

Article

« Espaces arcadiques : esquisse pour une hydrographie pastorale »

Françoise Lavocat

Études littéraires, vol. 34, n° 1-2, 2002, p. 153-167.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/007559ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca



ESPACES ARCADIQUES

ESQUISSE POUR UNE HYDROGRAPHIE PASTORALE

Françoise Lavocat

■ Les anciens Grecs n'avaient pas identifié l'Arcadie, la région la plus pauvre, la plus enclavée et sans doute la plus arriérée de la Grèce, comme une contrée idyllique ¹. On estime généralement que ce sont les *Bucoliques* de Virgile qui ont opéré cette déréalisation ou, en d'autres termes, cette « déterritorialisation » de l'Arcadie : pour reprendre les termes de Bruno Snell (1947) ², l'Arcadie est devenue une « patrie mentale » dans la culture latine et citadine du I^{er} siècle après Jésus-Christ quand s'est estompé l'ancrage référentiel qui était encore le sien chez Théocrite. Il s'agit, au sens propre, d'une opération métaphorique, d'un transfert, puisque l'Arcadie a été transportée ailleurs : à Mantoue par Virgile, puis, à partir de la Renaissance, dans n'importe quel coin d'Europe un peu champêtre, et jusqu'en Amérique. Ainsi les bergers du Tage, dans l'*Arcadia* de Lope de Vega (1598), évoluent-ils entre l'Érymanthe et le Ménale, alors qu'ils se trouvent non pas au cœur du Péloponnèse, mais dans une contrée espagnole si belle qu'elle pourrait être grecque ³. Ce travestissement, à des fins eulogiques, de lieux proches et familiers au moyen d'une topographie au statut paradoxal est un *topos* de l'âge baroque à la postérité inépuisable.

1 Dans l'univers homérique, c'est le jardin d'Alcinoüs en Phéacie (Homère, *Odyssée*, 7, 112), l'île de Calypso (*ibid.*, 5, 63), ou l'île des chèvres (*ibid.*, 9, 32) qui ont les caractéristiques d'une terre mythique et idéale. En ce qui concerne les œuvres fondatrices de la littérature pastorale, à l'époque hellénistique, elles ont pour cadre la Sicile (dans les *Idylles* de Théocrite, début du III^e siècle avant Jésus-Christ), et, bien plus tard, un rivage enchanteur sur l'île de Lesbos (*Daphnis et Chloé*, II^e-III^e après Jésus-Christ). Voir notamment, sur cette question qui a suscité une abondante bibliographie, Bernard Deforge et François Jouan (éds.), *Peuples et pays mythiques*, 1988, en particulier J. Peigney, « La Phéacie, terre poétique », p. 47-56, et sur l'île de Calypso, A. Lallemand, « Le parfum comme signe fabuleux dans les pays mythiques », p. 73-90. Voir aussi le chapitre, toujours utile, d'Ernst Robert Curtius, « Le paysage idéal », dans *La littérature européenne et le moyen âge latin*, 1956, ch. 10.

2 Bruno Snell, « L'Arcadie, la découverte d'une terre spirituelle », dans *La découverte de l'esprit : la genèse de la pensée européenne chez les Grecs*, 1994.

3 Pour donner un autre exemple, les bergers de la *Philocalie* de Du Crozet (1598) sont à la fois dans le Forez et en Arcadie.

Je voudrais préciser quelques-unes des modalités de cette opération, qui met en jeu, à travers le statut de l'Arcadie, les rapports entre mythe, allégorie et fiction ⁴. Il ne s'agit pas ici de réfléchir aux rapports entre la réalité et le mensonge ou l'idéalisation poétique, mais plutôt d'examiner quelques aspects du passage du mythe à l'allégorie, et de la disparition de celle-ci. Avant d'apparaître, au début du XVII^e siècle, comme un mensonge poétique, la chimère littéraire par excellence, l'Arcadie a en effet eu le statut d'une allégorie, d'une métaphore, comme la représentation chiffrée de la patrie du prince, de la terre natale ou de l'académie du poète. À la fin du XVI^e siècle, avec l'essor du théâtre et du roman pastoral, l'espace arcadique échappe progressivement au mode de représentation allégorique pour entrer sous le régime de la fiction, ce qui permet justement de le dénoncer comme faux. Les eaux, et en particulier la fable d'Alphée et d'Aréthuse, jouent un grand rôle dans le décentrement, l'idéalisation et l'universalisation du cœur du Péloponnèse.

Topographie mythique des origines

Les Grecs font de l'Arcadie primitive le lieu de l'origine (ses habitants sont appelés, par Aristote notamment, *προσέληνοι* « ceux qui précédèrent la Lune ⁵ »), de la démesure et de la sauvagerie. Le géographe Pausanias (II^e siècle après Jésus-Christ), dans le livre VIII du *De Atticis* consacré à l'Arcadie, insiste, dans une perspective plutôt rationaliste et évhémériste, sur l'étonnante concrétion de mythes qui modèle le relief arcadien : le Lycée, le Ménale, le mont Hélliké sont, selon la légende, des tumulus servant de tombeaux aux anciens rois sacrilèges d'Arcadie, comme Lycaon, le roi-loup, et sa fille-ourse, Callisto ⁶. Les gouffres ont été taillés par Héraklès qui a chassé en Arcadie des bêtes monstrueuses, comme le sanglier d'Érymanthe ou les oiseaux du lac Stymphale. Pausanias décrit en outre les villes en ruines, comme Mégalopolis, les sanctuaires désaffectés, et évoque des cultes tombés en déshérence. Cette Arcadie mélancolique, parfois sinistre, qui n'a rien d'un *locus amoenus*, est le berceau de la Grèce et le reliquaire des dieux et des grands ancêtres ; elle est par excellence le lieu où se mesure la distance entre passé mythique et présent désenchanté, entre le temps de la fable et celui de l'histoire ⁷.

Pausanias accorde une place importante aux fleuves d'Arcadie et en particulier à l'Alphée, sans faire allusion à sa légende telle qu'elle est rapportée, par exemple, par Ovide. Celui-ci en avait donné une version particulièrement dramatique en reprenant les données des mythes de Daphné et de Syrinx, d'ailleurs l'une et l'autre

4 Pour un parcours du mythe à la fable, où est également souligné le rôle des eaux, voir Emmanuel Bury, « Le mythe arcadien », 1996, p. 209-223.

5 Pour Ovide, les arcadiens sont plus vieux que Jupiter et que la Lune (Ovide, *Fastes*, 1992, L. II, v. 289-290).

6 Pausanias, *Description de la Grèce*, t. 8, « L'Arcadie », 1998, L. VIII, § 1. Ovide donne de ce crime une version différente : Lycaon tente d'assassiner Jupiter qui est son hôte et prépare un festin anthropophage avec les restes d'un otage qu'il a égorgé lui-même (Ovide, *Métamorphoses*, 1957, L. I, v. 163-243).

7 Les ruines de Mégalopolis, par exemple, suggèrent à Pausanias ce commentaire : « Si Mégalopolis — que les Arcadiens avaient fondée en commun avec tout leur zèle et en qui les Grecs avaient placé les plus grands espoirs — se trouve maintenant dépouillée de toute sa parure et de son ancienne prospérité, si en majeure partie elle n'est plus aujourd'hui que ruines, je m'en suis nullement étonné, sachant que la volonté divine est de créer sans cesse du nouveau et que, de la même façon, la Fortune transforme toute chose, ce qui est fort et ce qui est faible, ce qui naît et ce qui meurt, et qu'elle régit le monde à sa fantaisie avec une implacable nécessité » (*Description de la Grèce*, *op. cit.*, L. VIII, § 33, p. 95).

associées aux fleuves et à l'Arcadie⁸. Dans la légende d'Alphée, c'est le fleuve qui est l'agresseur⁹. Au terme d'une course éperdue, du Nord au Sud de l'Arcadie, Aréthuse, poursuivie par les eaux amoureuses de l'Alphée, est finalement changée en fontaine¹⁰. Ovide passe rapidement sur la donnée conclusive de la légende qui joue un rôle essentiel dans son exploitation allégorique : sous sa forme liquide, pour continuer à fuir le fleuve, Aréthuse plonge sous la terre, traverse les mers et ressurgit bien loin de l'Arcadie, à Ortygie, près de Syracuse. Chez Ovide, contrairement à ce que retiendront généralement les poètes, la nymphe-fontaine, sous la protection de Diane, reste incontaminée, à l'entrée du gouffre arcadien comme à la sortie, sur la côte orientale de la Sicile¹¹.

Cette circonstance accentue la parenté entre la légende d'Alphée et d'Aréthuse et celle de Pan et de Syrinx, elle aussi enracinée avec insistance par Ovide dans la terre arcadienne : l'histoire se déroule « au pied des montagnes glacées d'Arcadie¹² », la rencontre avec Pan¹³ a lieu alors que la nymphe revient de la colline du Lycée¹⁴ et sa course folle l'amène sur les bords paisibles du Ladon sablonneux¹⁵ où sa métamorphose en roseaux la sauve du viol du dieu-bouc, permettant ainsi l'invention d'un instrument auxquels les Anciens prêtent des propriétés orgiastiques et magiques. Ainsi, du Lycée au Ladon, du nord au sud, de la froidure et de la sauvagerie des montagnes à la quiétude d'un paisible cours d'eau, se dessinent les contours d'une géographie symbolique qui sert d'écrin à une métamorphose qui est aussi une sublimation, celle de la violence érotique en chant d'amour et de deuil. Le son de la flûte et le jaillissement de la fontaine (qui sera plus tard volontiers

8 Daphné est fille du Pénée ou du Ladon (respectivement fleuves de Thessalie et d'Arcadie) ; Syrinx est une naïade de Nonacris (ville du nord de l'Arcadie).

9 Le motif du viol du fleuve sera plus tard repris par Laurent de Médicis qui évoque la poursuite d'une nymphe, Ambra (ce nom est celui d'un des domaines de l'auteur) par un fleuve satyresque (Ombrone, affluent de l'Arno). Celui-ci s'exprime à la première personne du singulier. Ambra subit une transformation végétale comme Daphné. Le passage est précédé d'une évocation poétique d'une inondation qui avait ravagé la province. La composition du poème (« Ambra ») date des années 1485-1486.

10 « Jusque sous les murs d'Orchomène et de Psophis, jusqu'au pied du Cyllène, jusqu'aux vallées du Ménale, au frais Érymante et à Élis, ma vitesse se soutint ; car je n'étais pas moins agile que lui ; mais je ne pouvais faire durer longtemps la course, parce que mes forces n'y suffisaient pas ; lui, il était capable de fournir un long effort. Et pourtant à travers les plaines, les montagnes couvertes de forêts, les pierres, les rochers et les lieux sans chemins, je courais toujours » (Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., L. V, v. 607-613).

11 « La déesse de Délos ouvre la terre et moi, plongeant dans ses sombres cavernes, je poursuis ma course jusqu'à Ortygie, qui, chère à mon cœur parce qu'elle porte le surnom de ma divine protectrice, m'a la première, ramenée à la surface des eaux, sous la voûte des cieux » (*ibid.*, L. V, v. 639-641).

12 « Arcadiae, gelidis in montibus » (*ibid.*, L. I, v. 689)

13 Pan est par excellence le dieu d'Arcadie. Il éclipse les divinités bizarres et tériomorphes dont le conservatisme religieux et linguistique des Arcadiens a permis la survivance tardive. Pour les Latins, et même pour les Grecs non arcadiens, le dieu bouc, les satyres, les nymphes, les hamadryades et les naïades remplacent avantageusement le panthéon mystérieux et cruel des dieux et des rois légendaires d'Arcadie. Le lien entre Pan et Lycaon, le dieu-bouc et le roi-loup, est évident dans la fête des Lupercales, décrite par Ovide (*Fastes*, op. cit., L. II, v. 335-336). Sur la figure de Pan chez les anciens, voir Philippe Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, 1979.

14 « Redeuntem colle Lycaeo... » (Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., L. I, v. 698).

15 « harenosi placidum ladonis ad amnem » (*ibid.*, L. I, v. 702).

interprété comme un flot de larmes)¹⁶ jouent un rôle comparable dans la mythologie de l'inspiration poétique à laquelle la géographie arcadienne prête son cadre.

Pausanias donne une explication physique du phénomène, en décrivant le cours intermittent de l'Alphée, qui plonge plusieurs fois sous terre pour réapparaître dans une autre région du Péloponnèse, jusqu'à traverser l'Adriatique et à baigner la plaine syracusaine, mêlé, cette fois, aux eaux de la rivière Aréthuse. La géographie moderne n'a pas confirmé ce cours à éclipses de l'Alphée. Mais tel que le décrit Pausanias, il a plusieurs caractéristiques qui expliquent sa fortune allégorique : celle d'être alternativement visible et invisible, d'être une frontière naturelle (il sépare trois régions¹⁷), d'être tantôt pur (comme lorsqu'il coule sous la mer), tantôt mêlé (non seulement, à l'arrivée, avec l'Aréthuse, mais avec plusieurs autres sources et fleuves d'Arcadie). Ainsi la première région où il coule reçoit-elle, selon Pausanias¹⁸, le nom de « Σύμβολα », que l'on peut traduire par « confluents », de « ἡ Συμβολή », qui signifie « rencontre », « carrefour », « jonction de routes et de fleuves » ; « Σύμβολα » peut aussi être rapproché de « το ; Σύμβολον », « signe », « monnaie », « style allégorique ». Cette caractérisation de l'Alphée et de son territoire suggère, sans le recours au mythe, la portée symbolique du trajet supposé de ce fleuve, qui conjugue une fable de l'éros et une figure de l'échange entre deux pays, deux langues, deux cultures : grecque et latine, et, plus tard, antique et moderne. Il est en tout cas frappant que le mélange des eaux, que n'avait pas prévu Ovide, oriente le sens de la fable non pas vers la victoire de la virginité, mais plutôt vers celle de la fusion des voix, de la transmission d'un héritage. Cette lecture, qui est celle de Virgile et de Sannazar, explique peut-être l'intéressant remplacement opéré par un poète italien de la fin du XVI^e siècle, de la nymphe Écho par la fontaine Aréthuse¹⁹.

Le parcours d'Alphée sous la mer n'est pas seulement, en effet, une illustration aquatique du thème de la poursuite amoureuse. En passant de la Grèce à la Sicile, il figure l'invention de l'Arcadie poétique : il suggère l'idée d'un passage et d'un exil. Il est aussi le signe d'un décentrement définitif de l'Arcadie, qui ne sera plus jamais, dès l'invention de la poésie pastorale par le sicilien Théocrite, en Arcadie. Ainsi le voyage amoureux de l'eau douce au sein de l'eau salée, sans doute obscurément associé au mystère des origines du monde²⁰, joue-t-il à des époques différentes, et surtout au début du XVI^e siècle, un rôle décisif dans la redécouverte et la réinterprétation de l'Arcadie.

16 En 1536 parut l'édition posthume d'*Il pianto d'Arethusa*, poème de Bernardino Martirano. La nymphe y est bien transformée en fontaine, mais elle est confondue avec Écho. Il existe une édition moderne de ce texte par Tobia R. Toscano, 1993.

17 « Les territoires de Lacédémone et de Tégée ont pour frontière le fleuve Alphée. Son cours commence à Phylaké : il reçoit, à peu de distance de sa source, l'appoint qui lui vient d'autres sources, de médiocre importance, mais assez nombreuses. D'où le nom de Symbola que l'endroit a reçu... » (Pausanias, *Description de la Grèce*, *op. cit.*, L. VIII, § 54, p. 145).

18 *Ibid.*, L. VIII, § 54, 1-3)

19 Voir *infra*, note 13.

20 Pausanias évoque ailleurs une autre source, sujette elle-aussi à d'étonnantes disparitions et résurgences, jusque dans la mer, au large de l'Argolide : l'endroit où la source d'eau douce jaillit de la mer était anciennement un lieu de culte et de sacrifices consacrés à Poséidon ; nommé « Généthlion », il passait pour le lieu où l'Argolide avait pris son origine (Pausanias, *Description de la Grèce*, *op. cit.*, L. VII, § 1, p. 29).

Allégories du passage : Arcadies par métaphore

Virgile est sans doute le premier à avoir placé sous le signe des fleuves d'Arcadie un brouillage concerté entre le réel et l'imaginaire. Avant lui, Théocrite avait bien opéré ce transfert en priant les divinités arcadiennes tutélaires de l'inspiration et du désir, comme Pan, de passer en Sicile ²¹. Mais chez Virgile, le parcours imaginaire du fleuve amoureux (qui poursuit désormais sa route de la Sicile jusqu'au nord de l'Italie) contribue à fonder le statut de l'Arcadie comme métaphore ²². La dixième bucolique, qui concentre presque toutes les références à la topographie arcadienne, commence justement par une invocation à Aréthuse. Celle-ci, voyageant « sous les flots siciliens », vient unir sa voix à celle du poète : l'image du flux qui se fait voix à l'unisson est sans aucun doute un hommage rendu par Virgile à Théocrite, comme toutes les allusions à la Sicile dans les *Bucoliques* ²³. La fable du fleuve amoureux est détournée au profit d'une allégorie de la transmission et de l'héritage poétique. Or, cette bucolique est justement celle où le décentrement, l'impossibilité de localiser le décor arcadique est le plus évident, puisque, comme l'ont souligné maints commentateurs, Gallus se dit à la fois au milieu des bergers et, bien loin de l'idylle, dans le fracas de la guerre.

Virgile inaugure cette instabilité essentielle de la scène arcadique qui restera sa caractéristique majeure dans les textes qui relèvent davantage d'une modalité de représentation allégorique que du régime de la fiction. La circulation sous-marine des fleuves exprime la revendication d'un héritage étranger ou ancien et en figure la captation ; la petite fable hydrographique contribue ainsi à faire apparaître les œuvres qui l'exploitent comme fondatrices d'une nouvelle tradition pastorale. Mais le tracé de l'Alphée rend surtout compte de la jointure entre deux mondes au statut ontologique distinct.

Le pays qui donne son nom à l'*Arcadia* de Sannazar (1504) est ainsi une contrée à la localisation et au statut indécidables : à la fois *ici* (les bergers sont sans doute les amis de Sannazar travestis) et *ailleurs*, puisqu'il faut voyager, même sous la mer, pour la rejoindre. Les repères dans l'espace et le temps ne font pas défaut, mais leur fonction semble surtout poétique et incantatoire. Même s'il est question de l'Érymanthe, du Parthénion, du mont Ménale et du Lycée, la topographie de cette Arcadie imaginaire est imprécise. Les « cabanes » (« capanne ») des bergers forment un village qui ne porte pas de nom ; elles semblent situées non loin du mont Parthénion, au sud-est de l'Arcadie, mais les bergers promènent leurs troupeaux sur l'Érymanthe ²⁴ qui se trouve à l'exact opposé de cette région. Les bergers itinérants de Sannazar arpentent leur territoire, escaladent le flanc des montagnes par des chemins pierreux, traversent des cours d'eau, s'enfoncent dans des vallées. Les onze proses sont rythmées par leurs déplacements apparemment erratiques et aléatoires, puisque le hasard, ou les dieux, semblent la plupart du temps guider leurs pas, quand une rencontre imprévue ne les fait pas dévier de leur route. Ainsi, dans la sixième prose, ne sachant où aller, ils

21 « Ô Pan, Pan, que tu sois sur le haut du mont Lycée, / Que tu battes le grand Ménale, viens en Sicile, / Loin du sommet d'Hélice et du tertre escarpé / Du fils de Lycaon, que les dieux mêmes admirent » (Théocrite, « Thyrsis », dans *Bucoliques grecs*, 1925, t. 1, v. 123-126).

22 Virgile évoque également le cours occulte de l'Alphée dans l'*Énéide*, 1959, L. III, v. 694-695. Au début de la troisième géorgique, où il est question de la transplantation de la poésie pastorale et de ses divinités à Mantoue, l'Alphée est à nouveau mentionné (v. 19-20).

23 Par exemple, au début de la sixième bucolique : « Prima Syracusio dignita est ludere versu / nostra, neque erubuit silvas habitare » [« La première, notre Thalie a daigné s'amuser au vers syracusain, et n'a pas rougi d'habiter les bois »].

24 Giovanni Boccaccio, *Arcadia*, dans *Opere volgari*, 1956, cinquième prose, p. 88.

se dirigent, sur les indications d'un vieux berger, vers un lieu situé à « deux mille » (c'est-à-dire à peu près trois kilomètres), orné d'arbres gravés par lui dans sa jeunesse : mais le but semble oublié en cours de route, et les bergers se mêlent à une célébration mortuaire qu'ils croisent sur leur chemin. Au début de l'œuvre, Sannazar situe le *locus amoenus* au sommet du Parthénion, pourtant réputé glacé par Virgile lui-même²⁵. L'évocation de cette verte prairie d'herbe tendre, ombragée par un bouquet d'arbres aux essences mélangées, porte l'empreinte de la tradition rhétorique, tandis que le cyprès au bord de la fontaine qui domine les autres arbres, annonce la tonalité mélancolique et funèbre qui est le propre de l'œuvre. Le souci de reconstitution archéologique passe par la sacralisation des lieux, vaguement objets d'effroi, et par un collage de références littéraires et érudites. L'horreur sacrée, le deuil et le recueillement sont tempérés par le chant, les occupations rituelles et les divertissements collectifs.

L'Alphée est d'abord évoqué, sans être nommé, dans la longue description que fait le mage Enareto des enchantements qu'il va mettre en œuvre pour délivrer le berger Clonico de son amour. L'opération de purification sera inaugurée par un bain lustral dans une grotte où le fleuve disparaît aux yeux, pour plonger sous la terre et la mer. Sannazar dramatise la disparition du fleuve qu'il assimile à une mort porteuse du mystère de la résurrection :

E quivi, dentro in quella oscurità nasce un terribilissimo fiume, e per breve spazio contrastando ne la gran voragine e non possendo fuora uscire, si mostra solamente al mondo, et in quel medesimo luogo si sommerge ; e cosi nascoso per occolta via corre nel mare, nè di lui più si sa novella alcuna sovra de la terra. Luogo veramente sacro, e degno, si com'è, di essere sempre abitato dagli Dii : niuna cosa non venerabile o santa vi si può giudicare ; con tanta maestà e riverenza si offre agli occhi de' riguardanti²⁶

[Et là, dans cette obscurité prend naissance un fleuve terrible, qui, luttant brièvement dans un grand tourbillon et ne pouvant sortir, ne fait qu'apparaître au yeux pour être aussitôt englouti ; et ainsi caché, il court, par une voie occulte, jusqu'à la mer, et on n'a plus de nouvelles de lui sur la terre. Lieu vraiment sacré, et digne tel qu'il est d'être toujours habité par les Dieux ; on ne peut rien y trouver que de saint et vénérable ; tant il paraît majestueux et inspire le respect.]

La *catharsis* de Clonico est ainsi assez curieusement placée sous le patronage d'Alphée, dieu lubrique au désir aussi inextinguible que sa course ; mais celle-ci est réinterprétée de façon hermétique et chrétienne. C'est d'ailleurs peut-être pour faire oublier le mythe ovidien que n'est pas donné le nom du fleuve purificateur. L'eau de l'Alphée, symbole de renaissance et de rédemption, est également, ici encore, une métaphore de la poésie, comme le suggère l'allusion à Théocrite « jouant sur les eaux d'Aréthuse²⁷ ».

La symbolique du fleuve se complique dans la dernière prose, consacrée au retour du narrateur dans sa patrie, puisque celui-ci emprunte explicitement, pour rejoindre Naples, la route d'Alphée et d'Aréthuse. Avant d'être entraîné sous les eaux par une nymphe, le narrateur semble averti par un songe allégorique des malheurs futurs de Naples et de la fin de la dynastie aragonaise. Est ainsi suggérée la contiguïté du rêve et du voyage sous la surface des eaux, comme si ces deux plongées appartenaient à des

25 Virgile, *Bucoliques*, 1963, dixième bucolique, v. 57.

26 Giovanni Boccaccio, *Arcadia*, op. cit., p. 156.

27 « Idi pervenne, non so come, ne le mani di un pastore Siracusano ; il quale, prima che alcuno altro, ebbe ardire di sonarla senza paura di Pan o d'altro Idio, sovra le chiare onde de la compatriota Aretusa... » (*ibid.*, p. 153) [« alors elle [la flûte de Pan] arriva dans les mains du berger de Syracuse ; lequel, avant tout autre, osa en jouer sans avoir peur de Pan ou de quelque autre dieu, sur les claires ondes de sa compatriote Aréthuse... »].

registres parallèles. Le rêve et le parcours sous-marin sur les traces de l'Alphée relèvent en tout cas l'un et l'autre d'un mode de représentation allégorique, qui paraît ici le seul moyen de faire passer le narrateur poète de l'espace arcadique à celui de l'histoire personnelle et collective.

Le lit du fleuve, au-dessous duquel le narrateur et son guide se trouvent rapidement, poursuivant leur parcours sous le niveau de la mer, est plus que jamais digne d'être appelé « symbola », comme la plaine irriguée par l'Alphée chez Pausanias. C'est d'abord un lieu primordial, originel, de confluences : le narrateur, dans une grotte souterraine, voit la naissance de tous les fleuves de la terre, y compris du petit Sébète napolitain dont il va suivre avec émotion la trace jusqu'à l'embouchure de Naples. Si les fleuves de tous les pays du monde prennent leur source en Arcadie, n'est-ce pas parce qu'elle est à même de les représenter tous, patrie imaginaire apte à redoubler, métaphoriquement, n'importe quelle terre ? Le cours de l'Alphée matérialise ici la césure entre les deux plans de la représentation qu'articule l'Arcadie comme métaphore. Enfin, ce territoire souterrain est par excellence le lieu des signes : les nymphes marines brodent l'histoire d'Orphée et d'Eurydice, celles qui entourent le dieu du Sébète et son guide pleurent et soupirent à l'approche du narrateur, ce qu'il interprète comme l'annonce d'un désastre futur. Cet espace symbolique défini par la nymphe comme la route d'Alphée est uchronique et presque atopique : le narrateur ne sait pas combien de temps dure son voyage sous la mer ; il voit défiler des collines et des vallées innommées ; il repère cependant, aux approches de l'Italie, l'odeur de soufre qui révèle la proximité des géants enchaînés sous les volcans, et surtout la cité engloutie de Pompéi, vanité collective dont il commente le spectacle funèbre avec horreur. C'est en tout cas sous le signe du deuil et de la dérélition que s'effectue la remontée à la surface ; dès ses premiers pas sur sa terre natale, le narrateur exprime le regret déchirant d'avoir quitté l'Arcadie. Les motivations de ce retour endeuillé ne sont guère explicites. L'adieu à la musette, qui clôt l'*Arcadia*, déplore tout à la fois la mort prématurée d'une femme aimée, la mort des muses, la fin des poètes et des dieux champêtres²⁸. La fable d'Orphée et d'Eurydice était comprise par le narrateur au début de son retour symbolique comme un signe. Celui-ci suggère peut-être que le narrateur Sincero, comme le poète Orphée et le fleuve Alphée, en cherchant à revoir la terre natale et la femme aimée, en abolissant l'éloignement consolateur du travestissement poétique et pastoral, fait l'expérience du deuil et de la perte définitive. La mort n'était pas absente de l'Arcadie qu'avait quittée Sincero ; mais la célébration collective d'une tradition littéraire et l'exaltation du chant poétique en organisaient l'acceptation et le dépassement. C'est sans aucun doute cette appropriation par Sannazar, à travers son narrateur poète Sincero, du trajet de l'Alphée qui a fondé la postérité du mythe comme chiffre d'un trajet personnel. Ainsi Roger Caillois, dans

28 « Le nostre Muse sono estinte : secchi sono nostri lauri : ruinato è il nostro Parnasso : le selve sono tutte mutole : non si trovano più Nimfe o Satiri per li boschi : i pastori han perduto il cantare... », « A la sampogna » (*ibid.*, p. 218) [« Nos muses sont défuntes ; nos lauriers sont secs ; on ne trouve plus de nymphes ni de satyres dans les bois ; les bergers ne chantent plus : notre Parnasse est ruiné ; les forêts sont muettes : on ne trouve plus de nymphes ni de satyres dans les bois ; les bergers ne savent plus chanter... », « À la musette »].

son récit autobiographique *Le fleuve Alphée* (1978)²⁹, fait-il encore récemment du cours du fleuve « une très lointaine métaphore » de son existence³⁰.

De la métaphore à la métamorphose

Malgré cette résurgence contemporaine, la densité symbolique des mythes arcadiens (la carrière de l'Alphée étant à cet égard solidaire de celle de toutes les divinités champêtres) diminue au cours du XVI^e siècle. Dans la prose du début du XVII^e siècle, plusieurs allusions à Alphée, quasi proverbiales, signalent cette déperdition de sens. Chez Jean-Pierre Camus, par exemple, la légende du fleuve d'eau douce cheminant dans la mer illustre simplement l'idée d'une opposition entre un individu et son milieu³¹. Mais c'est surtout à travers la transformation de l'Alphée en personnage de théâtre et sa disparition du roman pastoral que se dessine à la fois un congédiement progressif de l'allégorie et un changement de statut de l'Arcadie sur la scène baroque.

Dans le *Pastor fido* de Guarini (représenté en 1595), l'Alphée ouvre la pièce tout en étant tenu en lisière de l'espace scénique, comme si, peut-être, il représentait la distance et la solidarité de la pièce avec une tradition poétique antérieure. Le prologue est en effet pris en charge par « Alphée, fleuve d'Arcadie », qui ouvre une pièce dont la scène « est en Arcadie » (« la scena è in Arcadia³² »). Cet intéressant prologue a été supprimé par tous les traducteurs français du *Pastor fido*³³. Le fait que le prologue des *Bergeries* de Racan, deux décennies plus tard, soit confié à la nymphe de la Seine³⁴ indique d'ailleurs à la fois la continuité de la relation entre l'espace pastoral et le fleuve, mais aussi l'oubli, dans la pastorale française, de celui qui proclamait les origines étrangères du genre. Outre le fait que l'éloge de la cour de Savoie à Turin présentait, on s'en doute, peu d'intérêt pour les spectateurs français, la disparition du prologue de l'Alphée dans les adaptations françaises du *Pastor fido* révèle peut-être le caractère anachronique du dispositif en trompe-l'œil sur lequel il repose. Alphée rappelle d'abord les données de sa propre légende qu'il suppose oubliée ; il en accentue, par rapport au texte ovidien, l'érotisme et la violence et en appauvrit le

29 Roger Caillois associe plus précisément la « parenthèse » de sa vie (l'ensemble de son trajet d'intellectuel et d'écrivain), à la course du fleuve sous l'eau, « imprégné de sel, d'iode, d'algues et de l'immensité indistincte des eaux marines, en la circonstance de l'ébriété des mots, des controverses, des spéculations labyrinthiques, des vains édifices de la pensée ». Aborder à un nouveau rivage représente selon lui le détachement à l'approche de la mort (« Prélude », dans *Le fleuve Alphée*, 1978, p. 9-11).

30 *Ibid.*, p. 11.

31 « ...nourry à la Cour la plus meslée du comme un Alphée traversé ces eaux apres & corrompues, sans altérer sa foy, mais aussi sans en rapporter plus de piété qu'il n'y en avait porté », Jean-Pierre Camus, *La mémoire de Darie*, 1620, p. 134.

32 Jules Marsan (*La pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e siècle et au commencement du XVII^e siècle*, 1905, p. 52) et plus récemment Benoît Bolduc signalent, dans le prologue, le remplacement de l'Amour (dans l'*Aminta* du Tasse) par l'Alphée. Benoît Bolduc l'interprète ainsi : « Le lieu l'emporte sur le principe et est mis au service d'une intrigue beaucoup plus complexe. » (« Les lieux de la pastorale dramatique », 1996, p. 243).

33 Le prologue ne se trouve pas dans la traduction de Roland Brisset (1593), ni dans les traductions plus tardives du *Pastor fido*. Sur celles-ci, voir Daniela Mauri, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, 1996.

34 Pour une analyse du rôle des eaux dans les *Bergeries* comme élément dramatique et symbolique, indispensable à la constitution de l'espace imaginaire de la pastorale, voir Gisèle Mathieu-Castellani, « La poétique du fleuve dans les *Bergeries* de Racan », 1980.

sens symbolique. Le fleuve qui gronde jusque sous l'Etna à la poursuite d'Aréthuse n'est en effet si impétueux qu'afin de souligner l'attraction de la cour de Turin qui le fait dévier de sa route et l'amène sans le savoir à se fondre dans les eaux du Pô. L'équivoque est maintenue le plus longtemps possible et savamment dramatisée : Alphée croit d'abord avoir retrouvé sa patrie arcadienne, dont il fait l'éloge (« O cara genitrice ! O dal tuo figlio riconosciuta Arcadia ³⁵ ! »), avant de reconnaître, stupéfait et émerveillé, les rives du Pô :

Ma chi mi fa veder dopo tant'anni
 Qui trasportata, dove
 Scende la Dora in Po, l'arcada terra ?
 Questa la chiostra è pur, questo quell'antro
 Dell'antica Ericina ;
 E quel, che colà sorge, è pur il tempio
 A la gran Cintia sacro. Or qual m'appare
 Miracolo stupendo ?
 Che insolito valor, che virtù nova
 Vegg'io di transpiantar popoli e terre ³⁶ ?

[Mais qui me fait voir, après tant d'années, la terre arcadienne, ici transportée, où la Dora descend dans le Pô ? Voici pourtant l'arc, voici la grotte de l'antique Ericina ; et ce qui s'élève, là-bas, est le temple sacré de la grande Cintia. Qu'est-ce qui m'apparaît, miracle étonnant ? Quelle est cette valeur inhabituelle, cette vertu nouvelle, qui, comme je le vois, transporte les terres et les peuples...]

Il s'agit toujours d'opérer, par l'intermédiaire, et même, ici, par la bouche de l'Alphée, le miraculeux « transfert » de l'Arcadie. Mais le sens et la nature de l'opération ont changé : l'intention eulogique et courtisane a totalement supplanté l'allégorie de l'inspiration et de la création poétique. L'admiration d'Alphée, cependant, s'adresse autant à la cour de Savoie qu'à la scène du *Pastor fido*, dont on sait qu'elle fut particulièrement fastueuse (quand il désigne, par exemple, « l'ancre d'Ericina » ou « le temple de Cintia » qui devaient correspondre à des éléments du décor). Le théâtre ressuscite encore l'Arcadie par l'intermédiaire d'Alphée, mais il ne s'agit ni d'une allégorie de la mort et de la renaissance, ni même d'une reconstitution archéologique. Le fleuve tend plutôt au prince le miroir de sa grandeur. Cette simplification, ou cette redistribution du dispositif symbolique est peut-être, en tout cas, la condition de possibilité du déploiement d'une intrigue : la pièce, qui se déroule dans une Arcadie plus lycaonienne et herculéenne qu'idyllique (les bergers chassent le sanglier sur l'Érymanthe, un père s'apprête à sacrifier sa propre fille), inaugure ainsi la tragi-comédie pastorale qui va éclipser pendant quelques décennies tous les autres genres théâtraux.

Cette apo théose de l'Arcadie dramatique, et bientôt opératique, conjointement à l'apparition de pratiques théâtrales radicalement neuves, congédie peut-être, avec Alphée, un certain rapport à la tradition antique. L'éloignement de celle-ci semble s'accroître avec *Alphée, ou La justice d'amour* ³⁷ d'Alexandre Hardy. La pièce témoigne à première vue d'un oubli étonnant des données élémentaires de la fable : Alphée est le personnage

35 Giambattista Guarini, *Il pastor fido*, 1976, v. 24-25.

36 *Ibid.*, v. 79-98.

37 La pièce est parue en 1624 dans le premier volume des œuvres théâtrales d'Alexandre Hardy (Paris, Jacques Quésnel, 1624), mais elle a été vraisemblablement écrite dans la première décennie du siècle. Elle a été récemment rééditée par D. Dalla Valle (1992).

féminin principal et nul ne la poursuit, sauf le respectueux Daphnis. La pièce ne contient aucune autre allusion au mythe que la transformation d'Alphée (à la place d'Aréthuse) en fontaine, tandis que son amant et son père sont métamorphosés en rocher et en arbre. La sorcière qui opère cet exploit (faisant ainsi la démonstration des nouvelles techniques scénographiques importées d'Italie³⁸) motive approximativement la nouvelle apparence des bergers : elle transforme Alphée en fontaine à cause de ses larmes et Daphnis en rocher parce qu'il se montre insensible à son amour. Mais cette sorcière, avatar de l'ancien mage de pastorale, fait surtout surgir par ses enchantements un *locus amoenus* minimal, réduit à ses composantes topiques — l'arbre, la fontaine, la colline — comme si la pièce mettait en scène et en abyme la construction d'un espace pastoral. Ces accessoires qui annoncent l'avènement des machines tiennent lieu d'imaginaire pastoral : il est à noter qu'alors que les bergers de Guarini prétendaient encore chasser sur l'Érymanthe, les bergers d'Alexandre Hardy ne mentionnent aucun des lieux consacrés de la topographie arcadienne.

Ainsi, alors que l'Antiquité et la Renaissance avaient, sous le signe de l'Alphée, déplacé l'Arcadie — lui conférant par là un statut d'allégorie ou de métaphore —, l'âge baroque en fait plutôt le lieu des métamorphoses. Celles-ci se réduisent au prestige visuel de leur mise en œuvre ; l'opération ne produit aucun surplus de sens, aucun reste symbolique, elle tient tout entière dans l'équivalence naïve, qui tient plutôt de l'hyperbole proverbiale que de la métaphore, entre une jeune fille en pleurs et une fontaine. Cet Alphée méconnaissable qui donne son nom à cette pièce laisse présager un nouveau et prochain transfert de l'Arcadie, cette fois sur la scène de l'opéra.

La légende d'Alphée et d'Aréthuse eut en effet à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle les faveurs de la tragédie en musique et de l'opéra-ballet, puisqu'au moins quatre œuvres différentes s'en inspirant ont été représentées en Italie et en France³⁹. Détailler ces avatars tardifs de la légende, qui témoignent surtout d'un traitement galant du motif de l'amour sous la terre ou dans les eaux⁴⁰, n'importe pas ici. Il faut évidemment mettre ces œuvres en relation avec la prise en charge de l'imaginaire pastoral par le ballet, la pantomime ou la « commedia dell'arte » à la fin du XVII^e siècle⁴¹. On peut cependant remarquer qu'aucune de ces œuvres (à part une tragédie en musique de 1686) n'exploite plus la féerie de la métamorphose. La

38 La technique pour représenter des métamorphoses sur scène et faire, par exemple, surgir des fontaines, est expliquée par les traités sur le théâtre du temps, comme celui de Niccolo Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri*, 1638.

39 Bouchet, *Alphée et Aréthuse, tragédie mise en musique par Monsieur de Boesset sur-intendant de la Musique de la Chambre du Roy, et en vers par Monsieur Bouchet [...]*, 1686 ; Pietro d'Averara, *L'Aretusa, melo-dramma da recitarsi nel teatro di S. Fantino l'Anno 1709, 1709* ; Simon-Joseph Pellegrin *Alphée et Aréthuse, ballet en un acte précédé d'un prologue, représenté par l'Académie royale de Musique, le mardi 22 août 1752, 1752* ; Antoine Danchet, *Alphée et Aréthuse représenté devant sa Majesté, à Fontainebleau, le jeudi 5 novembre 1772, 1772*.

40 En 1752, Aréthuse s'est réfugiée aux Enfers, et Pluton et Porserpine la convainquent de céder à Alphée, car l'amour triomphe même sous la terre. En 1772, elle se cache cette fois dans le palais de Neptune ; mais celui-ci ne peut la défendre de l'amour, car le feu brûle jusque dans l'eau : « Si vous le redoutés [l'amour], fuyés de ce séjour / C'est dans le sein de mon empire / Que Vénus a reçu le jour / Il n'est point, sous les flots, de cœur qui ne soupire », Antoine Danchet, *Alphée et Aréthuse, op. cit.*, p. 10.

41 Voir à cet égard Francesco Neri, *Scenari delle maschere in Arcadia*, 1913, cité dans Françoise Duvignaud, *Terre mythique, terre fantasmée, l'Arcadie*, 1994, p. 149.

pièce italienne de 1709 de Pietro d'Averara, *L'Aretusa*, propose une lecture du mythe délibérément prosaïque : Aréthuse a rejoint la Sicile en empruntant un souterrain ⁴², Alphée l'a suivie en bateau. Les deux ballets les plus tardifs transposent l'espace irréprésentable de l'entre-deux sous-marin de la Grèce et de la Sicile dans des cadres surnaturels convenus : le premier, sur une scène mythologique sans doute ornée de grottes en rocaïlle rococo (le palais de Neptune, en 1752), le second, dans le décor opératique par excellence des Enfers (1772). Cette solution de facilité a au moins le mérite de rappeler la parenté d'Orphée et d'Alphée, suggérée par l'*Arcadia* de Sannazar. Dans une tragédie en musique de 1686, l'auteur des vers, Bouchet, se montre à peine moins oublieux des données de la légende : poursuivis par les importunités de Circé et de Faunus ⁴³, Aréthuse et Alphée sont transformés par Diane et par l'Amour ⁴⁴ en fontaine et en fleuve. Ces deux jaillissements simultanés devaient sans doute constituer le clou du spectacle, modeste cependant si l'on songe aux prodiges du théâtre à machines de la deuxième moitié du siècle ou aux jeux d'eaux de Versailles. La faveur éphémère et l'appauvrissement de la fable d'Alphée et d'Aréthuse tiennent sans doute à cet environnement décoratif et festif marqué par la surenchère du spectaculaire.

La fiction romanesque semble avoir été encore moins accueillante que la féerie à la légende du fleuve amoureux. Le rôle des eaux, dans le roman pastoral, est en effet bien différent, peut-être même opposé à celui qui est dévolu à la course allégorique de l'Alphée, unissant plus qu'elle ne sépare. Dans le roman baroque, l'eau a souvent pour fonction d'isoler le lieu pastoral, de plus en plus souvent resserré dans une île, reculé dans des lointains exotiques ⁴⁵. Dans la *Carithée* de Gomberville (1621), par exemple, l'espace pastoral est circonscrit dans une « île heureuse » au milieu du Nil. Au début des *Bergeries de Juliette* (1585 et 1624 ⁴⁶), le *locus amoenus* est une prairie divisée par trois ruisseaux, ornée en son centre d'une fontaine, délimitée d'un côté par la mer et de l'autre par une forêt obscure. Malgré la place conférée à la fontaine, qui n'a qu'une fonction ornementale, on voit que les eaux n'illustrent pas l'idée de circulation des voix, mais qu'elles font office de frontière, qu'elles cernent et organisent géométriquement un territoire-jardin perpétuellement menacé par des périls venus du monde extérieur (la mer et la forêt regorgent de brigands et de satyres déterminés à ravir les bergères ⁴⁷). Ainsi, l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, inhérente à la transformation de l'Arcadie en lieu fictionnel, remplace la correspondance métaphorique entre lieu historique et patrie poétique.

42 Au début de la pièce, en effet, Aréthuse doit sortir de dessous terre. La scène se situe en Sicile, le décor prévoit des ruines antiques et une fontaine.

43 Ces deux personnages qui n'appartiennent pas aux données originelles du mythe, témoignent certainement de l'influence de la pièce d'Alexandre Hardy sur cet opéra. Circé et Faunus correspondent en effet, dans un registre mythologique plus élevé, à la sorcière Corine et au satyre dans *Alphée ou la justice d'amour*.

44 Ce double patronage entraîne la célébration conjointe, à la fin de l'opéra, de la victoire de la chasteté et de l'amour, ambiguïté présente, on l'a vu, dès l'origine de la légende.

45 Sur cet aspect, je me permets de renvoyer à mon ouvrage, *Arcadies malheureuses, aux origines du roman moderne*, 1998.

46 Le roman de Nicolas de Montreux est réédité, dans une version sensiblement différente, en 1624, sous le titre de *Arcadie française de la nymphe Amarylle*, signée par Ollénix du Mont-Sacré (anagramme de Nicolas de Montreux).

47 Sur la différence entre la mer périlleuse et fluviale, qui enserre et protège le lieu idyllique, ainsi que sur l'ambivalence de l'eau mortifère et érotique dans la pastorale, voir Gisèle Mathieu-Castellani, « La poétique du fleuve, *art. cit.* ».

Il n'y a cependant pas lieu d'exagérer l'écart, dans le roman baroque, entre le système de représentation allégorique et le romanesque. Même s'il n'est évidemment plus question, dans cette Gaule bergère hostile à l'envahisseur, de l'Alphée étranger, les eaux, dans l'*Astrée*⁴⁸ (du Lignon à la Fontaine de la vérité d'amour, sans oublier la Sorgue et son démon) participent à la fois du registre symbolique, allégorique, fictionnel et spectaculaire. Conformément à la topographie conventionnelle du *locus amoenus* romanesque, le cours d'eau marque d'abord en effet une limite (le Forez est séparé des terres d'Amasis par le Lignon). Si le rôle symbolique du Lignon (qui a d'ailleurs tout particulièrement attiré l'attention des lecteurs du XVII^e siècle)⁴⁹ est indéniable, il est surtout en rapport avec la dramatisation de la frontière. Mais le Lignon est avant tout un élément du dispositif romanesque, inséparable des données essentielles du développement de l'intrigue amoureuse d'Astrée et de Céladon : il en est même le moteur par le suicide inaugural de Céladon. Cependant, l'adresse au Lignon, en tête du troisième livre, rappelle l'ancienne tradition pastorale, en mettant en valeur la relation personnelle et affective de l'auteur à son lieu de naissance (sur le modèle, probablement, de celle de Sannazar au Sèbète napolitain). Est également réaffirmé le lien entre le cours de l'eau et la transmission de la parole poétique. L'épisode du songe d'Alcidon de la prophétie de l'avènement de Pétrarque par le dieu de la Sorgue⁵⁰ s'y rattache aussi. L'allégorie du fleuve est en effet une réécriture de celle du Sèbète par Sannazar dans la douzième prose de l'*Arcadia* ; en outre, la prophétie du démon de la Sorgue constitue un hommage à un précurseur. Même si la Sorgue ne fournit pas, par son trajet, une métaphore de l'influence de Pétrarque, elle paraît capter en partie la portée symbolique du fleuve arcado-sicilien⁵¹. Mais l'apparition du démon de la Sorgue, véritable « merveille⁵² », s'accompagne d'une débauche d'effets (bouillonnement et jaillissement de l'eau, ballet de naïades offrant tour à tour des présents⁵³) qui appartiennent bel et bien au registre des ballets de cour et des spectacles à machines. La cinquième partie de Baro, comme la suite de Gomberville (parue en 1625 et 1626), fait advenir le dénouement des différentes intrigues autour d'une Fontaine de la vérité d'amour⁵⁴ qui se trouve désormais au centre d'une scène illusionniste aux ressources sophistiquées⁵⁵, marquant ainsi le triomphe d'une esthétique théâtrale et le déclin définitif de la tradition poétique et symbolique de la pastorale.

48 Pour un repérage des références au Lignon et aux autres fleuves dans l'œuvre, voir Servais Kervokian, *Thématique de l'Astrée d'Honoré d'Urfé*, 1991, p. 101-102 ; pour une approche poétique du pays de l'Astrée, se référer à Michel Chaillou, *Le sentiment géographique*, 1976.

49 La clef de Patru assimile la chute de Céladon dans le Lignon à son entrée dans l'ordre de Malte et son renoncement à Diane de Chateaurand-Astrée : le contact avec le fleuve purificateur, comme dans l'*Arcadia* de Sannazar, permettrait une *catharsis* chrétienne. Il symboliserait aussi une mort au monde. Mais aucun élément du roman n'étaye cette interprétation à la fois moderne (elle fait intervenir la biographie de l'auteur) et anachronique (elle repose sur un mode d'interprétation allégorique). Voir « Réflexions nécessaires à l'intelligence de l'Astrée », au t. 5 de *L'Astrée de M. Honoré d'Urfé, pastorale allégorique avec la clef*, Paris, Witte et Didot, 1733.

50 Honoré d'Urfé, *Astrée* [...], 1925, t. 3, L. III.

51 D'autres fleuves, cependant, prononcent des prophéties et des panégyriques dans la littérature pastorale ; ainsi le fleuve Turia dans la *Diana enamorada* de Gil Polo fait-il l'éloge des dames de Valence.

52 Honoré d'Urfé, *Astrée*, op. cit., t. 3, L. III, p. 133.

53 L'offrande de présents est une constante du ballet de cour.

54 Sur la symbolique de la fontaine de la vérité d'amour dans l'*Astrée*, voir Eglal Heinen, *La fontaine de la vérité d'amour ou les promesses de bonheur dans l'« Astrée » d'Honoré d'Urfé*, 1999.

55 Dans la cinquième partie de Baro, qui privilégie cependant moins les effets spectaculaires que Gomberville, un nuage, une colonne de marbre au sommet de laquelle trônent Cupidon et une nuée de petits amours émergent de l'eau de la fontaine (Honoré d'Urfé, *Astrée*, op. cit., t. 5, L. XII, p. 527).

L'Antiquité et surtout la Renaissance avaient extrait le cœur du Péloponnèse en faisant s'écouler l'Alphée bien loin de sa source pour féconder d'autres terres et d'autres textes. L'âge baroque, en installant l'Arcadie sur la scène du théâtre, en fait par excellence le lieu des métamorphoses. En dépit de la présence tutélaire du fleuve dans les habits du prologue, la transformation du territoire pastoral en scène dramatique entraîne la disparition de l'Arcadie comme métaphore.

Le traitement de la légende d'Alphée et d'Aréthuse au théâtre est révélateur de cette évolution, justement parce que l'essentiel, dans cette fable, n'est pas de l'ordre de la représentation scénique (la course d'un fleuve sous la mer) ; ce qui en relève (la métamorphose d'Aréthuse en fontaine) n'offre en définitive que peu de ressources du point de vue spectaculaire. Lorsqu'à la fin du XVII^e siècle, l'imaginaire arcadique sera entièrement recyclé dans l'opéra-ballet ou la pantomime, la carrière d'Alphée et celle d'Aréthuse témoigneront encore plus clairement de l'impossibilité d'incarner la fable — métaphore d'une métaphore — dans l'espace physique de la scène.

L'oubli, ou le déni de la petite fable hydrographique révèle l'abandon d'une allégorie du lien invisible et de la profondeur, et la réduction de l'Arcadie à une féerie ornementale, une pure surface.

Références

- AVERARA, Pietro d', *L'Aretusa, melo-dramma da recitarsi nel teatro di S. Fantino l'anno 1709*, Venezia, G. Battista Zuccato, 1709.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Opere volgari*, Bari, Laterza, 1956 (éd. A. Mauro).
- BOLDUC, Benoît, « Les lieux de la pastorale dramatique : l'Arcadie à Suresne et au Forez », dans Antoine SOARE (éd.), *Et in Arcadia ego : actes du XVII^e Congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, Montréal, 20-22 avril 1995*, Paris — Tübingen — Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996, p. 241-254.
- BORGEAUD, Philippe, *Recherches sur le Dieu Pan*, Rome, Institut suisse de Rome (Bibliotheca Helvetica Romana), 1979.
- BOUCHET, *Alphée et Arethuse, tragédie mise en musique par Monsieur de Boesset sur-intendant de la Musique de la Chambre du Roy, et en vers par Monsieur Bouchet [...]*, Paris, Christophe Ballard, 1686.
- BURY, Emmanuel, « Le mythe arcadien », dans Antoine SOARE (éd.), *Et in Arcadia ego : actes du XVII^e Congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, Montréal, 20-22 avril 1995*, Paris — Tübingen — Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996, p. 209-223.
- CALLOIS, Roger, *Le fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, 1978.
- CAMUS, JEAN-PIERRE, *La mémoire de Darie*, Paris, Claude Chappelet, 1620.
- CHALLOU, Michel, *Le sentiment géographique*, Paris, Gallimard (Le chemin), 1976.
- CURTJUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, (trad. J. Bréjoux).
- DANCHET, Antoine, *Alphée et Aréthuse représenté devant sa Majesté, à Fontainebleau, le jeudi 5 novembre 1772*, Paris, Ballard, 1772 [paroles de Danchet, musique de d'Auvergne, ballets de de Laval].
- DEFORGE, Bernard et François JOUAN (éds.), *Peuples et pays mythiques, Actes du V^e colloque de Recherches mythologiques de l'Université Paris X (Chantilly, 18-20 septembre 1986)*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1988.
- DUVIGNAUD, Façoise, *Terre mythique, terre fantasmée, l'Arcadie*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- GUARINI, Giambattista, *Il pastor fido*, Venise, Ciotti, 1602.
- — —, *Il pastor fido*, Milan — Naples, Einaudi, 1976 (1^{re} éd. 1956) (éd. L. Fasso).
- HARDY, Alexandre, *Alphée, ou la justice d'amour*, dans *Théâtre*, Paris, Cicero éditeurs, 1992, t. 1 (éd. D. Dalla Valle).
- HENEIN, Eglal, *La fontaine de la vérité d'amour ou les promesses de bonheur dans l'« Astrée » d'Honoré d'Urfé*, Paris, Klincksieck, 1999.
- KERVOKIAN, Servais, *Thématique de l'« Astrée » d'Honoré d'Urfé*, Paris, Honoré Champion, 1991.
- LAVOCAT, Façoise, *Arcadies malheureuses, aux origines du roman moderne*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1998.
- MARSAN, Jules, *La pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e siècle et au commencement du XVII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1969 [1905].
- MARTIRANO, Bernardino, *Il pianto d'Arethusa*, Naples, Loffredo, 1993 [1536] (éd. T. R. Toscano).
- MATHEU-CASTELLANI, Gisèle, « La poétique du fleuve dans les *Bergeries* de Racan », dans *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle. Actes du colloque international de Saint-Étienne du 28 septembre au 1^{er} octobre 1987*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1980, p. 223-232.
- MAURI, Daniela, *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris — Florence, Honoré Champion — Cadmo, 1996.
- MONTREUX, Nicolas, *Le premier livre des bergeries de Juliette [...]*, Tours, Georges Drobet, 1585.
- OVIDE, *Les fastes*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1992 (éd. et trad. de R. Schilling).
- — —, *Les métamorphoses*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1957, 3 t. (éd. et trad. de G. Lafaye).
- PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1992 — 1998, 8 t. (éd. de M. Casevitz).
- PELLEGRIN, Simon-Joseph, *Alphée et Aréthuse, ballet en un acte précédé d'un prologue, représenté par l'Académie royale de Musique, le mardi 22 août 1752*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1752 [musique de Monteclair].

- SABBATTINI, Niccolo, *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri*, Ravenne, P. de' Paoli et G. B. Giovanelli, 1638.
- SANNAZAR, Jacopo, *Arcadia*, dans *Opere volgari*, Bari, Laterza, 1961 [1504] (éd. d'A. Mauri).
- SNELL, Bruno, *La découverte de l'esprit : la genèse de la pensée européenne chez les Grecs*, Combas, Éditions de l'Éclat, 1994 [1946] (trad. de M. Charrière et P. Escaig).
- THÉOCRITE, *Bucoliques grecs*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1925-1927, 2 t. (trad. P.-E. Legrand).
- URFÉ, Honoré d', *L'Astrée [...]*, Lyon, P. Masson, [I^{re}-V^e parties, 1607-1629] 1925 (éd. H. Vaganay).
- VIRGILE, *Bucoliques*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1963 (trad. et éd. d'E. de Saint-Denis).
- — —, *Énéide*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1959, 2 vol. (éd. de H. Goelzer et trad. d'A. Bellessort).