

RILUNE — Revue des littératures européennes

N° 17, 2023

Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes

Sous la direction de
Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis



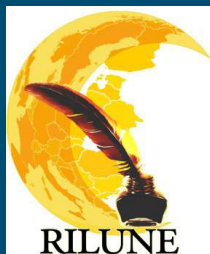


Table des matières
VASILIKI AVRAMIDI ET BENEDETTA DE BONIS

Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes

Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis
(Université de Bologne-Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)
Introduction. Le voyage de Calliope : épopée et quête identitaire I

I. Le début du voyage : nouvelles épiques

Fabio Giunta
(Université de Bologne)
L'ideologia tripartita nella Gerusalemme liberata di Tasso 1

Alain Daniel Alvarez Vega
(Université de Cologne)
« *Extremum fato quod te adloquor hoc est* » :
Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et Dante 19

Donia Boubaker
(Université de Jendouba / Université de la Manouba)
Imaginaire épique et cosmopolitisme dans la littérature de l'extrême contemporain : l'exemple de Laurent Gaudé 36

II. Les étapes du voyage : exégèses et traductions épiques

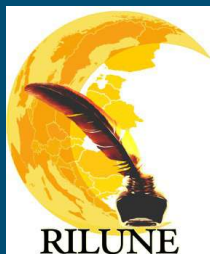
Simonetta Nannini
(Université de Bologne)
L'influsso esercitato da Omero tramite le esegesi antiche : l'esempio del Canto di Ares e di Afrodite (Od. VIII 266-366) nell'interpretazione di Platone (Symp. 192c-e) 51

Fernando Funari
(Université de Florence)
L'Enfer de J.-A. de Mongis : (palin)genèse d'une traduction 62

Enrico Tatasciore
(Fondation Giorgio Cini, Bourse Benno Geiger)
Dal « Pascoli tedesco » di Benno Geiger : i Poemi conviviali 84

III. La fin du voyage : réécritures, adaptations et fonctions épiques

- Frank Lestringant
(Sorbonne Université)
*Seconde manière de la Seconde Semaine de Du Bartas,
le jour de David, une épopée biblique* 120
- Dora Leontaridou
(Université Ouverte Hellénique)
*La scène iliadique des « adieux d'Hector et d'Andromaque » :
son parcours intertextuel dans les épopées médiévales
et le théâtre français* 134
- Michele Morselli
(Université de Bologne)
*« Le bon gentilhomme n'avait jamais lu Virgile » :
Balzac et l'imaginaire épique dans les romans de Lord R'Hoone* 152
- Pauline Philipps
(Université de Rouen)
*Une réécriture universitaire et merdifique des Eddas
dans Par-dessus bord de Michel Vinaver* 174
- Benedetta De Bonis
(Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)
*L'épopée de Gengis-khan au prisme des femmes.
Une enquête sur la littérature pour la jeunesse contemporaine
en langue anglaise, française et italienne* 193



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Dans le sillage de Calliope.

Epos et identité dans les littératures européennes”

VASILIKI AVRAMIDI ET BENEDETTA DE BONIS

(Université de Bologne-Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

Introduction.

Le voyage de Calliope : épopée et quête identitaire

Pour citer cet article

Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, « Introduction. Le voyage de Calliope : épopée et quête identitaire », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. I-XV (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Le mythe est le récit d’une histoire sacrée ayant eu lieu dans le temps primordial des commencements. Le premier et plus noble vêtement qu’il a porté au cours des siècles a été celui de l’épopée. Au moyen du récit des gestes des dieux et des héros, ce genre littéraire a joué un rôle capital dans le processus de construction de l’identité des peuples. Car, il a permis à l’Europe tour à tour de définir sa propre axiologie, de mener des débats à la fois linguistiques et politiques et même d’explorer les questions liées à l’altérité culturelle et de genre. Ce dossier monographique s’interroge sur la relation entre épopée et identité dans les littératures européennes. Il héberge des contributions questionnant le rapport entre tradition et innovation dans la construction de nouvelles épopées ; le processus de circulation des classiques épiques au moyen des exégèses et des traductions ; la réécriture des poèmes épiques et leur adaptation à d’autres genres littéraires.

Mots-clés : épopée, identité, mythe, réception des classiques, littératures européennes.

EN Myth is the telling of a sacred story which took place in the primordial time of beginnings. The first and noblest guise it has assumed over the centuries has been that of the epic. By recounting the deeds of gods and heroes, this literary genre has had a significant impact on the construction process of peoples’ identities. In fact, it has enabled Europe to define its own axiology, to conduct both linguistic and political debates, and even to explore issues relating to cultural and gender otherness. This monographic journal issue examines the relationship between epic and identity in European literatures. It includes contributions questioning the relationship between tradition and innovation in the construction of new epics ; the process of circulation of major epics through exegesis and translations ; and the rewriting of epic poems and their adaptation to other literary genres.

Keywords : epic, identity, myth, reception of classics, European literatures.

Introduction.

Le voyage de Calliope : épopée et quête identitaire*

1. Mythe et épopée

Selon Mircea Eliade, le mythe est le récit d'une « histoire sacrée [...] qui a eu lieu dans le temps primordial [...] des “commencements”. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence. [...] C'est donc toujours le récit d'une “création” »¹. En reprenant cette célèbre définition, Pierre Brunel remarque que le mythe « nous parvient tout enrobé de littérature, [...] il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire »². Si, dans le passage de l'oralité à l'écriture, le mythe perd certaines de ses caractéristiques originaires³, il conserve cependant son lien avec l'idée de commencement et de création, sa capacité d'agrégation au-delà de l'individualité⁴ ainsi que sa fonction ordonnatrice vis-à-vis de la réalité. En 1923, un an après la publication de *The Waste Land*, l'un des plus remarquables poèmes du siècle dernier, Thomas S. Eliot observe, à propos d'*Ulysses* de James Joyce, que le mythe conserve aujourd'hui comme hier toute sa puissance symbolique puisqu'il est « a way of controlling, of ordering, of giving a shape, a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history »⁵.

Pour reprendre la métaphore utilisée par Brunel, un des premiers et

* Ce dossier de *RILUNE* a été dirigé par Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis. En ce qui concerne l'introduction au volume, Vasiliki Avramidi est l'auteur du paragr. 2 (« Genre et épopée »), Benedetta De Bonis des paragr. 1 (« Mythe et épopée »), 3 (« *Gender* et épopée »), 4 (« Épopée vs épopée ») et 5 (« Présentation du volume »). La révision des articles d'Alvarez Vega (p. 19-35), Boubaker (p. 36-50), Nannini (p. 51-61), Leontaridou (p. 134-151) et Philipps (p. 174-192) doit être attribuée à Vasiliki Avramidi ; celle des contributions de Giunta (p. 1-18), Funari (p. 62-83), Tatasciore (p. 84-119), Lestringant (p. 120-133), Morselli (p. 152-173) et De Bonis (p. 193-214) à Benedetta De Bonis.

¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.

² Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1988, p. 11.

³ Voir Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, p. 112-126.

⁴ Walter Burkert, « Mythisches Denken. Versuch einer Definition an Hand des griechischen Befundes », dans Hans Poser (dir.), *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Berlin-New York, De Gruyter, 1979, p. 16-39.

⁵ Thomas Stearns Eliot, « Ulysses, Order and Myth », dans *Selected prose of T. S. Eliot*, London-Boston, Faber and Faber, 1975, p. 177.

plus nobles « vêtements » que le mythe a porté au cours des siècles a été celui de l'épopée. C'est dans ce genre littéraire, inspiré par Calliope, l'aînée des Muses et la déesse de l'éloquence, que se cristallisent certaines des variantes les plus connues du mythe⁶. C'est dans ce genre littéraire, ainsi que dans la tragédie, que le mythe trouve sa plus haute forme d'expression. D'après Aristote, l'épopée imite, sous la forme d'un récit, les actions d'hommes de haute valeur morale⁷. Elle se distingue par l'excellence des pensées et de l'élocution⁸, s'articule en de longs épisodes⁹ et utilise un mètre héroïque s'accommodant au mieux, en raison de sa gravité, des mots insignes et des métaphores¹⁰.

Au centre du récit épique se trouve souvent le mythe du héros. Jung énumère les étapes structurelles qui constituent ce récit mythique, depuis la naissance miraculeuse mais obscure du héros jusqu'à son sacrifice généreux entraînant sa mort, en passant par les premières épreuves de puissance surhumaine, l'ascension rapide au pouvoir, la lutte triomphale contre les forces du mal et la défaillance devant la tentation d'orgueil. Il conclut que la structure du mythe du héros est particulièrement significative, et pour l'individu qui s'efforce d'affirmer sa propre personnalité, et pour la société qui possède la même exigence de définition de son identité collective¹¹. Ce ne doit pas être un hasard si, comme l'ont montré Vico et Hegel, les littératures nationales commencent par une ère d'épopée orale cédant ensuite la place à un âge de la prose¹². La narration épique a un caractère fondateur : dans le « temps des commencements », les civilisations définissent tour à tour leurs identités et axiologies au moyen du récit des exploits d'un ou plusieurs héros.

Ainsi, le sujet de l'*Iliade* pivote autour de la figure d'Achille, injustement spolié par Agamemnon de son butin de guerre, donc, métaphoriquement, de cet honneur socialement reconnu (τιμή) au-delà duquel l'homme grec archaïque ne voit aucune raison d'être¹³. De même,

⁶ Voir Gregory Nagy, « Mythological Exemplum in Homer », dans Ralph Hexter et Daniel Selden (dir.), *Innovations of Antiquity*, New York, Routledge, p. 311-331.

⁷ ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγῳδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρον λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν · τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν. Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 36 (1449b).

⁸ ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. *Ibid.*, p. 67 (1459b).

⁹ ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μῆκυνεται. *Ibid.*, p. 55 (1455b).

¹⁰ τὸ γὰρ ἥρωικόν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν, διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα. *Ibid.*, p. 68 (1459b).

¹¹ Carl Gustav Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, TEA, 2004, p. 94-111.

¹² Voir Erich Heller, « The Poet in the Age of Prose : Reflections on Hegel's *Aesthetics* and Rilke's *Duino Elegies* », dans *In the Age of Prose : Literary and Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 1-20.

¹³ Voir Erich Dodds, « From Shame-Culture to Guilt-Culture », dans *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1964, p. 28-63.

au moment du passage de la République au Principat, au moyen de l'histoire d'Énée, Virgile rappelle aux *cives* romains, destinés à devenir bientôt des sujets, les valeurs latines des origines, au sommet desquelles se trouve cette *pietas* qui est un mélange de dévouement à la famille, à la patrie et aux dieux¹⁴. Et encore, la *Chanson de Roland*, avec le sacrifice héroïque de son protagoniste chrétien, fixe une fois pour toutes le code chevaleresque du Moyen Âge roman¹⁵. En tournant notre regard vers l'Est, nous trouvons autant d'exemples d'épopées qui se servent du mythe du héros pour fixer l'axiologie d'une civilisation entière. Si, dans l'*Épopée de Gilgamesh*, l'élan héroïque vers la transcendance trouve sa propre figuration dans la quête d'immortalité du protagoniste¹⁶, dans l'*Histoire secrète des Mongols*, une image particulière de héros – le *baatar* – se fait jour. Avec cette chronique épique anonyme médiévale, la nation mongole nouvelle-née entend célébrer son identité nomade, rattachée au monde des steppes¹⁷. Dans la civilisation grecque, l'idéal héroïque est lié à l'origine aristocratique, au sexe masculin et à l'acte héroïque en soi. En revanche, le *baatar* mongol – homme ou femme, jeune ou vieux, riche ou pauvre – doit sa gloire à sa volonté personnelle, à sa force morale et à sa fermeté d'esprit¹⁸. Ces valeurs trouvent leur incarnation la plus aboutie dans la figure de Gengis-khan qui, après une enfance misérable, se hisse, grâce à ses qualités personnelles, à la tête d'un empire faisant de la méritocratie le système de recrutement de ses élites¹⁹.

2. Genre et épopée

Dans un des poèmes où elle réécrit le mythe de Pénélope, Bianca Tarozzi dit que « l'*epos* deve includere lo scibile di un'epoca »²⁰. C'est par ces mots que commence notre questionnement : de quoi est faite une épopée ? En suivant le raisonnement de Thomas Greene, « en l'absence

¹⁴ Voir Antonio La Penna, « Il potere, il destino, gli eroi. Introduzione all'*Eneide* », dans Virgilio, *Eneide*, Milano, BUR, 2002, t. I, p. 5-216.

¹⁵ Voir Giuseppe Chiri, *L'epica latina medioevale e la Chanson de Roland*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1936.

¹⁶ Gilbert Durand (« Le régime diurne de l'image », dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 69-215) associe l'image archétypale du héros à l'idée de la transcendance, à savoir de la victoire sur la temporalité et la mort.

¹⁷ Voir *Histoire secrète des Mongols*, éd. Marie-Dominique Even et Rodica Pop, Paris, Gallimard, 1994, p. 11-12.

¹⁸ Jack Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens. How the Daughters of Genghis Khan rescued his Empire*, New York, Crown Publishers, 2010, p. 9-10.

¹⁹ Jack Weatherford, *Genghis Khan and the Making of the Modern World*, New York, Three Rivers Press, 2004, p. XIX.

²⁰ Bianca Tarozzi, *Nessuno vince il leone. Variazioni e racconti in versi*, Venezia, Arsenale Editrice, 1988.

d'une théorie générale qui assigne à chaque [genre] sa fonction, les genres individuels doivent trouver en eux-mêmes leurs principes de fonctionnement. L'effort de redéfinition de l'écrivain et du critique nous donne l'occasion de comprendre les genres plus profondément »²¹. Ainsi, conscients de « la résistance naturelle de la littérature à l'ordre »²², nous entreprenons la catabase dans le genre épique et nous tentons d'en percer les secrets. Pour ce faire, nous revenons à la description (ou mieux, à la prescription) du genre faite par Aristote dans la *Poétique*. La poésie épique, dit-il, est une « imitation narrative et en vers, il y faut, composer la fable de façon qu'elle soit dramatique et tourne autour d'une seule action, entière et complète, ayant un commencement, un milieu et une fin, afin qu'étant une et entière comme un être vivant, elle procure le plaisir qui lui est propre »²³. Le fait de centrer l'intrigue autour d'une section et non « sur un seul héros, ou sur un seul temps »²⁴, tout en intégrant sous forme d'épisodes le passé et l'avenir du récit, a amené le philosophe ancien à qualifier Homère de « merveilleux »²⁵ par rapport aux autres poètes épiques de son temps.

Alors que l'*Illiade* déploie les conséquences catastrophiques de la colère humaine et que l'*Odyssée* invite ses lecteurs à un voyage le long du *nostos* de son protagoniste, l'*Énéide* de Virgile s'appuie sur les deux pour offrir à l'empire augustéen nouveau-né son récit national. Ainsi, dès l'époque latine, le genre épique devient le moyen par lequel les identités nationales sont imaginées, racontées et établies²⁶. Il en va de même à l'ère moderne. Le chef-d'œuvre de Camões, *Os Lusíadas*, est un exemple parfait du lien entre l'épopée et la politique à l'époque coloniale des « découvertes » et des voyages impérialistes. Ensuite, avec la naissance de l'État-nation en Europe entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, l'*epos* revient pour donner une voix et une forme à l'identité nationale en train de se forger. C'est dans ce contexte culturel qu'au début du XVIII^e siècle Dionisios Solomos et Adam Mickiewicz composent des épopées nationales – le *Pan Tadeusz* et les *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* – sur les batailles combattues respectivement par les peuples grec et polonais ; c'est à eux qu'incombe la tâche ardue de raconter l'éveil de leur nation.

²¹ Thomas M. Greene, *The Descent from Heaven, a Study in Epic Continuity*, New Haven, Yale University Press, 1963, p. 8. Notre traduction.

²² *Ibid.*, p. 9. Notre traduction.

²³ Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῶν ἐν ὅλῳ ποιῇ τὴν οἰκειὰν ἡδονήν. Aristote, *op. cit.*, p. 66 (1459a).

²⁴ περὶ ἓνα [...] καὶ περὶ ἓνα χρόνον. *Ibid.*, p. 67 (1459b).

²⁵ Θεσπέσιος, *Ibid.*, p. 66 (1459a).

²⁶ Voir au moins David Quint, *Epic and Empire : Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

La centralité de l'intrigue et l'approche didactique de l'*epos* n'en empêchent pas l'« expansivité » qui est, selon Greene, « la première qualité de l'imagination épique »²⁷. L'épopée offre un vaste espace poétique permettant à l'imagination de se développer, à la pensée et aux projets d'être analysés, aux personnages de se former. Au-delà du lien avec la tradition et de l'intention politique, l'*epos* constitue également un voyage dans les profondeurs de l'âme humaine et divine, en quête d'une explication de ce qui se trouve à l'intérieur et à l'extérieur de notre *psyché*. On pourrait citer, à titre d'exemple, le *De Rerum Natura* de Lucrèce ou la *Commedia* de Dante. Quoi qu'il en soit, l'épopée ne se limite pas à de grandes idées, à des héros et à leurs quêtes personnelles ou collectives. Depuis Homère, l'épopée a réussi à intégrer des éléments poétiques et des pratiques appartenant traditionnellement à d'autres genres littéraires. Prenons le cas des hexamètres homériques. Nous y trouvons des éléments tels que la *performance* des aèdes odysseïques – Démodocos et Phémios – ou celle d'Achille dans le chant XI de l'*Iliade*²⁸ ; la complainte (γόος) des femmes dans le livre XXIV de l'*Iliade* ou Penelope-rossignol dans le livre XIX de l'*Odyssée*²⁹ ; des moments d'*aporie* tragique ou des structures narratives proches de la tragédie³⁰ et maints autres éléments.

C'est pourquoi l'épopée a très tôt accueilli au sein de son propre genre d'autres éléments, tout en s'ouvrant à la contamination avec d'autres genres : un double parcours que l'on peut retrouver encore dans la littérature contemporaine. Nous constatons donc que des quêtes héroïques deviennent un élément constitutif du roman moderne, comme dans *Ulysses* de James Joyce, ou bien nous pouvons parler d'une épopée de migrants contemporains vers l'Europe à propos de la pièce de théâtre *Le etiopiche* de Mattia Cason³¹ ou du film *Io capitano* de Mattia Garrone³². Et encore, nous nous retrouvons face à des odyssées lyriques

²⁷ Thomas M. Greene, *op. cit.*, p. 9. Notre traduction.

²⁸ Voir au moins les chapitres 11 et 12 de Jonathan Ready et Christos Tsagalis (dir.), *Homer in Performance : Rhapsodes, Narrators, and Characters*, Austin, University of Texas Press, 2018.

²⁹ Voir *inter alia* Paola Gagliardi, « I lamenti di Andromaca nell'*Iliade* », *GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne*, n° 10, 2006, p. 11-46 ; Christine Perrell, « Reading the Laments of *Iliad* 24 », dans Ann Suter (dir.), *Lament : Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 93-117 ; Christos Tsagalis, *Epic Grief : Personal Laments in Homer's Iliad*, Berlin, De Gruyter, 2012.

³⁰ Voir *inter alia* Richard B. Rutherford, « Tragic Form and Feeling in the *Iliad* », *The Journal of Hellenic Studies*, n° 102, 1982, p. 145-160 ; Irene J. F. de Jong, « Homer : the First Tragedian », *Greece & Rome*, n° 63, 2, 2016, p. 149-162 ; Sheila Murnaghan, « Penelope as a Tragic Heroine : Choral Dynamics in Homeric Epic », *Yearbook of Ancient Greek Epic Online*, n° 2, 1, 2018, p. 165-189.

³¹ Voir <https://www.culturabologna.it/events/le-etipiche>. [Dernière consultation : 28/11/2023]

³² Voir <https://www.internazionale.it/essenziale/notizie/annalisa-camilli/2023/09/06/io->

modernes, comme *Meadowlands* de Louise Glück³³, ou bien à des pièces théâtrales basées sur des personnages de l'épopée. C'est le cas de Didon dans la *performance* réalisée par Edith Hall et Magdalena Zira³⁴ ou de Pénélope, seule sur la scène imaginée par Martina Baldiluzzi³⁵. Parfois, nous assistons à la reconstitution d'un poème classique dans son intégralité, comme dans l'*Odyssée* de Giuliano Peparini, représentée à Syracuse par la fondation INDA³⁶. Un genre si important que l'épopée ne pouvait pas ne pas susciter des réponses satyriques visant à le vider de l'intérieur. Il s'agit d'une pratique qui est typique de la réécriture. C'est ainsi que l'on peut lire des parodies de l'épopée, telles que le *Don Juan* de Byron ou le *Chant de Pénélope* de Margaret Atwood³⁷. D'après John Lauber, la première serait une tentative de destruction de la forme épique « by a comprehensive attack on the whole tradition of epic poetry – its style, its structure, and its values »³⁸. Quant au texte d'Atwood, il serait, selon Susanne Jung, un « carrefour de narratives », un mélange d'éléments appartenant à des genres différents, caché derrière un chœur et un titre épique.

3. *Gender* et épopée

Selon Italo Calvino, un classique est « un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire »³⁹. La vitalité des classiques est sans doute liée à leur aptitude à offrir différentes pistes de lecture. Un classique peut être lu de manière philologique, en prêtant attention au texte et au contexte où il a été produit, ou encore comme une œuvre permettant de

capitano-film-garrone. [Dernière consultation : 28/11/2023]

³³ Louise Glück, *Meadowlands*, Hopewell, Ecco Press, 1996. Voir au moins Deborah Roberts et Sheila Murnaghan, « Penelope's Song : the Lyric Odysseys of Linda Pastan and Louise Glück », *Classical and Modern Literature*, n° 22, 2002, p. 1-33.

³⁴ Voir *Recovering Dido*, résultat d'une collaboration récente entre Magdalena Zira et Edith Hall. Cette œuvre a été présentée à Oxford. Voir <http://www.apgrd.ox.ac.uk/events/2023/11/20-Dido>. [Dernière consultation : 28/11/2023]

³⁵ Voir <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2022/penelope/>. [Dernière consultation : 28/11/2023]

³⁶ Voir <https://www.indafondazione.org/ulisse-lultima-odissea/>. [Dernière consultation : 28/11/2023]

³⁷ Margaret Atwood, *The Penelopiad*, Edinburgh, Canongate, 2005. Au sujet de ce texte, voir au moins Coral Ann Howells, « Five Ways of Looking at *The Penelopiad* », *Sydney Studies in English*, n° 32, 2006, p. 5-18 ; Earl G. Ingersoll, « Flirting with Tragedy : Margaret Atwood's *The Penelopiad*, and the Play of the Text », *Intertexts*, n° 12, 1-2, 2008, p. 111-128 ; Susanne Jung, « "A Chorus Line" : Margaret Atwood's *Penelopiad* at the Crossroads of Narrative, Poetic and Dramatic Genres », *Connotations*, n° 24, 1, 2014, p. 41-62.

³⁸ John Lauber, « *Don Juan* as Anti-Epic », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 8, 4, 1968, p. 607.

³⁹ Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, p. 7.

comprendre le présent. En raison de sa souplesse intrinsèque, l'*epos* s'ouvre aujourd'hui à un point de vue féminin, pour aborder des questions liées à l'identité de genre.

Dans son discours prononcé au Teatro Comunale de Bologne à l'occasion de la rencontre *Canta, mia Dea*, organisée par le Centre d'Études « La permanenza del Classico » de l'Alma Mater Studiorum, l'écrivaine Silvia Avallone a relu l'*Iliade* d'Homère avec les yeux d'une femme contemporaine⁴⁰. Elle a montré comment les femmes – dans le texte qui donne naissance à la voix littéraire occidentale, une voix qui, pendant des siècles, a été masculine – sont invisibles et étrangères. Elles pleurent, elles obéissent, elles sont amoureuses. Lorsqu'elles ont une forme de pouvoir, elles séduisent. Elles sont réduites à des fonctions : mères de, épouses de, filles de. Même la Muse épique obéit à un homme, à savoir Homère. Les femmes de l'*Iliade* sont des « choses vivantes », des monnaies d'échange, des trophées. Elles agissent en arrière-plan, car la scène est dominée par les hommes. Alors, pourquoi lire les épopées classiques ? La conclusion d'Avallone est que ces textes nous aident à prendre conscience de la genèse de l'Occident.

On ne pourrait pas affirmer que toutes les épopées et toutes les civilisations ont une empreinte masculine aussi forte que la culture occidentale. Par exemple, dans le monde des steppes, les femmes jouissaient, depuis l'Antiquité, d'une plus grande liberté et d'une plus grande considération que leurs voisines sédentaires. Elles participaient, à l'instar des hommes, à la guerre, à la politique et au commerce⁴¹. On pourrait songer encore une fois à l'*Histoire secrète des Mongols*. Cette chronique épique fait la part belle aux figures féminines qui aident le héros-protagoniste et s'avèrent des conseillères politiques avisées. Toutefois, même ici, les femmes restent des fonctions : mères de, épouses de. L'hypothèse récemment avancée par Atwood de l'intervention d'une main féminine dans l'écriture de l'ouvrage montre bien l'ambivalence de la condition féminine dans le monde des steppes, habilement dépeinte par l'auteur(e) anonyme de cette épopée⁴².

Dans le sillage des revendications féministes, de nombreux artistes et écrivains occidentaux explorent aujourd'hui le genre épique et ses textes fondateurs à la lumière d'une sensibilité féminine. Ainsi, Anne Weber écrit

⁴⁰ L'enregistrement vidéo de cette initiative est disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=AA7otcdpEPQ>. [Dernière consultation : 22/11/2023]

⁴¹ Jack Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens*, op. cit., p. XIV-XV. À ce sujet, voir également Iaroslav Lebedynsky, *Les Amazones. Mythe et réalité des femmes guerrières chez les anciens nomades de la steppe*, Paris, Errance, 2009.

⁴² Voir *The Secret History of the Mongols*, éd. Christopher P. Atwood, London, Penguin, 2023, p. LIX-LXIV.

en allemand le poème épique *Annette, ein Heldinnenepos*⁴³ où la protagoniste est en quête de sa propre identité de femme militante. Traduite en français par l'auteure elle-même sous le titre *Annette, une épopée*⁴⁴, l'œuvre raconte la vie de la neuroscientifique, résistante, militante communiste et du FLN algérien Anne Beaumanoir. Et encore, la Britannique Nathalie Haynes réécrit l'*Iliade* du point de vue des femmes. Dans le roman *A Thousand Ships*⁴⁵, Calliope décide de donner la parole aux héroïnes grecques et troyennes dont l'existence a été bouleversée par la guerre chantée par Homère. Enfin, les mythes liés à l'épopée font l'objet d'une véritable réflexion sur ce que signifie être une femme aujourd'hui, dans un va-et-vient constant entre le présent et le passé. C'est le cas, par exemple, du roman *Le repos de Penthésilée*⁴⁶ de Natacha Michel et du drame *Chère Amazone*⁴⁷ d'Alicia Roda. Au centre de ces œuvres se trouve la figure de Penthésilée. Les exploits de cette reine qui était tombée amoureuse d'Achille lors des combats à Troie avaient été relatés dans l'*Ethiopide*, un poème épique perdu. Si, dans le monde grec, le mythe des Amazones stigmatisait certains aspects de la féminité perçus comme perturbants, tels que la force virile et l'insoumission aux mâles⁴⁸, après des siècles de lutte pour la reconnaissance des droits des femmes⁴⁹, il s'est chargé d'importantes revendications identitaires.

4. Épopée vs épopée

Au fil des siècles, l'adjectif « épique » a pris de nouveaux sens, plus larges par rapport à ceux qu'il avait dans la culture antique, à tel point qu'il est parfois difficile aujourd'hui de distinguer les œuvres appartenant proprement au genre épique de celles qui n'entretiennent que de faibles liens avec ce dernier.

L'utilisation par Peter Szondi, au milieu du siècle dernier, de l'adjectif « épique » à propos du théâtre a marqué un tournant décisif dans la théorie de la littérature. Le critique hongrois-allemand part de la recommandation faite par Aristote aux écrivains dans la *Poétique* de ne pas mélanger le drame (δράμα, « action scénique ») et l'épopée (ἔπος,

⁴³ Anne Weber, *Annette, ein Heldinnenepos*, Berlin, Matthes & Seitz, 2020.

⁴⁴ Anne Weber, *Annette, une épopée*, Paris, Seuil, 2020.

⁴⁵ Nathalie Haynes, *A Thousand Ships*, London, Pan Macmillan, 2019.

⁴⁶ Natacha Michel, *Le repos de Penthésilée*, Paris, Gallimard, 2020.

⁴⁷ Alicia Roda, *Chère Amazone*, Paris, Les Cygnes, 2016.

⁴⁸ Voir Davide Bigalli, *Amazzoni, sante, ninfe : variazioni di storia delle idee dall'Antichità al Rinascimento*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.

⁴⁹ Voir Adriana Cavarero et Franco Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2022.

« parole », « narration »). Le drame moderne serait né à la Renaissance, lorsque l'homme, après le Moyen Âge, retrouve sa dimension laïque et crée un théâtre pivotant autour de la triade volonté-décision-action. Dans ce théâtre, les éléments dramatiques et le dialogue sont prédominants. Entre les XIX^e et XX^e siècles, le théâtre européen aurait traversé une crise dont le résultat serait la contamination du genre dramatique par le genre épique, au moyen de l'introduction d'éléments narratifs, donc épiques, dans le théâtre. L'œuvre du Belge Maurice Maeterlinck est exemplaire à cet égard. Dans ses « drames statiques » – terme paradoxal si l'on considère que le verbe δράω en grec ancien signifie « agir » –, Maeterlinck représente l'homme dans son impuissance existentielle, dans sa condition de prisonnier d'un destin de mort dont il n'est point le responsable. Le recours à des éléments épiques lui permet de faire de l'être humain un objet passif et silencieux de la mort, et ce, dans une forme qui le voudrait sujet parlant et agissant. Ainsi, le dialogue n'est plus auto-suffisant. L'auteur est contraint de donner des indications dramaturgiques de plus en plus minutieuses et le dialogue se charge d'une fonction narrative, en ce qu'il permet de décrire une réalité demeurant au fond incompréhensible⁵⁰.

Dans cet usage de l'adjectif « épique », Szondi se rapproche de Bertolt Brecht qui l'avait employé pour qualifier sa propre œuvre dramaturgique, par opposition au théâtre « dramatique », dit « aristotélécien ». Au drame, à l'action et à l'identification entre le spectateur et le personnage, le théâtre épique préfère la narration, la réflexion et la distanciation. Afin de briser l'illusion scénique, de stimuler le jugement critique du spectateur et de créer une dramaturgie du commentaire, Brecht utilise des « effets de distanciation », tels que l'insertion du prologue, de chansons, de panneaux et d'extraits de journaux, ainsi que l'éclairage du public⁵¹.

En dernier, dans la culture populaire, le terme « épique » a désormais pris un sens figuré. Il désigne une entreprise ayant « quelque chose de légendaire par rapport aux capacités humaines ordinaires »⁵². Ainsi, pour reprendre l'exemple de Gengis-khan, l'une des sources incontournables pour l'étude de sa figure est l'*Histoire secrète des Mongols*. Cependant, sur les couvertures de romans et les affiches de films contemporains inspirés des mythes gengiskhanides et puisant dans cet ouvrage, les mots

⁵⁰ Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno* [1956], Torino, Einaudi, 1962, p. 3-59.

⁵¹ Voir Bertolt Brecht, « Kleines Organon für das Theater », dans *Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964, t. VII, p. 7-67 ; Peter Szondi, *op. cit.*, p. 96-101.

⁵² Voir l'entrée « epico » dans le dictionnaire italien Sabatini Coletti en ligne : https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/E/epico.shtml. [Dernière consultation : 20/11/2023]

« épopée » et « épique » sont utilisées dans un sens métaphorique, sans référence aux caractéristiques formelles de l'*epos*. Par exemple, le roman *Wolf of the Plains* de l'écrivain britannique Conn Iggulden retrace « the epic story of the great conqueror »⁵³ et la saga de la romancière américaine Starr Z. Davies sur la reine Mandoughai – figure qui est liée à Gengis-khan, mais qui n'est pas présente dans l'*Histoire secrète des Mongols* – porte le sous-titre de « Mongolian Epic »⁵⁴. Et encore, le long métrage *Mongol*, tourné en 2007 par le réalisateur russe d'origine bouriate Sergei Bodrov, est un « film épique », puisqu'il s'inscrit dans un genre cinématographique s'inspirant des gestes de personnages historiques ou mythologiques et se caractérisant par la spectacularité des situations, de la scénographie et de la distribution ainsi que par les coûts élevés de sa production⁵⁵. À l'époque du postmodernisme⁵⁶, le mythe et l'épopée sont commercialisés et spectacularisés. Avec l'épopée telle qu'elle a été théorisée par Aristote, ces œuvres contemporaines ont en commun la longueur des épisodes, le sujet héroïque et le caractère narratif. Cependant, ce qui manque souvent aux films et aux romans dits « épiques » de nos jours, c'est la charge identitaire des épopées anciennes. Le spectateur contemporain qui se rend au cinéma pour voir le film *Troy* de Wolfgang Petersen ne le fait pas pour assister à la représentation des valeurs fondatrices de sa propre civilisation – comme le faisaient au contraire les Grecs en écoutant ou en lisant les poèmes homériques – mais par pur divertissement et évasion.

5. Présentation du volume

L'épopée a joué un rôle primordial – par son lien avec le mythe, l'oralité et la narration d'exploits héroïques – dans la naissance des littératures européennes et dans la définition de l'axiologie des peuples qui les ont produites. Les textes épiques fondateurs de la civilisation européenne pivotent tous autour de l'idée du voyage par mer. Dans l'*Iliade*, il est question de l'expédition des navires achéens vers Troie, afin

⁵³ Conn Iggulden, *Wolf of the Plains*, New York, HarperCollins, 2007.

⁵⁴ La *Fractured Empire Saga* (Milwaukee, Pangea Books, 2021-2022) se compose des romans suivants : *Daughter of the Yellow Dragon*, *Lords of the Black Banner*, *Mother of the Blue Wolf* et *Empress of the Jade Realm*.

⁵⁵ Voir l'entrée « epico, film » dans l'encyclopédie Treccani en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/film-epico/#:~:text=epico%2C%20film%20Genere%20cinematografico%20ispirato,i%20costi%20di%20produzione%20elevati](https://www.treccani.it/enciclopedia/film-epico/#:~:text=epico%2C%20film%20Genere%20cinematografico%20ispirato,i%20costi%20di%20produzione%20elevati.). [Dernière consultation : 20/11/2023]

⁵⁶ Voir David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, Blackwell, 1990.

venger l'offense subie par Ménélas ; dans l'*Odyssée*, du *nostos* aventureux d'Ulysse après la guerre, pour regagner sa maison d'Ithaque. Le voyage mythique des héros homériques est ensuite devenu un voyage textuel, dans la mer de la connaissance. De nombreux écrivains, philosophes et artistes européens se sont plongés dans les poèmes épiques anciens, en y trouvant l'inspiration pour de nouvelles créations, en les traduisant, en les commentant et en reprenant des passages et des épisodes. Malgré leur proximité différente avec le genre de l'épopée et la distance temporelle et culturelle qui les sépare, ces intellectuels sont partis en voyage avec Calliope, Muse épique, dans l'espoir de trouver, le long du chemin, la réponse à une question fondamentale : qui sommes-nous ?

Ce numéro de *RILUNE* interroge la relation entre épopée et identité dans les littératures européennes. Suivant le fil rouge du voyage métaphorique de Calliope, il se structure en trois parties. Un premier volet – « Le début du voyage : nouvelles épiques » – porte sur la relation, d'un point de vue thématique et/ou stylistique, entre tradition et innovation dans la construction de nouveaux poèmes épiques. Il héberge des contributions consacrées à des auteurs qui posent les fondements du genre épique ou dialoguent avec les textes fondateurs de l'épopée pour donner de nouvelles orientations à ce genre littéraire. Dans cette section, Calliope commence son voyage, et les auteurs européens lèvent l'ancre pour la suivre.

L'article de Fabio Giunta porte sur la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. Avec le poème héroïque, qu'il théorise dans l'ouvrage *Discorsi del poema eroico* (1594), Le Tasse se propose de créer une œuvre adaptée aux instances les plus rigoureuses de son temps. D'une part, il se conforme aux canons aristotéliens et de la Contre-Réforme qui prônent la fidélité à la vérité historique, la rationalité, la moralité et l'unité de la structure narrative du récit. D'une autre part, il adopte un style élevé, en accord avec le genre épique et le sujet traité, et cède à ces éléments magiques et aventureux qu'il sait être indispensables pour le plaisir de ses lecteurs. L'essai de Giunta – « L'ideologia tripartita nella *Gerusalemme liberata* di Tasso » – explore l'architecture idéologique de la *Gerusalemme liberata* à la lumière des recherches de Dumézil, Duby, Le Goff, Flori et Huizinga touchant « l'idéologie tripartite indo-européenne » dans divers contextes médiévaux et modernes. Une des visées axiologiques du poème du Tasse serait l'affirmation de la primauté de la sphère magico-religieuse. Celle-ci trouverait son représentant dans le personnage de Pierre l'Ermite jouant un rôle important dans la direction de l'entreprise des croisés.

La contribution d'Alain Daniel Alvarez Vega (« “Extremum fato quod te adloquor hoc est” : Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et

Dante ») montre comment Dante, dans la *Commedia*, utilise son talent philologique et poétique pour négocier sa position au sein de la tradition épique occidentale. Virgile est sans aucun doute le guide de Dante *agens* dans l'*Enfer*, et l'*Énéide* le texte de référence de l'*auctor* tout au long du poème sacré. Cependant, le génie de Dante se détache de la tradition qui l'a précédé, pour trouver son propre espace expressif dans le poème allégorique-didactique chrétien et franchir ainsi ces Colonnes d'Hercule qui avaient été fatales à Ulysse. Un exemple en est le motif du silence, qu'Alvarez Vega analyse en relation avec les figures de Didon et Béatrice dans l'*Énéide* et la *Commedia*, en soulignant comment Dante reprend le plus souvent le modèle virgilien pour le transformer en quelque chose de tout à fait nouveau.

Avec l'article de Donia Boubaker – « Imaginaire épique et cosmopolitisme dans la littérature de l'extrême contemporain : l'exemple de Laurent Gaudé » –, nous passons de l'ancien à l'extrême contemporain. La chercheuse donne un exemple de la vitalité du genre épique de nos jours en se penchant sur l'œuvre de Laurent Gaudé, l'un des auteurs français vivants les plus étudiés dans les écoles secondaires. Avec le poème *Nous, l'Europe : Banquet des peuples* (2018), Gaudé cherche à refonder le genre épique, en le confrontant à un thème très actuel : l'appel à la construction d'une Europe qui puisse se dire réellement « unie » de par sa capacité à promouvoir les valeurs de liberté, de solidarité et de reconnaissance de l'autre. Boubaker souligne comment les questions identitaires hantent l'écriture épique de Gaudé, qui devient alors le support d'une réflexion morale, culturelle et politique sur le cosmopolitisme.

Suit une deuxième partie – « Les étapes du voyage : exégèses et traductions épiques » – consacrée au processus de circulation des classiques épiques à travers les exégèses et les traductions. Celles-ci marquent des étapes importantes du voyage maritime de Calliope.

C'est ce que montre, par exemple, l'article de Simonetta Nannini, « L'influsso esercitato da Omero tramite le esegesi antiche : l'esempio del Canto di Ares e di Afrodite (*Od.* VIII 266-366) nell'interpretazione di Platone (*Symp.* 192c-e) ». Nannini examine l'influence des exégèses philosophiques des poèmes d'Homère sur la culture occidentale. Elle choisit l'épisode exemplaire des « amours d'Arès et d'Aphrodite » qui se trouve dans le huitième livre de l'*Odyssée*. L'interprétation qu'en donne Platon dans le *Banquet*, dans le cadre du discours d'Aristophane sur le mythe de l'autre moitié, s'avère capitale pour Aristote, Lucrèce et la psychologie moderne.

Fernando Funari, dans « L'*Enfer* de J.-A. de Mongis : (palin)genèse d'une traduction », se sert des outils et des réflexions de la critique

génétique, de la traductologie et des humanités numériques pour étudier un autre aspect de la circulation des textes épiques, à savoir la traduction et l'adaptation d'un texte source aux conditions linguistiques et encyclopédiques de la langue-culture cible. Il prend en considération les trois versions de la traduction française de la *Commedia* de Dante par Jean-Antoine de Mongis. L'analyse se concentre sur l'étude de cas de la célèbre harangue au moyen de laquelle Ulysse, dans le chant XXVI de l'*Enfer*, incite ses hommes à violer l'interdiction divine de franchir les Colonnes d'Hercule. L'épisode devient l'occasion d'une réflexion métapoétique sur l'écriture du poème. Funari compare les choix du traducteur du XIX^e siècle avec ceux d'autres traducteurs de la *Commedia*. Il inclut, en annexe à sa contribution, une liste des traductions de l'*Enfer* entre les XVII^e et XXI^e siècles, ce qui donne un aperçu de la vaste circulation de l'œuvre dantesque dans l'espace francophone.

L'essai d'Enrico Tataschiere – « Dal “Pascoli tedesco” di Benno Geiger : i *Poemi conviviali* » – est consacré à l'un des recueils poétiques de Giovanni Pascoli qui a connu la plus grande fortune dans l'espace européen : les *Poemi conviviali* (1904). Sous le voile du mythe, cet ouvrage retrace une histoire de l'humanité, à partir de l'épopée homérique jusqu'à la naissance du Christ, en passant par la vision apocalyptique des tribus barbares de Gog et Magog dévorant le monde occidental. Grâce à la consultation du matériel conservé à la Fondation Cini de Venise, à la Fondation Croce, à la Casa Pascoli de Castelveccchio, au Gabinetto Vieusseux et auprès de plusieurs bibliothèques berlinoises, Tataschiere montre l'importance du travail de traduction en allemand des *Poemi conviviali* effectué par Benno Geiger. Il laisse entrevoir également le réseau européen de ce poète et historien de l'art autrichien qui, au début du XX^e siècle, est entré en contact avec les intellectuels majeurs de son époque, dont Marinetti, Croce, Borgese, Zweig, Hesse et bien d'autres.

Une troisième et dernière section – « La fin du voyage : réécritures, adaptations et fonctions épiques » – se penche sur les œuvres qui dialoguent avec un texte source épique, en le réécrivant intégralement ou partiellement, en l'adaptant à d'autres genres littéraires, tels que le théâtre ou le roman, ou en l'utilisant comme une simple « fonction épique ». Calliope amène les voiles pour laisser la place à d'autres Muses qui inspirent des textes entretenant des liens de plus en plus faibles avec le genre épique.

La section s'ouvre sur un article de Frank Lestringant, « Seconde manière de la *Seconde Semaine* de Du Bartas, le jour de David, une épopée biblique ». Il porte sur la présence de l'hypotexte biblique dans l'œuvre de Guillaume de Saluste du Bartas. Dans la *Seconde Semaine*, inachevée, le poète protestant français du XVI^e siècle est censé raconter

l'histoire de l'humanité, de l'Eden à l'Apocalypse. Dans *Les Suites de la Seconde Semaine*, il entend rompre avec la tradition ronsardienne et les références à la mythologie gréco-latine pour se tourner vers un style poétique sévère, inspiré de la *Bible*. Lestringant concentre notamment son analyse sur le livre des « Trophées », concernant le règne de David, qui constitue l'une des parties les plus étendues et les plus réussies de ces *Suites*.

L'article de Dora Leontaridou – « La scène iliadique des “adieux d'Hector et d'Andromaque” : son parcours intertextuel dans les épopées médiévales et le théâtre français » – offre un vaste *excursus* diachronique sur la fortune de l'épisode des « adieux d'Hector et d'Andromaque », narré dans le sixième chant de l'*Iliade*. Leontaridou examine comment cette scène a été reprise dans deux épopées médiévales, l'*Histoire de la destruction de Troie* de Darès le Phrygien et le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, et dans le théâtre français moderne, à savoir la tragédie *Hector* (1601) d'Antoine de Montchrestien et la tragédie du même nom de Jean Charles Julien Luce de Lancival (1809). La chercheuse y démontre la souplesse de l'épisode homérique et ses réinvestissements symboliques en fonction des époques et des genres littéraires.

Dans son article – « “Le bon gentilhomme n'avait jamais lu Virgile” : Balzac et l'imaginaire épique dans les romans de Lord R'Hoone » –, Michele Morselli avance l'hypothèse que la marginalisation de l'épopée au XIX^e siècle n'a pas entraîné l'épuisement de ce que l'on appelle la « fonction épique ». Morselli mène une analyse de l'œuvre de Balzac à rebours, pour montrer comment le dialogue avec le genre épique accompagne toute sa carrière artistique. Si la *Comédie humaine* peut être lue comme une épopée romanesque moderne, c'est dans les œuvres de jeunesse de l'écrivain français que la présence d'un répertoire épique, parfois utilisé sous forme parodique comme un contre-discours à partir duquel modeler le réalisme du chef-d'œuvre à venir, émerge le plus fortement.

Les reprises parodiques de l'épopée se poursuivent jusqu'à nos jours. En effet, la contribution de Pauline Philipps – « Une réécriture universitaire et merdifique des *Eddas* dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver » – porte sur la réécriture des *Eddas* par Michel Vinaver. Dans la pièce *Par-dessus bord*, le dramaturge français utilise ces poèmes médiévaux nordiques pour suivre les tribulations d'une entreprise familiale de papier toilette au bord de la faillite. D'après Philipps, l'incongruité de cette juxtaposition invite à une relecture épique du monde de l'entreprise contemporaine où la lutte des sociétés américaines et françaises fait écho ironiquement à celle des dieux du Nord.

Le dernier article – « L'épopée de Gengis-khan au prisme des femmes.

Une enquête sur la littérature pour la jeunesse contemporaine en langue anglaise, française et italienne » – ouvre le champ d’investigation à l’Orient. Cette entité mythique a été utilisée par l’Occident, pour définir *e contrario* sa propre identité et projeter ses propres peurs et utopies sur son miroir. Benedetta De Bonis part du constat que les figures de Gengis-khan et des femmes qui ont contribué à l’essor de son empire ont fait l’objet, au cours du XX^e siècle, d’une réévaluation par les spécialistes, notamment grâce à la redécouverte et à la traduction de la chronique épique mongole médiévale connue sous le titre d’*Histoire secrète des Mongols*. Elle analyse la représentation des femmes liées à l’épopée de Gengis-khan dans les textes littéraires contemporains pour la jeunesse en anglais, français et italien. Elle conclut que, dans ce genre littéraire, les femmes, en vertu de leur altérité, se font les médiatrices, entre l’adulte et l’enfant, des contenus les plus problématiques de l’épopée gengiskhanide, en devenant le paradigme d’un nouveau modèle féminin à proposer aux jeunes lecteurs occidentaux.

Dans un long périple jalonné de créations, de traductions, de commentaires et de variations, Calliope n’a donc cessé, hier comme aujourd’hui, de prêter sa « belle voix » aux marins qui l’ont suivie dans une quête noble et ambitieuse à la recherche de soi et de valeurs à léguer aux générations présentes et futures.

Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis
(Université de Bologne-Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)



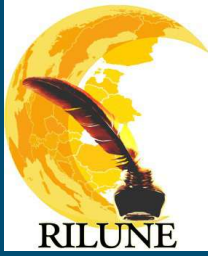
RILUNE — Revue des littératures européennes

N° 17, 2023

I.

Le début du voyage : nouvelles épiques

*RILUNE — Revue des littératures européennes, n° 17,
Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes,
(Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.),
2023 (version en ligne, www.rilune.org).*



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Dans le sillage de Calliope.

Epos et identité dans les littératures européennes”

FABIO GIUNTA

(Université de Bologne)

L'ideologia tripartita nella *Gerusalemme liberata* di Tasso

Pour citer cet article

Fabio Giunta, « L'ideologia tripartita nella *Gerusalemme liberata* di Tasso », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 1-18 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L'essai entend explorer la possibilité de relire l'architecture idéologique de la *Gerusalemme liberata* à la lumière des recherches de Dumézil et d'historiens tels que Duby, Le Goff, Flori et Huizinga, qui documentent bien la présence de ce qu'on appelle « idéologie tripartite » des Indo-Européens dans de nombreux contextes médiévaux et modernes. Parmi les objectifs du poème du Tasse, il y aurait donc la redéfinition de l'ordre hiérarchique qui soumet les sphères de l'action militaire (Goffredo de Bouillon) et de l'impulsion amoureuse-vitaliste au sens le plus large (Rinaldo et Tancredi) au guide magico-religieux (Pierre l'Ermite). Dans cette perspective, le personnage de Pierre l'Ermite et la caste religieuse assument un rôle prédominant dans la direction de l'entreprise de l'armée croisée, en montrant comment la division sociale tripartite médiévale des classes est encore un élément fondateur de la structure idéologique du poème.

Mots-clés : *Gerusalemme liberata*, idéologie tripartite, Pierre l'Ermite, clergé, hiérarchie.

EN The essay aims to furnish a new reading of the ideological architecture of *Gerusalemme liberata* in the light of the researches carried out by Dumézil and historians such as Duby, Le Goff, Flori, and Huizinga. These witness the presence of the so-called « tripartite ideology » of the Indo-Europeans in numerous medieval and modern contexts. Among the objectives of Tasso's poem, one may find the redefinition of the hierarchical order where the spheres of military action (Goffredo of Bouillon) and of the amorous-vitalist impulse in the broadest sense (Rinaldo and Tancredi) are subordinated to the magical-religious guide (Peter the Hermit). In this perspective, the character of Peter the Hermit and the religious caste take on a prominent role in directing the crusader army, showing how the medieval social tripartite division of the classes is still a founding element of the ideological structure of the poem.

Keywords : *Gerusalemme liberata*, tripartite ideology, Peter the Hermit, clergy, hierarchy.

FABIO GIUNTA

L'ideologia tripartita nella *Gerusalemme liberata* di Tasso

In un capitolo del volume *Poesia e ideologia* Paul Larivaille, indagando sul fondamento ideologico che determina i valori etico-religiosi del poema tassiano, ha riscontrato « l'assoluta predominanza, nel mondo della *Liberata*, dei regimi monarchici »¹. Secondo lo studioso francese si tratta di

una predominanza evidente anche a livello lessicale, nel fatto che oltre al *re d'Egitto* (mai chiamato per nome) e ad Aladino « re di Gerusalemme », Dio è ripetutamente designato come « Re del Cielo » o « Re del Mondo », perfino Plutone è chiamato espressamente da Ismeno, se non re, « signor de' regni empî del foco » (XXX, 7), e anche Goffredo, pur dovendosi accontentare del titolo di *Capitano* o *duce*, è debitamente munito di un suo « aurato scettro » (VIII, 78, 80) che lo accomuna agli altri monarchi del poema².

Nel capitolo successivo³ Larivaille cita il IV libro della *Repubblica* di Platone per ricordare il parallelismo fra le funzioni dell'anima e quelle dello stato. Nel primo caso si hanno la razionale, l'irascibile e la concupiscibile; nel secondo, nella medesima corrispondenza gerarchica, si trovano tre ordini: filosofi che governano, guerrieri che combattono, lavoratori e artigiani che producono ricchezza. Il senso di questa operazione è per il critico quello di interpretare il rapporto fra i personaggi di Goffredo, Rinaldo e Tancredi ricollegandosi a quanto lo stesso Tasso scrive nell'« Allegoria del poema »⁴ laddove la funzione del primo equivale all'intelletto che deve moderare, rispettivamente, la parte irascibile (Rinaldo) e concupiscibile (Tancredi) dei due cavalieri prigionieri delle loro passioni⁵. Per Larivaille l'influenza di questi elementi della dottrina

¹ Paul Larivaille, *Poesia e ideologia. Letture della Gerusalemme Liberata*, Napoli, Liguori, 1987, p. 118. Il capitolo si intitola « Cristiani e pagani: l'ideologia della Liberata » (p. 111-131).

² *Ibid.*, p. 118-119. Ma si può qui aggiungere anche il distico finale di *Lib. I*, 32 quando Pietro l'Eremita dice ai soldati: « date ad un sol lo scettro e la possanza, / e sostenga di re vece e sembianza ».

³ Paul Larivaille, *op. cit.*, p. 135-166 (« Tancredi e Rinaldo fra amore e onore: la nascita del nuovo cavaliere cristiano »).

⁴ Torquato Tasso, « Allegoria del poema », dans *Gerusalemme liberata*, éd. Angelo Solerti *et alii*, Firenze, G. Barbera, 1895-1896, vol. II, p. 25-30.

⁵ Nell'*Allegoria* Goffredo viene definito « capitano » e « intelletto », mentre « Rinaldo, Tancredi, e gli alti principi, sonno in luogo de l'altre potenze de l'animo, ed il corpo da i soldati men nobili ci vien dinotato » (*ibid.*, p. 26). E ancora: « l'amor, che fa vaneggiar Tancredi e gli altri cavalieri, e li allontana da Goffredo: e lo sdegno, che desvia Rinaldo da l'impresa, significano il

platonica « sulla definizione dei personaggi e delle loro vicende, sulla struttura stessa e per finire sul senso allegorico del poema tassiano »⁶ è molto evidente.

La trifunzionalità cui qui si allude, attraverso Platone, è antica. Si tratta di quell'ideologia tripartita di origine indoeuropea studiata da Georges Dumézil derivante dalla forma di organizzazione di una comunità (cittadina, statuale o di altro tipo) per cui i popoli indoeuropei si strutturavano gerarchicamente in tre classi, ognuna delle quali, assolvendo a una funzione di matrice cosmica, svolgeva un ruolo sociale diverso. La prima classe, cui spetta la guida della comunità, è quella sacerdotale ; la seconda, quella guerriera, si occupa della difesa ; la terza è quella di contadini, artigiani e allevatori. Queste tre categorie si riferiscono ai tre bisogni fondamentali, secondo la struttura di pensiero indoeuropeo, che ogni società deve soddisfare per sopravvivere e prosperare. Il primo livello, quello del comando, è riferibile prevalentemente alla sfera del sacro, della religione, della scienza, della saggezza e dell'intelligenza. Garantisce il rapporto fra gli uomini e la sfera divina attraverso i riti, il culto o la magia. È la funzione esercitata da un sacerdote, un sapiente o un re attraverso la conformità alla volontà o al favore degli dei. Il secondo livello è caratterizzato dalla forza e dalla violenza, e quindi spetta a una casta militare di guerrieri che tutela l'ordine interno, provvede alla difesa dei confini e si occupa della guerra. Il terzo livello, il più ampio e variegato, riguarda la produzione di cibo e beni e la riproduzione, ma in realtà include anche le sfere dell'amore, della pace, della ricchezza.

Secondo Dumézil, nel mondo antico, solo gli Indoeuropei hanno attuato questo processo ideologico trifunzionale in una fase anteriore alla dispersione di questi popoli nel continente euroasiatico. Le società indiana postvedica, avestica, scitica, celtica, germanica, slava e romana arcaica ne sono gli eredi diretti. Si pensi ad esempio alle tripartizioni di brahmana, kshatriya, vaishya ; druidi, cavalieri, plebei⁷ ; filosofi, guerrieri, lavoratori, in sintesi, come scriveva Dumézil, « *prêtes, guerriers, producteurs* »⁸. Le teologie tripartite di questi popoli sono in questo senso molto significative perché rispecchiano le tre funzioni suddette. Si ricordino soltanto le triadi Odino, Thor, Freyr e Giove, Marte, Quirino. L'ideologia tripartita diviene in seguito uno schema culturale assimilato dai Greci, dai Romani, dal Medioevo europeo (*orantes, bellantes,*

contrasto che con la ragionevole fanno la concupiscibile e l'irascibile virtù » (*ibid.*, p. 27).

⁶ Paul Larivallée, *op. cit.*, p. 140.

⁷ Come si legge in Giulio Cesare, *De bello gallico*, VI, 13-15.

⁸ Georges Dumézil, « L'idéologie tripartite des Indo-Européens », *Latomus*, n° 31, 1958, p. 5-89 : 18. Si veda anche *Id., Gli dei sovrani degli indoeuropei* [1977], Torino, Einaudi, 1985.

laborantes), fino a giungere agli Stati generali francesi (clero, nobiltà e terzo stato). Queste tripartizioni di marca indoeuropea presuppongono sempre un preciso ordine gerarchico di valori⁹. Anche nel VI secolo si ravvisano i segni di questa struttura benché non perfettamente simmetrica (clero, imperatore e altri) che da papa Gelasio I¹⁰, attraverso Isidoro di Siviglia, passa a Gregorio Magno :

Le roi a donc une grande responsabilité envers Dieu. Instruit par les prêtres, il a pour fonction de faire exécuter leurs directives. Il dispose de la puissance, mais non de l'autorité. [...] La fonction de direction du clergé sur la société tout entière par l'intermédiaire du pouvoir disciplinaire [...] des rois apparaît ici manifeste. En cela Isidore de Séville se fait le propagateur des idées déjà très clairement développées par le pape Grégoire le Grand quelques années plus tôt. Celui-ci avait précisé en de nombreuses occasions comment l'Église pouvait accomplir sa mission de direction de la société : l'Empereur, en effet, a pour mission, selon lui, le service de l'Église. [...] Hiérarchie, donc : le royaume céleste l'emporte sur le terrestre ; les serviteurs du premier l'emportent par conséquent sur ceux du second. [...] le service de Dieu surpasse le service du siècle. [...] À la base de la pyramide, les *subditi* doivent obéissance aux rois, eux-mêmes dirigés, éclairés, instruits, voir corrigés par le clergé. [...] Tous trois sont justes, selon Grégoire, mais à des niveaux et à des titres différents¹¹.

Come hanno scritto storici quali Dumézil, Duby¹², Le Goff¹³, questo schema trifunzionale ha avuto molta fortuna nei modelli culturali e letterari europei che vanno dal IX al XII secolo. Ma alcuni strascichi e diversi residui di questa ideologia sono giunti sino al Rinascimento, soprattutto in ambito artistico, il quale maggiormente ha attinto alle opere e alla cultura medievali¹⁴. Proprio dal XVI secolo il tema tripartito ricomincia a circolare in molti ambienti artistici e non solo. Ed è importante sottolineare la correlazione che Le Goff pone fra questo schema e la novità politica della società nella pubblicistica religiosa quando scrive che « se questo tema, assente fino allora nella letteratura

⁹ Si veda Ottavia Niccoli, *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini. Storia di un'immagine della società*, Torino, Einaudi, 1979.

¹⁰ Cf. la voce « Gelasio I » di Raiko Brato, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, 1999 : https://www.treccani.it/enciclopedia/gelasio-i-papa-santo_%28Dizionario-Biografico%29/. [Dernière consultation : 28/09/2023]

¹¹ Jean Flori, *L'Idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Paris, Droz, 1983, p. 35-36.

¹² George Duby, *Lo specchio del feudalesimo. Sacerdoti, guerrieri e lavoratori* [1978], Roma-Bari, Laterza, 1980.

¹³ Si veda Jacques Le Goff, « Società tripartita, ideologia monarchica e rinnovamento economico nella cristianità dal secolo IX al XII », dans *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, p. 41-51.

¹⁴ L'ideologia tripartita si riproporrà nuovamente più avanti : « proprio la sua esplosione nel 1789 dimostra che una qualche presa sulla realtà l'immagine [della tripartizione] l'esercitava », dans Ottavia Niccoli, *op. cit.*, p. 20.

cristiana, vi appare tra il secolo IX e l'XI, significa che esso corrispondeva a un nuovo bisogno. Questa immagine concettuale della società era in rapporto con nuove strutture sociali e politiche »¹⁵. Ma nel secolo XI, ricorda Niccoli,

è anche l'immagine della tripartizione della società nel suo insieme che si va progressivamente sacralizzando. Il re come punto di riferimento esterno e necessario ad essa scompare, sostituito da Dio e dalla sua volontà. È naturale quindi che il ruolo del clero appaia il primo e il più elevato, e che nello scambio reciproco di servizi che avviene fra *agricultores, oratores, pugnatores*, la *precatio sancta*, la santa orazione, appaia la moneta più nobile e più pregiata¹⁶.

Ora, alcune ideologie e certe strutture di pensiero, come hanno insegnato gli storici francesi delle *Annales*, hanno una lunga durata e non pochi modelli dal Medioevo sono giunti, più o meno esplicitamente, dal Medioevo al Rinascimento. Così, anche il finissimo Huizinga ha potuto scrivere che « chi studia senza preconcetti lo spirito del Rinascimento vi scopre un carattere molto più “medioevale” di quanto la teoria ammetta. Ariosto, Rabelais, Margherita di Navarra, Castiglione, nonché tutta l'arte figurativa, sono pieni di elementi medioevali in quanto a forma e contenuto »¹⁷. E in riferimento alla nobiltà medievale scrive che « se la cavalleria non fosse stata altro che una brillante patina sulla realtà della vita, sarebbe ugualmente necessario che lo storico riuscisse a comprendere quella vita con lo splendore di quella vernice. D'altro canto essa è stata molto più di una patina »¹⁸. Secondo lo storico olandese, necessità e ideale si compenetravano nel tardo Medioevo riguardo alla missione della cavalleria in rapporto al sogno della crociata :

Vi era un grande obiettivo politico legato indissolubilmente all'ideale cavalleresco : la crociata, Gerusalemme ! Perché Gerusalemme era pur sempre la più alta idea politica professata da tutti i principi europei, un'idea che li spingeva continuamente all'azione. C'era in questo caso un contrasto singolare tra l'idea politica e i reali interessi in campo. Per la Cristianità del XIV e del XV secolo esisteva una questione orientale della massima urgenza : la difesa dai turchi, che avevano già preso Adrianopoli (1378) e distrutto il regno serbo (1389). Il pericolo veniva dai Balcani. Tuttavia questa prima e urgente politica europea non riusciva ancora a liberarsi dell'idea della crociata e inquadrava la questione turca solamente nel grande sacro compito

¹⁵ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 42. Infatti, prosegue, « mi sembra che l'elaborazione e la diffusione del tema della società tripartita debbano essere messe in rapporto con i progressi della ideologia monarchica e con la formazione delle monarchie nazionali nella cristianità postcarolingia » (*ibid.*).

¹⁶ Ottavia Niccoli, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷ Johan Huizinga, *L'autunno del Medioevo* [1921], Milano, Feltrinelli, 2020, p. 355.

¹⁸ *Ibid.*, p. 77.

che gli avi non eran riusciti ad assolvere : la liberazione di Gerusalemme¹⁹.

Con una lettera (2 marzo 1572), all'indomani della battaglia di Lepanto, papa Pio V esorta tutti i cristiani ad aiutare la « santissima guerra » partecipando personalmente o contribuendo alle spese di una spedizione armata²⁰. Il pontefice, al pari dei suoi predecessori medievali, promette il perdono e l'assoluzione di tutti i peccati a coloro che accoglieranno questo invito²¹. Si tratta tuttavia non soltanto delle preoccupazioni di Pio V²². È tutta l'Europa a temere la minaccia turca che dall'inizio del XVI secolo preme sempre più da oriente e da sud. E la vicenda umana e intellettuale del giovane Tasso si colloca proprio in questo contesto dove, come ha scritto Cerboni Baiardi, « la stessa scelta tematica tassiana, il tema della Crociata appunto, si costituisce all'interno e a specchio d'una realtà (politica e spirituale) lacerante e dolente, come nostalgia e utopia [...], come desiderio, come ipotesi e progetto di ricomposizione, di totale risarcimento »²³. E, ancora più importante, « la penna del narratore segna, profonda e netta, la distanza con il passato grandioso evento ; ma al tempo stesso l'attraversa, l'annulla, proietta e costruisce l'immagine esemplare e la nostalgia d'una virtù e d'un tempo eroici nell'icastica evidenza d'un'azione storicamente accertata, ne ripropone l'attualità storica e spirituale »²⁴.

Una certa dimensione medievale riprende dunque vita, divenendo attuale, nella sensibilità e nell'immaginario del XVI secolo. Per questo motivo Dionisotti, a proposito dell'enorme reazione letteraria che provocò la guerra d'Oriente in Italia nel tardo Cinquecento, ha osservato che « nessun evento storico di quel secolo valse a commuovere l'ingegno, se non la fantasia e il cuore, dei contemporanei letterati italiani quanto la battaglia di Lepanto »²⁵. E poco più avanti : « La guerra d'Oriente per tutto il Cinquecento e da ultimo la guerra di Cipro e la battaglia di Lepanto furono senza dubbio eventi che politicamente e letterariamente

¹⁹ *Ibid.*, p. 124. Si veda Paul Alphandéry et Alphonse Dupront, *La cristianità e l'idea di crociata* [1954], Bologna, il Mulino, 1974.

²⁰ Si veda Franco Cardini, « Torquato Tasso e la crociata », dans Gianni Cardini (dir.), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, 1999, t. IV, p. 615-623.

²¹ Kenneth M. Setton, *The Papacy and the Levant*, Oxford, Oxford University Press, 1984, t. IV, p. 1076.

²² Pio V reclama inoltre il diritto medievale dei pontefici della *respublica christiana* di potere assegnare a un principe cristiano un territorio non cristiano o pagano che di « diritto » è luogo di missione cristiana.

²³ Giorgio Cerboni Baiardi, « Introduzione alla *Gerusalemme liberata* », Modena, Panini, 1991, p. XIX.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana* [1967], Torino, Einaudi, 1999, p. 202.

interessarono tutta l'Italia »²⁶. Questa dimensione è l'idea di crociata. Sintetizza bene Prospero quando scrive che quella della crociata nei primi decenni del Cinquecento « è un'idea che ha esplicato nella storia un effetto profondo e durevole, un'idea che ha ovviamente un rapporto con le crociate vere, quelle storicamente esistite, ma possiede una storia più lunga, una storia che si riaffaccia di continuo, a ritmi plurisecolari »²⁷. Ma è soprattutto nella seconda parte del XVI secolo che il sogno della crociata viene a essere meglio definito e propagandato :

Di fatto l'orizzonte dominante del secondo Cinquecento per i pensieri e per le azioni di guerra e di pace non fu quello della conquista dell'America, nemmeno per la potenza iberica che vi era impegnata più di ogni altro Stato europeo. Discorsi e pensieri di guerra accompagnarono invece assiduamente le lotte politiche e religiose europee, dallo scontro contro l'Impero ottomano in fase di espansione ai conflitti di religione tra le diverse confessioni cristiane. Fu allora che l'idea e la pratica della crociata come guerra d'aggressione e di sterminio conobbero le fiammate più violente. [...] Non si contano i teologi che affermarono la legittimità della guerra su basi scritturali, basandosi non solo sul Dio guerriero della Bibbia ebraica ma anche sulla « evangelica philosophia ». Davanti alle Fiandre in rivolta e sullo sfondo delle guerre di religione in Francia la giustificazione religiosa della guerra d'aggressione aveva continuato a funzionare senza intoppi, anzi con una specie di violenta accelerazione. Basterebbe raccogliere semplicemente un elenco bibliografico della letteratura sulla guerra e sul tipo umano del soldato per trovarci davanti alla ossessiva presenza di capitani cristiani e di esaltanti imprese militari al servizio di Dio. [...] E c'era anche la pressione turca a riaccendere periodicamente i furori oratori dei religiosi. Nelle terre di scontro e di confronto dottrinale i frati erano portati a sfoderare gli argomenti della guerra santa²⁸.

Per tornare ora al contesto della *Liberata* tassiana si può osservare che l'interpretazione di Larivaille sulla figura regale di Goffredo quale « guerriero-sacerdote »²⁹ non è isolata, ma anzi anche altri studiosi si attestano sulla medesima linea interpretativa. David Quint, ad esempio, scrive che « in quanto “capo” del corpo politico crociato, Goffredo non sembra soltanto re, bensì anche papa, il vicario di Cristo che sulla terra assume la guida della chiesa, ossia del corpo di Cristo. [...] Tasso dà inizio al proprio poema con Dio stesso che sceglie Goffredo come capitano

²⁶ *Ibid.*, p. 203.

²⁷ Adriano Prosperi, « “Guerra giusta” e cristianità divisa tra Cinquecento e Seicento », dans Mimmo Franzinelli et Riccardo Bottoni (dir.), *Chiesa e guerra. Dalla « benedizione delle armi » alla « Pacem in terris »*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 60-61.

²⁸ *Ibid.*, p. 83-84. Ma si veda il saggio integralmente per comprendere meglio la mentalità e il clima culturale del XVI secolo riguardo al tema della « guerra santa » : Adriano Prosperi, *op. cit.*, p. 29-90. Si veda anche Fulvio De Giorgi, *Il soldato di Cristo (e il soldato di Cesare)*, dans *Chiesa e guerra*, *op. cit.*, p. 129-161.

²⁹ Paul Larivaille, *op. cit.*, p. 114.

dell'armata »³⁰.

Si può a questo punto avanzare un'ipotesi interpretativa relativa a un aspetto ideologico che non respinga ma possa contribuire ad arricchire le più consolidate teorie critiche relative alla visione politico-religiosa insita nella *Liberata*. Di solito gli studiosi del Tasso hanno, a ragion veduta, valorizzato la coppia Goffredo-Rinaldo (come, rispettivamente, « mente » e « braccio » della guerra) o la triade Goffredo-Rinaldo-Tancredi (senno, ira e concupiscenza secondo la tripartizione platonica³¹ di cui si è detto sopra). Tuttavia, dopo le considerazioni di natura storica evocate in questo saggio, si può forse configurare una nuova triade tenendo conto delle tre funzioni della cultura indoeuropea e della letteratura tardo-medievale di cui si è detto. Per fare ciò occorre prendere in considerazione Pietro l'Eremita, un personaggio che di solito ha ricevuto poca attenzione da parte dei critici, e non soltanto forse per le sue rare apparizioni nel poema. L'ipotesi da sperimentare è quindi quella di individuare le tre funzioni di origine indoeuropea (la guida magico-religiosa, l'azione guerriera, la sfera vitale in senso lato) nella *Gerusalemme liberata*. Se si prende in considerazione il campo cristiano (con la sua ideologia e i suoi valori) la prima e gerarchicamente più alta funzione viene svolta da saggi interpreti religiosi degli arcani divini quali vescovi, sacerdoti e maghi : Pietro l'Eremita sopra tutti e, a un livello inferiore, il mago d'Ascalona ; la seconda funzione, quella militare, fa certamente riferimento all'azione di Goffredo ; la terza, quella in senso lato della vita, della pace e dell'amore, a Rinaldo e Tancredi³². Partendo dal dato storico degli anni che precedono la prima crociata, si assiste a uno schema simile a quello cui si fa qui riferimento : papa Urbano II, interprete della volontà di Dio, in occasione del Concilio di Clermont del 1095, promuove la prima crociata, chiamando all'appello la nobiltà francese (in seguito europea), al fine di difendere l'impero bizantino dall'avanzata turca³³. Nella *Liberata* questo riferimento storico lo si

³⁰ David Quint, « L'allegoria politica della "Gerusalemme liberata" », *Intersezioni*, n° 10, 1, 1990, p. 42.

³¹ A tal proposito ha scritto Corrado Confalonieri : « Attraverso l'istituzione di una continuità tra la *Repubblica* di Platone e il poema gerosolimitano, l'*Allegoria* produce un sistema analogico in cui il primo termine assume la posizione di *foro* e il secondo quello di *tema*, perché proprio l'applicazione del paradigma di referenza del dialogo platonico pretende di illustrare il funzionamento della *Liberata* », dans Corrado Confalonieri, « Platone tra maschera e smascheramento. Una rilettura dell'"Allegoria del poema" di Tasso », *Campi immaginabili*, 48-49/50-51, 2013-2015, p. 132-156 : 137 e nota 18. Si veda anche la nota 32 a p. 142.

³² I sottintesi riti di rinascita e cerimonia di iniziazione cui sarebbero tenuti Tancredi e Rinaldo dovrebbero sancire la rinuncia all'amore profano in nome della dedizione alla causa dei crociati, ovvero un passaggio dalla terza alla seconda funzione.

³³ A questa spedizione, come è noto, verrà accorpata la cosiddetta crociata popolare dei poveri o « crociata dei pezzenti », guidata da Pietro l'Eremita, che tra le sue varieghe fila vede anche la partecipazione di donne e contadini.

recupera in questa ottava del canto XI del quale ci si occuperà nuovamente più avanti :

[...] Or ti sia noto
che quando in Chiaramonte il grande Urbano
questa spada mi cinse, e me devoto
fe' cavalier l'onnipotente mano,
tacitamente a Dio promisi in voto
non pur l'opera qui di capitano,
ma d'impiegarvi ancor, quando che fosse,
qual privato guerrier l'arme e le posse (XI, 23)³⁴.

È qui, come nella storia, il pontefice, con la sua autorità sacra, a conferire l'incarico al cavaliere. Ma si torni alla prima apparizione dell'Eremita nel canto I. L'arcangelo Gabriele, mandato da Dio, ordina a Goffredo di prendere il comando degli eserciti cristiani e di muovere verso Gerusalemme³⁵. Lo zelante capitano si rivolge quindi attraverso un discorso solenne ai principi, che però reagiscono con un « breve bisbiglio »³⁶. Ecco allora che entra in scena Pietro :

ma sorse poscia il solitario Piero,
che privato fra' principi a consiglio
sedeo, del gran passaggio autor primiero :
« Ciò ch'essorta Goffredo, ed io consiglio,
né loco a dubbio v'ha, sì certo è il vero
e per sé noto : ei dimostrollo a lungo,
voi l'approvate, io questo sol v'aggiungo :

se ben raccolto le discordie e l'onte
quasi a prova da voi fatte e patite,
i ritrosi pareri, e le non pronte
e in mezzo a l'eseguire opre impedito,
reco ad un'altra originaria fonte
la cagion d'ogni indugio e d'ogni lite,
a quella autorità che, in molti e vari
d'opinion quasi librata, è pari.

Ove un sol non impera, onde i giudici
pendano poi de' premi e de le pene,
onde sian compartite opre ed uffici,
ivi errante il governo esser conviene.
Deh ! fate un corpo sol de' membri amici,
fate un capo che gli altri indirizzi e frene,
date ad un sol lo scettro e la possanza,

³⁴ Il testo usato per le citazioni è quello a cura di Franco Tomasi (Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Milano, BUR, 2009).

³⁵ *Lib.* I, 11-17.

³⁶ *Ibid.*, 29, 1.

e sostenga di re vece e sembianza ».

Qui tacque il veglio. Or quai pensier, quai petti
 Son chiusi a te, sant'Aura e divo Ardore ?
 Inspiri tu de l'Eremita i detti,
 e tu gl'imprimi a i cavalier nel core ;
 sgombri gl'inserti, anzi gl'innati affetti
 di sovrastar, di libertà, d'onore,
 sì che Guglielmo e Guelfo, i più sublimi,
 chiamàr Goffredo per lor duce i primi (I, 29, 2-32).

La questione interessante delle ottave 11-32 del canto I è che Goffredo viene scelto da Dio come capo supremo dell'esercito crociato ma a saperlo è soltanto Goffredo. Il conferimento del grado e dell'annessa sacralità del ruolo avviene davanti a tutti i soldati grazie al discorso del predicatore francese. È innanzitutto da notare che il termine « privato » (I, 29, 3) colloca Pietro in una classe o sfera diversa da quella dei soldati. Ovvero, la prima funzione è ben distinta dalla seconda. L'altro elemento significativo è l'espressione « del gran passaggio autor primiero » (I, 29, 3) perché con questa, in simmetria con l'azione di papa Urbano II, Pietro è il sacro agente che sa interpretare il disegno divino e riesce a mobilitare e motivare i combattenti. E anche in queste ottave in cui l'Eremita accredita Goffredo come sovrano *de facto* si leggono verbi quali « io consiglio »³⁷ (I, 29, 5), « fate » (I, 31, 5), « fate » (I, 31, 6), « date » (I, 31, 7). Le parole dell'intermediario Pietro ispirate da Dio (« Inspiri tu de l'Eremita i detti ») provocano l'azione del corpo militare (« e tu gl'imprimi a i cavalier nel core »).

Il discorso di Pietro nel canto X è invece importante non solo perché conferma le sue divine doti profetiche e attraverso queste informa il campo che Rinaldo è ancora vivo, destinato a conquistare Gerusalemme e a ricevere ulteriori onori temporali, ma perché corrobora quell'idea medievale secondo cui la classe dei guerrieri deve proteggere la classe dei sacerdoti. Nel particolare, viene previsto che Rinaldo per difendere la Chiesa combatterà contro l'imperatore Federico Barbarossa e che anche i suoi avi – ci si riferisce agli Estensi – difenderanno il cattolicesimo romano³⁸ :

Ecco chiaro vegg'io, correndo gli anni,
 ch'egli s'oppone a l'empio Augusto e 'l doma
 e sotto l'ombra de gli argentei vanni
 l'aquila sua copre la Chiesa e Roma,

³⁷ Si noti che il contesto invita sempre a intendere il verbo « consigliare » pronunciato da Pietro come sinonimo di « dare ordini », « comandare ».

³⁸ Si ricordi che nella dedicatoria del canto I, Alfonso II viene definito « Emulo di Goffredo » (I, 5, 7).

che de la fèra avrà tolte a gli artigli (X, 75, 3-7).

De' figli i figli, e chi verrà da quelli,
quinci avran chiari e memorandi essempli ;
e da' Cesari ingiusti e da' rubelli
difenderan le mitre e i sacri tèmpi (X, 76, 1-4).

E dritto è ben che, se 'l ver mira e 'l lume,
ministri a Pietro i folgori mortali.
U' per Cristo si pugnì, ivi le piume
spiegar dèe sempre invitte e trionfali,
ché ciò per suo nativo alto costume
dielle il Cielo e per leggi a lei fatali (X, 77, 1-6).

Il canto XI mette bene in evidenza che Goffredo non ha ben compreso la gerarchia fra l'ordine religioso e quello militare. L'errore del condottiero consta nel fatto che egli possa credere di conquistare Gerusalemme attraverso una mera operazione marziale. Pietro lo avverte che tutto deve procedere dall'istanza divina. Soltanto così l'azione bellica avrà un senso :

Ma 'l capitan de le cristiane genti,
vòlto avendo a l'assalto ogni pensiero,
giva apprestando i bellici instrumenti
quando a lui venne il solitario Piero ;
e trattolo in disparte, in tali accenti
gli parlò venerabile e severo :
« Tu movi, o capitan, l'armi terrene,
ma di là non cominci onde conviene. [...] » (XI, 1).

Ancora una volta l'Eremita mostra di essere il più autentico interprete della volontà divina e di conseguenza ha l'autorità di riprendere e istruire il capitano delle « armi terrene » (XI, 1, 7)³⁹. « Armi terrene » che devono sottostare a quelle « celesti », rappresentate in terra dalla classe sacerdotale, che anche nella processione liturgica deve simbolicamente precedere la seconda classe dei guerrieri e la terza del popolo :

Sia dal Cielo il principio ; invoca inanti
ne le preghiere pubbliche e devote
la milizia de gli angioli e de' santi,

³⁹ A commento dell'ottava XI, 1 scrive Chiappelli : « Il fatto che il Tasso sottolinei l'inattenzione del Capitano al monito divino, nel suo volgere "a l'assalto *ogni* pensiero", orienta la narrazione dell'assalto verso un asse deviante da quello canonico del voto ; e prepara quindi il lettore ad un agire di Goffredo che sarà costantemente alterato e condurrà all'abortire di questa prematura impresa. Al v. 8 compare un primo segno, il rimprovero dell'Eremita », dans Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, éd. Fredi Chiappelli, Milano, Rusconi, 1982, p. 444.

che ne impetri vittoria ella che puote.
Preceda il *clero* in sacre vesti, e canti
con pietosa armonia supplici note ;
e da voi, *duci* gloriosi e magni,
pietate il *vulgo*⁴⁰ apprenda e n'accompagni (XI, 2).

L'ordine del predicatore è provvidenziale e salutare. E Goffredo ora ha compreso :

Così gli parla il rigido romito,
e 'l buon Goffredo il saggio avviso approva :
« Servo » risponde « di Giesù gradito,
il tuo consiglio di seguir mi giova.
Or mentre i duci a venir meco invito,
tu i Pastori de' popoli ritrova,
Guglielmo ed Ademaro⁴¹, e vostra sia
la cura de la pompa sacra e pia » (XI, 3).

Ecco quindi che « Va Piero solo inanzi [...] / e segue il coro » (XI, 5, 1, 3) ; « Venia poscia il Buglion [...] / seguiano a coppia i duci » (XI, 6, 1, 3) ; e infine « non confuso / seguiva il campo in lor difesa armato » (XI, 6, 3-4). Anche la ripetizione del verbo « seguire » sta a indicare il senso simbolico della gerarchia⁴². Un altro esempio viene mostrato dal canto XIV quando l'anima di Ugone appare in sogno a Goffredo per suggerirgli di far ritornare al campo il provvidenziale Rinaldo. Ugone sembra che puntualizzi al Buglione due ruoli della medesima funzione guerriera, la mente e il braccio appunto :

Perché se l'alta Providenza elesse
te de l'impresa sommo capitano,
destinò insieme ch'egli esser dovesse
de' tuoi consigli essecutor soprano.
A te le prime parti, a lui concesse
son le seconde : tu sei capo, ei mano
di questo campo ; e sostener sua vece
altrui non pote, e farlo a te non lece (XIV, 13).

Si potrebbe obiettare qui che Goffredo e Rinaldo non rispecchino due aspetti del medesimo ordine guerriero ma corrispondano invece, come

⁴⁰ I corsivi sono miei.

⁴¹ Si tratta dei vescovi Guglielmo d'Orange e Ademaro di Puy.

⁴² Raimondi, ricordando l'Alphandéry, scrive che « la solenne funzione intorno alle mura di Gerusalemme e sul monte Oliveto dell'8 luglio 1099 nasce sotto la spinta di una nuova volontà di purificazione e di ripresa religiosa, dopo mesi di strettezze e di negligenze colpevoli, per implorare la misericordia divina in nome del perdono che i vescovi vengono predicando ai cavalieri e al popolo, in un'atmosfera di penitenza e insieme di apoteosi » (Ezio Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, p. 118).

suggerisce il Tasso nella sua *Allegoria*, rispettivamente il « capo » e la « destra » o, platonicamente la parte razionale che non deve escludere la parte irascibile nelle sue azioni⁴³. E come esempio concreto il Tasso cita proprio il caso in cui Ugone appare in sogno a Goffredo⁴⁴. Tuttavia è singolare che sempre nel canto XIV, alle ottave 17 e 18, lo stesso Ugone dica al capitano francese :

E bench'or lunge il giovane delira
e vaneggia ne l'ozio e ne l'amore,
non dubitar però che 'n pochi giorni
opportuno a grand'uopo ei non ritorni ;

che 'l vostro Piero, a cui lo Ciel comparte
l'alta notizia de' secreti sui,
saprà drizzare i messaggieri in parte
ove certe novelle avran di lui,
e sarà lor dimostro il modo e l'arte
di liberarlo e di condurlo a vui.
Così al fin tutti i tuoi compagni erranti
ridurrà il Ciel sotto i tuoi segni santi (XIV, 17, 5-8 ; 18).

Rinaldo quindi non viene qui definito preda dell'ira ma vittima di amore (« vaneggia ne l'ozio e ne l'amore », XIV, 17, 6). Ma è anche in questo episodio che invece si riconfigurano le tre funzioni sacerdotale, militare e amorosa. Attraverso gli ordini e le disposizioni di Pietro, che conosce i misteri divini, Rinaldo potrà trapassare dal terzo al secondo ordine. Inoltre, il canto XIV è molto interessante anche per un altro avvenimento. Guelfo, basandosi su voci comuni, ritiene che Rinaldo si sia stabilito ad Antiochia e per questo motivo decide di inviare Carlo e Ubaldo in quel regno. Anche in questo passaggio decisivo interviene l'Eremita per correggere quello che sarebbe un errore fatale. Non soltanto il sacerdote interdice l'azione del guerriero Guelfo, ma dispone che Carlo e Ubaldo si affidino alle indicazioni del mago d'Ascalona, ovvero un'altra figura magico-sacerdotale, un doppio minore di Pietro (« ciò che diravvi, io 'l dico ») :

e gli indirizzava Guelfo a quelle mura
tra cui Boemondo ha la sua regia sede,
ché per pubblica fama, e per sicura
opinion, ch'egli vi sia si crede.
Ma 'l buon romito, che lor mal diretti

⁴³ Torquato Tasso, « Allegoria del poema », dans *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴ « ponendo Rinaldo e Goffredo per segno de la ragionevole e de la irascibile virtù, quel che dice Ugone nel sogno, quando paragona l'uno al capo e l'altra a la destra : perché il capo (se crediamo a Platone) è sede della ragione, e la destra, se non è la sede dell'ira, è almeno suo principalissimo instrumento » (*ibid.*, p. 29-30).

conosce, entra fra loro e turba i detti,

e dice : « O cavalier, seguendo il grido
de la fallace opinion vulgare,
duce seguite temerario e infido
che vi fa gire indarno e traviare.
Or d'Ascalona nel propinquo lido
itene, dove un fiume entra nel mare.
Quivi fia che v'appaia uom nostro amico :
credete a lui ; ciò che diravvi, io 'l dico.

Ei molto per sé vede, e molto intese
del preveduto vostro alto viaggio
(già gran tempo ha) da me : so che cortese
altrettanto vi fia quanto egli è saggio ».
Così lor disse : e più da lui non chiese
Carlo o l'altro che seco iva messaggio,
ma furo ubidienti a le parole
che spirito divin dettar gli suole (XIV, 29, 3-8 ; 30-31).

Il mago d'Ascalona si presenta infatti ai due cavalieri con un'aura sacrale e autorevole, quasi come un druido : « [...] a lor d'aspetto / venerabile appare un vecchio onesto, / coronato di faggio⁴⁵, in lungo e schietto / vestir che di lin candido è contesto. / Scote questi una verga, e 'l fiume calca / co' piedi asciutti e contra il corso il valca » (XIV, 33, 4-8). Il mago istruisce Carlo e Ubaldo su come affrontare le singolari battaglie che li attendono (« [...] trar voi dovete il giovenetto, / e vincer de la timida e gelosa / le guardie [...] »)⁴⁶ e fornisce loro le armi necessarie (« verga »⁴⁷, « foglio »⁴⁸, « scudo »⁴⁹).

Ma si sorvoli adesso sulla consegna dell'armatura e dello scudo del mago d'Ascalona a Rinaldo e sulla profezia riguardo al futuro degli Estensi (canto XVII) e si vedano, dopo il severo biasimo di Pietro a Goffredo (canto XI), quelli, sempre ruvidi, riservati a Tancredi e Rinaldo. Come già visto in altre occasioni, l'Eremita, in qualità di interprete divino, cerca di risanare, dove altri hanno fallito⁵⁰, l'animo dell'affranto Tancredi dopo la morte di Clorinda :

Qual in membro gentil piaga mortale
tocca s'inaspra e in lei cresce il dolore,

⁴⁵ Per i druidi e per i Celti il faggio era uno degli alberi sacri. Occorre sempre ricordare, come faceva Dumézil, che il Medioevo europeo è anche germanico e celtico.

⁴⁶ *Lib.*, XIV, 71, 4-6.

⁴⁷ *Ibid.*, 73, 5.

⁴⁸ *Ibid.*, 76, 3.

⁴⁹ *Ibid.*, 77, 4.

⁵⁰ « Vi tragge il pio Goffredo, e la verace / turba v'accorre de' più degni amici. / Ma né grave ammonir, né pregar dolce / l'ostinato de l'alma affanno molce » (*Lib.* XII, 84, 5-8).

tal da i dolci conforti in sì gran male
più inacerbisce medicato il core.
Ma il venerabil Piero, a cui ne cale
come d'agnella inferma al buon pastore,
con parole gravissime ripiglia
il vaneggiar suo lungo, e lui consiglia :

« O Tancredi, Tancredi, o da te stesso
troppo diverso e da i principi tuoi,
chi sì t'assorda ? e qual nuvol sì spesso
di cecità fa che veder non puoi ?
Questa sciagura tua del Cielo è un messo ;
non vedi lui ? non odi i detti suoi ?
che ti sgrida, e richiama a la smarrita
strada che pria segnasti e te l'addita ?

A gli atti del primiero ufficio degno
di cavalier di Cristo ei ti rappella,
che lasciasti per farti (ahi cambio indegno !)
drudo d'una fanciulla a Dio rubella.
Seconda aversità, pietoso sdegno
con leve sferza di là su flagella
tua folle colpa, e fa di tua salute
te medesimo ministro ; e tu 'l rifiute ?

Rifiuti dunque, ahi sconoscente !, il dono
del Ciel salubre e 'ncontra lui t'adiri ?
Misero, dove corri in abbandono
a i tuoi sfrenati e rapidi martiri ?
Sei giunto, e pendi già cadente e prono
su 'l precipizio eterno ; e tu no 'l miri ?
Miralo, prego, e te raccogli, e frena
Quel dolor ch'a morir doppio ti mena » (XII, 85-88).

La grave colpa di Tancredi è quella di avere abbandonato il suo *status* di cavaliere cristiano per diventare l'amante di una pagana, ovvero è decaduto dal secondo al terzo ordine. Tocca a Pietro quindi, anche in questo caso, indicare al soldato traviato in che modo ritrovare la « smarrita strada ». Ma questa funzione di sacerdote celeste che interpreta il volere divino e indirizza guerrieri e popolo diviene molto evidente nell'episodio della riprensione di Rinaldo. La funzione del predicatore diventa ancora più evidente perché poggia su un altro errore di Goffredo il quale, per l'ennesima volta, dimentica la priorità della sfera sacra rispetto a quella militare, come si legge nelle prime due ottave del canto XVIII :

Giunto Rinaldo ove Goffredo è sorto
ad incontrarlo, incominciò : « Signore,

a vendicarmi del guerrier ch'è morto
cura mi spinge di geloso onore ;
e s'io n'offesi te, ben disconforto
ne sentii poscia e penitenza al core.
Or vegno a' tuoi richiami, ed ogni emenda
son pronto a far, che grato a te mi renda ».

A lui ch'umil gli s'inchinò, le braccia
stese al collo Goffredo e gli rispose :
« Ogni trista memoria omai si taccia,
e pongansi in oblio l'andate cose.
E per emenda io vorrò sol che faccia,
quai per uso faresti, opre famose ;
e 'n danno de' nemici e 'n pro de' nostri
vincer convienti de la selva i mostri [...] » (XVIII, 1-2).

Come accaduto in XI, 1-2 Goffredo viene riassorbito dalla logica feudale del suo ordine e crede di risolvere la questione senza ricorrere al sentimento religioso e alla santa liturgia. Il Buglione è pronto a dimenticare ogni cosa e « per emenda » chiede a Rinaldo di realizzare ciò che meglio sa fare : combattere. Ed è proprio in questo punto che tocca a Pietro intervenire per raddrizzare il percorso :

Ma quando ognun partendo agio lor diede,
così gli disse l'Eremita santo :
« Ben gran cose, signor, e lungo corso
(mirabil peregrino) errando hai scorso.

Quanto devi al gran Re che 'l mondo regge !
Tratto egli t'ha da l'incantate soglie :
ei te smarrito agnel fra le sue gregge
or riconduce e nel suo ovil accoglie,
e per la voce del Buglion t'elegge
secondo essecutor de le sue voglie.
Ma non conviensi già ch'ancor profano
ne' suoi gran magisteri armi la mano,

ché sei de la caligine del mondo
e de la carne tu di modo asperso
che 'l Nilo o 'l Gange o l'oceano profondo
non ti potrebbe far candido e terso.
Sol la grazia del Ciel quanto hai d'immondo
può render puro : al Ciel dunque converso,
riverente perdon richiedi e spiega
le tue tacite colpe, e piangi e prega ».

Così gli disse ; e quel prima in se stesso
pianse i superbi sdegni e i folli amori,
poi chinato a' suoi piè mesto e dimesso

tutti scoprigli i giovenili errori.
Il ministro del Ciel, dopo il concesso
perdono, a lui dicea : « Co' novi albori
ad orar te n'andrai là su quel monte
ch'al raggio matutin volge la fronte.

Quivi al bosco t'invia, dove cotanti
son fantasmi ingannevoli e bugiardi.
Vincerai (questo so) mostri e giganti,
pur ch'altro folle error non ti ritardi.
Deh ! né voce che dolce o pianga o canti,
né beltà che soave o rida o guardi,
con tenere lusinghe il cor ti pieghi,
ma sprezza i finti aspetti e i finti preghi ».

Così il consiglia ; e 'l cavalier s'appresta,
desiando e sperando, a l'alta impresa (XVIII, 6, 5-11, 2).

Pietro si rivolge allo « smarrito agnel »⁵¹ che è stato liberato dal palazzo di Armida, « l'incantate soglie » (XVIII, 7, 2). Fa così riferimento alle sue deviazioni amorose e non all'uccisione di Gernando. Un riferimento a questi si può di certo ricavare dalla coppia « i superbi sdegni e i folli amori » (XVIII, 9, 2) in relazione rispettivamente all'ira e all'*eros*. Ma il passaggio è molto sbrigativo. L'intera ottava 10 considera come unico pericolo per Rinaldo la tentazione carnale. Il « folle error » (XVIII, 10, 4) riprende evidentemente i « folli amori ». E per non generare ambiguità tutti gli elementi testuali riconducono esclusivamente alla chiamata della lussuria : « né voce che dolce o pianga o canti, / né beltà che soave o rida o guardi, / con tenere lusinghe il cor ti pieghi, / ma sprezza i finti aspetti e i finti preghi » (XVIII, 10, 5-8).

Si può credo concordare quindi con il Bowra riguardo all'importanza della figura di Pietro l'Eremita quando scrive che « Tasso could not divorce his poem from religion and morality. If one half of him sought a refuge and a solace in pure fancy, the other half insisted that this fancy must be related to something true and edifying »⁵². Di conseguenza, ancora più significativo diviene quanto dice di Pietro l'Eremita :

This Christian and Catholic character of the *Gerusalemme* comes out clearly in Tasso's handling of Pietro – Peter the Hermit, – who inspired and started the First Crusade. He does not play a large part, but whatever he does, is decisive. It is he who furthers the divine decision that Goffredo shall command the army and calls for obedience in words which not only echo the need for a united Christendom against the heathen but show the hierarchical view of society as the Church has always advocated it (I, 31, 5-8). Before the

⁵¹ Tancredi era stato assimilato a una « agnella inferma » (*Ibid.*, 85, 6).

⁵² Cecil Maurice Bowra, *From Virgil to Milton*, New York, St Martin's Press, 1962, p. 143.

assault on Jerusalem he shows the real meaning of the undertaking when he chides Goffredo for considering only the military aspects of the situation (XI, 1, 7-8) and urges him to make the whole army first attend Mass. When Rinaldo returns from his amorous adventure with Armida, Goffredo, who represents the temporal power, is content to accept his apologies, but Pietro urges Rinaldo to make confession and gives him absolution. Pietro always speaks with authority and can be stern as when he reproves Rinaldo for his faults and tells him that only divine Grace can purify him (XVIII, 8, 1-4). Pietro is the spiritual director and the father-confessor of the Crusaders and shows what part Tasso thought a priest should take in the military life. In the last resort Pietro's word is final⁵³.

D'altronde l'importanza di Pietro sarà stata di certo riscontrata dal Tasso nel secondo libro del *De vita solitaria* di Petrarca dove poteva leggere, a proposito dell'auspicio di una nuova crociata in Terra Santa per recuperare l'obliata Gerusalemme, una sorta di biografia di « Petrus heremita » :

Dum enim indignari et irasci iam Christus inciperet hereditatem propriam tam diu suis et nostris ab hostibus conculcari, non ulli regum cristianorum pingues somnos in plumis purpuraque captantium, non romano pontifici Urbano, gravi licet ornatoque viro occupato tamen, sed Petro inopi, otioso, solitario et humiliore grabatulo quiescenti, quid fieri vellet aperuit [...]. [C]onsopito iterum Christus apparuit, iubens ut ad vindictam sui nominis pastores ac principes catholicos excitaret⁵⁴.

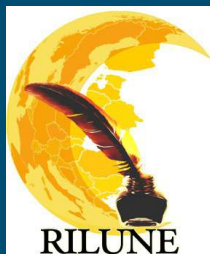
Nel caso tassiano il ruolo di Pietro ha quindi precise funzioni : reindirizzare gli « erranti » Rinaldo e Tancredi dalla sfera amorosa a quella guerriera – della guerra santa in particolare – e guidare Goffredo – e in senso lato tutto il popolo crociato – sul sentiero provvidenziale tracciato da Dio. Si potrebbe dunque avanzare l'ipotesi che, dal punto di vista ideologico, il Tasso abbia proposto nel suo poema una sorta di modello di società fondato sulla trifunzionalità gerarchica dei tre ordini di clero, nobiltà e popolo. Infatti, come si è qui tentato di dimostrare con un sintetico schematismo, sono i rappresentanti del potere religioso – Pietro l'eremita e il mago d'Ascalona – a ispirare, indirizzare e correggere sia i ruoli politico militari di Goffredo e degli altri capitani sia le devianze passionali di Rinaldo e Tancredi. Attraverso questa lettura,

⁵³ *Ibid.*, p. 145-146.

⁵⁴ Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, éd. Marco Noce, Milano, Mondadori, 1992, p. 226. La traduzione italiana : « E infatti Cristo, che ormai cominciava a sdegnarsi e ad adirarsi per il fatto che la sua eredità fosse da tanto tempo calpestata dai suoi e dai nostri nemici, rivelò la sua volontà non a qualcuno dei re cristiani che dormivano sonni beati tra le piume e la porpora, non al papa Urbano, uomo senz'altro autorevole e onorato, ma troppo occupato, bensì al povero Pietro, che viveva in solitudine lontano dagli affari del mondo e riposava su un più modesto lettuccio. [...] fu allora che Cristo gli apparve di nuovo ordinandogli di incitare i pastori e i principi cristiani alla difesa del Suo nome » (*ibid.*, p. 227).

che recupera certe prospettive di Dumézil e Huizinga, potrebbe così prendere corpo il sospetto che nel poema tassiano la medievale tripartizione gerarchica delle classi sia un elemento fondante della struttura ideologica del poema.

Fabio Giunta
(Université de Bologne)



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Dans le sillage de Calliope.

Epos et identité dans les littératures européennes”

ALAIN DANIEL ALVAREZ VEGA
(Université de Cologne)

« *Extremum fato quod te adloquor hoc est* » :
Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et Dante

Pour citer cet article

Alain Daniel Alvarez Vega, « “*Extremum fato quod te adloquor hoc est*”: Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et Dante », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 19-35 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Au-delà des citations directes et des liens intertextuels évidents, le silence devient, pour Dante, un élément de son métier de poète qui le lie à Virgile. Dans ce cas, le silence montre la profonde connaissance par Dante du texte virgilien ainsi que sa capacité à le réinterpréter. Surtout, lorsqu’il s’agit des relations amoureuses, Dante suit le modèle virgilien du silence, mais il refuse de le réutiliser sans modifications. Cependant, il est important de se pencher sur les liens entre Didon et Béatrice afin de préciser quand Dante reprend le silence *verbatim* selon Virgile, et quand il l’utilise pour le transformer. Parfois, cette influence se traduit dans une imitation précise, tandis que d’autres fois, elle se manifeste par un éloignement qui, tout en restant proche du modèle, le transforme en fonction de ses propres objectifs. Ici, le métier du poète et le métier du lecteur-critique ne sont pas séparables : Dante lit et écrit en se servant de son talent philologique et poétique pour négocier sa place dans la tradition de l’épopée occidentale.

Mots-clés : Silence, Épopée, Latin, Dante, Virgile.

EN Beyond direct quotations and obvious intertextual links, silence becomes, for Dante, an element of poetic craft that ties him to Virgil. In this case, silence demonstrates Dante’s profound knowledge of Virgil’s text and his ability to reinterpret it. Especially when it comes to romantic relationships, Dante follows Virgil’s model of silence, but he refuses to reuse it without modifications. However, it is necessary to examine the connections between Dido and Beatrice to specify when Dante interprets Virgil’s silence *verbatim* and when he recycles it to transform it. Sometimes poetic influence results in precise imitation of the hypotext, while other times, it is evident through a divergence that, though remaining close to the model, Dante diverges from it to serve his own objectives. Here, the poet’s craft and the role of the reader-critic are inseparable : Dante reads and writes employing his philological and poetic talent respectively to negotiate his place within the tradition of Western epics.

Keywords : Silence, Epic, Latin, Dante, Virgil.

ALAIN DANIEL ALVAREZ VEGA

**« Extremum fato quod te adloquor hoc est » :
Didon, Beatrice et le silence chez Virgile et Dante**

La façon dont Dante présente Didon dans la *Commedia* est, au moins dans son principe, assez étrange. Il est incontestable que Didon, dans les six premiers livres de l'*Énéide*, nous offre des passages chargés de contenu poétique qui jouent un rôle central dans le déroulement de la trame. En plus, si une situation a mérité l'attention la plus dédiée de la part des critiques et des lecteurs, c'est celle du lien amoureux entre Énée et Didon. Néanmoins, chez Dante, le personnage de Didon ne mérite que quelques lignes, les premières du cinquième chant de l'*Enfer*, qui annoncent la raison de son châtement : « L'altra è colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo »¹. Une autre ligne, ironiquement, octroie en hommage son nom au groupe des âmes luxurieuses : « cotali uscìr de la schiera ov'è Dido »². D'après la représentation qu'il en fait, le jugement de Dante sur Didon semble dur et strict. Surtout si l'on prend en compte l'importance du personnage chez Virgile, on pourrait imaginer que Didon aurait une place plus digne, mais : « Dido's appearance in the infernal circle of the lustful named in her honor [...] suggests that Dante considered her a figure of *luxuria*, and in terms similar to those of the Virgilian allegorists Fulgentius and Bernardus Silvestris, the latter of whom speaks of her succinctly as "Dido id est libido" »³. Cependant, au fur et à mesure que la *Comédie* progresse, on peut remarquer que le personnage virgilien de Didon devient un modèle qui influence fréquemment les interactions dans la *Comédie*, en particulier celles liées au silence entre Béatrice et Dante. Par conséquent, les paragraphes suivants seront consacrés à mettre en lumière les attributs principaux de ces deux personnages féminins, dans le but de comprendre la signification de leur silence et leur rôle par rapport aux protagonistes.

¹ Dante, *Inf.*, V, v. 61-62.

² *Ibid.*, v. 85. Deux autres mentions seront faites dans *Par.* VIII, v. 9 et *Par.* IX, v. 98.

³ Peter S. Hawkins, *Dante's Testaments : Essays in Scriptural Imagination*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 131.

1. Didon et Énée

Silke Anzinger propose une idée intéressante sur les personnages dans l'épopée : « Jeder kann reden, aber nicht jeder kann so schweigen, dass die Abwesenheit von Worten signifikant genug ist, um die Bezeichnung "Schweigen" zu verdienen. Deshalb ist – nur scheinbar paradox – zu erwarten, dass derjenige, der in einem Epos am meisten redet, auch am meisten schweigt »⁴. Cette capacité à se taire par rapport au fait de parler est, selon les études littéraires, l'un des attributs les plus traditionnels de Didon, la reine de Carthage⁵. La complexité de Didon réside principalement dans le dédoublement de son personnage. Elle est à la fois la reine de Carthage, avec des intérêts politiques et publics, et une femme avec des émotions personnelles. Ce dédoublement entraîne parfois une dissonance entre sa parole de reine et sa parole de femme, et son personnage évolue en brisant l'harmonie entre ces deux aspects de sa personnalité. D'autre part, Énée n'est pas non plus un personnage simple. Il apparaît également sous le titre de « Rex Danaum » en tant que héros troyen, et il est contraint de suivre le destin imposé par les dieux. Néanmoins, ses émotions intimes sont systématiquement dissimulées par Virgile afin de créer une ambiguïté poétique⁶. De cette façon, le lecteur est en mesure de découvrir les deux côtés de chaque personnage : la reine et le héros, les personnages politiques ; Didon et Énée, la femme et l'homme. La communication entre eux s'établit sur ces deux niveaux : le niveau public et le niveau privé. Cependant, l'ingérence des dieux crée un déséquilibre entre eux.

Selon l'analyse de Highet sur les « direct speeches » dans l'*Énéide*, les personnages qui parlent le plus dans les six premiers livres sont également ceux qui prennent la parole le plus souvent tout au long du poème : Énée, Didon et Anchise⁷. En menant une analyse plus détaillée, on peut constater que les discours directs de Didon se trouvent en majorité absolue dans le quatrième livre⁸. Elle domine complètement ce livre avec ses 188 lignes, sur un total de 336 lignes de discours directs. De plus, on remarque un fort équilibre à chaque fois qu'elle prend la parole, avec une moyenne de vingt lignes par discours. On pourrait en conclure que ce livre

⁴ Silke Anzinger, *Schweigen im römischen Epos : zur Dramaturgie der Kommunikation bei Vergil, Lucan, Valerius Flaccus und Statius*, Berlin, De Gruyter, 2007, p. 29.

⁵ On suit ici les conclusions tirées par deux études : Denis Feeney, « The Taciturnity of Aeneas », *The Classical Quarterly*, vol. 33, n° 1, 1983, p. 204-219 ; Antonio Mauriz Martínez, *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneida*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003.

⁶ Denis Feeney, art. cit.

⁷ Gilbert Highet, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 25-26.

⁸ 41 lignes au premier livre contre 188 au quatrième (*ibid.*, p. 332).

est en quelque sorte un long discours de Didon, interrompu par d'autres personnages. Cependant, ce qui semble être en clair contraste avec la fréquence et la régularité de ses interactions, et constitue le fait le plus important de ce livre, est le violent changement d'émotions que la reine doit subir. Après l'arrivée d'Énée, Didon, qui porte une blessure silencieuse (« tacitum vulnus ») d'amour à cause de la mort de Sychée, tombe amoureuse du héros troyen. Elle brûle – « uritur infelix Dido »⁹ – par le désir déjà connu de l'amour : « agnosco veteris vestigia flammae »¹⁰. Même lorsqu'elle montre sa ville à Énée, sa voix commence à éprouver des difficultés à s'exprimer : « incipit effari mediaque in voce resistit »¹¹. La voix de la femme commence à s'entremêler dans le discours de la reine. Mauriz Martinez remarque que cette blessure silencieuse porte également un sens religieux, car elle est une façon de respecter la mémoire de Sychée. Ainsi, une intervention divine est nécessaire pour changer cette situation et libérer sa voix vers un nouvel amour¹².

Le moment de cette transgression survient lorsque Didon et Énée se retrouvent dans une partie de chasse, mais une tempête bruyante¹³ les force à se réfugier dans une grotte où, par l'intervention de Junon, une sorte de cérémonie nuptiale a lieu. Cet événement change la perception de Didon, qui commence à avoir confiance en son lien amoureux, car il a été conçu à travers des symboles divins qu'elle a pu apercevoir dans la grotte. À ses yeux, son amour ne viole plus les prérogatives divines du mariage, mais acquiert au contraire une forte valeur légale et religieuse. Par conséquent, Virgile nous avertit que ce jour sera la cause de la tragédie de Didon : « ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit ; neque enim specie famave movetur / nec iam furtivum Dido meditatur amorem : coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam »¹⁴. Mauriz Martinez souligne que l'appellation « coniugium » utilisée par Didon à partir de ce moment occupe une place centrale dans la tragédie de la reine, car elle met en valeur l'opinion contradictoire des personnages par rapport à l'événement de la grotte. À partir de là, un nouvel amour brûle en Didon. Cependant, si Énée brûle également, c'est par le désir de quitter Carthage : « ardet abire fuga dulcisque relinquere terras »¹⁵. Le mot « brûler », précédemment utilisé pour décrire les émotions de Didon, nous laisse percevoir qu'Énée a une préférence pour son côté public ou, du moins, que son rôle en tant que héros troyen est plus fort que ses émotions

⁹ Virgile, *Aen.*, IV, v. 68.

¹⁰ *Ibid.*, v. 23.

¹¹ *Ibid.*, v. 76.

¹² Antonio Mauriz Martínez, *op. cit.*, p. 151.

¹³ Virgile, *Aen.*, IV, v. 160.

¹⁴ *Ibid.*, v. 169-172.

¹⁵ *Ibid.*, v. 281.

individuelles. Les deux personnages brûlent, mais pour des raisons différentes : Didon brûle de passion amoureuse, tandis qu'Énée brûle du désir d'accomplir son destin héroïque.

Plus tard, lorsque la nouvelle du départ d'Énée parvient aux oreilles de Didon, une vive discussion entre les deux personnages éclate. Cette dispute se divise en trois parties : un premier discours de confrontation de Didon (v. 305-330), une réponse d'Énée (v. 333-361) et une deuxième intervention de Didon (v. 365-387). La première partie débute par une série de questions :

Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum
posse nefas tacitusque mea decedere terra ?
Nec te noster amor nec te data dextera quondam
nec moritura tenet crudeli funere Dido ?
Quin etiam hiberno moliri sidere classem
et mediis properas Aquilonibus ire per altum,
crudelis ? Quid, si non arva aliena domosque
ignotas peteres, et Troia antiqua maneret,
Troia per undosum peteretur classibus aequor ?¹⁶

Didon commence par souligner la trahison d'Énée. Cette trahison, perçue par Didon et exprimée par l'utilisation du terme « perfide » dans l'adonien final, nous permet de ressentir la force avec laquelle Didon s'adresse à Énée. De plus, l'utilisation de l'adjectif « tacitus » (silencieux) traduit la sensation de la nature lâche de cette trahison. Plus loin, les questions prennent une nuance émotionnelle, mais l'intention du discours change brusquement et il devient une supplique visant à empêcher le départ d'Énée, exprimée à travers des phrases directes implorant Énée de rester à Carthage :

Mene fugis ? Per ego has lacrimas dextramque tuam te
(quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui),
per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et istam,
[...]
Fama prior. cui me moribundam deseris hospes
(hoc solum nomen quoniam de coniuge restat) ?¹⁷

Didon utilise les mots « conubia » et « hymeneos », qui renvoient au sens légal et religieux de son mariage, en nous laissant percevoir son opinion à ce sujet. La question « hoc solum nomen quoniam de coniuge restat ? » met en évidence le sens de « hospes » du vers précédent, en nous

¹⁶ *Ibid.*, v. 305-313.

¹⁷ *Ibid.*, v. 314-324.

permettant de saisir un subtil changement de perspective chez Didon. Finalement, cette première partie se clôt par des questions qui cherchent à susciter à nouveau la compassion d'Énée¹⁸.

Tout de suite, Énée répond avec un discours qui semble, selon Highet, légal ou politique :

Tandem pauca refert : « Ego te, quae plurima fando
enumerare vales, numquam, regina, negabo
promeritam, nec me meminisse pigebit Elissae
dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus.
Pro re pauca loquar. Neque ego hanc abscondere furto
speravi (ne finge) fugam, nec coniugis umquam
praetendi taedas aut haec in foedera veni [...] »¹⁹.

Ici, Énée semble proposer une réponse bien articulée et organisée qui contraste avec le discours furieux de Didon²⁰. En plus, on remarque qu'Énée s'adresse à la reine (« regina »). D'après Anzinger, « das zeigt sich bereits in der Andere Regina, durch die Aeneas die augenblickliche Beziehung zu seiner Gesprächspartnerin nicht als eine zwischen Liebenden, sondern als eine diplomatische oder jedenfalls nicht-private definiert »²¹. La distance établie par le discours dirigé sur un plan formel représente en même temps la distance qu'Énée souhaite imposer entre ses émotions et son destin. Le niveau formel du discours acquiert une puissance supplémentaire lorsqu'il dit « pro re pauca loquar », que Austin qualifie de « cool, impersonal, legalistic remark »²². Finalement, Énée explique aussi les raisons qui le poussent à suivre son destin et il conclut en disant : « desine meque tuis incendere teque querelis ; / Italiam non sponte sequor »²³. La raison principale du départ d'Énée sera celle de la dernière ligne, « Italiam non sponte sequor », qui clarifie le destin du héros troyen, mais qui cache en même temps sa volonté personnelle. Austin ajoute : « The speech is Virgil's way of showing the conflict between Dido's uncontrolled emotion and Aeneas's pale cast of thought. She has appealed to feeling, he answers by reason and logic. Her speech gives fact, as she sees it ; his gives fact, as he sees it »²⁴.

Avant de mourir, Didon parlera encore plusieurs fois avec sa sœur Anna, mais progressivement le suicide se présente comme la seule solution

¹⁸ Roland Gregory Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos. Liber quartus*, Oxford, Clarendon Press, 1955, *ad locum*.

¹⁹ Virgile, *Aen.*, IV, v. 333-339.

²⁰ Denis Feeney (art. cit., p. 206) souligne que le mot « enumerare » laisse apercevoir la structure rhétorique de sa réponse.

²¹ Silke Anzinger, *op. cit.*, p. 76.

²² Roland Gregory Austin, *op. cit.*, *ad locum*.

²³ Virgile, *Aen.*, IV, v. 360-361.

²⁴ Roland Gregory Austin, *op. cit.*, *ad locum*.

à son chagrin. Finalement, elle ordonne que toutes les affaires laissées par Énée, y compris ses vêtements et son épée, soient rassemblées pour être brûlées. À ce moment, Virgile commence par décrire la scène qui entoure le choix final de Didon :

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
corpora per terras, silvaeque et saeva quierant
aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu,
cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres,
quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
rura tenent, somno positae sub nocte silenti²⁵.

Le passage décrit la nuit qui tombe sur Carthage, le sommeil des corps, la tranquillité des forêts et de la mer, mais surtout le silence qui enveloppe le champ sous la protection d'une nuit qui, elle aussi, se tait. La technique utilisée par Virgile atteint une beauté exceptionnelle, les figures poétiques sont parfaitement réalisées et le passage est d'une densité de sens remarquable en si peu de lignes²⁶. Virgile fait de la nuit et du silence les éléments principaux pour esquisser la scène précédant la mort de Didon. Le champ se tait (« tacet [...] ager ») et la nuit est silencieuse (« nocte silenti »). On soutient généralement que Virgile cherche à créer, grâce à l'association systématique de ces éléments, une atmosphère où le silence prend la place centrale de la scène. En plus, le départ d'Énée coïncide avec les premiers rayons de l'aube, tandis que Didon observe depuis sa tour le navire qui s'éloigne :

Et iam prima novo spargebat lumine terras
Tithoni croceum linquens Aurora cubile.
Regina e speculis ut primam albescere lucem
vidit et aequatis classem procedere velis²⁷.

En effet, dans un court passage de trois vers, Virgile utilise les termes « lumine », « Aurora » et « lucem » pour faire référence à la lumière, en créant ainsi un fort contraste avec la nuit précédemment décrite. Finalement, Didon se laisse tomber sur l'épée d'Énée et le sang bouillant d'une femme qui brûlait commence à sourdre, produisant un bruit symbolisé par le rythme du vers. Virgile utilise des mots qui évoquent une dimension physique de la situation, et grâce aux allitérations en /s/ associées aux deux spondées (« spumantem sparsas »), on peut presque entendre, voire ressentir, le sang bouillant qui s'écoule lentement de sa blessure : « dixerat, atque illam media inter talia ferro / conlapsam

²⁵ Virgile, *Aen.*, IV, v. 522-527.

²⁶ Roland Gregory Austin, *op. cit.*, *ad locum*.

²⁷ Virgile, *Aen.*, IV, v. 584-587.

aspiciunt comites, ensemque cruore / spumantem sparsasque manus. It clamor ad alta »²⁸.

Finalement, Virgile clôt ce passage avec deux vers tragiques : « illa gravis oculos conata attollere rursus / deficit ; infixum stridit sub pectore vulnus »²⁹.

Dans ce passage, Didon tente de lever les yeux mais n'y parvient pas. Ses yeux anticipent déjà sa confrontation avec Énée aux Enfers, où elle maintiendra son regard fixé vers le sol. Cependant, c'est le vers suivant qui attire davantage l'attention avec le verbe « stridit » qui accompagne le mot « vulnus ». Le « tacitum vulnus » se transforme en « stridit [...] vulnus », avec un verbe qui est indéniablement lié à l'expression d'un son. Mauriz Martinez explore les liens entre le son de la blessure fatale en affirmant : « [*stridit*] relacionado con lo incontrolable e irracional, desvela que, finalmente, Dido se ha entregado al amor, y que su conducta no ha sido la adecuada en una reina ya casada »³⁰. Et Lyne ajoute : « Vergil wishes us to infer that the one wound is preparing for the other »³¹.

2. La dernière rencontre

Au sixième livre, pendant la descente d'Énée aux Enfers, Didon apparaît parmi les ombres. Lyne s'arrête sur les deux techniques s'avérant fondamentales pour comprendre cette dernière rencontre : la première est le « epic simile », qui lui permet d'étendre le champ sémantique du passage en ajoutant des éléments qui ne sont pas nécessairement révélés au niveau narratif : « The main function of a simile is not to illustrate something already mentioned in the narrative, but to add things which are not mentioned, in a different medium : imagery »³². La seconde est celle de l'« acquisition ». Cette technique permet au poète de transformer la signification standard d'un mot afin de tirer parti des diverses associations créées tout au long du poème : « [The poet] may during his text or a definable stretch of text use a word repeatedly and exclusively in a particular and striking way, and then cash in this strongly acquired and very striking sense at a climatic moment »³³. Ces deux techniques font l'encadrement de la rencontre d'Énée avec

²⁸ *Ibid.*, v. 663-665. Nous avons signalé les allitérations dans le texte latin en les soulignant.

²⁹ *Ibid.*, v. 688-689.

³⁰ Antonio Mauriz Martínez, *op. cit.*, p. 180.

³¹ Richard Oliver Allen Marcus Lyne, *Words and the poet : characteristic techniques of style in Vergil's Aeneid*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 73.

³² *Ibid.*, p. 68.

³³ *Ibid.*, p. 179.

Didon aux Enfers. Leur rencontre occupe les vers 450-471 :

Inter quas Phoenissa recens a vulnere Dido
errabat silva in magna ; quam Troius heros
ut primum iuxta stetit agnovitque per umbras
obscuram, qualem primo qui surgere mense
aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,
demisit lacrimas dulcique adfatus amore est³⁴.

L'homme qui regarde est le héros troyen Énée, qui avance encore des arguments légaux pour expliquer son départ. Parmi les ombres précédemment décrites comme « *umbraeque silentes* »³⁵, Énée reconnaît Didon obscurcie par les ombres, mais la clarté de son image le fait douter car elle apparaît telle une lune entre les nuages. Il s'approche et entame son discours en disant :

Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo
venerat extinctam ferroque extrema secutam ?
funeris heu tibi causa fui ? Per sidera iuro,
per superos et si qua fides tellure sub ima est,
inuitus, regina, tuo de litore cessi³⁶.

Il profère des excuses au nom du pouvoir divin « *per sidera, per superos et si qua fides* », mais le moment le plus pathétique survient avec les mots « *inuitus, regina, tuo de litore cessi* ». Énée parle encore de son départ en assumant son rôle de héros troyen et s'abstient d'expliquer son départ du lit ou de la chambre, c'est-à-dire, il refuse d'expliquer la cause personnelle-émotionnelle. Juste après viendra la séparation finale :

Imperiis egere suis ; nec credere quivi
hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem.
Siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro.
Quem fugis ? Extremum fato quod te adloquor hoc est³⁷.

Énée conclut son discours en avouant son ignorance quant à la douleur ressentie par Didon. Virgile se préoccupe de représenter la magnitude de la douleur en utilisant la séparation dans le texte de « *hunc [...] dolorem* », au début et à la fin du vers³⁸. La question « *quem fugis ?* » ajoute de la force dramatique, car Énée semble se souvenir du « *mene fugis ?* »³⁹ de Didon et, face à l'échec, il lui rappelle que c'est la dernière

³⁴ Virgile, *Aen.*, IV, v. 450-455.

³⁵ *Ibid.*, v. 264

³⁶ *Ibid.*, v. 456-460.

³⁷ *Ibid.*, v. 463-466.

³⁸ Eduard Norden, *Aneis. Buch VI*, Leipzig, Teubner, 1916, p. 391.

³⁹ Virgile, *Aen.*, IV, v. 341.

fois qu'il lui parle. Cet avertissement met en tension la fin du discours d'Énée et prépare le silence de Didon :

Talibus Aeneas ardentem et torva tumentem
lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.
Illa solo fixos oculos aversa tenebat
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes⁴⁰.

Encore une fois, la maladresse d'Énée est évidente lorsqu'il essaie de soulager l'esprit de Didon par des mots et des raisons inappropriées. Didon reste silencieuse, les yeux fixés sur le sol, le visage impassible, tout comme au moment de sa mort. La similitude utilisée la compare à la dureté des pierres et à la beauté des statues de marbre. Le marbre, la lune et la nuit sont des symboles silencieux qui s'associent au personnage de Didon. Ainsi, tous les éléments que Virgile a tissés se combinent pour créer un silence total.

3. Béatrice et Dante

Au début de cet essai, nous avons discuté de l'étrange traitement de Didon par Dante. Cependant, après avoir analysé l'histoire de Didon et la complexité technique des liens symboliques que Virgile met en valeur pour donner un sens tragique au récit, il serait encore plus étrange si Dante passait outre la force poétique accomplie par Virgile dans les six premiers livres de l'*Énéide*.

En examinant le personnage de Béatrice, on peut comprendre à quel point Didon et son histoire d'amour deviennent, chez Dante, un modèle à suivre, mais en établissant un contraste clair entre les deux femmes. À la racine de ce contraste, on trouve une raison théologique. Car, la faute de Didon réside dans la luxure et l'infidélité, et Dante ne peut attribuer ces éléments à Béatrice, puisqu'elle incarne l'amour qui guide vers Dieu :

Erotic love as figured by Dido is a danger, a temptation, an obstacle to the protagonist's task of (collective) political destiny. In the *Divine Comedy*, the figure of the lady is, by contrast, central. The sublimation of erotic love as figured by Beatrice is the essential instrument of the protagonist's (individual) salvation. In this sense, as in so many others, Dante's *Commedia* is a fusion of (or, perhaps better, a dialectic between) first-person lyric and epic narrative, which relentlessly maintains and exploits the

⁴⁰ *Ibid.*, v. 467-471.

tensions between these two modes⁴¹.

Ainsi, dans les lignes suivantes, nous tenterons d'expliquer comment Dante reprend et transforme le modèle virgilien de la femme. Tout d'abord, nous nous attarderons sur le passage de l'arrivée de Béatrice, qui nous offre une première trace de l'influence de Virgile et des intentions poétiques de Dante. Ce passage a été traditionnellement commenté en tant qu'allégorie de l'avènement du Christ⁴² ou en relation avec le lien entre Béatrice et Marie⁴³. Bien que ces interprétations soient toutes deux valides sur le plan théologique, nous souhaitons proposer une lecture plus proche de celle de Peter S. Hawkins, Kevin Brownlee et Tristan Kay⁴⁴, qui soulignent une longue série d'éléments intertextuels qui, sur le plan poétique, établissent des liens avec la tradition de l'épopée.

Hawkins, par exemple, met en valeur la traduction d'une phrase prononcée par Didon, « *agnosco veteris vestigia flamma* », que Dante reprend au vers 48 de ce chant sous la forme de « *conosco i segni de l'antica fiamma* ». Il suggère que le choix de Dante de traduire « *vestigia* » par « *segni* » marque une séparation poétique. Hawkins propose que ce passage constitue à la fois une « *intertextual mass that joins Latin to Italian, God's speech to poetic utterance, and epic to lyric* »⁴⁵, ainsi qu'une séparation poétique d'avec l'influence de Virgile : « *Unless, of course, the concern of the poet at this juncture in the narrative is to assert a discontinuity between Virgil's poem and his own, to underscore a parting of ways. To be sure, this is generally the effect of introducing Dido's story into the text only to refute and rewrite it in the figure of his own relationship with Beatrice* »⁴⁶. Brownlee, par exemple, propose les rencontres et les départs de Béatrice comme sous-texte des rencontres et des départs de Didon : « *When Dante-protagonist sees Beatrice for the first time, his intense affective reaction is so powerfully mediated by a key of subtext from *Aeneid* that the scene is presented as a recasting of that moment in *Aeneid* IV when Dido begins to realize that*

⁴¹ Kevin Brownlee, « Dante, Beatrice, and the Two Departures from Dido », *MLN*, vol. CVIII, n° 1, 1993, p. 1-14 : 14.

⁴² « Beatrice is being summoned to a literal marriage that has a typological quality akin to that of Christ and the Church » (dans Bernard Stambler, « The Confrontation of Beatrice and Dante : *Purgatorio* XXX », *Italica*, vol. 42, n° 1, 1965, p. 61-97 : 67. Voir également les commentaires *ad locum* de Robert Hollander ou de Charles S. Singleton dans le Dartmouth Dante Project (DDP) : *Dartmouth Dante Project : Bibliographic Information* : <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php>. [Dernière consultation : 22/10/2023].

⁴³ Voir les commentaires *ad locum* de Nicolo Fosca dans le DDP.

⁴⁴ Voir Peter S. Hawkins, *op. cit.* ; Kevin Brownlee, art. cit. ; Tristan Kay, « Dido, Aeneas, and the Evolution of Dante's Poetics », *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, n° 129, 2011, p. 135-160.

⁴⁵ Peter S. Hawkins, *Dante's Testaments*, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 136.

she has fallen in love with the Trojan hero »⁴⁷ ; et Kay cherche de justifier l'appropriation de l'identité de Didon par Dante comme un élément d'invention poétique⁴⁸. D'une certaine façon, les trois textes explorent la même ligne d'argumentation et aboutissent à la conclusion d'une transformation de la poésie virgilienne. Aux dires de Hawkins : « In every case, therefore, Dante gives us a revision of Virgil's script that transforms tragedy into romance, that turns the disclosure of darkness visible into the unveiling of eternal light »⁴⁹.

D'après cette première comparaison, on peut observer une reprise du personnage de Didon. Cependant, on soutient aussi que le personnage de Béatrice est lié au personnage de Didon en utilisant le silence comme élément poétique. Ainsi, l'arrivée de Béatrice se produit au chant XXX du *Purgatoire* :

Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata,
e l'altro ciel di bel sereno addorno ;
e la faccia del sol nascere ombrata,
sì che per temperanza di vapori
l'occhio la sostenea lunga fiata :
così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,
sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva⁵⁰.

Ces quatre *terzine* suggèrent une introduction du personnage de Béatrice avec des éléments épiques. L'arrivée de Béatrice se produit précisément à l'aube, le point de rencontre entre le jour et la nuit qui confère à la lumière une importance cruciale. On peut observer une proximité avec le passage du quatrième livre de l'*Énéide*, lorsque Énée quitte Carthage au lever du jour tandis que Didon l'observe au loin : « Et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile »⁵¹. De plus, on peut observer que Dante établit un lien sémantique avec l'épopée, car le vers « la parte oriental tutta rosata » est en réalité un *topos* homérique repris par Virgile dans le quatrième livre, qui a été transmis par Servius⁵² et Macrobie⁵³ en tant qu'imitation du style

⁴⁷ Kevin Brownlee, art. cit., p. 4.

⁴⁸ Voir Tristan Kay, art. cit.

⁴⁹ Peter S. Hawkins, *op. cit.*, p. 134.

⁵⁰ Dante, *Purg.*, XXX, v. 22-33.

⁵¹ Virgile, *Aen.*, IV, v. 584-585.

⁵² Maurus Honoratus Servius, *In Vergilii carmina commentarii*, Lipsia, Teubner, 1881.

⁵³ Robert A. Kaster, *Macrobian Ambrosii Theodosii Saturnalia*, Oxford-New York, Oxford

homérique. Cela indique que, au-delà de sa signification théologique, il existe une véritable volonté de construire un lien poétique avec Virgile et Homère afin d'introduire le personnage de Béatrice.

La deuxième *terzina* est encore plus intéressante car elle fait une référence plus précise au personnage de Didon. « La faccia del sol nascere ombrata » nous renvoie à la similitude de la lune cachée entre nuages du sixième livre de l'*Énéide*, « aut videt aut vidisse putat per nubila lunam »⁵⁴. Dans les deux cas, on observe que les femmes sont décrites comme des êtres lumineux se dissimulant derrière un élément transparent (nuages / vapeur). Cependant, les objectifs des similitudes sont totalement différents : dans le cas de Didon, la figure rhétorique permet de mettre en évidence la confusion et l'incertitude⁵⁵ qu'Énée ressent lorsqu'il la rencontre aux Enfers ; tandis que dans le cas de Dante, la présence de la vapeur permet au protagoniste de contempler la lumière divine portée par Béatrice, car sans ce voile nuageux, l'œil humain ne pourrait supporter la puissance de cette lumière⁵⁶.

La troisième *terzina* poursuit la similitude virgilienne, mais Dante remplace « vaponi » par « nuvola » et ajoute « di fiori » pour décrire la tendresse qui accompagne l'arrivée de Béatrice. Jusqu'à présent, la première *terzina* a établi un lien avec l'épopée, la deuxième a repris la similitude virgilienne de Didon entre les nuages, et la troisième a ajouté l'élément des fleurs à ce simile.

La quatrième *terzina* décrit les symboles qui accompagnent Béatrice. Elle arrive revêtue d'un manteau vert, d'un voile blanc et de vêtements rouges, qui symbolisent les couleurs des trois vertus chrétiennes, en particulier les vertus théologiques (la foi, l'espérance et la charité) qui ont dominé l'interprétation de ce passage. Ces symboles font de Béatrice un personnage qui incarne l'idéal de l'amour divin et de l'amour humain, mais également une progression poétique⁵⁷.

Dans un premier temps, les deux personnages partagent une similitude en ce qu'ils occupent une position élevée dans la hiérarchie : « First of all, Beatrice here is presented as speaking *regalmente* [royally] (v. 70) : she is a queen, like Dido »⁵⁸. Cette hiérarchie dans le cas de Didon est publique et politique, tandis que dans le cas de Béatrice, il s'agit d'une

University Press, 2011, t. VI, p. 15.

⁵⁴ Virgile, *Aen.*, VI, v. 454.

⁵⁵ Walter Ralph Johnson, *Darkness Visible : a Study of Vergil's Aeneid*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2015, p. 83.

⁵⁶ Cette interprétation se trouve dans les commentaires de Benvenuto da Imola mais aussi dans des commentaires modernes comme celui d'Ernesto Trucchi. Voir DDP (*ad locum*).

⁵⁷ Jay Ruud, *Critical companion to Dante : a Literary Reference to his Life and Work*, New York, Facts On File, 2008, p. 27.

⁵⁸ Kevin Brownlee, art. cit., p. 5.

hiérarchie théologique. En plus, Howe remarque que, dans le cas de Béatrice, le latin devient également un symbole dans sa représentation : « Wrapped in roses, Latin, and the colors of the theological virtues, a fierce Beatrice finally appears to him in *Canto XXX* and forces him to acknowledge his infidelity to her »⁵⁹.

Il est intéressant de constater que la première demande de Béatrice à Dante est une explication de la faute de l'infidélité et pourtant elle l'oblige à parler, un fait que Didon n'a pas accompli⁶⁰. La hiérarchie de Béatrice, principalement symbolisée par les vertus théologiques, lui permet d'exiger de Dante des explications directes et sans délai. Cette autorité que Béatrice exerce sur la parole de Dante se reflète également dans le silence du personnage. Dante le rend explicite au chant XXI du *Paradis* : « Ma quella ond'io aspetto il come e 'l quando / del dire e del tacer, si sta ; ond'io, / contra 'l disio, fo ben ch'io non dimando »⁶¹.

Béatrice, qui incarne à la fois l'idéal de l'amour humain et divin, est également la synthèse de la maîtrise du langage et de la sagesse. Sur le plan poétique, Béatrice marque la séparation entre la poésie de Virgile et celle de Dante. Mais sur le plan poétique-théologique, elle souligne le point de départ vers la maîtrise de la parole et du silence.

Cette Béatrice, telle que présentée par Dante, possède elle-même, dans un sens métaphorique, une nature semblable à la pierre, « Nel *Paradiso* Beatrice è segno di una costanza nella rappresentazione. Quello che ha acquistato non cade, né muta. È sempre se stessa »⁶². Tout comme Didon dans l'au-delà « en marbre », Béatrice est une synthèse de ses attributs terrestres. En tant que guide, elle doit tracer la voie que Dante suivra vers la maîtrise de la parole et du silence. L'amour, à la fois humain et divin, cohabite dans le personnage de Béatrice, qui façonne la parole de Dante :

Beatrice è la verità, è il discorso formato della verità, è la verità filosofico-teologica che preesiste alla scrittura del poeta : ma è anche, contemporaneamente, colei per la quale, la parola del poeta si forma e circola. La solidità dell'edificio concettuale che Dante vorrebbe appropriarsi risulta così essere, nella dinamica testuale del *Paradiso*, una funzione di « Beatrice » : che è insieme, in quanto teologia, esterna, altra, già data, e, in quanto

⁵⁹ Kaye Howe, « Dante's Beatrice : The Nine and the Ten », *Italica*, vol. 42, n° 3, 1975, p. 364-371 : 369.

⁶⁰ Parmi les symboles de ce passage, on trouve également les yeux qui deviendront un moyen de communication entre Dante et Béatrice : « Beatrice's insistence that her interlocutor look at her is one of the strongest parts of her rebuke (*Purg. XXX*, v. 73) » (dans Kevin Brownlee, art. cit, p. 6).

⁶¹ Dante, *Par.*, XXI, v. 46-48.

⁶² Aldo Vallone, *Dante*, Milano, Vallardi, 1981, p. 403.

desiderio del poeta, intima fragile, momento della scaturigine della parola⁶³.

Ainsi, il est évident que le rôle de la femme occupe une place centrale dans les deux poèmes. Alors que Didon se distingue par les bouleversements qu'elle subit dans son histoire d'amour, Béatrice incarne la tempérance et l'équilibre qui guident vers Dieu. Sans le personnage de Didon, il serait difficile de comprendre pourquoi Béatrice a une telle capacité à sortir Dante de son silence et à provoquer son discours.

D'un côté, Didon, de son vivant, n'a jamais pu susciter une réponse cohérente de la part d'Énée, et ce n'est qu'après sa mort qu'elle reçoit une explication partielle de sa part. En revanche, Béatrice nous indique dès le début qu'elle peut provoquer et mettre fin au discours de Dante à sa guise.

4. Le silence de la divinité

En effet, tout au long du poème, Béatrice reconnaît, comprend et provoque le silence de Dante. Cependant, il y a des moments où elle choisit de se taire, et l'étude de ces passages peut apporter un éclairage supplémentaire sur ce sujet. Notamment, trois passages nous intéressent : *Par.* XXV, v. 109-111 ; XXIX, v. 1-9 ; V, v. 88-90.

Quand Béatrice parle, l'efficacité de son discours n'est pas semblable à celle des autres personnages, et il semble que son silence porte également un sens plus puissant, fort et profond. Au chant XXV du *Paradis*, Saint Jean rejoint les apôtres Pierre et Jacques, tandis que Béatrice les regarde en silence : « Misesi lì nel canto e ne la rota ; / e la mia donna in lor tena l'aspetto, / pur come sposa tacita e immota »⁶⁴. Béatrice regarde les apôtres comme une « épouse silencieuse ». Les trois apôtres représentent aussi les vertus théologiques⁶⁵ qui nous rappelle l'arrivée de Béatrice⁶⁶ au chant XXX du *Purgatoire* et la similarité avec Didon « entre nuages ». On observe que le silence de Béatrice n'est pas dû à Dante, mais à une raison plus profonde liée à la présence des trois apôtres. Bien que le terme « sposa » exprime une situation plus intime, le silence de Béatrice relève d'un niveau supérieur, celui du silence religieux.

Le deuxième passage, celui du *Paradis* XXIX, nous montre un silence encore plus significatif :

⁶³ Giuliana Carugati, « Note su Beatrice : la visione mancata », *Italica*, vol. 68, n° 3, 1991, p. 310-315 : 313.

⁶⁴ Dante, *Par.*, XXV, v. 109-111.

⁶⁵ Voir les commentaires *ad locum* de Johannis de Serravalle dans le DDP.

⁶⁶ Certains commentaires proposent que l'arrivée de Béatrice est aussi une allusion au mariage entre les Christ et l'église. Voir Bernard Stambler, art. cit, p. 67.

Quando ambedue li figli di Latona,
coperti del Montone e de la Libra,
fanno de l'orizzonte insieme zona,
quant' è dal punto che 'l cenìt inlibra
infin che l'uno e l'altro da quel cinto,
cambiando l'emisperio, si dilibra,
tanto, col volto di riso dipinto,
si tacque Bëatrice, riguardando
fiso nel punto che m'avëa vinto⁶⁷.

Ces trois tercets décrivent le silence de Béatrice qui contemple Dieu, représenté comme un « point lumineux ». Les deux premiers tercets décrivent le moment où le soleil et la lune se rejoignent à l'horizon. Le commentaire de Petrocchi nous permet d'approfondir notre compréhension de ce passage :

È il silenzio di Beatrice ; un silenzio assoluto, astrale, ma ricolmo di immagini ottiche pur nel mentre tacciono le auditive ; un silenzio così totale che parrebbe durare un immenso spazio temporale, poiché è riempito da tante e così distanti visioni del firmamento : il sole nel segno dell'Ariete, la luna in quello della Libra, il loro equilibrio rispetto allo Zenit. Insomma tanti spazi, così grandi astri, tanta latitudine celeste ; eppure un baleno di tempo, un istante infinitesimamente piccolo qual è quello in cui si tace Beatrice, « riguardando / fiso nel punto che m'avea vinto ». Il grandioso scenario astrale e l'estrema brevità del silenzio, insomma lo spazio e il tempo nelle loro dimensioni meno comprensibili alla mente dell'uomo, costituiscono la nitidissima *ouverture* all'ingresso sulla scena di un Alto Personaggio, sia pure soltanto vertebrato dalle parole della proludente : Iddio⁶⁸.

On constate ici une réaffirmation de la proximité avec l'histoire amoureuse de Didon. La chute de la lune et la montée du soleil nous rappellent la mort tragique de Didon à l'aube et sa marche vers les ombres. Par un contraste frappant, Béatrice représente l'amour qui, même en restant silencieux, conduit vers la lumière et le salut, tandis que la tragédie de Didon la plonge dans le silence et l'obscurité. L'utilisation constante et cohérente de ces symboles (parole-silence ; lumière-obscurité ; vie-mort) nous permet de confirmer un lien poétique entre Didon et Béatrice à travers le silence.

Enfin, dans le troisième passage au chant V du *Paradis*, Béatrice prend la parole pour expliquer à Dante la signification des vœux chrétiens. À la fin de son discours, Béatrice se tait, et son silence impose également le silence à Dante : « Lo suo tacere e 'l trasmutar semiante / puoser silenzio al mio cupio ingegno, / che già nuove questioni avea

⁶⁷ Dante, *Par.*, XXIX, v. 1-9.

⁶⁸ Giorgio Petrocchi et Carlo Ossola, *Itinerari danteschi*, Milano, Angeli, 1994, p. 280.

davante »⁶⁹. « *Lo suo tacer e 'l trasmutar sembiante* » révèlent le lien entre la sagesse et la beauté. Après la parole divine, il n'y a que le silence, il n'y a rien au-delà. Cela permet à l'esprit de Dante de se reposer un moment. Cependant, la connaissance qu'il a acquise lui permet de regarder plus clairement la beauté de son guide, car c'est lui qui change après avoir appris, et non Béatrice elle-même⁷⁰. Au niveau théologique, la puissance de la parole divine qui déploie une vérité exhaustive et la beauté révélée par cette explication imposent le silence à Dante.

De ces trois passages, on peut conclure que le silence de Béatrice est également un silence absolu et sacré. Béatrice est capable de contempler la vérité divine, et cette condition lui permet de maîtriser la parole et le silence. En revanche, Didon est plongée dans un silence absolu car elle n'a pas suivi la volonté divine. Dans les deux cas, une série de symboles les entoure : Béatrice représente la lumière divine de la vie éternelle, qui maîtrise la parole et le silence, tandis que Didon incarne l'obscurité de la mort, plongée dans le silence.

Conclusion

Il y a peut-être quelques rares cas dans l'histoire où un écrivain ne lit personne d'autre et où son invention est une pure création, sans influence ni interférence du passé. Ce n'est pas le cas de Dante. Sa poésie s'inscrit dans une longue tradition littéraire, ses ressources poétiques ont une généalogie presque mythologique, et la poésie est un art qui se transmet de main en main. Dante est avant tout un formidable lecteur de Virgile, qui comprend et saisit les artifices poétiques de la poésie, puis les négocie avec le présent et l'avenir littéraires.

Comme l'exprime Brownlee⁷¹, la lecture approfondie de Dante et la richesse de ses inventions liées à l'*Énéide* restent des sujets de recherche dans les études littéraires. Ainsi, le silence en tant qu'élément formel de la structure poétique justifie un niveau de communication littéraire qui multiplie les liens entre la *Comédie* et l'*Énéide*. Pour Virgile, Didon est évidemment un personnage fondamental dans les six premiers livres. À travers elle, Virgile construit une intrigue où la tension entre l'humain et le divin place Énée dans une position critique. Son départ plonge Didon

⁶⁹ Dante, *Par.*, V, v. 88-90.

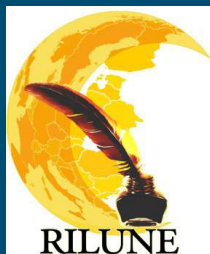
⁷⁰ Voir les commentaires *ad locum* de Daniele Mattalia dans DDP : « a ogni nuovo momento dell'ascesa verso Dio corrisponde un mutamento del sembiante di Beatrice : in realtà è Dante che muta (come gli accadrà di fronte a Dio in *Par.*, XXXIII, v. 109-114) nella sua disposizione affettiva e intellettuale, a ogni tappa riuscendo a vedere aspetti nuovi del mondo dell'assoluto e del divino riflessi nel volto della sua donna-guida ».

⁷¹ Kevin Brownlee, art. cit., p. 1.

dans une tristesse mortelle symbolisée par la blessure, la nuit et le silence. Cet épisode intense ne passe pas inaperçu pour Dante, qui perçoit le potentiel poétique du silence. Cependant, dans la perspective chrétienne, le silence final ne peut être revêtu d'un vêtement funèbre ; le silence qui conduit vers Dieu se présente comme une réflexion poétique-théologique sur les possibilités du langage humain (en particulier de la poésie), en utilisant les symboles de la lumière, de l'amour et du salut chrétien.

Ainsi, Dante ne se limite pas à être un simple lecteur de Virgile, mais il agit également en tant que critique qui assimile et transforme les éléments principaux de la création poétique qu'il perçoit comme étant transcendants, ce faisant, il leur rend un hommage particulier. Dante comprend l'artifice de la poésie comme une évaluation et une sélection au sein d'une tradition qui aspire à se perfectionner. En conséquence, le travail du poète n'est pas si éloigné de celui du critique littéraire ou du bibliothécaire : dans tous les cas, il s'agit d'un exercice de lecture, de réflexion et de jugement. Par une certaine coïncidence, ces activités se déroulent souvent à la lumière d'une lampe et dans un silence de chambre.

Alain Daniel Alvarez Vega
(Université de Cologne)



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Dans le sillage de Calliope.

Epos et identité dans les littératures européennes”

DONIA BOUBAKER

(Université de Jendouba-Université de la Manouba)

**Imaginaire épique et cosmopolitisme
dans la littérature de l'extrême contemporain :
l'exemple de Laurent Gaudé**

Pour citer cet article

Donia Boubaker, « Imaginaire épique et cosmopolitisme dans la littérature de l'extrême contemporain : l'exemple de Laurent Gaudé », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 36-50 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR À l'heure d'une cosmopolitisation de plus en plus vive de la réalité, le questionnement de l'appartenance au monde et de son impact sur les identités individuelle et collective s'impose. L'œuvre de Laurent Gaudé, auteur français de l'extrême contemporain, s'empare de cette problématique. Son imaginaire interroge les modalités plurielles d'un cosmopolitisme qui devient l'un des fondements de sa pensée humaniste et de sa posture d'écrivain-citoyen. Les questions Qui sommes-nous ? Qu'est-ce qui nous lie ? Qui souhaitons-nous être ? Hantent ainsi ses créations. L'écriture épique, qui caractérise sa poétique, devient alors le médium d'une réflexion cosmopolite morale, culturelle et politique, dans laquelle l'Europe – continent et / ou communauté politique – occupe une place importante.

Mots-clés : Laurent Gaudé, épique, cosmopolitisme, identité, Europe.

EN The increasing « cosmopolitanization of reality » raises questions about the sense of belonging to the world and its impact on individual and collective identities. French author Laurent Gaudé delves into these issues, making them central themes in his work. Consequently, his literary creations explore the diverse forms of cosmopolitanism, which emerge as fundamental aspects of his humanistic philosophy and his position in the literary realm. Gaudé's epic narratives prompt a cosmopolitan contemplation encompassing morality, culture, and politics. Particularly, it scrutinizes the values prevalent in the European geographical and political landscape. It scrutinizes the challenges faced by European and cosmopolitan heroes in Gaudé's critical epics, aiming to provide thought-provoking answers to the profound questions that haunt them : Who are we ? What connects us ? What kind of identity do we aspire to have ?

Keywords : Laurent Gaudé, epic, cosmopolitanism, identity, Europe.

DONIA BOUBAKER

**Imaginaire épique et cosmopolitisme
dans la littérature de l'extrême contemporain :
l'exemple de Laurent Gaudé**

Introduction

Assis sur un banc du métro new-yorkais, un homme entame le récit de son épopée. Ainsi débute *Onysos le furieux*¹, première pièce de l'écrivain français Laurent Gaudé et réécriture de l'épopée dionysiaque. Aède et héros de ce monologue, Onysos est en effet une réinvention du dieu Dionysos, l'Olympien et l'étranger, le divin et l'humain, le persécuté et le persécuteur. Ancrée dans le domaine du terrestre, sa traversée des siècles et des frontières l'amène à prendre en affection l'humain longtemps abhorré et à se fondre parmi la foule des marginaux et des subalternes de la cité cosmopolite américaine. Ce texte, qui pourrait être qualifié de programmatique, annonce la poétique humaniste de Gaudé. Grâce à un imaginaire antiquisant mobilisant épique, tragique et lyrisme, ce dernier interroge d'une part, les convulsions du monde, passées et présentes, et d'autre part, la capacité de l'homme à progresser aussi bien sur le plan intime que collectif². Entre réécriture et création, les œuvres gaudéennes à dominante épique intègrent une réflexion éthique, génératrice d'une pensée humaniste contemporaine dont le cosmopolitisme est l'une des facettes les plus prégnantes. Pour l'auteur, ce dernier est à la fois une doctrine philosophique, qui se confond avec une manière d'être, de vivre et de créer, et un projet politique qui garantit le principe d'égale dignité. Le cosmopolitisme nourrit l'imaginaire épique de Gaudé ainsi que sa posture littéraire d'écrivain citoyen – citoyen du monde, citoyen européen, citoyen français – et soulève les questions de l'appartenance et de l'identité de l'individu et de la communauté. Qui sommes-nous ? Qu'est-ce qui nous lie ? Qui/que souhaitons-nous devenir ? Autant d'interrogations que les textes épiques de Laurent Gaudé posent

¹ Laurent Gaudé, *Onysos le furieux* [1997], Arles, Actes Sud Papiers, 2000.

² Voir notre thèse de doctorat *Écriture fictionnelle et traitement de l'histoire dans l'œuvre de Laurent Gaudé*, Sylvie Brodziak et Fadhila Laouani (dir.), Université de Cergy-Pontoise / Université de la Manouba, 2017, où nous analysons notamment la prégnance d'un imaginaire épique gaudéen nourrissant la posture humaniste de l'écrivain.

inlassablement. Dès lors, quelle est l'influence du cosmopolitisme dans la construction des épopées critiques gaudéennes ?

Pour répondre à cette problématique, il nous semble essentiel de dessiner dans un premier temps les contours du cosmopolitisme littéraire gaudéen. Dans un deuxième temps, nous explorerons les parcours de divers personnages cosmopolites, héros d'épopées qui interrogent leur appartenance et leur identité. Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous observerons de quelle manière la mise en fiction épique de l'Europe permet, dans l'œuvre de Laurent Gaudé, la transition du cosmopolite au cosmopolitique.

1. Contours du cosmopolitisme littéraire gaudéen

Profondément humaniste, l'œuvre de Laurent Gaudé traduit très tôt son influence cosmopolite. Chaque texte est le fragment d'une mosaïque qui permet de redessiner le monde d'un point de vue géographique : pays européens (*Le Soleil des Scorta* ; *Chien 51...*), africains (*La Mort du roi Tsongor* ; *Salina...*), asiatiques (*Le Tigre bleu de l'Euphrate* ; *Écoutez nos défaites...*) ou encore américains (*Ouragan* ; *Danser les ombres...*). Leurs histoires respectives, lointaines ou immédiates, leurs crises et leurs blessures, se déploient sous la plume de l'auteur, se mettant en réseau pour soutenir, par le biais de la fiction, une quête de l'Un humain dans toute sa permanence et sa diversité. À partir de la seconde moitié des années 2010, le cosmopolitisme, fondement de l'humanisme gaudéen et de sa position dans le champ littéraire français, devient revendication et engagement. L'auteur déclare ainsi en 2016 : « Il y a un mot qui me plaît de plus en plus et que j'ai de plus en plus envie de brandir vu l'époque dans laquelle on vit, c'est le mot cosmopolite »³. Cette déclaration, faite à une période encore marquée par la crise des migrants, les attentats qui ont touché la France en 2015 et la montée des extrêmes dans le paysage politique français et européen, n'est pas fortuite. Elle accompagne une évolution du discours de l'écrivain qui devient plus politique et traduit une forme de résistance à la haine et au repli identitaire :

Je pense, qu'on a plus que jamais besoin d'hommes et de femmes-passerelles. Je pense que les passerelles sont d'une importance immense, elles sont politiques, humaines... Les hommes-passerelles sont souvent les artistes, mais pas uniquement, c'est-à-dire des gens qui vont continuer à faire le voyage avec en face, continuer à lire des textes de ce qui nous est dit comme étant lointain, opposé, ennemi. [...] En tout cas l'homme que je suis

³ France 5, *La Grande librairie* [fichier vidéo], 2016 : http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie/diffusions/01-09-2016_503373. [Dernière consultation : 06/04/ 2019]

continuera à faire ça [voyager] pour être ce que tous les régimes fascistes ont toujours détesté : être cosmopolite⁴.

Le cosmopolitisme gaudéen se fonde ainsi sur le refus de considérer les frontières géographiques comme des limites ou des *murs* entre les humains. Être cosmopolite revient, de ce fait, à œuvrer pour le maintien d'une union entre les hommes. Le monde est alors perçu dans la pensée gaudéenne comme un réseau où s'échangent et se partagent idées, histoires, ou encore cultures.

Auteur concerné par les bouleversements qui secouent le monde d'hier et d'aujourd'hui, Gaudé, *homme-passerelle*, se pose comme une voix de l'altérité au sein de sa propre communauté, de son propre pays⁵. Il développe un imaginaire qui s'appuie, entre autres, sur deux facteurs : d'une part, l'appréhension du monde dans sa pluralité et d'autre part, l'adoption du patrimoine culturel mondial.

Le premier facteur correspond au déplacement psychique vers d'autres contrées, qu'offre l'œuvre gaudéenne au lecteur, véritable initiation à l'Ailleurs. Loin d'être abstrait, ce dernier repose de manière concrète sur une division des espaces géographiques, procédant de deux dichotomies. La première dichotomie consiste en une délimitation de l'espace hexagonal et de ses *ailleurs*. L'Ailleurs renvoie dès lors à deux catégories de pays, touchés par diverses crises et catastrophes, qui répondent au besoin de dépaysement et de mise en perspective de l'auteur : des pays européens (tels que l'Italie, l'Irlande et les pays de l'Est) et des pays extra-européens (Mali, Mozambique, Haïti, États-Unis...). Des espaces dont l'écrivain met en relief les spécificités et les différences au moyen d'un processus d'écriture empathique et de l'intertextualité. La deuxième dichotomie a pour vocation de questionner les conflits qui divisent les peuples. Elle est, de ce fait, une reprise du partage Occident/Orient et se dégage des œuvres portant sur des thèmes comme la colonisation ou la migration. L'imaginaire de Laurent Gaudé est donc voyage littéraire à la rencontre d'un monde dense, pluriel, où la diversité des peuples ne peut, néanmoins, occulter une « fraternité de destin ». Son lecteur est ainsi encouragé à interroger sa place dans le monde et le rapport qu'il entretient avec l'altérité humaine et géographique.

La convocation du patrimoine culturel mondial s'inscrit dans cette

⁴ Amnesty International France, *Rencontre « Liberté et Création »* [notre transcription], Paris, Musée du Louvre, le 5 décembre 2015.

⁵ Louis Lourme affirme : « Se dire citoyen du monde, c'est renvoyer à autre chose qu'à soi ou qu'à sa propre citoyenneté : c'est introduire, au cœur d'une communauté particulière, l'ensemble de tous les autres hommes » (« Cosmopolitisme », *DicoPo*, 2008 : <http://www.dicopo.fr/spip.php?article111>. [Dernière consultation : 04/02/2017]).

même démarche. Elle est soutenue par l'écriture « mythisante » de l'auteur dont l'un des principaux ressorts est le syncrétisme de mythes et de symboles issus de cultures et de civilisations variées. S'il soutient une écriture poétique qui vise à traduire le sacré des émotions, ce dernier est tout autant mise en parallèle et quête du commun, de l'universel, en puisant aux sources de l'imaginaire humain. Ainsi, la mise en fiction de l'ouragan Katrina, qui ravage la Louisiane en 2005, réfère aussi bien, dans le roman *Ouragan*⁶, au déluge biblique qu'au déluge mésopotamien⁷. Dans la pièce *Médée Kali*⁸, Gaudé annonce dès le paratexte l'entrelacement des mythologies hindouiste et grecque. La nouvelle *Tombeau pour Palerme* mobilise, quant à elle, les mythologies égyptienne et celtique : « Puis monte le cri puissant de ma mère qui vient de comprendre que son fils est mort d'être venu la voir, que des hommes sont morts de l'avoir accompagné, que la Sicile meurt de laisser pareils hommes disparaître. Le cri de ma vieille mère qui maudit Palerme et ceux qui y règnent »⁹, décrit le narrateur-personnage. Dans ce texte, qui relate les derniers jours du juge anti-mafia Borsellino, le cri maternel, réaction à l'assassinat du héros, convoque celui de la déesse Isis, l'une des incarnations antiques de la *mater dolorosa*, et celui de la *banshee*, annonce de la mort symbolique d'une Sicile condamnée au dépérissement. Le patrimoine historique n'est pas en reste. Espaces et monuments historiques d'époques et de pays différents coexistent dans l'*ici* et le *maintenant* du texte – comme dans le roman *Écoutez nos défaites*¹⁰ – ou s'hybrident. C'est notamment le cas dans l'épopée romanesque *La Mort du roi Tsongor*¹¹. Réécriture de l'*Iliade*, ce récit remodèle une Afrique antiquisante en continent-monde grâce à un travail de collage associant Byrsa à Babylone, les pyramides aztèques au phare d'Alexandrie et au mausolée du premier empereur Qin. Laurent Gaudé adopte ainsi le patrimoine culturel mondial comme sien ; il en fait une source d'inspiration et le *medium* d'une recherche xénophile de l'unité du monde.

⁶ Laurent Gaudé, *Ouragan*, Arles, Actes Sud, 2010.

⁷ Voir notre article « Sans-voix, résistance et liberté dans *Ouragan* de Laurent Gaudé : une mise en fiction de l'ouragan Katrina », dans Sylvie Brodziak et Christiane Chaulet-Achour (dir.), *Les écritures francophones de la catastrophe naturelle*, Arcidosso, Effigi Edizioni, 2020, p. 187-197.

⁸ Laurent Gaudé, *Médée Kali*, Arles, Actes Sud Papiers, 2003. Voir María Silvina Delbueno, « El palimpsesto del mito de Medea en el teatro francés contemporáneo : *Médée Kali* de Laurent Gaudé », *TRANS*-, 2014 : <http://journals.openedition.org/trans/921>. [Dernière consultation : 22/06/2023]

⁹ Laurent Gaudé, « Tombeau à Palerme », dans *Les Oliviers du Négus*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 158.

¹⁰ Laurent Gaudé, *Écoutez nos défaites*, Arles, Actes Sud, 2016.

¹¹ Laurent Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, Arles, Actes Sud, 2002.

Le cosmopolitisme littéraire gaudéen est à la fois démarche individuelle et approche philosophique du monde et de l'humain. Il est curiosité pour l'Ailleurs et attraction pour un lointain qui ne saurait être complètement étranger. En effet, les œuvres de Laurent Gaudé n'ont de cesse d'établir des parallèles entre les peuples, leurs histoires et leurs imaginaires. Mais si elle participe à une recherche du Même de l'Altérité – l'essence humaine –, son écriture de l'Ailleurs n'abolit pas les différences culturelles. Au contraire, elle les exalte pour mieux démontrer la richesse de la communauté humaine. Sa création cosmopolite implique dès lors d'interroger le monde dans son unité et sa complexité. Cette démarche, qui est toutefois conditionnée par la reconnaissance et le respect de l'altérité, soulève avec force les questions de l'appartenance et de l'identité. Les épopées gaudéennes sont tout particulièrement irriguées par ces dernières.

2. Épopées, appartenance, identité : parcours de héros cosmopolites

La production littéraire de Laurent Gaudé se présente comme un système d'univers de violences, régis par l'injustice et la domination d'autrui ou de l'Autre. Nombre de héros gaudéens, victimes ou agents de cette aliénation systémique, font le choix de l'Ailleurs. Le voyage n'est plus seulement expérience d'écriture ou de lecture ; il devient un motif à part entière de l'œuvre de l'auteur. Ce déplacement physique par-delà les frontières du pays d'origine est mis au service du progrès de l'individu et de la communauté des humains. Il se confond avec une quête initiatique qui vise la liberté et / ou l'apaisement. Une quête, qui est, de fait, pour un grand nombre de personnages-voyageurs gaudéens, un éveil au cosmopolitisme.

Pour mener à bien sa quête, le héros épique gaudéen doit entamer un processus de reconstruction, celui de son identité personnelle. Ce dernier touche en particulier les personnages-voyageurs issus des Nord(s) et implique une rupture, totale ou partielle, avec la patrie. Dans le roman *Eldorado*, par exemple, le Commandant Piracci, un garde-frontière, brûle, avant d'embarquer pour les côtes de l'Afrique du Nord, sa pièce d'identité : « Il n'était plus personne. Son nom, sa date et son lieu de naissance venaient de disparaître »¹². L'effacement identitaire, qui inclut dans une certaine mesure l'origine, est à la fois geste critique envers la politique migratoire de l'Union européenne et première étape d'une mue.

¹² Laurent Gaudé, *Eldorado*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 143.

Piracci, qui reste malgré lui le « visage de l'Europe »¹³, devient l'incarnation de Massalambo, le dieu des migrants qui leur insuffle l'espoir d'une vie meilleure. Rompre avec l'aliénation du pays natal amène ainsi le héros à se forger une nouvelle appartenance en faisant don de soi à la communauté cosmopolite des migrants et en s'unissant définitivement, au moment de sa mort, à la terre africaine¹⁴. Les épopées gaudéennes mettent ainsi en tension l'appartenance à la cité-mère et l'appartenance au monde du héros cosmopolite. Mais faut-il nécessairement renier la première pour accéder au statut de citoyen du monde ?

La philosophie cynique répond à cette question par l'affirmative. Pour Diogène de Sinope, le cosmopolitisme implique la négation de la cité réelle. Les impératifs du monde – soumis à une nature qui fait naître les hommes libres et égaux en droits et devoirs – priment, en effet, les intérêts et le système de valeurs de la cité. De ce fait, le cosmopolite, qui a un devoir de solidarité et de compassion envers l'ensemble des hommes qui sont ses frères et ses égaux, n'a pas d'appartenance spécifique¹⁵. Cette approche philosophique du cosmopolitisme nourrit l'écriture des œuvres consacrées au conquérant macédonien Alexandre le Grand. *Le Tigre bleu de l'Euphrate*¹⁶, *Pour seul cortège* et *La Cité des malles* s'inspirent de son projet proto-cosmopolite d'empire universel. Reposant sur une fusion des nations, l'hybridation des cultures et le métissage des peuples, ce dernier correspond à un espace où vainqueurs et vaincus vivraient unis selon les principes de l'*homonoia*¹⁷. La mise en fiction du personnage historique s'appuie sur une opposition entre profane et sacré, se traduisant par la mise en parallèle de l'épopée historique de la conquête et d'une épopée fictionnelle à dimensions surnaturelle et spirituelle. Le voyage-conquête, porté par une faim de domination, une vision universaliste et la violence de la guerre, précipite la chute du héros ; l'épopée posthume – collective¹⁸ – de la soumission à la nature, du

¹³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴ Voir notre article « La Méditerranée littéraire, l'espace épique d'une quête de liberté ? », *Babel*, n° 43, 2021, p. 133-138.

¹⁵ Selon le philosophe, le cosmopolite est : « un homme qui, sans former de liens avec une seule société, regarde le monde comme sa patrie et toutes les créatures de son espèce, malgré les différences de mœurs, de langage, d'intérêts, comme ses concitoyens ou qui plus est, comme des frères qui ont un droit naturel à ses secours, quand ils souffrent, à sa compassion quand il ne peut les secourir, à ses avis quand ils s'égarent, à sa joie quand ils se félicitent de leur existence », dans Diogène le Cynique, *La vie, les amours et les aventures de Diogène de [sic] Cynique, surnommé le Socrate fou* [1819], trad. Christoph Martin Wieland et de l'allemand par le Baron de H***, Paris, Éditions Manucius, 2011, p. 104.

¹⁶ Laurent Gaudé, *Le Tigre bleu de l'Euphrate*, Paris, Actes Sud Papiers, 2002.

¹⁷ L'*homonoia* correspond au vivre ensemble dans l'harmonie de l'esprit.

¹⁸ Réduit à l'état de dépouille, Alexandre quitte dans le roman *Pour seul cortège* le monde de l'action et scelle son devenir à l'agir d'autrui. Dryptéis, une princesse perse, et les cavaliers du Gandhara, des fidèles issus des diverses contrées de l'empire, adhèrent à l'utopie alexandrine et

dépouillement, de la découverte pacifique de l'Ailleurs et du progrès *dans* et *par* la connaissance, conduit, au contraire, à son ascension.

Le problème de l'appartenance représente le point de jonction entre ces deux pans de l'épopée alexandrine. Il est explicitement mis en récit dans le texte radiophonique *La Cité des Malles*, dont l'action se déroule peu après la mutinerie de l'Hyphase, et dans *Pour seul cortège*, un roman consacré à la mort du héros. Dans le premier récit, le sacrifice d'une génisse macédonienne, destiné à apporter la bénédiction des dieux et de la Macédoine, se transforme en meurtre de la mère patrie :

S'il pouvait leur dire qu'en faisant glisser le couteau sur le cou de la génisse, c'est la Grèce qu'il a tuée, c'est le sang de Philippe et d'Olympias qui se répand maintenant à gros bouillon sur le sol, si vite que la terre ne parvient pas à tout boire. Tout est si loin. Où est Pella ? À l'autre bout du monde ! Ce n'est pas pour elle qu'il se bat. Ce ne sont pas les couleurs macédoniennes qu'il veut porter dans les contrées de l'Indus. Et il crache sur cette idée en essuyant le sang de la génisse dans sa tunique¹⁹.

Cet homicide symbolique est une remise en question de l'appartenance locale du héros et annonce, de plus, un vif désir de rupture. Celui-ci est souligné dans le texte par l'usage de modalisateurs d'intensité et de présentatives négatives qui introduisent une distance aussi bien topographique qu'émotionnelle entre Alexandre et sa terre natale. Pays d'origine et ascendance royale sont ainsi les symboles d'un nationalisme entravant son entreprise proto-cosmopolite. La rupture et, par conséquent, la négation de la cité réelle se réalisent dans le roman *Pour seul cortège*. Leitmotiv de ce récit, l'interrogation « À qui appartiens-tu ? »²⁰ hante le souverain, troublé par l'accusation qu'elle sous-tend et son incapacité à y répondre. Elle initie un questionnement identitaire qui se greffe à la quête du héros et se résout lors de son ascension. En effet, soumis à un processus d'intégration cosmique, Alexandre accède à la Connaissance et clame son appartenance d'une part, à un monde où les frontières spatio-temporelles sont abolies et d'autre part, à une communauté humaine régie par la coopération fraternelle, symbolisée par ses adjuvants les cavaliers du Gandhara²¹.

l'aident à accomplir son rêve : découvrir les territoires inconnus d'Asie et atteindre le Gange. Ce sont ces mêmes cavaliers qui donneront vie à l'*homonoia* rêvée par Alexandre, suite à la traversée des frontières de l'Empire et l'abandon de leurs insignes identitaires.

¹⁹ Laurent Gaudé, « La Cité des Malles », *France culture*, 2014 : <http://www.franceculture.fr/emission-fictions-theatre-et-cie-cycle-laurent-gaude-34-les-enfants-fleuves-et-la-cite-des-malles-20>. [Dernière consultation : 23/05/2016]. Notre transcription.

²⁰ Laurent Gaudé, *Pour seul cortège*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 15.

²¹ Voir notre article « La dichotomie mouvement/immobilité et la fonction réparatrice du surnaturel dans le roman *Pour seul cortège* de Laurent Gaudé », *Revue Chameaux*, n° 10, 2019 : <https://revuechameaux.org/numeros/magie-sorcellerie-et-surnaturel-en-litterature/la->

L'imaginaire cosmopolite de Laurent Gaudé n'est pas exclusivement cynique. Son œuvre témoigne de la variété des rapports que peut entretenir l'individu à la nation et au monde. Un « cosmopolitisme enraciné »²², qui ne renie pas l'attachement au lieu d'origine, est ainsi présent dans plusieurs textes de l'auteur.

La nouvelle *Les Oliviers du Négus*²³ en est sans doute la plus exemplaire. Dès le titre, l'enracinement du personnage éponyme à sa terre natale et son engagement politique transcendant les frontières, sont mis en avant. Zio Négus²⁴ est un héros épique contemporain, qui cumule les luttes antifasciste, anti-impérialiste, anticapitaliste et écologiste. Le voyage et l'expérience de l'exclusion jouent un rôle clé dans son initiation. Ils transforment un jeune homme naïf, rêvant d'Éthiopie et admiratif depuis l'enfance de ses guerriers, en un militant internationaliste. Le voyage, prenant la forme d'une expédition militaire durant la deuxième guerre italo-abyssinienne, fait office d'électrochoc. Le personnage principal découvre en effet la barbarie de la guerre et renie, pour cette raison, le régime aliénant et meurtrier de Mussolini. Cependant, contrairement à d'autres personnages gaudéens²⁵, cette situation ne se confond pas avec la négation de la terre d'origine. Zio Négus est un enfant des Pouilles et il fait le choix du retour au pays natal. Souffrant de stress post-traumatique et dénonçant les horreurs de la guerre, il devient aux yeux de ses concitoyens une figure inquiétante de l'étrangeté et de l'étrangèreté²⁶, que cristallise un tue-mouche éthiopien. Sa marginalisation lui permet ainsi de devenir une voix pour les sans-voix dans sa propre cité, défendant aussi bien les intérêts de la terre du Gargano que ceux des peuples opprimés. De ce fait, le *cosmopolitisme enraciné* permet de lier l'amour du lieu d'origine et une solidarité active envers la communauté humaine. Il peut, dès lors, impliquer une pluralité des appartenances, ce que revendique le sujet lyrique du poème épique *De sang et de lumière*, paru en 2017.

dichotomie-mouvement-immobilité-et-la-fonction-reparatrice-du-surnaturel-dans-le-roman-pour-seul-cortège-de-laurent-gaudé/.

²² Dans son ouvrage *Pour un nouveau cosmopolitisme* ([1997], Paris, Odile Jacob, 2008), Kawame Anthony Appiah définit le « cosmopolitisme enraciné » comme la combinaison de valeurs universelles et d'un vécu local. Le sentiment d'appartenance à une nation n'exclut donc pas une loyauté envers l'ensemble de l'humanité.

²³ Laurent Gaudé, *Les Oliviers du Négus*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 5-42.

²⁴ Son surnom Zio Négus – l'association d'un terme italien et d'un titre éthiopien – souligne son inscription dans une collectivité italienne et le lien puissant qu'il entretient avec un Ailleurs participant à fonder son identité.

²⁵ Voir, par exemple, « Le Colonel Barbaque », dans *Dans la nuit Mozambique*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 83-133.

²⁶ Étienne Balibar définit l'étrangèreté par « le fait d'être étranger, et du rapport au monde qu'implique ce fait » (*Cosmopolitique. Des frontières à l'espèce humaine*, Paris, La Découverte, 2022, version Kindle empl. 33).

Dans ce dernier, le voyage est une expérience formatrice qui éveille, dès l'enfance, le *je* énonciateur au monde. Il participe à la construction identitaire du sujet lyrique qui chante ses appartenances multiples, sous la forme d'une gradation ascendante. Rythmée par l'anaphore « Je viens de », celle-ci convoque tour à tour la France, l'Europe et la Méditerranée. Aussi l'identité individuelle se présente-t-elle comme le cumul de racines variées. Certaines sont réelles, impliquant une affiliation objective ; d'autres sont symboliques, générées par des liens affectifs subjectifs (« Je viens de terres où je suis étranger, / De terres où je ne suis pas né, / Dont je ne parle pas la langue, / Et qui sont miennes, / Pourtant, / Parce qu'aimées »²⁷) ou par la conscience d'un héritage transnational. En effet, dans ce poème, le récit de soi se confond avec le chant de la mémoire du monde et le *je*-aède relate une histoire connectée (échanges économiques, conflits, migrations...) dont l'humain est dépositaire. Cette gradation des appartenances atteint son climax lorsque le sujet lyrique se fonde, à la fin du poème, dans le *nous* de la communauté humaine, dans un appel à l'unité et à la fraternité face aux *risques globaux*²⁸ et au rejet de l'altérité.

Ces parcours de héros cosmopolites dans les œuvres à dominante épique de Laurent Gaudé mettent en avant la complexité même du concept de cosmopolitisme. Bien qu'il se décline selon différentes modalités, le cosmopolitisme gaudéen se révèle principalement moral puisqu'il interroge de manière récurrente la question de l'appartenance locale et / ou mondiale du héros. Personnage de la rupture ou de l'enracinement, ce dernier est le seul à en détenir la réponse : la voie cosmopolite est un choix individuel et c'est au personnage d'en déterminer les conditions et leur incidence sur son identité. En outre, la métamorphose cosmopolite est, dans les textes que nous avons étudiés, une revendication humaniste. Le héros, caractérisé par sa dimension épique et anti-épique, fait sienne la citation de Térence : « Je suis homme, et rien de ce qui est humain ne m'est étranger »²⁹. Le voyage est alors une rencontre de l'altérité humaine et devient réflexion sur les liens qui régissent la communauté des humains dont se revendique le héros cosmopolite. Son épopée devient, par conséquent, l'occasion d'interroger sa société d'origine et son rapport à l'Autre et au monde.

²⁷ Laurent Gaudé, *De sang et de lumière*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 94-95.

²⁸ Voir Ulrich Beck, *La Société du risque* [1986], trad. Laure Bernardi, Paris, Flammarion, 2008 et *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?* [2004], trad. Aurélie Duthoo, Paris, Aubier, 2006.

²⁹ *Leitmotiv* du discours gaudéen, cette citation provient de l'Acte I, scène 1 de la pièce *Héautontimorouménos*.

3. Pour une Europe cosmopolitique

Bien qu'elle entraîne son lecteur dans un voyage qui explore des temps et des espaces forts variés, l'œuvre de Laurent Gaudé demeure l'écho « des inquiétudes et des désirs qui [...] traversent »³⁰ le présent du monde et de la société française, en particulier. Les débats, sociaux et politiques, animant et agitant cette dernière influencent ainsi les fictions de l'écrivain et les interrogations qu'elles soulèvent. Aussi l'apparition de l'Europe-problème dans les textes critiques gaudéens et la place de plus en plus importante qu'elle occupe n'ont-elles rien d'étonnant. Sa politique migratoire et sa dimension cosmopolitique alimentent la réflexion de l'auteur. Le cosmopolitisme ne se pense plus uniquement, dans l'œuvre de Gaudé, comme un engagement personnel mais s'envisage d'un point de vue collectif, politique et pratique. Il se doit d'assurer l'égale dignité de tous et le respect de la diversité. Or, dans les textes gaudéens, l'Europe-continent et l'Union européenne renvoient à un espace en crise(s) que guette la menace de l'intolérance et de l'injustice.

Dans l'œuvre de Laurent Gaudé, l'Europe contemporaine est un espace du repli et de la fermeture. Elle oppose à l'altérité migrante des Sud(s) ses frontières et une violence institutionnelle. Par exemple, dans le roman *Eldorado*, l'Europe est qualifiée de « citadelle » et de « forteresse ». C'est donc une Europe guerrière qui est mise en exergue et son besoin de se défendre n'a d'égal que son désir d'inaccessibilité :

Ils nous disaient que nous étions là pour garder les portes de la citadelle. Vous êtes la muraille de l'Europe. C'est cela qu'ils nous disaient. C'est une guerre messieurs. Ne vous y trompez pas. Il n'y a ni coups de feu ni bombardements mais c'est une guerre et vous êtes en première ligne. Vous ne devez pas vous laisser submerger. Il faut tenir. Ils sont toujours plus nombreux et la forteresse Europe a besoin de vous³¹.

Dans le discours de l'école de commandement, le garde-frontière est un héros qui assure la paix de la cité en luttant indéfectiblement contre le monstre³². L'Autre, le migrant clandestin, est déshumanisé. L'Europe opère ainsi l'exclusion de ce dernier de la communauté humaine. Elle mobilise les outils de « la *contrainte* de l'autre »³³ pour le refouler et lui nier le droit de libre circulation, pourtant garanti par la *Déclaration universelle des droits de l'homme*³⁴. Ce refus d'accueillir des individus

³⁰ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 13.

³¹ Laurent Gaudé, *Eldorado*, *op.cit.*, p. 67.

³² La multitude est ici signe de monstruosité.

³³ Étienne Balibar, *op.cit.*, empl. 413.

³⁴ Dans la *Déclaration universelle des droits de l'homme*, la liberté de circulation est garantie

errants s'inscrit dans une histoire complexe que Laurent Gaudé convoque dans son poème *De sang et de lumière* :

L'Europe et la Méditerranée.
Les deux saignent, hésitent et tremblent.
Je viens d'un combat permanent,
De sang et de lumière.
Le monde entier regarde l'Europe avec envie,
Elle seule ignore qu'elle est riche
Et s'enferme, peureuse,
Avec des hésitations de vieille égarée³⁵.

L'Europe et la Méditerranée partagent une histoire conflictuelle et leur personnification en guerriers, engagés dans un combat sans fin, renforce cet antagonisme. Cependant, l'épique bascule dans le tragique et le conflit, opposant les deux espaces, les condamne. L'Europe, coupable d'*hybris*, est vouée au déclin³⁶. Une idée, que l'on retrouve également dans la nouvelle *Le Bâtard du bout du monde*. Allégorie de l'Union européenne, l'Empire romain autarcique de Laurent Gaudé est un espace du repli fier de « la sûreté de [ses] frontières »³⁷ et qui se protège des « mondes sauvages qui [l']épient »³⁸. Cette Rome fictionnelle, sur le point d'être livrée aux invasions barbares, s'est oubliée. Elle s'est détournée de ses origines en cessant d'être terre d'accueil. Elle a oublié qu'elle était une *communauté de destin* et le fruit de la diversité³⁹. Dans l'œuvre gaudéenne, un espace cosmopolitique ne peut se fermer au reste de l'humanité. Il se doit de respecter l'idéal cosmopolite en traitant l'Autre comme un égal, en préservant sa dignité et en visant la paix globale. L'exclusion n'a donc pas sa place dans le projet cosmopolitique européen, comme l'atteste en 2019 le poème épique *Nous, l'Europe : banquet des peuples*.

par l'article 13 : « 1. Toute personne a le droit de circuler librement et de choisir sa résidence à l'intérieur d'un État. / 2. Toute personne a le droit de quitter tout pays, y compris le sien, et de revenir dans son pays » (Organisation des Nations Unies, « Déclaration universelle des droits de l'homme » [1948], *un.org* : <https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/index.html> [Dernière consultation : 18/02/2023]).

³⁵ Laurent Gaudé, *De sang et de lumière*, *op.cit.*, p. 97.

³⁶ La métaphore de la « vieille égarée » n'est pas sans rappeler la folie qui frappe les héros tragiques.

³⁷ Laurent Gaudé, « Le bâtard du bout du monde », *Les Oliviers du Négus*, *op.cit.*, p. 56.

³⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁹ Laurent Gaudé réinterprète, dans ce texte opposant d'une part la discrimination de l'Ailleurs et d'autre part l'ouverture sur le monde, le mythe de la fondation du *mundus* relaté par Plutarque (« Vie de Romulus », dans *Vies Parallèles*, Paris, Éditions Flammarion, 1999, t. II, p. 146). Ce dernier n'est plus l'annonce de l'hégémonie de Rome mais un chant de la diversité et de la liberté. En effet, dans la pensée gaudéenne, c'est en raison de sa capacité à accueillir vagabonds, esclaves, et hommes en quête de liberté que la cité romaine se définit réellement comme le centre du monde.

Penser l'Europe de demain, telle est l'entreprise à laquelle se livre Laurent Gaudé dans son texte *Nous, l'Europe*. Ce dernier est une épopée collective qui retrace l'histoire de l'idée d'Europe et de la construction européenne de 1848 et le Printemps des nations à nos jours. L'auteur y défend la beauté et la noblesse du projet européen et en interroge les failles. L'écriture épique serait-elle alors un moyen de *réparer* la crise européenne ? De redonner foi en une Europe cosmopolitique ? De forger par le chant de l'aède l'unité de ses peuples et de définir une identité européenne ? Œuvre ambitieuse mais consciente de ses limites, *Nous, l'Europe : banquet des peuples* affiche dès son préambule les intentions d'un écrivain *européen* qui adopte, et invite son lecteur à adopter, une démarche réflexive :

Qui sommes-nous ? Héritiers de quel passé ? Traversés par quels tourments ? Fautifs de quels crimes et porteurs de quelles utopies ? Que voulons-nous ? Notre continent a inventé des cauchemars, fait gémir ses propres peuples, mais il a aussi su faire naître des lumières qui ont éclairé le monde entier. C'est cette contradiction-là qui nous constitue. Nous sommes peuples du tourment, peuples entremêlés depuis si longtemps, dans la rivalité, le commerce, la mort et l'élan, peuples si différents que notre choix de nous unir dans une assemblée commune est un événement inouï au regard de l'Histoire⁴⁰.

La succession d'interrogatives dévoile une communauté européenne qui se cherche encore. Elle souligne, par ailleurs, la nécessité de mettre en relation le passé, le présent et le futur pour assurer l'épanouissement de cette utopie en action, légataire du caractère duel du continent européen. Celui-ci représente en effet l'espace de la division et du commun, de la violence et du progrès⁴¹. Des aspects qui sont au cœur de la mémoire commune chantée par l'aède de cette épopée.

La mémoire possible, mise en texte dans *Nous, l'Europe*, repose sur la mise en parallèle des histoires politiques, économiques et sociales des pays européens depuis le XIX^e siècle. Sa construction intègre notamment un processus d'inclusion pluriel. En effet, le sujet lyrique s'attache à ne pas réduire l'histoire européenne, à la perception *occidentalo-centrée* du passé. Aux mémoires traumatiques des guerres mondiales s'ajoutent celles des pays de l'Est, ayant subi les violences du totalitarisme soviétique et l'horreur des guerres de Yougoslavie. Les mémoires de la marge sont elles aussi explorées. *Nous, l'Europe* accorde ainsi une

⁴⁰ Laurent Gaudé, *Nous, l'Europe : banquet des peuples*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 7-8.

⁴¹ Voir notre article « Crise européenne et littérature engagée. Une étude de *Nous, l'Europe : banquet des peuples* de Laurent Gaudé », dans Laure Lévêque et Anita Staron (dir.), *Pour une histologie de la crise*, Arcidosso, Effigi, 2022, p. 153-181.

visibilité certaine aux mémoires de la colonisation⁴², élargissant la mémoire européenne à celles des communautés issues de la diversité. Établissant un lien entre passé et présent, le texte interroge la conscience historique contemporaine⁴³ en évoquant, entre autres, les statues célébrant dans l'espace public les figures coloniales :

Leopold II,
Crachez sur son nom,
C'est son jardin, le Congo,
Son terrain de jeu.
Et il n'aime pas les mains, Léopold,
Crachez sur son nom,
En tout cas, pas celle des Noirs
Il doit trouver ça superflu...
Alors il les fait couper,
À grande échelle,
Pour tout travailleur africain qui ne ramènerait pas
Assez de caoutchouc ou se serait enfui,
Pour tous les paresseux, les réfractaires,
Sanction !
Toujours la même :
Coupez !... Coupez !...
Vous trouvez ça monstrueux ?
Pourtant, Léopold a des statues à son effigie,
De-ci de-là,
Crachez sur son nom,
[...] ⁴⁴.

Adoptant un ton polémique, le chant III, dont est extrait ce passage, est une dénonciation virulente du fait colonial et de ses pratiques déshumanisantes qui impliquent l'exploitation du colonisé et les massacres de masse⁴⁵. La répétition de l'injonction « Crachez sur son

⁴² Dans *Mémoires collectives européennes*, Christine Cadot affirme : « L'impensé colonial a été et continue d'être observé dans nos rapports à l'enseignement de l'histoire de l'Europe et de l'Europe intégrée, avant tout d'un point de vue national. Les mémoires collectives européennes sont, de ce point de vue, unifiées dans le peu de visibilité qu'elles laissent aux mémoires de la colonisation, malgré la mobilisation d'acteurs multiples [...], qui énoncent la nécessité de penser un droit à la mémoire plus largement partagé et publicisé » (Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2019, version Kindle empl. 2026).

⁴³ Voir Joan Farber, « Guillaume Mazeau : "La prise de conscience historique de la célébration problématique de Colbert accompagne une prise de conscience politique" », *Diacritik*, 6 juillet 2020 : <https://diacritik.com/2020/07/06/guillaume-mazeau-la-prise-de-conscience-historique-de-la-celebration-problematique-de-colbert-accompagne-une-prise-de-conscience-politique/>. [Dernière consultation : 23/02/2023]

⁴⁴ Laurent Gaudé, *Nous, l'Europe : banquet des peuples*, op.cit., p. 52.

⁴⁵ Voir Sarah Diffalah, « Les "mains coupées" du Congo, une horreur de la colonisation », *L'Obs*, 20 décembre 2018 : <https://www.nouvelobs.com/monde/afrique/20181220.OBS7462/les-mains-coupees-du-congo-une-horreur-de-la-colonisation.html> [Dernière consultation : 23/02/2023]

nom » et l'interrogation directe « Vous trouvez ça monstrueux ? » sont un appel à participer à cette dénonciation. L'adverbe « Pourtant » introduit, quant à lui, un paradoxe : les figures de la violence sont encore célébrées. Le sujet lyrique soulève la question du déni colonial dans les politiques de mémoires. Atteinte à la dignité⁴⁶ d'une partie de la société, ce dernier active l'oubli d'un passé partagé et opère, en conséquence, une forme d'exclusion des minorités concernées. En intégrant les mémoires de la marge, le récit épique gaudéen donne à la mémoire européenne une épaisseur supplémentaire. Le commun est inclusif et aucune composante de la société ne doit en être exclue. Ce processus d'inclusion concerne également, dans cette épopée, les classes populaires. Le dernier chant du poème prospecte les avenir possibles de l'Union européenne et pointe l'existence d'inégalités économiques :

Je dis Colère devant le quart-monde européen
Et la lente paupérisation à l'ombre du confort.
L'Europe ne peut pas se contenter d'être un cercle
hanséatique de grandes villes prospères,
Qui s'échangent des biens et des richesses.
Il y a des zones à l'abandon,
Tenues à l'écart de chaque avancée.
Qu'est-ce que l'Europe pour elles, si ce n'est le nom
du mépris ?
Chaque sourire de la modernité est une grimace
qui les nargue.
L'Europe n'aura de sens que si elle prend soin de
ceux qui s'usent⁴⁷.

Dans ce texte, la face sombre de l'Europe est nourrie par un système capitaliste destructeur, dont la voracité n'a pas de limite. Une dynamique de domination et d'exclusion, qui s'appuie sur l'exploitation du travailleur, se développe d'ailleurs tout au long de l'épopée gaudéenne. Convoquée par l'aède, l'inégale répartition des richesses s'inscrit dans cette dynamique qui prive une frange de la population de l'Union de sa dignité. La restrictive finale pose ainsi la justice sociale et économique comme condition *sine qua non* du projet cosmopolitique européen.

L'œuvre de Laurent Gaudé construit, texte après texte, un univers de fiction complexe, qui embrasse et interroge les souffrances et les

⁴⁶ Il s'agit dans ce cas de la « reconnaissance » des citoyens européens issus de pays anciennement colonisés. En effet, selon Tanella Boni, la dignité humaine « se manifeste dans toute relation humaine [...] comme reconnaissance réciproque de l'un et de l'autre » (« La dignité de la personne humaine : de l'intégrité du corps et de la lutte pour la reconnaissance », *Diogène*, vol. 215, n° 3, 2006, p. 76). L'homme prend ainsi conscience de sa propre dignité par « l'action de l'autre homme » (*ibid.*).

⁴⁷ Laurent Gaudé, *Nous, l'Europe : banquet des peuples*, *op. cit.*, p. 179.

bouleversements frappant, de tous temps et en tous lieux, l'humanité. Ses romans, pièces et poèmes ont ainsi une vocation critique et son écriture épique tend à proposer ou à défendre des valeurs qui permettraient d'affronter des crises intimes et collectives, *secouant*⁴⁸ aussi bien le monde de la fiction que celui des lecteurs. Le cosmopolitisme participe pleinement à cette démarche et insuffle aux quêtes des héros épiques gaudéens les questionnements qui lui sont inhérents. Dès lors, les identités individuelles et collectives se pensent, entre autres, en fonction d'une appartenance qui ne se réduit plus uniquement à la nation. Les valeurs de liberté, d'égalité et de fraternité se voient, quant à elles, associer les principes d'égale dignité, de diversité et de participation. Pour assurer sa mission de paix et de prospérité, l'Europe cosmopolitique, selon Laurent Gaudé, devrait respecter ces valeurs et ces principes et les appliquer à l'ensemble de la communauté humaine. Portée par une réelle dynamique d'inclusion, l'écriture épique gaudéenne promeut une utopie européenne cosmopolitique où le droit d'hospitalité et la justice sociale seraient garantis. Cette Europe sociale serait la seule à même de s'opposer à une dystopie néolibérale où le citoyen ne serait plus qu'un « cilarié »⁴⁹ parmi d'autres.

Donia Boubaker
(Université de Jendouba / Université de la Manouba)

⁴⁸ Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 7.

⁴⁹ Dans le roman *Chien 51* (Arles, Actes Sud, 2022), Laurent Gaudé dépeint un futur où les multinationales rachètent des pays en faillite : « On leur dit que leur seule chance de survie est de se laisser racheter par "GoldTex". [...] Ils deviendront salariés d'une des deux plus grosses entreprises planétaires et comme GoldTex veut donner une image moderne de son fonctionnement, on ne dit plus "salarié" mais "cilarié", parce qu'être chez GoldTex, c'est être autant un citoyen qu'un salarié » (p. 99).



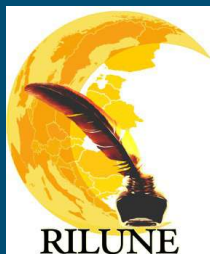
RILUNE — Revue des littératures européennes

N° 17, 2023

II.

Les étapes du voyage : exégèses et traductions épiques

*RILUNE — Revue des littératures européennes, n° 17,
Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes,
(Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.),
2023 (version en ligne, www.rilune.org).*



SIMONETTA NANNINI
(Université de Bologne)

**L'influsso esercitato da Omero tramite le esegesi antiche :
l'esempio del Canto di Ares e di Afrodite (*Od. VIII 266-366*)
nell'interpretazione di Platone (*Symp. 192c-e*)**

Pour citer cet article

Simonetta Nannini, « L'influsso esercitato da Omero tramite le esegesi antiche : l'esempio del Canto di Ares e di Afrodite (*Od. VIII 266-366*) nell'interpretazione di Platone (*Symp. 192c-e*) », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 51-61 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Non seulement les poèmes d'Homère, mais aussi les récits littéraires ou l'exégèse (notamment l'exégèse allégorique ou philosophique) de nombreux épisodes homériques ont eu une grande influence sur la culture occidentale. Un cas particulier est représenté par « Les amours d'Arès et d'Aphrodite » dans *Od. VIII 266-366*, épisode interprété par Platon dans le *Banquet* (192c-e). Dans ce passage, Aristophane relate un mythe anthropologique sur l'origine de l'être humain et du sexe. Ce mythe montre l'éternel besoin humain de se réunir avec l'« autre moitié ». Toutefois, après le *Banquet*, Homère cède la place à Platon : Aristote critiquera la théorie exprimée par Aristophane dans le texte de Platon. Cette théorie influencera ensuite Lucrèce. En mettant ces textes en relation, nous montrerons comment ces auteurs ont anticipé de nombreuses croyances actuelles sur la sexualité et l'amour, en nous poussant à chercher leurs motivations profondes et psychologiques, qu'elles soient innées ou à tel point induites par une longue tradition culturelle qu'elles paraissent innées.

Mots-clés : Homère, Platon, *eros*, anéantissement, immortalité.

EN Both the Homeric Poems and the literary retelling or exegesis (especially that allegorical or philosophical) of many Homeric episodes have had a great influence on Western culture. A special case is that of the « Song of Ares and Aphrodite » in *Od. VIII 266-366*, as interpreted in Plato's *Symposium* (192c-e), within the speech of Aristophanes. The episode contains an anthropological myth about the origin of man and sex, a myth from which emerges a person's eternal need to reunite with the other « half ». After the *Symposium*, however, the Homeric echo dies down, while Plato gains ground : Aristotle criticises the theory expressed by the Platonic Aristophanes, a theory which will later influence Lucretius. A comparison of the texts will show how these authors anticipate many contemporary ideas on sexuality and love, leading us to investigate their deep, psychological motivation, whether they are innate or, induced by a long cultural tradition they result in appearing innate.

Keywords : Homer, Plato, *eros*, annihilation, immortality.

SIMONETTA NANNINI

**L'influsso esercitato da Omero tramite le esegesi antiche :
l'esempio del Canto di Ares e di Afrodite (*Od.* VIII 266-366)
nell'interpretazione di Platone (*Symp.* 192c-e)**

Molti sono i brani, i personaggi e le storie di Omero che hanno conosciuto rivisitazioni letterarie in tutti i tempi, tramite i testi latini, prima, i poemi in lingua greca, in seguito, senza dimenticare l'effetto prodotto da opere, in prosa o in versi, più o meno liberamente ispirate ai poemi omerici, e comunque fondamentali per le diverse culture nazionali.

Non si considera quasi mai, tuttavia, l'influsso che Omero ha esercitato tramite le esegesi antiche, con le loro razionalizzazioni e letture allegoriche (vòlte a condannare, a difendere, ad attualizzare la lezione dei poemi, a metterne talora in luce consonanze recondite con testi diversi o con opinioni diffuse), spesso dovute a commentatori anonimi, oppure ormai dimenticati, se non dagli specialisti, ma che furono elaborate anche da autori molto noti, per lo più di opere filosofiche, per avvalorare le proprie tesi.

È questo il caso, ad esempio, del notissimo brano degli amori di Ares e Afrodite, il cui significato e la cui appartenenza stessa all'ambito epico sono stati dibattuti sin dall'antichità, ma che soprattutto godette di una ripresa, tanto inattesa quanto potente e innovativa, da parte di Platone nel *Simposio*. Ciò che rende questo esempio di particolare interesse nell'ambito delle riscritture esegetiche¹ (e dell'influsso che sono in grado di esercitare, allontanandosi sempre più da una fonte ad un certo punto quasi inattingibile), è che se in Platone il modello omerico è non solo ben riconoscibile (nonché riconosciuto dai platonisti), sarà invece il brano del *Simposio* quello su cui si appunteranno le critiche di Aristotele, e che probabilmente (come io credo) influirà su Lucrezio. Mettendo in relazione fra loro i quattro testi, risulterà evidente come da pochi versi, almeno apparentemente giocosi o licenziosi, gli autori siano giunti sino ad anticipare molti dei nostri convincimenti sulla sessualità e sull'amore, spingendoci a indagare le motivazioni psicologiche che sottostanno alla

¹ Da ora in poi utilizzerò il nome « Omero » come se si trattasse di un autore ben definito di poemi scritti e fissati, di « letteratura » insomma (il che legittima il termine « riscrittura »), perché tali erano ormai per Platone (pur se recepiti in prevalenza auralmente, citati a memoria, e ancora relativamente fluidi).

ricerca della « metà » di noi stessi, sino a scoprire che esse in realtà nascondono il bisogno, incolmabile, di possesso del partner percepito come nostro riflesso – un bisogno che potrebbe in realtà annientare l'uno o entrambi i membri della coppia –, e che in ultima analisi derivano dall'eterna tensione a superare i limiti fisici, alla ricerca di un « qualcos'altro » (per citare Platone) che annulli il limite estremo della morte. Tali convincimenti, ritenuti « moderni », vengono spesso fatti risalire alla psicanalisi o alla sociologia, e se ne citano gli esempi più potenti e coinvolgenti nelle letterature europee del Novecento.

Esaminiamo a questo punto il testo omerico e quello di Platone, al fine di elencare, a proposito del primo, i giudizi morali sull'infedeltà coniugale (che continueranno ad avere largo seguito in epoca classica), seguiti da valutazioni recenti che coinvolgono l'impianto dell'intera *Odissea* (sino a tracciare una storia che dalle origini lontane dei poemi arriva a individuare la mano di un autore il quale aggrega e sviluppa i materiali tradizionali secondo un suo disegno particolare), per potere poi cogliere, in seguito, la totale originalità del brano tratto dal *Simposio*, e insieme la sua coerenza con le tesi filosofiche dell'autore.

Nel brano odissiaco, oggetto del primo tema cantato da Demodoco alla corte dei Feaci (*Od.* VIII 266-366) si narra il tradimento del marito Efesto da parte di Afrodite e di Ares. Efesto viene avvertito dal Sole, che ha visto in precedenza i due amanti insieme, e appronta una trappola: tutt'attorno e sopra il letto dispone una rete da lui forgiata, infrangibile e così sottile da essere invisibile. A questo punto egli finge di partire per Lemno, e Ares si reca subito nella sua casa; lì invita Afrodite, ben lieta di farlo, a godere con lui dell'amore, dopo di che si addormentano, e la trappola scatta: non possono più muoversi. Efesto rientra, sempre avvisato dal Sole, chiama a raccolta gli dèi a vedere « l'azione ridicola e intollerabile » (v. 307), si tormenta, ma sa bene che i due non « giaceranno così ancora molto, / anche se s'amano tanto: presto non vorranno più starsene a letto » (v. 315-317)². Gli dèi ridono, e Apollo chiede a Hermes se vorrebbe dormire, pur schiacciato dalle catene, domanda alla quale il dio risponde che lo vorrebbe senz'altro, anche se le catene fossero « tre volte tante » (v. 334-340). Allo scambio fra le due divinità seguono l'intervento di Poseidone, che offre un pagamento a Efesto a indennizzo del tradimento, e la conseguente liberazione degli amanti, i quali fuggono rapidamente in direzioni diverse, scomparendo.

L'episodio, come abbiamo anticipato, ha conosciuto molte accuse

² Omero, *Odissea*, trad. Aurelio G. Privitera, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2002, t II. Allo stesso autore appartengono tutte le altre traduzioni dall'*Odissea*.

nell'antichità, in quanto ritenuto immorale³, soprattutto perché tratta degli dèi⁴, ma anche difese⁵. Sulla base di queste interpretazioni, che ne evidenziano soltanto la licenziosità o il lato ridicolo, potrebbe essere considerato l'antecedente letterario di tanti racconti e commedie incentrate su tradimenti coniugali e vendette⁶, aventi talora per protagoniste coppie in cui la moglie è bellissima e infedele, e il marito brutto e sgraziato, come Efesto, che ha addirittura la meglio su Ares, un amante forte, invincibile e bellicoso. I tre personaggi, per quanto divini, appaiono in effetti emblematici di tanti tipi umani che si sono succeduti nei secoli⁷.

Dai moderni il canto di Demodoco è stato giudicato come un esempio di epica lirica o parodica, come un tema semplicemente dotato di connotati comici⁸, o, più recentemente, come « una *performance* drammatica [...] trasformata in un discorso epico »⁹. Molti studiosi ne hanno indicato le fonti nel folklore o nella tradizione culturale, soprattutto orientale (il che non è privo di implicazioni per il luogo di origine del poema), mentre altri vi hanno letto una sorta di « medaglione » dell'intero poema, proprio grazie al tema dell'infedeltà, presente sia nell'*Iliade* sia nell'*Odissea* (Elena è l'esempio iliadico più evidente, così come Clitennestra è quello odissiaco più potente e influente, nel ricordo consegnato da Agamennone a Odisseo nel canto XI dell'*Odissea*), ma

³ Così per primo Senofane, *Silli* fr. 15 Gent.-Pr. = 21 B 11, 3 Diels-Kranz, quindi Platone, *Resp.* III 390c 6-7.

⁴ Già per Senofane, ma soprattutto per Platone, secondo il quale potrebbe risultare un esempio diseducativo per i giovani.

⁵ La punizione inflitta ad Ares, tramite il pagamento di un indennizzo, garantirebbe la moralità dell'episodio, secondo quanto annotano gli *scholia ad L.*, che aggiungono inoltre che Omero disapprova la scena (distinguendo così il punto di vista dell'autore da quello dei personaggi, in anticipo sulle moderne indagini narratologiche).

⁶ In realtà anche la scena che vede Zeus in preda ai « piaceri d'amore » con Era, sua legittima sposa, viene ritenuta non meno licenziosa da Platone, in *Resp.* III 390bc.

⁷ A proposito della rappresentazione degli dèi e degli uomini in Omero, è bene ricordare che già lo Pseudo Longino, con grande sensibilità, scriveva: « Mi pare [...] che Omero, nel raccontare le ferite degli dèi, le loro lotte intestine, le vendette, le lacrime, gli imprigionamenti, le passioni di ogni genere, abbia reso, per quanto possibile, gli uomini dell'*Iliade* dèi e gli dèi uomini », in *de Subl.* 9, 7, corsivo mio. È la reale possibilità della morte, alla fine, che ci divinizza, rendendo « seria » la nostra vita (anche se, come prosegue il testo del *Sublime*, la morte « è un porto sicuro » per gli uomini, mentre per gli dèi è la « sventura » ad essere « eterna »). Analogo concetto è espresso da Emily Allen-Hornblower, « Gods in Pain : Walking the Line Between Divine and Mortal in *Iliad* v », *Lexis*, n° 32, 2014, p. 27-57.

⁸ Altri episodi muovono il riso nell'*Iliade* e nell'*Odissea* (basti citare *Il.* I 597-600, che ha ancora Efesto come protagonista), e, sulla base della *Poetica* di Aristotele, alcuni ricordano come Omero fosse ritenuto il padre sia della tragedia sia della commedia (rappresentata dal *Margite*). Sull'argomento si veda almeno Carles Miralles, *Ridere in Omero*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1993.

⁹ Così, da ultimo, Riccardo Palmisciano, « Gli amori di Ares e Afrodite (*Od.* VIII 266-366). Statuto del discorso e del genere poetico », *SemRom*, n. s. 1, 23, 2012, p. 187-209 : 188, al quale rimando per la ricca bibliografia.

anche grazie al motivo della latente paura di Odisseo di scoprire l'infedeltà della moglie (paura che scopriamo proprio tramite le parole di Agamennone, poi al momento dello sbarco a Itaca). Al comportamento di Penelope è inoltre connesso anche il pressante problema, in questo caso dell'aedo, di dovere fare apparire i pretendenti come colpevoli, giustificandone perciò l'eccidio¹⁰.

Almeno un autore antico, Platone, al di là del giudizio morale negativo¹¹, lesse tuttavia i versi omerici con altrettanta complessità, ma con una profondità e una rilevanza tali¹² che, pur non sembrando appartenere al testo in questione, ci lasciano tuttavia supporre che, a suo avviso, Omero stesso avesse inteso nascondere il significato a fruitori non in grado di coglierlo¹³.

Nel *Simposio*, il filosofo fa sì che i commensali scelgano, come argomento di cui discutere, Eros, e ognuno di loro ne canta le lodi dal proprio punto di vista, determinato dal ruolo che ricopre nella società¹⁴.

¹⁰ Fra gli ultimi studiosi, appartenenti all'uno o all'altro filone, mi limiterò a citare Ioannis M. Konstantakos, « Divine Comedy. Demodocus' Song of Ares and Aphrodite and the Mythicization of an Adultery Tale », *Maia*, vol. 64, n° 1, 2012, p. 12-34 e Maureen J. Alden, « The Resonances of the Song of Ares and Aphrodite », *Mnemosyne*, vol. 50, n° 5, 1997, p. 513-529. Trovo francamente eccessive alcune conclusioni della Alden, sia per quanto concerne le raffinate doti psicologiche che dimostrerebbe Demodoco, comprendendo lo stato d'animo di Odisseo, angosciato appunto per il timore di una infedeltà da parte di Penelope (fra l'altro Odisseo svelerà la propria identità soltanto molto dopo, al v. 19 del IX canto), sia a proposito dell'accettazione di un « compenso » da parte di Efesto, contrapposto al parallelo rifiuto di Odisseo di qualunque « compenso » da parte dei pretendenti, il che renderebbe meno dignitoso l'uno e più eroico l'altro. Secondo le parole conclusive del suo articolo : « Hephaestus catches the adulterers by means of guile but spoils his triumph by allowing himself to be inveigled into accepting compensation and permitting the adulterer to go free : Odysseus catches the adulterers by means of guile, and perfects his triumph by inflicting the severest on criminals ». Quanto alla dubbia colpevolezza dei pretendenti e al conseguente, delittuoso eccidio da parte di Odisseo di tutta una generazione dei principi di Itaca e delle isole vicine, rimango persuasa che la prova decisiva del bisogno di scagionare Odisseo, almeno da parte dell'aedo che connette il proemio alla parte finale del poema (e la cui voce affiora anche altrove), sia quella individuata da Stephanie West (si veda Omero, *Odissea*, éd. Alfred Heubeck et Stephanie West, Milano, Mondadori, Fondazione Valla, 2004, t. I) a proposito dell'implicita, ancorché imperfetta comparazione fra Egisto e i Proci (a partire da *Od. I 29 sqq.*), senza alcun bisogno di fare risalire le colpe dei Proci a supposte minacce alla fedeltà di Penelope (dopo venti anni di lontananza del legittimo sovrano). Rimane vero che personaggi come Elena e Penelope hanno conosciuto sviluppi diversissimi nel mito (contemporaneo ma anche antecedente all'*Odissea*, come a tratti si intuisce), e nella letteratura successiva.

¹¹ Cf. n. 3 e 4.

¹² Egli lo collocò infatti nell'ambito di un mito antropologico sull'origine dell'essere umano, del sesso e della tensione all'immortalità, nonché del progresso e dell'attività politica, un mito narrato però, e non a caso, da un autore comico, Aristofane, quasi a ricalcare il tono del modello.

¹³ D'altronde Platone riconosce che molti episodi presenti in Omero potrebbero avere un senso nascosto, allegorico o simbolico (*hyponoia*), ma che anche in quel caso non devono essere ammessi nella città, perché un giovane « non è in grado di giudicare quello che è il senso nascosto e quello che non lo è, ma ciò che ha accolto a questa età fra le sue opinioni suole diventare incancellabile e inalterabile » (*Resp.* III 377d-e).

¹⁴ Uno dei personaggi, Fedro (al quale viene fatta risalire da Erissimaco la scelta dell'argomento, 177a-c), asserisce che nessuno ha menzionato i genitori di Eros (178b).

Il discorso di Aristofane, che ha esercitato da sempre un grande fascino, al termine del mito dedicato agli uomini circolari¹⁵, allude al nostro brano facendo intervenire Efesto, non più nel ruolo di marito tradito e di artefice della rete magica, ma ancora come fabbro, in grado di fondere insieme ciò che è diviso. Ormai giunti alla fase in cui agli esseri umani è dato unirsi sessualmente, « quanti trascorrono insieme la vita intera sono quelli che non saprebbero poi dire cosa si aspettano l'uno dall'altro » ; è evidente che non si tratta dei rapporti sessuali, e tuttavia la loro anima (ψυχή), pur desiderando « qualcos'altro », non riesce a esprimersi. Se a costoro, mentre giacciono insieme, si presentasse Efesto, con i suoi strumenti, e dicesse :

« Che cosa desiderate ottenere, uomini, l'uno dall'altro ? ». E se chiedesse loro di nuovo, perché si trovano in difficoltà a rispondere (ἀποροῦντας) : « Forse desiderate di essere insieme il più possibile l'uno con l'altro, così da non lasciarvi né di notte né di giorno ? Se è questo che desiderate, sono pronto a saldarvi insieme e riunirvi nel medesimo essere, così che da due che eravate diventiate uno, e finché vivete, poiché siete uno, viviate insieme, e quando morirete, anche laggiù nell'Ade, possiate essere uno invece che due, per avere condiviso la stessa morte (κοινῇ τεθνεώτε). Ma considerate se vi piace questa prospettiva e se vi basta ottenere ciò ». Ascoltate queste parole sappiamo bene che nessuno rifiuterebbe né mostrerebbe di desiderare alcunché di diverso, ma penserebbe di avere udito, in pratica, ciò che da tempo desiderava, di riunirsi e fondersi insieme

Sull'argomento si veda Filippomaria Pontani, « Simonide e Amore [a proposito di *PMG* 575] », *Eikasmós*, n° 18, 2007, p. 119-142, il quale, dopo avere preso in considerazione le diverse testimonianze sulla nascita di Eros, indaga approfonditamente il frammento in cui Simonide fece di Eros il figlio di Afrodite e di Ares, avanzando interessanti ipotesi sui motivi che probabilmente portarono Platone ad evitare di citare il poeta lirico.

¹⁵ Mito molto noto, del quale fornisco soltanto un breve sunto. Gli uomini nella loro natura originaria erano perfettamente circolari (con quattro gambe e quattro braccia, doppi apparati genitali rivolti all'esterno – appartenenti a tre generi : maschile, femminile e androgino – e un collo sul quale si trovava una testa con due facce, rivolte anch'esse all'esterno), ed erano arroganti al punto che cercarono di scalare il cielo. Zeus, adirato, non li fece perire tutti, per non perdere le offerte, ma, ricorrendo a uno « stratagemma » (μηχανή) li tagliò in due, indebolendoli e ricavandone al tempo stesso grande utilità. A questo punto incaricò Apollo di volgere le loro facce dalla parte del taglio, e il dio li curò lisciando e annodando la pelle al centro e lasciando così un segno, l'ombelico, che fosse per loro motivo di perenne memoria del taglio di Zeus. Le due metà in questo stadio non facevano che cercarsi, si abbracciavano, si avvinghiavano fra loro, e non volevano fare null'altro, così che finivano per lasciarsi morire di fame. Zeus escogitò allora un nuovo « stratagemma » (μηχανή) : spostò loro i genitali sul davanti, dando origine alla sessualità. La situazione che si verificò è quella in cui versa l'attuale umanità : se la metà maschile incontra quella femminile, ne deriva la discendenza, se la metà maschile incontra quella maschile (e si tratta degli esseri più portati all'arte politica) prova prima un senso di sazietà, poi si dedica all'azione, alternativamente, ponendo così le basi per un continuo progresso umano. Sull'omosessualità greca, si veda Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1978 (trad. it. *L'omosessualità nella Grecia antica*, Torino, Einaudi, 1985), e per la figura dell'androgino, si veda Luc Brisson, *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

all'amato e diventare così, da due, uno solo¹⁶.

Dopo avere così commentato le reazioni del pubblico, Aristofane aggiunge che ciò avviene perché Eros è proprio « il desiderio e il perseguimento » (ἐπιθυμία καὶ διώξις, 192e-193a) dell'unità, dunque di quello che eravamo nella nostra originaria natura di esseri circolari. Eros è perciò tensione, in quanto desiderio, e tale deve rimanere per sua stessa natura : evidente preludio e anticipazione della teoria platonica enunciata in seguito da Diotima¹⁷. Bisogna però temere, conclude Aristofane, di essere di nuovo tagliati, ridotti a *silhouettes*, come Zeus aveva minacciato se gli uomini non fossero diventati disciplinati : « Per questa ragione è necessario che ciascun uomo esorti l'altro ad essere pio verso gli dei », al fine di essere una cosa sola come vuole Eros : « che nessuno compia atti a lui ostili [...] perché divenuti cari al dio e riconciliati con lui troveremo e incontreremo i nostri amasi, il che riesce attualmente a pochi uomini » (193a-b).

Già dal modo in cui Aristofane (quindi Platone) introduce l'ipotetica domanda di Efesto è evidente che il dio riterrebbe negativa per gli uomini la sua stessa proposta, ma è altrettanto evidente che ci troviamo davanti a una razionalizzazione di quella rete invisibile che immobilizzava gli amanti nell'*Odissea*, e a un pensiero che ricalca, tacitamente, la convinzione del dio omerico che gli amanti presto non avrebbero più voluto giacere insieme.

Ora, perché gli uomini accoglierebbero tutti in modo entusiastico la proposta di Efesto ? La reazione degli interlocutori ricalca certamente quella di Hermes nell'*Odissea*, alla domanda di Apollo¹⁸, e allo stesso

¹⁶ *Symp.* 192c-e. Le traduzioni del *Simposio* sono di Angelo Giavatto (Platone, *Simposio*, éd. Simonetta Nannini et Angelo Giavatto, Siena, Barbera, 2008).

¹⁷ A parte le considerazioni sul nostro tema odissiaco, è evidente che il discorso di Aristofane, fortemente influenzato da Empedocle, presenta alcuni aspetti del discorso della « donna di Mantinea », Diotima, riportato da Socrate : l'Eros demone come tensione perenne, figlio di Penia (Povertà, mancanza di risorse) e di Poros (Passaggio, Espediente), l'eros che non è « né della metà né dell'intero, se non quando si dia il caso che esso sia un bene » (205d-e). Si tratta soltanto di due dei punti fondamentali in cui Diotima risponde ad Aristofane, del cui discorso tiene evidentemente conto, come basterebbe a dimostrare il fatto che lo cita (*Symp.* 205e : « Esiste d'altra parte un racconto – disse – secondo cui amerebbero coloro che ricercano la metà di se stessi ») ; si veda anche 212c, laddove Aristofane, mentre gli altri commensali elogiano il discorso di Socrate, vorrebbe intervenire, « visto che Socrate parlando lo aveva ricordato a proposito del suo discorso », ma viene interrotto dai colpi alla porta del vestibolo che anticipano l'irruzione di Alcibiade.

¹⁸ Cosa della quale si è avvisto Georg Ferdinand Rettig (*Platonis Symposium*, Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1876, p. 215). Il ruolo che fu di Apollo in Omero qui è ricoperto da Efesto il quale, in quanto mitico fabbro, potrebbe ad ogni buon conto essere l'unico dio adatto a « saldare » le due metà separate (senza tuttavia riportarle in alcun modo all'originaria natura circolare), quelle stesse due metà sulle quali Apollo era però già intervenuto in precedenza per ricucire la ferita, lasciandone un segno tangibile e impossibile da dimenticare. I personaggi, come avviene spesso nei testi folklorici, ritornano, sempre gli stessi, pur ricoprendo ruoli diversi.

tempo riflette anche l'opinione platonica, espressa in vari dialoghi – valga per tutti un brano del *Gorgia* (501dss.) – sulla pericolosa fascinazione che l'epica, e la poesia in genere, esercitano sui loro fruitori, una fascinazione che procede dal dover compiacere un uditorio irrazionale al fine di ottenere il successo. L'entusiastica reazione che appartenne ad Hermes, qui non corrisponde soltanto a quella degli amanti ai quali si rivolge Efesto, ma soprattutto a quella del pubblico di ogni *performance* (poetica o teatrale), e meglio ancora degli esseri umani di ogni tempo, non in grado di valutarne razionalmente i risvolti negativi, e non tali da cogliere nella domanda di Efesto l'implicita, e ancora una volta molto umana, aspirazione a vittorie che garantiscano vantaggi economici e fama¹⁹.

Al di là della struttura del modello, creativamente rispettata (pur se non segnalata dagli omeristi), e insieme del giudizio sulla poesia, dal testo emerge ancora un dato autenticamente platonico. Gli uomini sono sempre rappresentati anche altrove come irrazionali, ma qui soprattutto in aporia (ἀποροῦντας, vale a dire in *impasse*), come molti degli interlocutori dei dialoghi socratici, ormai caduti in contraddizione con sé stessi : aspirando in un primo momento all'unione sessuale « per sempre », ora percepiscono confusamente (sono incapaci di esprimersi ma lo rendono comunque evidente) che non è quello che vogliono in realtà : si è verificato in loro un singolare passaggio dal corpo all'anima (come sottolinea Aristofane)²⁰ : eros non è più il desiderio sessuale, la passione, ma un desiderio in cui si affaccia l'affettività (qualcosa di simile a quello che noi talora traduciamo con « amore », anche se non si tratta dell'amore « romantico »)²¹. Se l'unione dei due amanti poi si estende al mondo dell'Ade, allora si tratta

¹⁹ Già nello *Ione* il rapsodo omonimo, per quanto preso dall'*enthousiasmos* (come Socrate lo costringe ad ammettere, negandone il sapere), vince sugli altri rapsodi anche per il suo appello all'emotività del pubblico (non certo per la sua eccellenza : Ione non è in possesso di un'arte, ma è soltanto un ἐπαίνετής, un « elogiatore », secondo le ultime parole del dialogo) : « quando dico qualcosa di pietoso i miei occhi si riempiono di lacrime, quando qualcosa di pauroso o terribile i capelli mi si rizzano in testa dalla paura e il cuore sobbalza », asserisce il rapsodo, e a Socrate, che gli chiede se sia consapevole che gli stessi effetti vengono prodotti « anche sulla maggior parte degli spettatori », egli risponde di saperlo molto bene : « infatti li osservo [...] e li vedo piangere e lanciare sguardi atterriti e partecipare dello stupore per le cose dette », cosa necessaria, « perché se li dispongo al pianto, riderò io per il denaro che otterrò, se al riso, sarò io a piangere per il denaro perso » (535b-535e). Si veda Platone, *Ione*, éd. Carlotta Capuccino, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2017 (anche la traduzione deriva dalla medesima autrice). L'atteggiamento di Ione viene definito « ipocrita » da Capuccino (che si rifà al termine *hypokrites*, « attore », del greco), ritenendolo « una spia attendibile di quei pregiudizi della lingua che Platone si impegna a sgretolare per renderla di nuovo una lingua viva » (p. CXXIV). Le ultime parole di Ione, sul vantaggio economico, ne minano la pura dipendenza dagli dèi, contaminata dalla natura umana (si veda Pl. *Le.* 719c e Fabio Massimo Giuliano, *Platone e la poesia : teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2005, p. 194 sqq.).

²⁰ *Symp.* 192d.

²¹ Si veda David M. Halperin, « Platonic Eros and What Men Call Love », *AncPhilos*, n° 5, 1985, p. 161-191.

di un'unione di anime disincarnate²². Non solo, ma come Aristotele capì perfettamente, in un'indagine di natura politica²³, nella proposta di Efesto è insito un pericoloso rischio di annientamento :

Socrate loda soprattutto l'unità dello stato, il che appare ed è, a quanto egli stesso asserisce, opera dell'amicizia, proprio come Aristofane, lo sappiamo, nei discorsi sull'amore afferma che gli amanti per l'eccessivo affetto bramano fondersi insieme e diventare entrambi uno, da due che sono. *Ora in tale unione bisogna che entrambe le personalità, o una, si annullino*, mentre nello stato l'amicizia si diluirà necessariamente proprio per effetto di una comunità di tal sorta, e non potrà affatto dire « mio figlio » il padre, né « mio padre » il figlio (*Pol. II 1262^b 9-17*, corsivo mio)²⁴.

Proprio da questa critica aristotelica prende spunto Saxonhouse per la sua analisi politica del discorso di Aristofane, nel quale la sessualità, « may not be a part of the relationship with the city », ma « arises from the same source : our needfulness of others »²⁵, una necessità che sfocia in una visione tragica della vita. Hooper, che da Saxonhouse procede, ritiene invece che il richiamo finale di Aristofane a essere pii non implichi affatto la rassegnazione alla tragica inevitabilità di una carenza, quanto la serena accettazione della nostra umanità. La domanda di Efesto, nella sua ottica, serve soltanto a ricordarci che la perfezione « is an illusory goal that is completely foreign to human nature, and that the moral of this speech as a whole is that people can live a flourishing and satisfying existence, but only if we give up on the desire to transcend our deficiency »²⁶. La sessualità, benché non sia la soluzione definitiva, è pur sempre uno sfogo caritatevole al desiderio di unità, evidentemente irrealizzabile (« benign outlet for their absurd desire of unity », p. 579), e gli esseri umani dovrebbero piuttosto perseguire la soddisfazione di desideri che possono costituire l'adempimento della « massima speranza

²² Di anime che non si possono abbracciare, come la madre di Odisseo che si diletta « simile a un'ombra / o a un sogno » (*Od. XI 206 sqq.*), e che rimpiangono la vita come Achille (*Od. XI 488 sqq.*). Il desiderio di essere fusi insieme da Efesto ricorda più la richiesta di Patroclo, che chiede ad Achille che le loro ossa vengano accolte dalla stessa urna (*Il. XXIII 91 sq.*, passaggio ripreso in *Od. XXIV 76 sq.*) che una forma di letterale « immortalità » condivisa.

²³ Un riferimento politico, anacronistico ma adatto al tono del commediografo, si trova d'altronde già nel discorso di Aristofane, quando ricorda che « a causa dell'ingiustizia commessa siamo stati divisi dal dio, come gli Arcadi dagli Spartani » (193a). Il riferimento è alla distruzione delle mura di Mantinea (città a favore di Atene nella guerra del Peloponneso) e alla dispersione della sua popolazione in quattro insediamenti (*cf. Xenophon, Hell. 5. 2. 5-7*) nel 385 (data successiva alla vittoria di Agatone ma prossima alla composizione del *Simposio*).

²⁴ Aristotele, *La Politica*, trad. Renato Laurenti, Bari, Laterza, 1966.

²⁵ Arlene Saxonhouse, « The Net of Hephaestus : Aristophanes' speech in Plato's *Symposium* », *Interpretation*, vol. 13, n° 1, 1984, p. 15-32 : 15.

²⁶ Anthony Hooper, « The Greatest Hope of All : Aristophanes on Human Nature in Plato's *Symposium* », *ClQ*, n. s. 63.2, 2013, p. 567-575 : 568.

possibile » : cibo, vino e sesso, in totale coerenza con la commedia aristofanea (a suo avviso) e con le parole di Socrate, secondo il quale Aristofane « non si cura di nulla se non di Dioniso e di Afrodite »²⁷.

In realtà, qui, come abbiamo rilevato, non è affatto questione di sesso, ma di anima, mentre il sesso sarà al centro della terza rivisitazione di cui bisogna tenere conto, quella di Lucrezio : nel poeta latino quel « qualcosa » al quale gli amanti aspirano è drammaticamente insito proprio nell'unione sessuale, che può arrecare solo una quiete di breve durata (IV 1110-1116)²⁸, per poi assalirli di nuovo con la medesima « rabbia » (*rabies*) e « furore » (*furor*, v. 1117) : *cum sibi quid cupiant ipsi contingere quaerunt, / nec reperire malum id possunt quae machina vincat : / usque adeo incerti tabescunt vulnere caeco* (« mentre vorrebbero essi stessi sapere quello che bramano di raggiungere, e non possono scoprire un rimedio che vinca quel male : in tanta incertezza [...] si struggono per una piaga segreta », v. 1118 *sqq.*). La somiglianza fra il brano in cui nel *Simposio* gli organi sessuali ancora non sono stati spostati sul davanti da Apollo, e gli esseri umani tentano soltanto disperatamente di unirsi, senza dedicarsi a null'altro, e alla fine muoiono, contaminato in parte con quello in cui la sessualità concede una tregua, in quel caso pacificatrice, può risalire a versi empedoclei (e un *color empedocleus* veniva riconosciuto all'intero brano platonico da Ziegler)²⁹ o a Platone reinterpretato e condannato da Epicuro (certo piegato in senso epicureo da Lucrezio), ma i termini *incerti* e *machina*, e forse anche il *vulnus* metaforico³⁰, sembrano comunque dipendere da un testo (dossografico ?)

²⁷ *Symp.* 177e. Saxonhouse e Hooper sono gli unici due autori, dai tempi di Rettig (*cf.* la n. 19), che dedicano un lavoro specifico all'ipotetica domanda di Efesto nel *Simposio*, ma soprattutto alla reazione dei suoi interlocutori : la prima riconosce nella posizione stessa di Aristofane il ruolo che in Omero svolgeva Hermes, il secondo attribuisce invece lo stesso ruolo agli amanti. Ma la Saxonhouse ha il merito di sottolineare nel discorso di Aristofane l'intervento decisivo dell'« anima », e la sua visione tragica è stata condivisa da molti studiosi (benché pochissimi la citino) ; Hooper introduce la menzione di cibo e di vino (dei quali non si parla), insieme con quella di sesso : tutti bisogni da soddisfare, non certo corrispondenti all'eros come « perseguimento » di qualcosa che gli uomini non sanno definire.

²⁸ Nel caso di Lucrezio, gli amanti non possono appropriarsi (*abradere*, letteralmente « distaccare », « raschiare via da ») di nessuna parte del corpo amato, e non possono nemmeno giungere alla compenetrazione dei corpi (*nec penetrare et abire in corpus corpore toto*, v. 1110 *sq.*) : agognate e impossibili risultano sia l'incorporazione dell'altro in sé sia quella di sé nell'altro, la riduzione, dunque, delle due entità in una.

²⁹ Konrat Ziegler, « Menschen und Weltwerden », *Neue Jahrbücher*, n° 33, 1913, p. 529-573 : 544.

³⁰ Pur essendo consapevole che potrebbe trattarsi della ripresa di un'espressione del proemio, dove Marte rovescia il capo nel grembo di Venere *aeterno devictus vulnere amoris* (v. 34 ; *cf.* IV 1068 *sqq.*). Sulla « ferita » metaforica d'amore, che si fa risalire solitamente a Lucrezio, si veda anche Bruna Pieri, *Intacti saltus. Studi sul III libro delle Georgiche*, Bologna, Pàtron, 2011, p. 94 *sq.*

molto vicino a quello dell'intero discorso aristofaneo di Platone³¹. In questa ottica, è come se l'Efesto aristofaneo facesse anzitempo credere agli esseri umani, *incerti*, dunque in aporia, di avere trovato quella *machina*³² che gli amanti lucreziani agogneranno : dopo la μηχανή punitiva operata in due successivi momenti da Zeus (Symp. 190c7, 191b6)³³, il suo intervento si risolverebbe in un'ultima μηχανή, tanto salvifica in apparenza quanto crudelmente illusoria.

Da un brano appartenente a un diverso genere inserito nell'epica omerica e ad essa adattato (a uno dei suoi temi, vale a dire quello dell'infedeltà femminile, e alla modalità arcaica della sua esecuzione : il canto accompagnato dallo strumento musicale), siamo passati a una concezione dell'amore che dalla passione si sposta a un turbamento intimo, irrazionale, al desiderio di una unione che supera i limiti fisici e si spinge al di là della vita (eliminando però una o entrambe le personalità, e non riproducendo in realtà l'unità « originaria », se non per azione di una fusione artificiale), sino a tornare alla passione fisica che è ricorrente ossessione, irraggiungibile appropriazione dell'altro o annientamento di sé nell'altro. Siamo in conclusione approdati alle molteplici possibilità di sviluppare lo stesso episodio omerico (fonte primaria all'inizio, poi dimenticata, o relegata sullo sfondo, a favore di una sua esegesi) : da comiche a tragiche, da culturali o folkloriche a sofisticate, politiche e filosofiche. Tutte possibilità còlte, pur se nell'inconsapevolezza, da tanti autori moderni (non difficili da riconoscere in quelli dei testi cari a ciascuno di noi), le cui opere appartengono, come la fonte prima e le antiche esegesi, a generi molto diversi fra loro, di volta in volta sempre adattati a nuovi tempi, nuove società, nuove attese. Non può naturalmente essere dimenticato che, al di là della cultura, potrebbe anche esserci qualcosa, se non nella nostra natura, almeno di acquisito sin

³¹ Ai rapporti fra Platone e Lucrezio, non particolarmente approfonditi, credo che in futuro si dovrebbe dedicare maggiore attenzione.

³² Un sostantivo, *machina*, il cui uso Luciano Landolfi trova « davvero singolare » (Simulacra et pabula amoris. *Lucrezio e il linguaggio dell'eros*, Bologna, Pàtron, 2013, p. 73), e per il quale Bruna Pieri rimanda alla nota *ad l.* di Robert D. Brown, *Lucretius on Love and Sex*, Leiden, Brill, 1987, p. 247, che cita Eur. *Hipp.* 479 *sqq.* (brano in cui la nutrice, rivolta a Fedra, assicura che troveranno un rimedio alla malattia, un sistema, μηχανὰς, tuttavia espresso al plurale, più prossimo quindi al significato di « astuzie »). La studiosa suggerisce inoltre la possibilità di intendere *machina* come parafrasi « dell'aggettivo ἀμήχανος che, a proposito dell'amore troviamo ad esempio in Sapph. fr. 130, 1-2 V. Ἔρος ... ἀμάχανον ὄρπετον » (Bruna Pieri, « Lucrezio, l'amore e la funzione poetica : note a margine di uno studio recente », *RFIC*, n° 143, 2015, p. 394-403 : 400). La poetica definizione saffica del dio dell'amore, traducibile letteralmente con : « Eros, animale contro il quale non esiste una μηχανή » (dunque « irresistibile », nella maggior parte delle traduzioni), restituirebbe una lontana matrice arcaica sia alla *machina* lucreziana sia all'impraticabile μηχανή platonica da cui, secondo la mia ricostruzione, deriverebbero i versi del *De rerum natura* per la prossimità dei contesti.

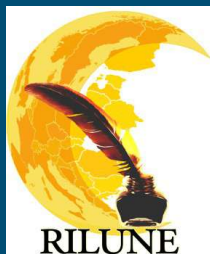
³³ Cf. n. 15.

da epoche remotissime, che viene percepito come una carenza, una « mancanza » da colmare, un qualcosa che può essere identificato, idealizzandolo, con la propria « metà ». Anche questo era già contemplato da Platone, se riteneva che tale stato d'animo affondasse le radici *in un passato così lontano da apparire ormai* ἔμφυτος (« innato ») :

Da così lungo tempo è dunque *innato* negli uomini l'amore degli uni per gli altri, che ripristina l'antica natura, e tenta di creare una sola cosa da due e di ricostituire la natura umana. Ciascuno di noi è pertanto un uomo a metà [...] ed invero ciascuno ricerca sempre la propria metà (*Symp.*191cd).

Il termine greco che viene qui tradotto con le espressioni che indicano la « metà » è significativamente σύμβολον, « contrassegno », vale a dire ciascuna delle due metà combacianti di un oggetto che due parti accostavano per provare la propria *identità* : in modo non dissimile, in fondo, da come ragazzi e ragazze di oggi sfoggiano quelle medagliette di S. Valentino, divise a metà, che dovrebbero provare, se accostate, il reciproco amore, ma forse, ancora una volta, la propria identità e la reciproca appartenenza.

Simonetta Nannini
(Université de Bologne)



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

FERNANDO FUNARI
(Université de Florence)

L’*Enfer* de J.-A. de Mongis :
(palin)genèse d’une traduction

Pour citer cet article

Fernando Funari, « L’*Enfer* de J.-A. de Mongis : (palin)genèse d’une traduction », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 62-83 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L’application à la traduction des habitudes herméneutiques de la philologie d’auteur est une réalisation récente dans le domaine de la traductologie : les *genetics of translation studies* s’intéressent en fait à l’évolution de l’agentivité du traducteur dans les textes *in fieri* (manuscrits de traducteurs ou rééditions imprimées de traductions déjà publiées). Cet article porte sur trois versions de l’*Inferno* de Dante traduites en français par Jean-Antoine de Mongis en 1838, 1857 et 1876. En particulier, l’essai analysera l’évolution de l’isotopie de la lumière dans les trois textes, par le biais d’une analyse quantitative-qualitative également basée sur le *corpus* de toutes les traductions françaises de l’*Inferno* de la fin du XVIII^e siècle à nos jours. L’étude de l’évolution d’un même texte au cours de trois réécritures distinctes permettra de dépasser l’idée de la critique de la traduction comme rapport entre un texte source et un texte cible et de comprendre les mécanismes de la traduction comme *acte* (à travers une approche inspirée de la *variantistica*) et comme *processus*.

Mots-clés : génétique de la traduction, réécriture, traduction, *Inferno*, Dante

EN The application of the hermeneutic habits of authorial philology to translation is a recent trend in the field of translatology : *genetics of translation studies* concentrate on the evolution of the translator’s agency in texts *in fieri* (translators’ manuscripts or printed re-editions of already published translations). This paper examines three versions of Dante’s *Inferno* translated in French, all by Jean-Antoine de Mongis in 1838, 1857, and 1876. In particular, the essay will analyse the evolution of the isotopy of light in the three texts, through a quantitative-qualitative analysis taking into consideration the entire *corpus* of French translations of the *Inferno* from the end of the 18th century to the present day. Studying the evolution of the same text during three distinct rewritings will make it possible to overcome the idea of translation criticism as a relationship between source and target text and to understand the mechanisms of translation both as *act* (through an approach inspired by *variantistics*) and as *process*.

Keywords : genetics of translation studies, rewriting, translation, *Inferno*, Dante.

FERNANDO FUNARI

**L' *Enfer* de J.-A. de Mongis :
(palin)genèse d'une traduction**

*Donc, si par là je mets la boussole,
l'odyssée sera celle à un dément.
(Brea, 2021)*

La retraduction – et surtout la retraduction d'œuvres canoniques – trouve sa raison d'être dans l'adaptation progressive d'un texte source à la volatilité des conditions linguistiques et encyclopédiques de la langue-culture cible¹. Cet axiome est compliqué par le cas de figures où c'est le même traducteur qui traduit une deuxième (ou une troisième) fois le même texte qu'il a déjà traduit précédemment. C'est le cas de Jean-Antoine de Mongis² qui, dans une période de fol engouement pour Dante en France (c'est-à-dire les trente premières années du XIX^e siècle, qui connaissent une vingtaine de traductions différentes de l'*Inferno*, complètes ou partielles), publie son *Enfer* en alexandrins à rimes plates en 1838 (avec deux rééditions en 1842 et en 1846). Une vingtaine d'années après, en 1857, il publie une version intégrale de la *Commedia*, et retraduit à cette occasion le premier cantique. Dix-huit ans plus tard, en 1875, il publie une troisième version du poème sacré, puis la réédite en 1876, déclarant fièrement :

J'ai consacré les plus belles années de ma vie à l'œuvre que je publie aujourd'hui. J'ai sacrifié à ce difficile et attrayant labeur tous mes loisirs, les plaisirs et même les devoirs du monde, les préoccupations permises d'une ambition peut-être légitime. En un mot, j'ai mis trente ans à traduire la *Divine Comédie* de Dante (de Mongis, 1876, p. V)³.

¹ Voir Enrico Monti, « La retraduction, un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 9-25.

² Jean-Antoine de Mongis, né le 25 janvier 1802 à Saint-Cloud et mort à Paris le 21 mars 1879, conjugua ses intérêts d'homme de lettres, de poète et de traducteur avec une brillante carrière de magistrat (Substitut du Procureur du Roi au Tribunal de Première Instance de la Seine de 1840 à 1845 ; Procureur général en 1849, puis Avocat général près de la Cour de Paris en 1852 ; Procureur général à Dijon en 1855 ; Conseiller à la Cour de Paris en 1859).

³ Les références aux traductions de la *Comédie* seront données dans le corps de l'article et dans les notes en bas de page entre parenthèses, avec mention du nom du traducteur, de l'année de traduction, de la *cantica*

Ce travail de trente ans produit trois textes différents : le fait que l'auteur s'y réfère comme à « l'œuvre » au singulier en dit long sur une nouvelle façon de penser le texte traduit comme une entité à la fois une et plurielle, comme processus ou comme perpétuelle tentative et comme résultat d'accommodements successifs déterminés par des contraintes intertextuelles et intratextuelles, comme nous tenterons de le démontrer :

Au milieu du chemin de notre courte vie,
Je m'étais écarté de la route suivie,
Et me trouvais sans guide au fond d'un sombre bois (de Mongis, 1838, *Enfer*, I) ;

Un jour, à la moitié du chemin de la vie,
J'avais quitté la voie où le Ciel nous convie,
Et je me retrouvai dans une âpre forêt, [...] (de Mongis, 1857, *Enfer*, I) ;

Un jour, à la moitié du chemin de la vie,
Je délaissai la voie où le ciel nous convie,
Et je me retrouvai, tant l'écueil m'attirait !
Seul, errant à travers une sombre forêt (de Mongis, 1876, *Enfer*, I).

Ces changements ne s'expliquent pas tous par une plus grande liberté du traducteur vis-à-vis du texte source, liberté conquise au prix de trois décennies de travail, à partir du « mot à mot » de 1838 : « Au milieu du chemin de notre courte vie » est calqué sur « Nel mezzo del cammin di nostra vita », déduction faite d'ajustements métriques (l'adjectif « courte » inséré pour adapter l'endécasyllabe à son lit de Procuste, l'alexandrin). Il est encore plus intéressant de se demander quel sens prend, au niveau des dynamiques textuelles macroscopiques, l'apparition dans l'*Enfer* de 1857 de termes provenant du *Purgatoire* et du *Paradis* : la mention du « Ciel » et, surtout, l'« écueil » qui, entendu au sens figuré d'obstacle, rappelle sans doute le « scoglio » de *Purg.*, II, v. 122-123⁴.

L'application des méthodes d'investigation de la critique génétique à la traductologie est une conquête récente, motivée par l'intérêt d'étudier l'agentivité du traducteur dans les textes *in fieri*⁵. Les manuscrits des traducteurs – denrée rare par ailleurs – mais aussi les rééditions imprimées

et du *canto*. Les références détaillées se trouvent dans l'Annexe.

⁴ Voir le chapitre « Lo scoglio e la vesta », dans Lino Pertile, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia*, Fiesole, Cadmo, 2005, p. 59-84.

⁵ Voir Anthony Cordingley, « Genetic Translation Studies », dans *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*, n° 1, London, Routledge, 2022, p. 123-138. Voir aussi Esa Hartmann et Patrick Hersant (dir.), *Au miroir de la traduction : avant-texte, intratexte, paratexte*, Paris, Archives contemporaines, 2019 ; Geneviève Henrot Sostero (dir.), *Archéologie(s) de la traduction*, Paris, Classiques Garnier, 2020. Voir aussi les numéros de revues consacrés à la génétique de la traduction : *Linguistica Antverpiensia*, n° 14, *Towards a Genetics of Translation*, 2015 ; *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 34, *Dans l'archive des traducteurs*, 2020 ; *META, Translators' Journal*, n° 66-1, *Translation Archives*, 2021.

de traductions déjà publiées, sont les documents qui permettent d'étudier la traduction en tant qu'*acte* (à travers les ratures, les ajouts, les repentirs) et en tant que *processus* (c'est-à-dire la réécriture comme une lente « approximation à une valeur »⁶, pour reprendre la célèbre formule de Gianfranco Contini). Pour nous, étudier l'agentivité du traducteur, ce n'est pas donc seulement analyser le rapport de plus ou moins grande autonomie qui, dans les rédactions successives, s'établit avec le texte source : sa relation avec les traducteurs précédents entre également en ligne de compte (surtout pour un texte, la *Commedia*, qui connaît une histoire de retraduction sans précédent dans les lettres françaises) aussi bien que le système de contaminations internes à un même texte.

L'étude de cas choisie – la célèbre harangue d'Ulysse dans *Inf.*, XXVI – nous a semblé intéressante non seulement en raison de la plus grande familiarité des traducteurs français avec les VIP de l'*Enfer* de Dante, mais surtout en raison de la dimension métatextuelle du passage. Le récit de la violation de l'interdit divin imposé à toute connaissance humaine devient, comme on le sait, une réflexion métapoétique sur l'écriture du poème. Tel le navire d'Ulysse, le poète Dante aussi s'aventure dans des mers interdites⁷. En nous appuyant sur une méthodologie de recherche quantitative-qualitative, nous tenterons donc d'identifier la marge de liberté traductive exercée par de Mongis dans les trois versions produites de ce passage, surtout entre 1838 et 1857, en essayant de questionner le rapport entre ces réécritures et les tendances générales dans l'histoire de la traduction de la *Comédie* en langue française, tant au niveau de l'intertexte que de l'intratexte.

Notre hypothèse méthodologique est que l'étude de la *mobilité* du texte (une caractéristique qui n'est pas exclusive aux textes manuscrits, mais aussi aux textes publiés) peut être orientée sur la base de données lexicales quantitatives, croisant ainsi les habitudes herméneutiques de la *variantistica* avec celles de la linguistique de *corpus*. Grâce aux outils informatiques, en effet, il est possible d'obtenir des analyses systématiques des comportements lexicaux sur l'axe de la diachronie dans un *corpus* rassemblant 52 versions complètes de l'*Inferno* de Dante en français, publiées entre 1812 et 2021, pour un total de 2 325 661 mots⁸.

⁶ Gianfranco Contini, « Come lavorava l'Ariosto » [1937], dans *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1982, p. 233-234 ; voir Paola Italia et Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

⁷ Voir surtout Franco Ferrucci, *Il poema del desiderio : poetica e passione in Dante*, Milano, Leonardo, 1990 et Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992. Voir aussi Pietro Ruggeri, « Le immagini nautiche nella *Commedia* in funzione di metafore testuali », Thèse dirigée par Giuseppe Ledda, Université de Bologne, 2022.

⁸ Artaud de Montor, 1812 ; Terrasson, 1817 ; Brait-Delamathe, 1823 ; Tarver, 1826 ; Gourbillon

Par exemple, l'outil Trends de SketchEngine⁹ permet d'identifier les unités lexicales qui subissent des changements de fréquence d'utilisation au fil du temps, en identifiant quand un terme est entré ou sorti des habitudes scripturales d'un auteur par rapport à d'autres. Cette fonction est particulièrement intéressante dans le cas d'un *corpus* rassemblant plusieurs versions (traduites) d'un même texte, car elle permet d'analyser systématiquement la fortune d'un traduisant par rapport à un autre et de formuler des hypothèses à la fois sur l'évolution des stratégies de traduction et sur l'histoire de la langue et de la culture françaises.

En lançant la recherche sur le *corpus* en question, le logiciel génère la liste des unités lexicales qui ont le plus évolué en termes de fréquence (dans le tableau ci-dessous). La colonne Tendence indique le degré de changement (également indiqué par une flèche verte en cas de croissance ou une flèche rouge, en cas de décroissance, sur l'axe temporel étudié). La colonne Fréquence indique le nombre total d'occurrences du lemme dans le *corpus* ; dans la colonne Échantillon, un petit graphique indique la tendance en termes de surreprésentation ou de sous-représentation au cours de la période choisie.

	Lemme	Tendence ↓	Fréquence	Échantillon
1	gel	↗ 2,61	98	 ...
2	gens	↗ 2,48	1 093	 ...
3	début	↗ 2,14	93	 ...
4	longueur	↘ -2,05	74	 ...
5	éclaircir	↘ -2,05	62	 ...

Or, de telles données quantitatives peuvent guider l'analyse qualitative, notamment dans les cas où de vastes isotopies de sens sont en jeu. C'est ainsi que l'on peut interpréter, par exemple, la présence d'un verbe, « éclaircir » (ligne 5), particulièrement intéressant aussi bien dans son premier sens (désignant une augmentation de luminosité) que dans son sens figuré (indiquant une acquisition de connaissance – et surtout utilisé, dans le

1831 ; Calemard De La Fayette, 1835-1837 ; Le Dreuille, 1837 ; de Mongis, 1838 ; Fiorentino, 1840 ; Brizeux, 1841 ; Aroux, 1842 ; Ratisbonne, 1852-53 ; Saint-Mauris, 1853 ; Mesnard, 1854 ; Lamennais, 1855 ; de Mongis, 1857 ; de Perrodil, 1862 ; Vilain-Lami, 1867 ; Jubert, 1874 ; Borné, 1886 ; Vinson, 1887 ; Demargerie 1900 ; Anonyme, 1905 ; Méliot, 1908 ; Espinasse-Mongenot, 1912 ; de Laminne, 1913 ; Berthier, 1921 ; Pératé, 1922 ; Gutmann, 1924 ; Martin-Chauffier, 1930 ; Longnon, 1931 ; Martin-Saint-René, 1935 ; Doderet, 1938 ; Masseron, 1947 ; Ripert, 1909-1948 ; Ronzy, 1960 ; Pézard, 1965 ; Cioranescu, 1968 ; Risset, 1985 ; Portier, 1987 ; Dez, 1988 ; Vegliante, 1995 ; Mićević, 1996 ; Scialom, 1996 ; Garin, 2003 ; Delorme, 2011 ; Cliff, 2013 ; Dandrea, 2013 ; Robert, 2016 ; de Ceccatty, 2017 ; Orcel, 2018 ; Brea, 2021.

⁹ SketchEngine est un logiciel d'analyse de *corpus* développé par Lexical Computing CZ s.r.o <<http://www.sketchengine.eu>> [dernière consultation : 01/09/2023].

poème, dans les échanges entre Dante et Virgile). On constate donc que, du début du XIX^e siècle à nos jours, les occurrences d'« éclaircir » connaissent une baisse significative (-2,05) ; l'intérêt de cette observation réside dans le fait qu'il est possible de retrouver les mêmes tendances dans des termes sémantiquement proches comme le verbe « éclairer » (-1,15) ou les substantifs « lumière » (-0,75) et « rayon » (-0,75).

Une telle isotopie lumineuse investit des sphères de sens multiples et changeantes ; notamment, comme nous le verrons, dans l'isomorphisme des couples lumière/savoir (et obscurité/ignorance), qui s'avèrent des indices primordiaux pour comprendre les vicissitudes et la fortune du thème d'Ulysse dans les lettres françaises.

Une opinion répandue veut que la renaissance du mythe de Dante dans la France du début du XIX^e siècle s'est faite autour du goût grotesque voire *gore* de la première *cantica*¹⁰, celle-là même qui avait été âprement boycottée à la fin du siècle précédent, lorsque les intellectuels et les traducteurs eux-mêmes se plaisaient à attaquer la « difforme barbarie de la *Divine Comédie* »¹¹.

Il nous semble cependant que, malgré le succès d'épisodes intensément dramatiques (comme le passage d'Ugolino ou de Paolo et Francesca), les traducteurs des premières décennies du XIX^e siècle sont surtout attirés par la dimension humaniste du poème et, en particulier, par le mythe prométhéen que l'on retrouve dans l'exaltation d'Ulysse comme héros qui surmonte les limites imposées à l'humain. Reprenons la célèbre harangue d'Ulysse à ses compagnons :

« O frati, » dissi, « che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza :
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza » (*Inf.*, XXVI, v. 112-120).

¹⁰ Cf Michael Pitwood, *Dante and the French Romantics*, Droz, Genève, 1985.

¹¹ *Lettres sur la littérature et la poésie italienne*, traduites de l'italien par M. de P***** [Pommereul], À Florence, et se trouve à Paris, Chez Cailleau, Imprimeur-Libraire, 1778, p. 20. Parmi les traducteurs, Chabanon critique les inventions de Dante comme « dénué[e]s d'intérêt » (Chabanon, 1773, p. 57), ou comme « des fautes [...] grossières » (*ibid.*, p. 69) voire des « morceaux défectueux » (*ibid.*, p. 71). Rivarol, qui traduit Dante dans les mêmes années de la rédaction de son *Discours sur l'universalité de la langue française*, semble voir partout dans le langage dantesque des attentats à la pudeur de la langue française. À propos de l'exploit scatologique de *Inf.*, XXVI, v. 139, il commentera : « Le Traducteur a tâché de voiler par la noblesse de son style la naïveté grossière du texte » (Rivarol, 1783, p. 316).

Ulysse incite ses matelots dans leur dernière aventure en rappelant que chaque homme doit réaliser sa nature humaine (« semenza ») en secondant (« seguir ») ses potentialités naturelles (tel est pour Dante le sens de « virtute ») en vue de l'accomplissement parfait de son essence rationnelle (« canoscenza »)¹². La critique s'est longuement creusé la tête pour savoir si Ulysse, dans son entreprise téméraire (qui ressemblait tant à l'écriture de la *Commedia* elle-même), était un modèle positif ou non pour Dante. Nous savons en tout cas qu'il l'était pour les premiers traducteurs français :

Considérez et la grandeur de et la noblesse de votre illustre extraction ; car le divin auteur de la nature ne vous a pas donné l'estre pour couler vos jours dans une vie animale, mais vous au contraire pour fruire le glorieux heroïsme de la vertu et vous rendre dignes des sages intelligences (Le Hardy, XVII^e siècle) ;

Considérez votre origine céleste : vous n'êtes pas nés pour végéter, comme les brutes ; mais pour acquérir des connoissances et cultiver la vertu (Moutonnet de Clairfons, 1776) ;

Vous n'êtes pas nés pour ramper sur la terre, mais pour vous élever aux grandes découvertes par les sentiers de la vertu (Rivarol, 1783) ;

Considérez que vous êtes des hommes, vous n'êtes point nés pour vivre comme les animaux. Votre destinée est d'acquérir de nouvelles connoissances (Colbert d'Estouteville, 1792).

Après s'être banalisée en « vertu », la « virtute » disparaît progressivement des horizons traductifs des versions du XVIII^e siècle ; pour sa part, la « canoscenza » est systématiquement remplacée au XIX^e siècle par le thème de la gloire, de la renommée, voire de la quête de l'immortalité :

considérez votre dignité d'homme : vous n'avez pas été appelés à vivre comme la brute, mais vous devez acquérir de la gloire et de sublimes connoissances (Artaud de Montor, 1812) ;

Qu'un vain reste de jours consacrés à la gloire,
Assure de nos noms l'immortelle mémoire.
Soyons hommes ; laissons à l'animal grossier
L'inévitable sort de périr tout entier :
Et nous, enorgueillis d'un destin magnanime,
Des antiques vertus que la voix nous anime ! (Terrasson, 1817) ;

Compagnons, m'écriai-je, ô, vous, troupe fidèle,
Qui parmi les dangers d'une course immortelle,
Des mers de l'occident bravez les profondeurs !

¹² Voir Philippe Delhay et Giorgio Stabile, « Virtù », dans *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970 : https://www.treccani.it/enciclopedia/virtu_%28Enciclopedia-Dantesca%29/. [Dernière consultation : 01/09/ 2023]

Honorez de vos jours les dernières lueurs.
Sous le char du soleil poussant nos découvertes,
Allons porter nos pas sur des plages désertes,
Et que notre origine excite nos travaux !
Arrachons-nous au sort des obscurs animaux :
Vivons pour la science et pour la renommée (Brait Delamathe, 1823) ;

Considérez un peu votre noble origine :
Les dieux n'ont pas en vous mis une âme divine,
Pour vous laisser languir en un lâche repos ;
Mais pour mieux vous porter vers d'illustres travaux ! (Gourbillon, 1831).

Entreprise difficile, mais non pas impossible, que de reconstruire un *Zeitgeist* spécifique aux trois premières décennies du XIX^e siècle à partir de ces systèmes isotopiques pivotant autour d'un concept de gloire comme promesse d'immortalité (dans les collocations « immortelle mémoire » et « course immortelle »). L'entreprise d'Ulysse (pour Dante un « folle volo », *Inf.*, XXVI, v. 125) porte vers « d'illustres travaux » (Gourbillon, 1831, *Enfer*, XXVI) et la folie se transforme en hardiesse :

Nous quittons le détroit, les avirons vainqueurs
Aux deux flancs de la nef, semblables à des ailes,
Nous font voler hardis sur ces ondes nouvelles (Le Dreuille, 1837, *Enfer*, XXVI).

De semblables convergences de sens ont lieu, dans les mêmes années, chez les traducteurs des *Épîtres* d'Horace – et en particulier de la deuxième du premier livre, « À Lollius », où Dante puise, presque mot à mot, le syntagme « virtute e canoscenza » du chant XXVI de l'*Enfer*. Dans la traduction de 1821 de Campenon et Després, « virtus et [...] sapientia » (*Epist.*, I, II, 17) devient : « la valeur jointe à la prudence »¹³ ; celle de 1832 de Panckoucke propose : « le courage et la prudence »¹⁴. Des choix qui ne vont pas de soi, même s'ils se fondent sur le sens latin de « virtus » comme qualité militaire du *vir* : de la fin du XIX^e siècle à nos jours, en effet, les traducteurs proposeront toujours le calque « vertu » et « sagesse »¹⁵. Nous ne voulons pas dire par là que les traducteurs de Dante avaient précisément à l'esprit ce que faisaient les traducteurs d'Horace, mais plutôt que, dans le même laps de temps, des thèmes similaires sollicitaient des réponses similaires. Sans parler du fait que l'hypotexte latin de la *Commedia* de Dante

¹³ *Œuvres d'Horace*, trad. MM. Campenon et Després, Paris, L. de Bure, 1821, t. II, p. 291.

¹⁴ *Œuvres complètes d'Horace. Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris, C.-L.-F. Panckoucke, 1832, t. II, p. 220.

¹⁵ Cf. par exemple : « Ce que peuvent la vertu et la sagesse, le poète nous en offre un exemple utile dans Ulysse » (*Œuvres de Horace*, trad. Leconte de Lisle, Paris, A. Lemerre, 1887, t. II, p. 165 ; « À ce tableau, Homère oppose les effets de la vertu et de la sagesse, en nous proposant, comme un exemple à suivre, le prudent Ulysse » (Horace, *Œuvres*, trad. François Richard, Paris, Flammarion, 1967, p. 214.

a toujours chatouillé les traducteurs, surtout ceux qui traduisaient des deux langues en même temps¹⁶. C'est ainsi qu'encore dans les années 1940, Émile Ripert (qui venait de publier son édition française des œuvres d'Ovide) propose : « Êtes-vous faits pour vivre en bêtes brutes / Ou pour avoir courage et connaissance ? » (Ripert, 1909-1948).

La version de de Mongis de 1838, reproduite ci-dessous, a donc derrière elle toute une somme d'expériences traductives et de convergences intertextuelles de sens :

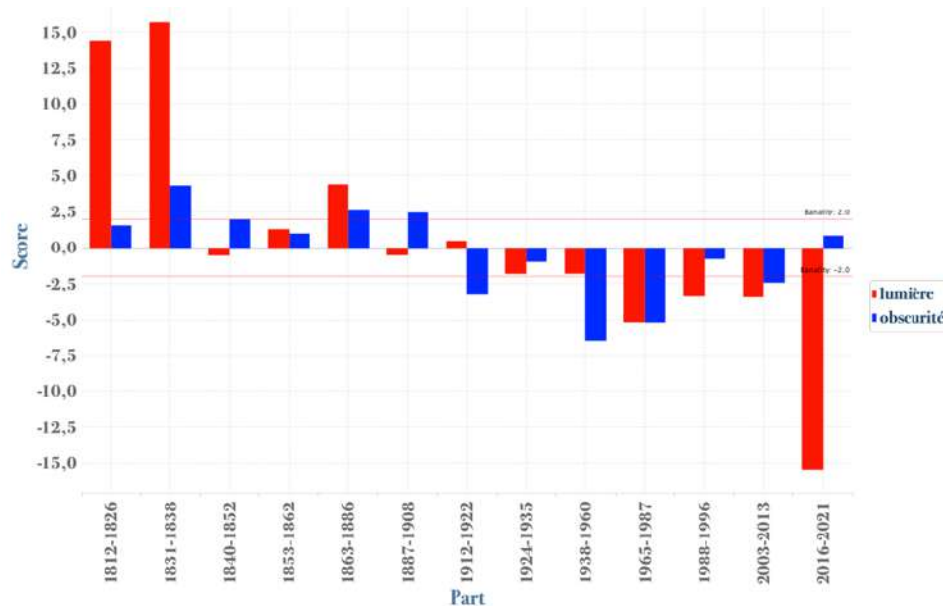
– Compagnons, m'écriai-je, après mille dangers,
Aux bords occidentaux vous voilà donc rangés !
Pour le peu qu'il vous reste à veiller sur la terre,
N'allez pas à vos sens refuser le mystère
D'un monde inhabité, derrière le soleil ;
Songez d'où vous sortez, hommes ! un nom pareil
Défend qu'on vive en brute au fond d'une tanière.
Dieu nous fit pour chercher la gloire et la lumière (de Mongis, 1838, Enfer, XXVI).

La déconstruction-reconstruction du discours originel de Dante, désormais doté de son propre vocabulaire (ici le caractère poignant de « gloire » déborde sur sa propre métaphore, « lumière »), nous rend une image renouvelée et profondément euphorique d'Ulysse en Prométhée-Lucifer. Or, il ne sera pas anodin de remarquer que chez de Mongis l'hendiadys « la gloire et la lumière » est calquée mot à mot sur un autre lieu textuel de la *Commedia*. Il s'agit de la rencontre entre Dante et Virgile et de la première épithète affublée à ce dernier : « O de li altri poeti onore e lume » (*Inf.*, I, v. 81). Dans l'obscurité de l'enfer dantesque, la lumière est normalement utilisée pour désigner des personnages et des lieux particuliers, symbolisant la raison naturelle : elle éclaire par exemple des poètes anciens dans les Limbes (« un foco / ch'emisperio di tenebre vincia », *Inf.*, IV, v. 68-69). Nous y reviendrons dans un instant. Contentons-nous pour le moment de constater que cette refonte des matériaux sémantiques (l'interférence des hypotextes latins – notamment l'interprétation de la « virtute » dans un sens militaire – combinée à la migration des thèmes et des figurations entre les lieux textuels de l'*Enfer*) aboutit à une réinterprétation païenne de la *Comédie*, égale et opposée à la dé-théologisation dont parle Barolini¹⁷. Le mythe d'Ulysse-Prométhée, pivot de cette opération intellectuelle, ne survivra cependant pas aux années 1850.

¹⁶ Nous nous permettons de renvoyer à notre article « “Sacree faim de l'or !” L'hypotexte virgilien dans les traductions françaises de *Purg.* XXII, 40-41 », dans *Revue des études dantesques*, n° 7, 2023 (sous presse).

¹⁷ Teodolinda Barolini, *op. cit.*

L'interrogation du *corpus* permet de dégager des preuves textuelles précises à l'appui de notre première lecture. L'index de spécificité, élaboré avec TXM¹⁸, permet de comparer la présence dans le *corpus* d'un couple de séries synonymiques pivotant autour de deux termes-clés, obscurité et lumière¹⁹. Le calcul est fait non pas sur la base de fréquences absolues mais sur la surreprésentation ou la sous-représentation d'un groupe d'unités lexicales dans une partition du *corpus* (chaque partition regroupe quatre traductions de l'*Inferno*) par rapport à sa présence plus ou moins importante dans d'autres partitions du *corpus*.



Le graphique permet d'étudier la spécificité de « lumière » (et de ses synonymes), en rouge, et de « obscurité » (et de ses synonymes), en bleu, dans leur évolution respective. Comme nous l'avons déjà noté, le lexique relatif à la lumière caractérise la période allant de 1812 à 1838 ; après quoi ce vocabulaire sera progressivement éliminé (surtout après la célèbre traduction d'André Pézard en 1965), jusqu'à une absence plus marquée dans les traductions des années 2010-2020 (Robert, 2016 ; de Ceccatty, 2017 ; Orcel, 2018 ; Brea, 2021). Les termes liés à l'obscurité suivent plus ou moins le

¹⁸ TXM est un logiciel de textométrie développé par le Laboratoire IHRIM de l'ENS de Lyon et par le Laboratoire ELLIADD4 de l'Université de Franche-Comté. Voir <https://txm.gitpages.humanum.fr/textometrie/index.html>. [Dernière consultation : 01/09/2023]

¹⁹ Les candidats synonymes de deux termes, « lumière » et « obscurité », ont été automatiquement extraits du *corpus* en fonction de la similarité des contextes d'apparition. Nous avons utilisé pour cela la fonction Thesaurus de SketchEngine, qui génère une liste de termes sur la base des principes de la sémantique distributionnelle : il ne s'agit donc pas seulement de véritables synonymes, mais de toutes les unités lexicales qui apparaissent dans des contextes similaires (par exemple : « clarté », « rayon », « éclat », « lueur », « étoile », « astre », « flambeau » *etc.* pour « lumière » ; « ténèbre », « brume », « brouillard » *etc.* pour « obscurité »).

même chemin (signe que les deux séries synonymiques sont interdépendantes), avec toutefois une légère augmentation dans les traductions de la deuxième décennie des années 2000. Ce qui nous intéresse surtout, c'est de voir qu'entre les années 1840 et 1850, le lexique de l'obscurité a des valeurs plus importantes : ce renversement de tendance est probablement dû au fait que dans ces années sont publiées les premières traductions complètes du *Purgatoire* et du *Paradis*, qui imposent une vision globale du poème sacré et, dès lors, un réajustement des équilibres sémantiques entre les trois cantiques. Il s'agit d'éditions qui connaîtront un grand succès éditorial : surtout Fiorentino (1840) et Lamennais (1855), mais aussi Brizeux (1841), Aroux (1842), Ratisbonne (1852-53), Saint-Mauris (1853), Rhéal (1854) et Mesnard (1854-55-57).

C'est donc dans ce contexte que s'inscrit la seconde traduction de l'*Enfer* publiée par de Mongis en 1857 :

– Compagnons, m'écriai-je, après mille dangers,
Aux bords occidentaux vous voilà donc rangés !
Pour le peu qu'il vous reste à veiller sur la terre,
N'allez pas à vos sens refuser le mystère
D'un monde inhabité, derrière le soleil ;
Songez d'où vous sortez, hommes ! un nom pareil
Défend qu'on vive en brute au fond d'une tanière.
Dieu vous fit pour chercher la gloire et la lumière (de Mongis, 1838, *Enfer*,
XXVI) ;

Compagnons, (m'écriai-je) après mille revers,
Nous touchons au couchant de l'antique univers.
Pour quelques jours obscurs qui vous restent à vivre,
Vous refuserez-vous la gloire de poursuivre,
Derrière le soleil, un monde inhabité ?
Songez d'où nous sortons ! Laissons l'obscurité
A la brute qui vit pour manger et pour boire...
Dieu nous fit pour chercher la lumière et la gloire (de Mongis, 1857, *Enfer*,
XXVI).

La lumière n'est plus un élément conceptuellement autonome, mais se définit par rapport à son contraire : la vie qui reste aux compagnons d'Ulysse (la « *picciola vigilia* »), devient les « jours obscurs ». Cette isotopie permet ainsi de faire le lien avec d'autres lieux textuels où l'obscurité caractérise le mode de vie des animaux par rapport aux humains²⁰. Il reste à savoir si cette attention renouvelée aux contrastes n'est pas déterminée, au moins en

²⁰ Par exemple, dans le chant VII, le passage : « Tristes, traînant le poids d'un paresseux sommeil, / Les sens enveloppés de fumée » (de Mongis, 1838) devient : « Tristes, traînant le poids d'un langoureux sommeil, / Les sens enveloppés d'une obscure fumée » (de Mongis, 1857). Ou encore, avec référence à l'animalisation des damnés dans le chant XXIX : « L'un, dans l'obscur sentier, comme un vil animal, / S'en allait se traînant » (de Mongis, 1857).

partie, par un même esprit du temps qui produira, dans la même décennie, les eaux-fortes avec lesquelles Gustave Doré illustrera l'édition de Fiorentino, conditionnant ainsi pour toujours la vision de la *Comédie*, en France comme en Italie, selon le clair-obscur typique de son langage iconographique. Fruit ou non d'un dialogue intersémiotique entre texte et image, cette nouvelle définition de la lumière à travers l'obscurité implique un renversement du sens de « lumière et gloire », signe, nous l'avons vu, d'une correspondance entre l'admiration de l'exploit d'Ulysse et l'attachement à la culture classique. Mais la lumière du paganisme s'éteint soudainement dans cette nouvelle version de 1857 :

Nous avons peu marché dans l'obscur carrière,
Quand j'aperçus un feu dont la vive lumière
De loin me révéla, comme aux lueurs du jour,
Que des esprits d'élite avaient là leur séjour (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXVI) ;

Bientôt je vis de loin, sous les voûtes funèbres,
Un feu qui, triomphant du cercle des ténèbres,
Me permit d'entrevoir, aux lueurs d'un faux jour,
Qu'une race d'élite habitait ce séjour (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXVI).

L'ombre envahit la scène, à partir de la rime « funèbre » – « ténèbres » ; la fonction cognitive de la lumière est affaiblie (de « révéler » à « permettre d'entrevoir ») et les « lueurs du jour » (l'hémisphère de lumière qui éclairait le groupe de poètes rencontrés dans les limbes – Homère, Ovide, Lucain et Virgile lui-même) se transforme en un « faux jour » (tout comme les dieux « falsi e bugiardi », *Inf.*, I, v. 72).

Le système de rapports isotopiques de la nouvelle version est entièrement reconfiguré ; chaque variante fait donc partie d'un système de correction et de réécriture orienté sémantiquement. Le rapport entre variante et invariante est d'autant plus significatif : dans l'épisode d'Ulysse, outre « gloire », resté liée en hendiadys à « lumière », trois autres occurrences de ces mots sont ajoutées : une dans le vers précédant, où : « le mystère / D'un monde inhabité » est rendu en « la gloire de poursuivre, / [...] un monde inhabité ») ; deux autres dans l'*incipit* du chant. Il est ici question d'une invocation ironique de Florence, qui masque une violente accusation contre la patrie de nombreux Florentins rencontrés dans l'Enfer :

Réjouis-toi, Florence, ô si grande et si belle
Que tu frappes la terre et les mers de ton aile,
Et que dans l'Enfer même on porte tes couleurs ! (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXVI) ;

Gloire à Florence ! Gloire à la ville éternelle
Qui tiens la terre et l'eau sous l'abri de son aile !

L'Enfer même, ô Florence ! arbore tes couleurs (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXVI).

Ajouter « gloire » deux fois au début du chant, avec une intention visiblement sarcastique, revient à réorienter complètement l'interprétation de ce qui suit : l'amère ironie de l'apostrophe à la « ville éternelle » ne tardera pas à déteindre sur la « gloire » recherchée par Ulysse quelques vers plus tard.

Le retour du traducteur sur le *déjà-traduit* est sans doute influencé par le dialogue avec les traducteurs précédents (et peut-être aussi les illustrateurs ?), dont il suit les formes et les figurations. Mais ce système de révision, qui supprime et qui établit de nouveaux systèmes isotopiques et de nouveaux réseaux sémantiques, répond aussi, nous semble-t-il, à des logiques d'aménagement intratextuel. La version de 1857 intègre aussi la traduction du *Purgatoire*, où l'on trouve la fameuse tirade contre la gloire terrestre : « Ô gloire des humains ! frêle et pâle décor ! », s'exclame le peintre Oderisi da Gubbio (de Mongis, 1857, *Purgatoire*, XI). L'adjectif original « vana », *vaine*, (« Oh vana gloria de l'umane posse ! », *Purg.*, XI, 91) se dédouble ainsi dans le couple « frêle et pâle », où le second terme renforce l'idée d'une luminosité réduite... Au bout d'un pâlisement progressif, la vision prométhéenne s'atténue jusqu'à disparaître. Toutes les traductions ultérieures, à partir de la fin du XIX^e siècle, calqueront les vers originaux²¹ (à quelques exceptions près)²².

L'admiration pour Ulysse-Prométhée semble s'estomper avec l'abandon des préférences sémantiques pour les isotopies lumineuses. Cela change-t-il le jugement global sur l'entreprise du héros grec, brûlant du désir de savoir ? C'est précisément la connotation du désir qui peut nous renseigner sur le changement de perspective entre une vision de la *libido sciendi* comme

²¹ « la vertu / Et la science » (de Perrodil, 1862) ; « Créés pour la vertu, formés pour la science » (Vilain-Lami, 1867) ; « et science et vertu » (Jubert, 1874) ; « la vertu et la connaissance » (Reynard, 1878) ; « vertu et conoissance » (Littré, 1879) ; « chercher la science, et connaître le bien » (Borné, 1886) ; « Recherchez la vertu, vivez pour la science ! » (Vinson, 1887) ; « la haute vertu, la science féconde » (de Margerie, 1900) ; « la vertu et la connaissance » (Anonyme, 1905) ; « la vertu et la science » (Méliot, 1908) ; « la vertu et la science » (Espinasse-Mongenot, 1912) ; « la vertu et la science » (de Laminne, 1913) ; « la vertu et la science » (Berthier, 1921) ; « vertu et connaissance » (Pératé, 1922) ; « connaissance et vertu » (Gutmann, 1924) ; « la vertu et la science » (Martin-Chauffier, 1930) ; « et science et vertu » (Longnon, 1931) ; « vertu et connaissance » (Doderet, 1938) ; « vertu et connaissance » (Vivier, 1941) ; « la vertu et la science » (Masseron, 1947) ; « vertu et connaissance » (Ronzy, 1960) ; « vertu et connaissance » (Pézard, 1965) ; « vertu et connaissance » (Risset, 1985) ; « vertu et connaissance » (Portier, 1987) ; « la vertu, la connaissance » (Vegliante, 1995) ; « vertu et connaissance » (Mićević, 1996) ; « vertu et connaissance » (Garin, 2003) ; « vertu et bonne connaissance » (Delorme, 2011) ; « la vertu et la science » (Cliff, 2013) ; « et science et vertu » (Dandrea, 2013) ; « vertu et connaissance » (Robert, 2016) ; « la vertu, le savoir » (de Ceccatty, 2017) ; « Vertu et Savoir qu'on conquête ! » (Brea, 2021).

²² « courage et connaissance » (Ripert, 1909-1948) ; « vaillance et connaissance » (Scialom, 1996) ; « valeur et connaissance » (Orcel, 2018).

aspiration licite ou illicite. Un indice important nous vient précisément de la substitution de la métaphore par laquelle Ulysse dépeint les effets sur ses compagnons de sa « petite oraison » :

Li miei compagni fec'io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti (*Inf.*, XXVI, v. 121-123).

L'acuité du désir de partir (« aguti ») est rendue en 1838 par « éperon » (image solidaire avec la constellation sémantique de la « punta del disio », l'aiguillon du désir)²³, tandis qu'en 1857 de Mongis a recours à une configuration du désir insistant sur la métaphore de l'*ardeur* :

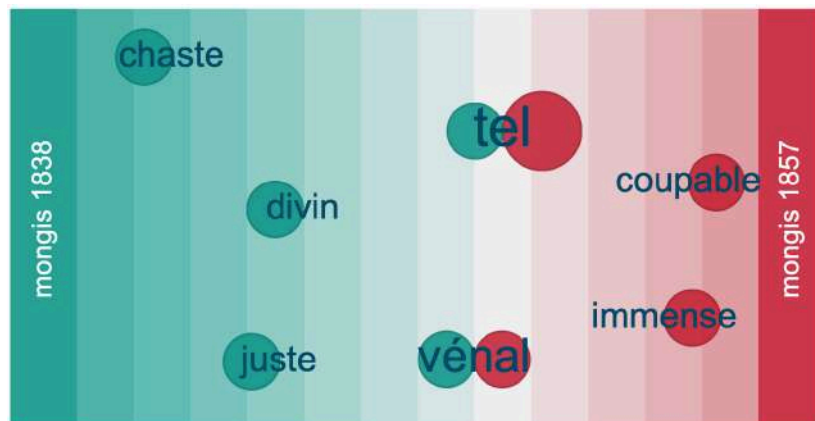
L'éperon fut si vif qu'avec peine, je crois,
J'eusse arrêté l'élan imprimé par ma voix (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXVI) ;

Le feu que par ces mots je venais d'allumer
Fut tel que j'eusse en vain voulu le comprimer (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXVI).

La métaphore du feu sélectionne dans le verbe « allumer » le sens pyrétique au détriment du sens lumineux : un choix particulièrement délicat, en raison de ses occurrences associées à d'autres formes de désir inique, en premier lieu le désir érotique. La *libido sciendi* se superpose ainsi à une *libido* en général qui déteint, cette dernière, son aura d'illicéité sur la première. Deux éléments viendront étayer ce raisonnement : le rapport sémantico-lexical entre l'amour de connaissance et l'amour en général et la représentation du langage (c'est par les « mots » qu'Ulysse allume le feu).

Première observation : l'idée d'amour a changé entre 1838 et 1857. On peut le constater en comparant les collocations (c'est-à-dire les préférences sémantiques) du terme « amour » entre les deux versions. Le graphique ci-dessous (réalisé sur SketchEngine avec l'outil Différence de profils lexicaux) montre à gauche, en vert, les adjectifs qui apparaissent plus typiquement en collocation avec « amour » dans la traduction de 1838 (c'est-à-dire : « chaste », « divin », « juste ») ; à droite, en rouge, les adjectifs qui, dans la traduction de 1857, apparaissent plus fréquemment à côté de « amour » (« coupable » et « immense »).

²³ Voir Lino Pertile, *op. cit.*.



Bien que la collocation « chaste amour » ne soit évoquée en 1838 que dans une proposition négative²⁴, il s'agit néanmoins d'une co-occurrence absente de la version de 1857, où l'on trouve au contraire une mention claire de la culpabilité des amours terrains. Le changement est visible par exemple dans les mots par lesquels Francesca da Rimini introduit son discours, dans le chant V : « noi udiremo e parleremo a voi, / mentre che 'l vento, come fa, ci tace » (*Inf.*, V, v. 95-96) :

Tant, que le vent se tait, nous vous écouterons,
Ou si vous l'aimez mieux, c'est nous qui parlerons (de Mongis, 1838, *Enfer*, V) ;

Tant que le vent se tait, nous pouvons tour à tour
T'écouter ou parler d'un trop coupable amour (de Mongis, 1857, *Enfer*, V).

Ici, la collocation « coupable amour », quand bien même serait-elle introduite pour combler un vide métrique, insinue dans le système isotopique du désir (et, par conséquent, dans la série métaphorique qui lui est liée) une dimension dysphorique absente aussi bien dans le texte original que dans la première traduction de 1838.

Deuxième observation : l'image de la langue a changé aussi. Les damnés de la huitième bouge sont renfermés dans des langues de feu – un *contrappasso* fort approprié pour ceux qui ont péché en enflammant le prochain avec leurs paroles. Là encore, l'étude de la collocation permet de dégager quelques tendances générales dans la transition entre la version de 1838 – où la collocation préférée est « langue à parler » (en vert dans le graphique ci-dessous) – et la version de 1857, caractérisée par la collocation « langue à trahir » (dans la partie rouge du graphique) :

²⁴ Il s'agit de l'épisode de Myrrha : « – C'est l'antique Myrrha : c'est l'âme sacrilège / Qui, hors d'un chaste amour, fit d'un père un amant » (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXIX). Voir la version de 1857 : « – C'est l'antique Myrrha : c'est l'Âme sacrilège / Qui d'un père... ô pudeur !... osa faire un amant » (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXIX).

"langue" à					
parler	1	0	8,3	—	...
trahir	0	1	—	13,4	...

Dans la version de 1857, la langue semble se spécialiser comme organe de la fraude et de la trahison, comme le montre la réécriture d'un passage du discours de Bocca degli Abati, rencontrée dans le lac gelé de Cocyte : « ma non tacer, se tu di qua entro eschi, / di quel ch'ebbe or così la lingua pronta » (*Inf.*, XXXII, v. 113-114) ; et, dans les deux versions :

Dis ce que tu voudras : mais tu diras la honte
De ceux-là dont la langue à parler est si prompte (de Mongis, 1838, *Enfer*, XXXII) ;

Dis ce que tu voudras ; mais dis aussi la honte
Du maudit dont la langue à trahir est si prompte (de Mongis, 1857, *Enfer*, XXXII).

Là aussi, on assiste à un détournement visible du sens, impliquant une moralisation de l'exercice de la faculté de langage et une culpabilité impliquant aussi le jugement en boucle sur le locuteur *maudisant*, explicitement désigné comme « maudit ».

Quel est donc le jugement reformulé sur l'entreprise d'Ulysse à l'approche de la troisième retraduction de Mongis, celle de 1876 ? Comme on l'a dit, il faut tenir compte de la valeur rétroactive, pour ainsi dire, de la traduction du *Purgatoire* et du *Paradis* sur la compréhension de l'*Enfer*. Dante avait jugé le voyage d'Ulysse un « envol fou » : « e volta nostra poppa nel mattino, / de' remi facemmo ali al folle volo » (*Inf.*, XXVI, v. 124-125). Au début du XIX^e siècle (peut-être dans le sillage des traductions d'Horace), certains avaient sélectionné dans la constellation de sens originale (« folle volo ») l'élément du danger (« vol périlleux » pour Brait Delamathe, 1823) ou tout au plus celui d'un courage teinté de témérité (« vol téméraire » pour Tarver, 1826), sinon de véritable hardiesse (« les avirons vainqueurs [...] / Nous font voler hardis » Le Dreuille, 1837). Cette configuration héroïque, interceptée par l'hypotexte latin, s'atténue progressivement²⁵. De même,

²⁵ Nous la retrouvons sporadiquement au XX^e siècle aussi : « Nos rames entre nos mains bravèrent le vent fou », propose Marguerite Yourcenar, en déplaçant la folie sur les éléments naturels contre lesquels

l'expression « alto passo » (*Inf.*, XXVI, v. 132) par laquelle Dante indique la mer ouverte et interdite dans laquelle s'aventure le navire, perd progressivement la dimension euphorique avec laquelle le chevalier de Montor l'appelait « ce grand voyage » (Artaud de Montor, 1812) ; remarquable la solution de Mesnard, « dans cette immensité » (1854, *Enfer*, XXVI), qui regarde au naufrage d'Ulysse au prisme de celui, personnel et « doux », évoqué par l'« Infini » de Leopardi²⁶.

Si de Mongis lui-même, occupé dans ses métaphores lumineuses, avait traduit « folle volo » par « aveugle essor », quelque chose change lorsqu'il se met à la traduction du *Paradis*, surtout quand Ulysse revient sur la scène. Du haut du ciel étoilé, Dante jette un dernier regard sur la terre dans les profondeurs de l'Univers : « sì ch'io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse » (*Par.*, XXVII, v. 82-83). Le passage, introduit dans la version de 1857, est rendu comme suit en 1876 :

Près du port de Gada, j'embrassai du regard
Le voyage insensé d'Ulysse (de Mongis, 1857, *Paradis*, XXVII) ;

[...] J'entrevis
Gadès, les flots qu'Ulysse a follement suivis (de Mongis, 1876, *Paradis*, XXVII).

La reprise en 1876 d'un terme technique dantesque (« folie » désigne *techniquement* le péché d'orgueil intellectuel, celui d'Adam et de Lucifer)²⁷ dans l'adverbe « follement » a, comme nous l'avons dit, une capacité rétroactive sur l'*Enfer*. En effet, elle réactive un isomorphisme latent entre deux lieux du premier cantique : le voyage fou du navire d'Ulysse dans les mers interdites à l'ouest des colonnes d'Hercule et le voyage fou entrepris par le pèlerin (suivi par la plume du poète) dans les royaumes du Trépas, interdits aux vivants. C'est ainsi qu'il répond, dans le chant II de l'*Enfer*, à Virgile qui le presse de poursuivre le voyage : « me degno a ciò né io né altri 'l crede. / Per che, se del venire io m'abbandonò, / temo che la venuta non sia folle » (*Inf.*, II, v. 33-35). Dans ce passage également, l'équilibre lexical entre les trois cantiques est progressivement rétabli entre 1857 et 1876 :

Accepter un honneur qui n'est pas mérité,
C'est montrer moins de foi que de témérité ;

lutteraient les rameurs d'Ulysse (1987, p. 77)

²⁶ Cependant, les traductions du XIX^e siècle de l'« Infinito » de Leopardi ayant recours à cette collocation sont toutes postérieures à celle de la *Comédie* de Mesnard : « Ainsi dans cette immensité s'anéantit ma pensée et il m'est doux de faire naufrage dans cette mer », dans *Poésies et Œuvres morales de Leopardi*, trad. François Victor Alphonse Aulard, Paris, Lemerre, 1880, t. I, p. 270 ; « Dans cette immensité s'abîme ma pensée : / Et doux m'est le naufrage en une telle mer », *La poésie de G. Leopardi en vers français*, trad. Auguste Lacauassade, Paris, Lemerre, 1889, p. 73.

²⁷ Voir la synthèse, désormais classique, d'Umberto Bosco, « La “follia” di Dante », dans *Dante vicino. Contributi e letture*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1966, p. 55-75.

Et la peur qui m'arrête est sagesse peut-être (de Mongis, 1857, *Paradis*, XXVII) ;

Nul (ni moi) ne me croit digne d'un tel honneur.
Si donc je m'abandonne à te suivre, j'ai peur
Que ma docilité ne soit folie ou crime (de Mongis, 1876, *Paradis*, XXVII).

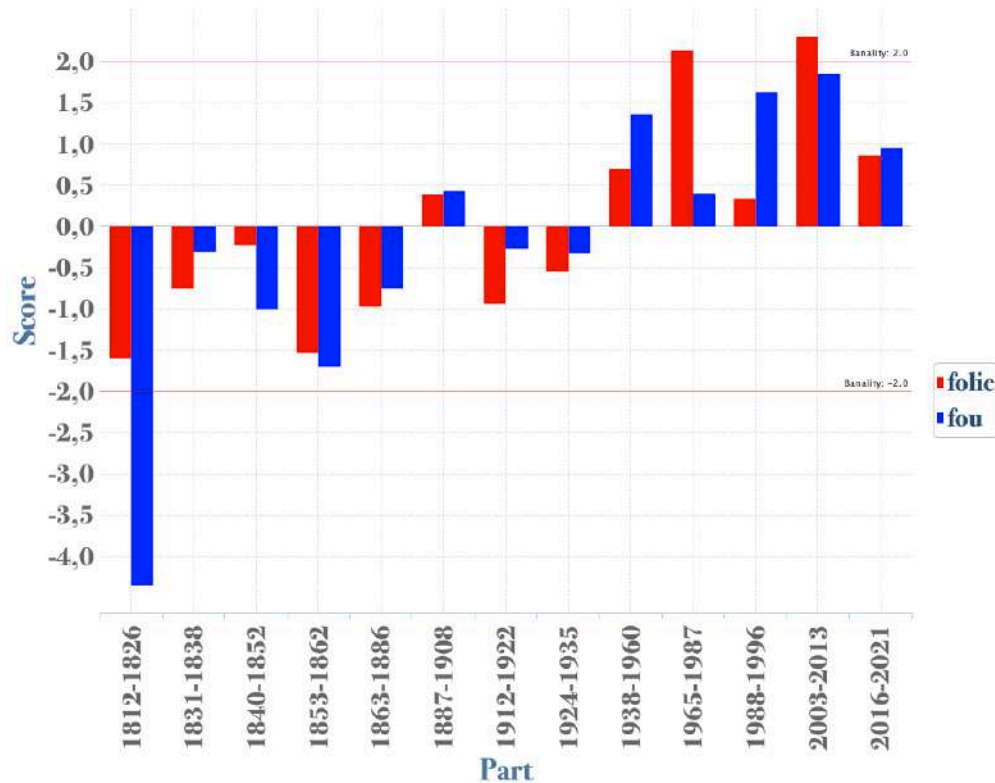
Ayant reconstruit l'isotopie entre un « envol fou » et l'autre, le traducteur peut enfin exprimer son jugement sur le seul des deux qui n'est pas assisté par la Grâce, et donc voué à l'échec : celui d'Ulysse. Au prix d'une entorse à la règle selon laquelle on ne nomme pas Dieu en enfer (et il serait tout de même étrange qu'Ulysse, païen, le nomme), de Mongis, qui entretemps a pris sa retraite avec le titre de Conseiller honoraire à la Cour de Paris, formule son jugement sous forme jurisprudentielle :

Un tourbillon parti de la terre nouvelle,
S'élança d'un seul bond au front de la nacelle,
Le fit tourner trois fois avec toutes les eaux,
Puis, élevant la proue, il plongea sous les flots
La poupe, comme à l'Autre il plaisait, abîmée,
Jusqu'à ce que la mer fut sur nous refermée (de Mongis, 1838, *Paradis*, XXVII) ;

Un tourbillon, parti de la terre nouvelle,
Bondit sur le vaisseau, le toucha de son aile,
Avec toutes les eaux le fit tourner trois fois,
Au quatrième assaut fit gémir le vieux bois,
Jeta la proue au fond des flots, la poupe au faîte,
Ferma la mer sur nous... et justice fut faite... (de Mongis, 1876, *Paradis*, XXVII).

Le naufrage de Prométhée n'est plus l'œuvre d'une force innommée (« l'Autre ») mais d'un principe juridique et théologique – la « justice » – dont le thème avait occupé d'autres écrits de de Mongis, comme le discours « Du christianisme considéré comme principe de justice » (1852). L'illégitimité de l'entreprise d'Ulysse est le présupposé de cette nouvelle clause, évoquant clairement un tort fait aux lois divines : la moralisation ou, si l'on veut, la ré-théologisation de la *Comédie* est accomplie, et le coup du marteau du juge résonne dans la salle d'audience.

Mais le thème de la folie aura du mal à entrer dans les habitudes de traduction des traducteurs de la *Commedia*. En effet, l'index de spécificité (dans le graphique ci-dessous) montre la typicité du substantif « folie » et de l'adjectif « fou » dans le *corpus* des *Enfers* français, montrant un gain de poids lent et progressif de la paire de termes, qui restent sous-représentés jusqu'à la fin du XIX^e siècle :



Il faudra attendre 1938, aux portes de la guerre, pour que la folie rentre à plein titre dans le vocabulaire des traducteurs de Dante, avec une précise connotation de péché intellectuel, en se fixant de manière définitive dans la collocation « vol fou ».

Dans son « Avertissement » à la première traduction de l'*Enfer* (1838), de Mongis racontait avec émotion son passage à travers les colonnes herculéennes de l'intraduisibilité de Dante. Le lexique est, à y regarder de plus près, tragiquement ulysséen :

« Dante est intraduisible ». Telle est, après bien des traductions de Dante, l'opinion des hommes les plus versés dans l'étude de ce poète. En appelant de cet arrêt, je n'affecte ni une fausse modestie ni une folle présomption. Je crains et j'espère. Je crains, car je connais le danger. J'espère, car je publie (de Mongis, 1838, p. VII).

Nous surprenons un traducteur craignant l'accusation d'*hybris* traductive, de « folie », au moment où il commence sa traduction, comme Dante le faisait au moment de commencer l'écriture de son poème. Le péril de l'écriture du poème se renouvelle au moment de la traduction du

poème lui-même.

Depuis l'époque romantique, il est clair que la *Comédie* n'est pas un réservoir d'images grotesques ou d'inspirations humanistes, mais, principalement, un livre qui parle de son devenir livre. Le récit d'Ulysse, proposant un *exemplum* du danger d'écrire est renouvelé par chaque traducteur qui « conna[ît] le danger » de traduire. C'est un sentiment qui s'explicite chez deux traducteurs, l'un du XX^e siècle, Martin-Saint-René, et l'autre des années 2000, Antoine Brea, cité en exergue : les deux recourent à un anachronisme curieux, le terme « Odyssée » utilisé comme nom commun, pour indiquer le voyage périlleux entrepris par Dante au chant II de l'*Enfer*. Ainsi faisant, ils établissent définitivement la vision de la *Comédie* comme un livre qui parle des livres – ainsi que de son devenir-livre.

Quant à l'intraduisibilité, redoutée par de Mongis, elle est pour Barbara Cassin la source même du retraduire : « par “intraduisibles” il ne faut pas entendre ce que l'on ne peut pas traduire (et, par conséquent, ce qui n'a jamais été traduit), mais, bien au contraire, ce que l'on ne cesse pas de traduire »²⁸. C'est précisément cette compulsion de répétition, inhérente à l'acte de traduction en tant qu'acte toujours à refaire, qui exige qu'une plus grande attention soit portée à la traduction en tant qu'*acte*, impossible à étudier si ce n'est dans son devenir. La critique génétique de la traduction – également dans sa version que nous baptisons ici « palin-génétique » – pourra à l'avenir cerner systématiquement et globalement le phénomène du *retour sur le déjà traduit*.

Cet acte n'est en somme jamais solitaire²⁹. L'approche quantitative-qualitative nous a donc permis de mettre en dialogue le système des variantes de Mongis avec les grands courants de l'histoire de la traduction de la *Comédie* en français : toute traduction est une activité dialogique – entre texte source et texte cible, certes – mais surtout entre différents traducteurs d'un même texte et parfois entre différentes traductions d'un même traducteur³⁰.

Fernando Funari
(Université de Florence)

²⁸ Barbara Cassin, « Présentation », dans *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert, 2004, p. XVII.

²⁹ Voir Patrick Hersant, « “On n'est jamais tout seul” : étude génétique d'une collaboration Ungaretti-Jaccottet », dans *Carnets*, n° 14, 2018 : <http://journals.openedition.org/carnets/8795>. [Dernière consultation : 01/09/2023].

³⁰ Je tiens à remercier M. le professeur Mario Rolfini pour ses suggestions précieuses.

ANNEXE

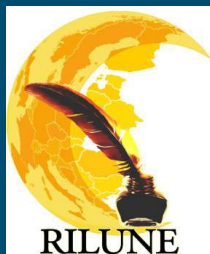
Traductions françaises de l'*Enfer* citées, dans l'ordre chronologique (XVII^e-XXI^e siècles)

- Le Hardy, XVII^e siècle. Philippe Auguste Le Hardy marquis de La Trousse, « Traduction française de l'*Enfer* de Dante, faite sur l'édition de Venise de 1529 », Ms. 842 de la Bibliothèque municipale de Toulouse.
- Chabanon, 1773. *Vie du Dante, avec une notice détaillée de ses ouvrages*, Paris, Lacombe, 1773.
- de Rivarol, 1783. *L'Enfer. Poème du Dante*, Paris, Mérigot-Barrois, 1783.
- Colbert d'Estouteville, 1796. *La Divine Comédie de Dante Alighieri, contenant la description de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis*, Paris, Sallior, 1796.
- Artaud de Montor, 1812. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Artaud de Montor, Paris, J. Smith et F. Schoell, 1812.
- Terrasson, 1817. *L'Enfer. Poème de Dante Alighieri*, trad. Henri Terrasson, Paris, Pillet, 1817.
- Brait Delamathe, 1823. *Traduction nouvelle en vers de l'Enfer du Dante, d'après le nouveau commentaire de Biagioli*, trad. Brait Delamathe, Paris-Londres, Bossange, 1823.
- Tarver, 1826. *L'Enfer de Dante Alighieri*, trad. John Charles Tarver, London, Dulau et C^{ie}, 1826.
- Deschamps, 1829. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Antoni Deschamps, Paris, Charles Gosselin, 1829.
- de Gourbillon, 1831. *Dante*, trad. Joseph-Antoine de Gourbillon, Paris, Auguste Auffray, 1831.
- Calemard de Lafayette, 1835-1837. *La Divine Comédie de Dante Alighieri, L'Enfer*, trad. Charles Calemard de Lafayette, Paris, Paul Masgana, 1835-1837.
- Le Dreuille, 1837. *La Divine Comédie de Dante Alighieri, Enfer*, trad. Auguste Le Dreuille, Paris, Chez l'Auteur, 1837.
- de Mongis, 1838. *L'Enfer*, trad. Jean-Antoine de Mongis, Paris, Furne et C^{ie}, 1838.
- Fiorentino, 1840. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Pier Angelo Fiorentino, Paris, Charles Gosselin, 1840.
- Brizeux, 1841. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Auguste Brizeux, Paris, Charpentier, 1841.
- Aroux, 1842. *La Divine Comédie. Enfer – Purgatoire – Paradis*, trad. Eugène Aroux, Paris, Blanc-Montanier, 1842.
- Ratisbonne, 1852-1854. *L'Enfer du Dante*, trad. Louis Ratisbonne, 2 vol., Paris, Michel Lévy, 1852-1854.
- de Saint-Mauris, 1853. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Victor de Saint-Mauris, Paris, Amyot, 1853.
- Rhéal, 1854. *Œuvres de Dante Alighieri, La Divine Comédie. L'Enfer, Le Purgatoire, Le Paradis*, trad. Sébastien Rhéal, Paris, J. Bry Ainé, 1854.
- Mesnard, 1854. *La Divine Comédie de Dante Alighieri. L'Enfer*, trad. Jacques-André Mesnard, Paris, Amyot, 1854.
- de Lamennais, 1855. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Félicité Robert de Lamennais, dans *Œuvres posthumes de Félicité-Robert de Lamennais*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855.
- de Mongis, 1857. *La Divine Comédie de Dante Alighieri (Enfer – Purgatoire – Paradis)*, trad. Jean-Antoine de Mongis, Dijon, Peutet-Pomme ; Paris, Hachette et C^{ie}, 1857.

- de Perrodil, 1862. *L'Enfer du Dante*, trad. Victor de Perrodil, dans Victor de Perrodil, *Œuvres Poétiques*, Paris, Librairie Académique Dider et Cie, 1862.
- Jubert, 1874. *L'Enfer de Dante*, trad. Amédée Jubert, Paris, Berger-Levrault, 1874.
- de Mongis, 1876. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, Enfer, Purgatoire, Paradis, trad. Jean-Antoine de Mongis, Paris, Ch. Delagrave, 1876.
- Reynard, 1878. *La Divine Comédie*, trad. Francisque Reynard, Paris, Alphonse Lemerre, 1878.
- Litré, 1879. *L'Enfer*, trad. Émile Littré, Paris, Hachette et Cie, 1879.
- Dauphin, 1886. *La Divine Comédie*, trad. Henri Dauphin, Publication posthume, Amiens, T. Jeunet, 1886.
- Borné, 1886. *La Divine Comédie par Dante Alighieri (Enfer)*, trad. Pierre Denis Borné [s. l., s. n.], 1886.
- Vinson, 1888. *L'Enfer*, trad. Hyacinthe Vinson (de la Gironde), Paris, Hachette et Cie, 1888.
- de Margerie, 1900. *La Divine Comédie*, trad. Amédée de Margerie, Paris, Victor Retaux, 1900.
- Anonyme, 1905. *La Divine Comédie. L'Enfer ; Le Purgatoire ; Le Paradis*, Paris, Flammarion, 1905.
- Méliot Adolphe, 1908. *La Divine Comédie*, trad. Adolphe Méliot, Paris, Garnier frères, 1908.
- Ripert, 1909-1948. *L'Enfer*, trad. Émile Ripert, manuscrit (Collection privée), 1909-1948.
- Espinasse-Mongenot, 1912. *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. Louise Espinasse-Mongenot, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1912.
- de Laminne, 1913. *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. Ernest de Laminne, Paris, Perrin et Cie, 1913.
- Berthier, 1921. *La Divine Comédie*, trad. Joachim Berthier, Paris, Desclée, De Brouwer et Auguste Picard, 1921.
- Pératé, 1923. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. André Pératé, Paris, À l'art catholique, 1923.
- Gutmann, 1924. *La Comédie de Dante Alighieri de Florence. L'Enfer*, trad. René A. Gutmann, Paris, Léon Pichon, 1924.
- Martin-Chauffier, 1930. *L'Enfer*, trad. Simone et Louis Martin-Chauffier, Paris, Éditions de la Pléiade, 1930.
- Longnon, 1931. *La Divine Comédie*, trad. Henri Longnon, Paris, À la cité des livres, 1931.
- Martin-Saint-René, 1935. *L'Enfer de Dante*, trad. Martin-Saint-René, Paris, H. Le Soudier, 1935.
- Demelin, 1936. *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, trad. Lucien-Alfred Alexandre Demelin, Paris, Les Œuvres françaises, 1936.
- Doderet, 1938. *La Divine Comédie*, trad. André Doderet, Compiègne, Impr. de Compiègne, Paris, Union latine d'éditions, 1938.
- Masseron, 1947. *La Divine Comédie*, Paris, Albin Michel, 1947.
- Ronzy, 1960. *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. Pierre Ronzy, Grenoble, Roissard, 1960.
- Pézard, 1965. *Divine Comédie*, dans Dante, *Œuvres complètes*, trad. André Pézard, Paris, Gallimard, 1965.
- Cioranescu, 1968. *La Divine Comédie*, trad. Alexandre Cioranescu, Lausanne, Rencontre, 1968.
- Risset, 1985. *La Divine Comédie. L'Enfer. Le Purgatoire. Le Paradis*, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985.
- Portier, 1987. *La Divine Comédie*, trad. Lucienne Portier, Paris, Éditions du Cerf, 1987.
- Yourcenar, 1987. *La voix des choses*, textes recueillis par Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1987.

*L'Enfer de J.-A. de Mongis :
(palin)genèse d'une traduction*

- Dez, 1988. *L'Enfer. Version française en vers de l'œuvre poétique de Dante Alighieri* La Divine Comédie, Paris, Éditions de la Maisnie Guy Trédaniel, 1988.
- Vegliante, 1995. *La Comédie, Enfer*, trad. Jean-Charles Vegliante, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1995 ; rééd. dans *La Comédie, Poème sacré* (Enfer. Purgatoire. Paradis), trad. Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, 2012.
- Scialom, 1996. *La Divine Comédie*, dans Dante, *Œuvres complètes*, trad. Marc Scialom, Paris, La Pochothèque, 1996.
- Mićević, 1996. *Enfer*, trad. Kolja Mićević, Paris, Kolja, Luka et Rasko Mićević, 1996 ; rééd. : *La Comédie*, trad. Kolja Mićević, Paris, Kolja Mićević, 1998 ; Dante, *La Comédie*, trad. Kolja Mićević, Mont de Marsan, Ésope, 2017.
- Garin, 2003. *La Divine Comédie*, trad. Didier Marc Garin, Paris, Éditions de la Différence, 2003.
- Delorme, 2011. *La Divine Comédie 1. L'Enfer*, trad. Alain Delorme, Saint-Denis, Edilivre, 2011.
- Cliff, 2013. *L'Enfer*, trad. William Cliff, Bruxelles, Éditions du Hazard, 2013.
- Dandréa, 2013. *La Divine Comédie ou Le poème sacré*, trad. Claude Dandréa, Paris, Orizons, 2013.
- Robert, 2016. *Enfer*, trad. Danièle Robert, Paris, Actes Sud, 2016.
- de Ceccatty, 2017. *La Divine Comédie*, trad. René de Ceccatty, Paris, Points, 2017.
- Orcel, 2018. Dante, *L'Enfer de la Divine Comédie*, trad. Michel Orcel, Genève, La Dogana, 2018.
- Brea, 2021. *L'Enfer de Dante mis en vulgaire parlure*, Montréal, Le Quartanier, 2021.



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

ENRICO TATASCIORE
(Fondation Giorgio Cini, Bourse Benno Geiger)

Dal « Pascoli tedesco » di Benno Geiger :
i Poemi conviviali

Pour citer cet article

Enrico Tatasciore, « Dal “Pascoli tedesco” di Benno Geiger : i *Poemi conviviali* », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 84-119 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Benno Geiger, autrichien, poète et historien de l'art, traduit les poèmes de Pascoli entre 1908 et 1913, entrant en contact avec les plus grands intellectuels et écrivains de son temps dont Pascoli lui-même, Marinetti, Croce, Borgese, Zweig, Hesse, Blei, Carl Einstein et l'éditeur d'avant-garde Kurt Wolff. L'essai étudie le tissu de relations européennes qui nourrit les traductions de Geiger. Nous nous concentrerons sur les *Poemi conviviali*, petits poèmes épiques qui, depuis leur apparition, ont été reconnus comme l'œuvre la plus « internationale » de Pascoli.

Mots-clés : Benno Geiger, Giovanni Pascoli, traduction, poèmes épiques, symbolisme européen.

EN Benno Geiger, Austrian poet and art historian, translated Pascoli's poems between 1908 and 1913, coming into contact with the major intellectuals and writers of the time : among them, Pascoli himself, Marinetti, Croce, Borgese, Zweig, Hesse, Blei, Carl Einstein and the avant-garde publisher Kurt Wolff. The essay investigates the web of European relations in which the translations were created, focusing on those from the *Poemi conviviali*. Since their publication, these short epic poems have been recognized as Pascoli's most « international » work.

Keywords : Benno Geiger, Giovanni Pascoli, translation, epic poems, European symbolism.

Dal « Pascoli tedesco » di Benno Geiger : i *Poemi conviviali**

1. Prologo in cielo (un cielo scomparso)

In *Die Welt von Gestern*, l'autobiografia scritta nel 1941 poco prima del suicidio, Stefan Zweig rievoca i suoi primi passi di scrittore e traduttore immerso in una cultura transnazionale, sotto un cielo ampio che si stende su tutta l'Europa. Vi brillano, seppur visibili solo ai pochi che cercano, gli astri della poesia più pura, contemplatrice di un mondo a un tempo spirituale e umilmente terrestre. Sono i maestri della parola forgiata con nobile arte orafa, « die Meister des wie in erlauchter Goldschmiedekunst gehämmerten Worts »¹, « eine Gilde »², « ein fast mönchischer Orden mitten in unserem lärmenden Tag »³. Conducono un'esistenza appartata, non gratificata dalla fama – un fascinoso scandalo sociale agli occhi del giovane ammiratore : « Fast beschämend war es auf sie zu blicken, denn wie leise lebten sie, wie unscheinbar, wie unsichtbar, der eine bäuerlich auf dem Lande, der andere in einem kleinen Beruf, der dritte wandernd über die Welt als ein passionierte pilgrim »⁴. Posti ai vertici di un ideale triangolo di paesi, di lingue e di culture, uno

* La ricostruzione della storia delle traduzioni pascoliane di Geiger poggia su una serie di fonti (autografi, lettere, stampe in rivista e in volume, recensioni) che, per ragioni di spazio, restano in queste pagine in buona parte sottaciute. Ne rimando la registrazione analitica a un lavoro monografico. Anche la bibliografia è citata nel minimo indispensabile. La corrispondenza di Geiger e i materiali relativi alle versioni si conservano presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, che da anni mette a disposizione degli studiosi una borsa intitolata a Geiger : ho potuto fruirne nel 2018, ospite della Fondazione presso il Centro Vittore Branca nell'Isola di San Giorgio. Le lettere di Croce a Geiger furono pubblicate dallo stesso Geiger (« Cinque lettere di Benedetto Croce », *Ateneo Veneto*, n° 144, 137, 1-2, 1953, p. 25-28), mentre quelle di lui a Croce, ancora inedite, sono custodite dalla Fondazione Benedetto Croce (ho in opera l'edizione del carteggio). A Casa Pascoli a Castelvecchio si trovano le lettere di Geiger a Giovanni e Maria Pascoli, assieme ad altri materiali inviati da Geiger a Pascoli. Copia di un'importante lettera di Borgeese ad Adolfo Orvieto mi è stata fornita dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Molti periodici e volumi rari ho potuto consultare nelle biblioteche berlinesi, ospite della Freie Universität, grazie a una borsa DAAD e a un assegno di ricerca dell'Università di Genova. A tutte queste istituzioni, ai docenti e agli archivisti che hanno seguito e sostenuto le mie ricerche, rivolgo il più sentito ringraziamento. Dedico questo saggio agli amici e compagni di studio dell'Isola di San Giorgio. Sigle : ACP, BCP = Archivio e Biblioteca di Casa Pascoli ; FC = Fondo Croce ; FG = Fondo Geiger.

¹ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a.M., Fischer, 2017, p. 157.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 158.

in Germania uno in Francia uno in Italia, abitano insieme nella poesia : « Da war einer in Deutschland und einer in Frankreich, einer in Italien und doch jeder in derselben Heimat, denn sie lebten einzig im Gedicht, und indem sie so mit strengem Verzicht alles Ephemere mieden, formten sie, Kunstwerke bildend, ihr eigenes Leben zum Kunstwerk »⁵. Solo dopo questo ritratto collettivo sono svelati i tre nomi : Pascoli, Valéry, Rilke. Tre poeti, tre lingue, tre paesi. Un'unica « patria », un universo culturale a congiungere nazioni che di lì a poco si sarebbero dilaniate nelle due grandi guerre, punto di non ritorno per la vecchia Europa del « mondo di ieri ».

Se al lettore che un poco conosca l'opera di Zweig suona familiare il riferimento a Rilke e Valéry, modelli di poesia nelle due lingue in cui il giovane Stefan prende a comporre e a tradurre (e allora accanto a quei nomi coaguleranno altre figure di riferimento di una vita in costruzione, Hofmannsthal e soprattutto Verhaeren), meno immediata, meno evocatrice appare l'allusione a Pascoli. Eppure anche per Zweig, come per tanti intellettuali dell'area germanofona, lo sguardo verso l'Italia è tanto naturale ed essenziale – un misto di tradizione, consuetudine, necessità – che risulta impossibile non includere anche Pascoli, anche solo in via d'ipotesi, in quella circolazione d'idee, conoscenze, scoperte dentro la quale scrittori come Hofmannsthal, Zweig, Rilke, Hesse s'immergono nei loro viaggi *nach Süden*, reali e ideali.

E dunque ? Zweig conosce Pascoli – siamo più precisi : lo legge – nelle traduzioni dell'amico Benno Geiger, poeta e storico dell'arte, austriaco di nascita (è di Rodaun, sobborgo nei pressi di Vienna dove dal 1901 abita anche Hofmannsthal), con radici nel Baltico della nobiltà di lingua tedesca scacciata dai russi. Friulano (Tarcento) e poi veneziano d'adozione, Geiger studia a Berlino con Wölfflin, si occupa di Maffeo Verona e Magnasco, pubblica fra il 1904 e il 1909 le prime raccolte poetiche (*Ein Sommeridyll, Lieblose Gesänge, Prinzessin*). Non manca di frequentare Parigi, Milano, Bologna, Firenze negli anni in cui le avanguardie scuotono l'instabile tradizione addensatasi attorno alla nuova grammatica del simbolismo. Le traduzioni pascoliane nascono nel 1908, in una fortunata estate a Rodaun, trascorsa in compagnia di Giuseppe Antonio Borgese che lavora al suo libro su Goethe (*Mefistofele. Con un discorso su la personalità di Goethe* : esce nel 1911, con dedica a Geiger). Quando a villa Geiger giungono Otto von Taube e Hermann Keyserling, si ricostituisce il circolo delle amicizie berlinesi. Anche Zweig si aggiunge di tanto in tanto, nei suoi passaggi da Vienna. E, come gli altri, segue il lavoro di Geiger con la generosità che gli è propria : legge il

⁵ *Ibid.*

manoscritto, ne caldeggia la pubblicazione, si informa presso Giovanni Cena affinché Pascoli o Zanichelli accordino il consenso alla stampa. Un tentativo fa anche Borgese presso Adolfo Orvieto, mentre Geiger scrive a Pascoli e si reca prima a Bologna, dove incontra Zanichelli, poi a Barga in visita al poeta. Sarà solo nel 1913, tuttavia, che vedranno la luce gli *Ausgewählte Gedichte* : li pubblica a Lipsia Kurt Wolff, non ancora celebre come editore di Kafka e degli espressionisti, ma già una delle figure di punta dell'editoria tedesca d'avanguardia⁶.

In anticipo sul libro, vari saggi di traduzione sono ospitati in riviste e quotidiani sin dal 1908. È però con la morte di Pascoli, avvenuta il 6 aprile 1912, che il progetto del volume decolla, dopo infruttuosi tentativi presso vari editori. Wolff intuisce la portata dell'opera e stampa il libro nel marzo del 1913, a soli sette mesi dal primo contatto con Geiger. Anche per lui, Pascoli merita un posto nella ricezione tedesca : già da tempo se ne interessa (« habe ich persönlich schon seit langer Zeit für Pascoli grosses Interesse »), ne conosce parte dell'opera già in italiano (« Seine Bücher waren mir z. T. schon aus dem Italienischen bekannt ») e decide di rileggerlo in originale per poter meglio valutare il valore delle traduzioni, che sottopone anche al giudizio di un suo collaboratore di fiducia⁷. A mediare fra Geiger e Wolff era stato Christian Morgenstern, che aveva letto il manoscritto già nel 1911 in occasione di una precedente proposta di Geiger all'editore berlinese Bruno Cassirer, con il quale Morgenstern collaborava in qualità di lettore. Il Pascoli di Geiger, si legge nel suo parere, è « wirklich zu empfehlen ». Ed è notevole che uno sperimentatore della parola come lui riferisca la propria impressione all'originalità linguistica della traduzione, che chiama senz'altro « Verdeutschung », e che, scrive nella lettera a Geiger affidata all'editore, « mir [...] in Ihrer ausserordentlichen Sprache einen zuweilen schlechtweg grossen Eindruck hinterlässt »⁸. Cassirer non accoglierà il libro, ma l'apprezzamento di Morgenstern costituisce un lasciapassare decisivo per un editore come Wolff, che si muove sui registri comunicanti del nuovo e di una vagliata tradizione.

⁶ Giovanni Pascoli, *Die ausgewählten Gedichte*, trad. Benno Geiger, Leipzig, Kurt Wolff, 1913. Su Wolff si vedano almeno Wolfram Göbel, *Der Kurt Wolff Verlag 1913-1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe*, Frankfurt a.M., Buchhändler-Vereinigung, 1977 ; Barbara Weidle (dir.), *Kurt Wolff. Ein Literat und Gentleman*, Bonn, Weidle, 2007 ; Raimund Fellingner, « Seismograph ». *Kurt Wolff im Kontext*, Berlin, Insel, 2014.

⁷ Lettera da Lipsia del 30 settembre 1912, inedita : FG, Rowohlt 5. Wolff era associato in quel momento all'editore Rowohlt. Avrebbe cominciato a pubblicare in proprio a partire dal 15 febbraio 1913. Il collaboratore può essere identificato in Franco Marano, lettore di lingua italiana all'Università di Lipsia.

⁸ Lettera e parere sono spediti da Arosa (Svizzera) a Cassirer il 31 ottobre 1911 : Christian Morgenstern, *Werke und Briefe*, t. IX, *Briefwechsel 1909-1914*, éd. Agnes Harder, Stuttgart, Urachhaus, 2018, p. 474.

La *dispositio* dei testi nella raccolta del '13 è eloquente, e lascia trasparire tanto l'atto critico del traduttore-studioso, quanto il gesto di appropriazione del poeta-traduttore. Precedute da una dedica a Borgese e da un'ode dello stesso Geiger, le poesie tradotte si distribuiscono non secondo la struttura fissata da Pascoli nell'edizione zanichelliana – una *climax* che va dalle umili *Myricae* al registro sublime di *Odi e Inni* – ma secondo uno schema di tipo circolare, in cui i canti myricei e quelli di Castelvecchio sono incorniciati dalle due principali tipologie di forme lunghe della poesia pascoliana, i *Poemetti* da un lato (solo quelli di carattere filosofico-esistenziale) e i « Poemi di Ate » dai *Conviviali* e l'ode « Gli eroi del Sempione » da *Odi e Inni* dall'altro. L'anello che si crea fra l'ode di Geiger e quella di Pascoli sigilla a sua volta l'appropriazione⁹. La solenne dedica a Borgese, invece, proietta il rispecchiamento fra poeta tradotto e poeta traduttore sul piano di una fratellanza culturale italo-tedesca affettivamente vissuta, terreno di scambio in entrambe le direzioni : « G.A. Borgese / der in Roms Athenaeum / den Garten deutscher Dichtung / unter den Lorbeeren Petrarca's pflegt / ist dieses Buch gewidmet / das italiänisches Blühen / in deutsches Nachblühn / verwandelt ». Certo la traduzione è per Geiger – come per tanti dei suoi contemporanei, Taube e Zweig fra i primi – ricreazione, *Nachdichtung* ; o *Nachblühn*, secondo la metafora della dedica : un rifiorire in altra lingua ; né appare mestiere esente da un'esibita inclinazione a un aristocratico elitarismo. Ma ciò che più colpisce di questa dedica – e che corrisponde a un reale stato dei fatti nel rapporto con Borgese – è l'insistenza sul motivo dello scambio, della dedizione speculare prestata da ciascuno dei due intellettuali alla seconda patria culturale (« Die zweite Heimat » s'intitola la sezione delle traduzioni dall'italiano nei *Sämtliche Gedichte* che Geiger

⁹ Il libro contiene, dopo la « Widmung » e l'« Ode zum Geleit von Benno Geiger », le seguenti traduzioni : « Die ausgewählten Dichtungen in Terzinen » : « Der Wanderstab » (« Il bordone »), « Das Stelldichein » (« L'albergo »), « Suor Virginia » (« Suor Virginia »), « Der Papierdrache » (« L'aquilone »), « Die zwei Kinder » (« I due fanciulli »), « Die Unsterblichkeit » (« L'immortalità »), « Das Buch » (« Il libro »), « Der Blinde » (« Il cieco »), « Der Klausner » (« L'eremita »), « Der Taumel » (« La vertigine »), tratte dai *Primi poemetti* tranne l'ultima, dai *Nuovi* ; « Die ausgewählten Lieder und Idyllen » : « Valentin » (« Valentino »), « Landpriesters Abendsegen » (« Benedizione »), « An die Schwester » (« Sorella »), « Das Tischtuch » (« La tovaglia »), « Die zwei Geschwisterkinder » (« I due cugini »), « Glaube » (« Fides »), « Schnee » (« Orfano »), « Mit den Engeln » (« Con gli angeli »), « Die Dudelsäcke » (« Le ciaramelle »), « Der Herbst der Hausfrau » (« Galline »), « Wäscherinnen » (« Lavandare »), « Der Kärner » (« Carrettieri »), « Sie pflügen » (« Arano »), « Zwiegespräch » (« Dialogo »), « Das Plauderkränzchen » (« In capannello »), « Die Dorfschöne » (« O reginella »), « Die Stunde von Barga » (« L'ora di Barga »), « Die Stickerinnen » (« Ida e Maria »), tratte da *Myricae* tranne « Valentino », « La tovaglia », « Le ciaramelle », « L'ora di Barga », dai *Canti di Castelvecchio* ; « Die ausgewählten Festgesänge nebst einer Ode an die Helden des Simplon » : « Ate, die Schicksalsgöttin » (« Ate »), « Die Hetäre » (« L'etèra »), « Die Mutter » (« La madre »), « Die Helden des Simplon » (« Gli eroi del Sempione »).

pubblica nel 1925). Al contempo sono parole che suonano in forte contrasto con lo scenario storico in cui vengono pronunciate, quasi che l'immagine del doppio giardino sottenda un monito a non lasciar prevalere la tensione sempre più alta fra i due orizzonti politici. Lo stesso interventismo di Borgese sarà destinato a provocare una frattura insanabile : dopo la guerra, l'amicizia riprende con messaggi e incontri sporadici, e nelle forme un po' distanti della nostalgia.

Al volume del 1913 la guerra quasi negò una ricezione. Ancor più, la forte spinta in avanti che caratterizzò il mutarsi delle poetiche negli anni del conflitto e del dopoguerra rese il libro un prodotto fuori tempo, voce di un *prima* superato e lontano. Assai più interessante sul piano storico-letterario appare invece la ricezione del Pascoli tedesco attraverso le poesie entrate nel circuito dei periodici. E prestigiose, dal forte profilo internazionale sono le riviste che ospitarono fra il 1908 e il 1912 le versioni dei « Poemi di Ate », trittico di parabole mitiche compreso nei *Poemi conviviali*, l'opera di Pascoli senz'altro più nota all'estero in quegli anni, la più adatta ad essere esportata e a trovare un comune orizzonte di lettura nell'area del simbolismo e di un rinnovato classicismo di marca transnazionale, solo apparentemente disimpegnato nelle forme suadenti del *liberty* : inquieto, in realtà, e attraversato da spinte esistenziali che rivitalizzano il corpo delle figure antiche e la voce dei miti. Sono gli anni dei *Neue Gedichte* di Rilke, della *Psyché* di Rodin, ma anche delle ricerche freudiane sulla natura dell'arte, sondata in soggetti d'elezione con l'ausilio di veri e propri mitologemi, come quelli di Edipo e di Narciso : del 1910 è il *Leonardo*, che contiene anche la prima riflessione dello studioso viennese sul concetto di narcisismo. Così, se nei *Neue Gedichte* del 1907 Rilke raccoglie poemetti di soggetto mitologico e archeologico come « Orpheus, Euridike, Hermes », « Geburt der Venus », « Hetären-Gräber », « Alkestis » (una recensione di Zweig compare sul *Literarisches Echo* il 15 dicembre 1908), la berlinese *Hyperion* di Franz Blei pubblica nel 1908 « Die Hetäre », traduzione del secondo dei *Poemi di Ate*, « L'etèra » ; *Poesia* di Marinetti stampa nel 1909 « Die Mutter », « La madre » ; e sempre a Berlino, nei *Neue Blätter* di Carl Einstein, esce nel 1912 il primo poemetto del ciclo, « Ate », col titolo tedesco, esegetico ma anche fortemente evocativo, di « Ate, die Schicksalsgöttin ». Soprattutto l'« Orpheus, Euridike, Hermes » di Rilke, col suo paesaggio infero d'impronta virgiliana, è l'esempio di una nuova poesia mitologica – narrativa ed emblematica, interiorizzante ed esistenziale – che la letteratura tedesca è già pronta ad accogliere ; sebbene le traduzioni di Geiger, per il gusto del contrasto netto, della sonorità aspra e dell'endecasillabo scandito, si pongano consapevolmente agli antipodi dei toni smorzati e sospesi e del verso morbido rilkiani.

Non solo in alternativa a Rilke, ma anche a istituire una linea parallela a quella dannunziana di cui si era appropriato l'amato Hofmannsthal, e comunque in un sostanziale rifiuto del dannunzianesimo più esteriore, imperante presso il grande pubblico anche fuori d'Italia, le traduzioni di Geiger dei « Poemi di Ate » sembrano voler creare attorno al Pascoli già « internazionale » dei *Conviviali* una inedita triangolazione fra simbolismo italiano, simbolismo tedesco e ricezione delle forme e dei temi dell'*epos* antico nei modi brevi e densamente suggestivi del « poema conviviale ». Traducendo proprio quei poemetti, Geiger cerca di importare nel mondo tedesco non semplicemente dei testi, ma un genere. Nel genere conviviale l'elemento narrativo, tipico dell'epica, si concentra nella parabola esemplare nel personaggio o della coppia di personaggi : l'*epos* antico agisce come grande narrazione, un « grande codice » dal quale il poeta moderno sbalza figure, immagini, situazioni esistenziali.

Far conoscere Pascoli al mondo tedesco è dunque non solo operazione di poesia, ma anche di consolidamento di quell'identità transnazionale di cui parla Zweig nel *Mondo di ieri*. L'interesse delle traduzioni di Geiger non si limita al valore in sé del prodotto, ma risiede anche nel contesto in cui esse nascono e con cui dialogano. In un momento delicatissimo della storia letteraria europea, si raccoglie attorno a queste versioni un fascio di registri culturali che supera la sfera esclusiva della poesia : Borgese, che le ascolta dalla viva voce di Geiger nelle fresche sere di Rodaun, è lo stesso che dal privilegiato osservatorio di Berlino invia corrispondenze di analisi sociale e politica dedicate alla *Nuova Germania*, come s'intitola il volume che le raccoglie nel 1909 ; Marinetti, che stampa « Die Mutter » su *Poesia*, è a un passo dal far esplodere il sistema delle gerarchie socio-letterarie col suo *Manifesto del Futurismo* ; e Giovanni Cena, che, richiesto da Zweig, si impegna affinché da Pascoli giunga il consenso alla pubblicazione del libro, condivide proprio con Zweig penetranti riflessioni sul fondamentale binomio Pascoli-d'Annunzio, destinato a trasformarsi, di lì a poco, in polarizzazione simbolica tra la figura di un poeta della pace, della concordia fra i popoli, e quella di un fomentatore della guerra, nemico del mondo austro-tedesco ed esaltatore del genio latino¹⁰.

Sono tutte tensioni che restano sullo sfondo, o che emergono in prospettiva se osserviamo quegli anni col senno del poi : circolanti, più che nell'opera di traduzione in sé, nell'orizzonte dentro cui muove il lavoro di Geiger. In ogni caso, la scelta di tradurre e di pubblicare Pascoli appare, per tutti gli attori in gioco, come una scelta di campo, anche se esercitata

¹⁰ Si veda Arturo Larcati, « Venti di guerra. La critica di Stefan Zweig e Giovanni Cena all'irrendentismo di D'Annunzio », dans Carlo Brentari et Silvano Zucal (dir.), *Im Lärm des Krieges war das Wort verloren. Der (un)politische Ferdinand Ebner*, Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2019, p. 259-276.

per vie indirette : cade in contesti nei quali il rifiuto di d'Annunzio appare netto, prima sul piano letterario, poi su quello politico, tanto per il traduttore (che lo « attraversa » e lo abbandona, come egli stesso racconta, già negli anni della formazione) quanto, con ragioni di volta in volta diverse, per chi ne accoglie l'opera. Del resto, proprio Cena, che per Zweig era voce critica affidabile della cultura italiana, confermava il 14 ottobre 1908 :

Voi mi dite che la traduzione tedesca è bella e ciò mi fa piacere. Il Pascoli è un poeta vero – vivendo solitario e lontano dalle *cohue* non sente la critica, e non ha perfezionato l'autocritica. Noi che viviamo molto coi contemporanei, specialmente letterati, perciò maligni, abbiamo un *flair* che ci fa sentire i nostri errori ed evitarne dei successivi. La solitudine ha fatto sì che Pascoli ha scritto delle cose *perfette* (come i *Poemi conviviali*) e delle cose cattive, veri e decisi sbagli. Non è mai mediocre, artisticamente. È ad ogni modo il più *complesso* dei poeti della generazione di D'Annunzio, difficile ad essere studiato, perciò poco conosciuto all'estero. In Italia da alcuni anni ha conquistato il suo posto¹¹.

Nella cerchia di poeti puri di cui parla Zweig – quella « gilda » di artigiani della parola che non sono, secondo una deteriore interpretazione del motto di Pater, degli isolati dal mondo, ma dei custodi, attraverso la poesia, di quel che resta del mondo – il fatto che per l'Italia sia Pascoli, e non d'Annunzio, a comparire in terzetto accanto a Rilke e a Valery, costituisce dunque non solo un ricordo autobiografico che ora siamo in grado di decrittare, ma soprattutto la traccia di una presa di posizione politica e culturale : non il poeta del clamore e del successo cittadino, il poeta della guerra, ma l'appartato contadino è scelto a simbolo dell'Italia di fine secolo, il cesellatore di suoni che Zweig poteva accostare al suo Verhaeren, capace di udire, nel frastuono della vita moderna, il suono di una foglia che cade (« der Ton eines fallenden Blattes »)¹². Come Verhaeren, e come lo stesso Zweig, Pascoli diventa – con buona pace di chi ha presenti i suoi scritti politici – un poeta *tout court* pacifista. Siamo, è ovvio, già nella dimensione del simbolo : come simbolo, infatti, Pascoli è entrato nella vita di Zweig, come simbolo entra nel *Mondo di ieri*.

L'opera di mediazione culturale di Geiger in campo letterario è ancora in parte da mettere in luce (tradusse, oltre a Pascoli, la *Commedia* e tutto il Petrarca italiano ; ma anche i *Sepolcri*, Leopardi – « Alla Luna »,

¹¹ Giovanni Cena, *Lettere scelte*, Torino, L'Impronta, 1929, p. 219. Una nota redazionale specifica che la « traduzione tedesca » è quella del romanzo di Cena *Gli ammonitori*. Si tratta invece – come riconosce già Larcari che segnala la lettera (*op. cit.*, p. 273) – della traduzione pascoliana di Geiger, per la quale Cena ha appena detto di voler sollecitare il consenso alla stampa attraverso Luigi Siciliani, « intimo di Pascoli ».

¹² Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, *op. cit.*, p. 157.

« L'infinito », « A Silvia » – e due odi di Carducci, « In una chiesa gotica » e « Alla stazione in una mattina d'autunno »). Possiamo contare tuttavia su una bibliografia in operoso accrescimento, che annovera già alcuni capisaldi : i due registi del fondo epistolare conservato presso la Fondazione Cini di Venezia, che offrono una prima edizione delle lettere più importanti ; il carteggio con Zweig ; e, uscito da poco, un volume di *Poesie scelte* in traduzione italiana¹³. Fondamentale, anche se da considerare con tutte le cautele che si riservano al genere, è l'autobiografia, *Memorie di un veneziano* (1958), ora disponibile in una nuova edizione : vi si legge, ad esempio, dell'appoggio di Morgenstern alla pubblicazione del Pascoli, e di una visita a Castelvechio nel 1910¹⁴. Pochi, ma validi, i contributi sul traduttore¹⁵. Quanto alle versioni da Pascoli, il giudizio di chi ha studiato l'opera di Geiger nel quadro della ricezione pascoliana in Europa è sostanzialmente corretto, ma in parte da ricalibrare¹⁶. Se è vero, come hanno sostenuto Lavinia Mazzucchetti, Emerico Várady e, più di recente, Willi Hirdt, che la conoscenza di Pascoli nell'area germanofona è assicurata solo fino a un certo punto, e che il Pascoli di Geiger, come quello di altri traduttori, non ha conosciuto una diffusione sostanziale presso il grande pubblico, è anche vero che è *a quei pochi* che hanno conosciuto Pascoli nelle traduzioni di Geiger che va ora rivolta l'attenzione, perché si tratta di figure fra le più rilevanti della cultura tedesca dei primi due decenni del Novecento. Occorre allora, da documenti epistolari in gran parte inediti, da recensioni più o meno note

¹³ Francesco Zambon et Elsa Geiger Ariè (dir.), *Benno Geiger e la cultura italiana*, Firenze, Olschki, 2007 ; Marco Meli et Elsa Geiger Ariè, *Benno Geiger e la cultura europea*, Firenze, Olschki, 2010 ; Benno Geiger et Stefan Zweig, « Non mi puoi cancellare dalla tua memoria ». *Lettere 1904-1939*, éd. Diana Battisti, Venezia, Marsilio, 2018 ; Benno Geiger, *Poesie scelte*, éd. Diana Battisti et Marco Meli, trad. Diana Battisti, Firenze, FUP, 2021.

¹⁴ Benno Geiger, *Memorie di un veneziano*, éd. Quirino Principe, Treviso, Canova, 2009. Se la notizia riguardante Morgenstern (*ibid.*, p. 431) è verificata dalla corrispondenza di quest'ultimo, l'affidabilità dei ricordi della visita a Pascoli è messa in dubbio dal fatto che Geiger li accompagna con la stampa di due foto che dice scattate da lui, nelle quali compare anche lo « Zì Meo », Bartolomeo Caproni, che Geiger ricorda « a fianco del Maestro, allampanato e arzillo » (*ibid.*, p. 159, 262-263). Ma Caproni era morto nel 1906, e le due foto appartengono all'album domestico di Casa Pascoli, e furono divulgate da Maria dopo la morte del fratello.

¹⁵ Otto Heuschele, « Benno Geiger und die Kunst des Übersetzens », *Schweizer Monatshefte*, n° 39, 6, 1959-60, p. 529-534 ; Esther Ferrier, *Deutsche Übertragungen der Divina Commedia Dante Alighieris 1960-1983*, Berlin-New York, de Gruyter, 1994, p. 645-651 ; Lorenzo Bonosi, « “Nel nome della divina Poesia, dopo l'immensa catastrofe”. Le lettere di Vincenzo Errante a Benno Geiger e la figura cui si rivolgono (1943-1949) », dans Maria Filippi et Lorenzo Bonosi (éd.), *Errantiana*, Rovereto, Il Sommelago, 2022, p. 131-168.

¹⁶ Lavinia Mazzucchetti, « La fortuna del Pascoli in terra tedesca », dans Manara Valgimigli (dir.), *Omaggio a Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1955, p. 328-336 ; Emerico Várady, « La fortuna del Pascoli in Europa », dans *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano-Cesena, Centro di Cultura dell'Alto Adige-Società di Studi Romagnoli, 1963, p. 145-175 ; Willi Hirdt, « I Poemi conviviali in Germania », dans Andrea Battistini, Gianfranco Miro Gori et alii (dir.), *Pascoli e la cultura del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 431-447.

se non dimenticate, e anche e soprattutto dalle stampe sui periodici, trarre materiale e argomento per una ricostruzione della effettiva circolazione del Pascoli di Geiger nell'Europa del tardo simbolismo e delle nascenti avanguardie. Zweig, Borgese, Marinetti, Croce, Cena, e poi Hesse, Borchardt, Hofmannsthal, Morgenstern : sono solo alcuni dei nomi – i più celebri – di scrittori e intellettuali che leggono queste versioni, che le commentano, che contribuiscono alla loro nascita per la via del dialogo critico. Di questa ricerca le pagine che seguono, dedicate alla traduzione dei *Poemi di Ate*, intendono offrire un primo saggio¹⁷.

2. L'entremise su *Poesia* : « Die Mutter »

Il 1904, anno della prima edizione dei *Conviviali*, è un anno importante per il giovane Geiger, che pubblica il suo primo libro di poesie, *Ein Sommeridyll*, poemetto campestre in capitoli di terzine dantesche¹⁸. L'avvio è arioso, *in medias res*, in discorso diretto, e ha sapore pascoliano : « “Die blonde Lisbeth wird nun heute kommen,” / sprach Mutter, morgens früh » (similmente inizia « L'accestire » : « “Ecco l'orbaco” : disse Dore, entrando »). Ma nell'idillio di Geiger la campagna è appannaggio di una borghesia agiata, blasonata di retaggi nobiliari, e la « blonde Lisbeth » non è una contadina, ma una cugina del giovane poeta in visita di piacere presso il *buen retiro* di famiglia. Così il romanzetto campestre allude sì, per il metro e per altri dettagli, alle sezioni georgiche dei *Poemetti*, ma come a uno sfondo su cui proiettare le ombre cangianti di un io lirico feriale, cittadino : veneziano – contro l'oggettivazione da *epos* umile degli eroi agresti pascoliani. L'amore, stilizzato, è un dolce svago pungente, e l'ironia, leggera, scherza con le forme dell'arte. Se non sapessimo che un Gozzano, in questo momento, non è ancora sorto all'orizzonte (né è traccia di un interesse di Geiger verso di lui, nonostante l'amicizia con Borgese), potremmo definire l'aria che spira nel *Sommeridyll* già crepuscolare. Quel che conta, però, è che il modello di

¹⁷ Geiger tradusse, dai *Conviviali*, anche « Solon » e « La buona novella ». Ma sono traduzioni che ebbero scarsissima risonanza, perché pubblicate fuori di quella fruttuosa cerchia di lettori che il poeta era riuscito a creare attorno a sé negli anni che precedettero la Grande guerra. « Die frohe Botschaft » uscì su *Der kleine Bund* di Berna (supplemento letterario del *Bund*) il 22 dicembre 1940 ; e fu compresa, con « Solon », prima in *Also sprach Benno Geiger* (Zanetti, Venezia, 1947), poi nella raccolta definitiva delle traduzioni pascoliane, edizione che rimase, a dispetto dell'importanza dell'editore – Vallecchi – quasi ignorata (Giovanni Pascoli, *Ausgewählte Gedichte*, trad. Benno Geiger, Firenze, Vallecchi, 1957). « Ate » fu anche ripresa, assieme ad altre traduzioni (da Petrarca, Carducci e Pascoli), in Felix Braun (dir.), *Die Lyra des Orpheus. Lyrik der Völker in deutscher Nachdichtung*, Wien, Paul Zsolnay, 1952 ; e, con due traduzioni da Petrarca, in Kurt Eigl (dir.), *Die Klassischen Gedichte der Weltliteratur*, Salzburg, Das Bergland-Buch, 1966.

¹⁸ Benno Geiger, *Ein Sommeridyll*, Berlin-Charlottenburg, Verlag im Goethehaus, 1904.

partenza sia Pascoli, il Pascoli della « Sementa », come suggerisce lo stesso Geiger nelle sue *Memorie*, e come notano non solo i recensori italiani (Alessandro Levi, Alberto Musatti), ma anche l'amico Taube, che del circolo berlinese è, peraltro, il più dannunziano. Con *Ein Sommeridyll* Geiger si presenta, a Roma, a Papini, che ne scrive a Prezzolini (28 aprile 1905)¹⁹. E giudizi favorevoli vengono da chi riceve il poemetto : da Rilke, dal vecchio Johannes Schlaf (fondatore, con Arno Holz, del naturalismo tedesco) ; e da Zweig : l'amicizia fra i due nasce a partire da queste poesie.

Come altri, Geiger si è già emancipato dalla fascinazione di d'Annunzio. Sarà quindi naturale che egli incroci, pochi anni più avanti, l'attenzione di due antidannunziani in cerca di rinnovamento e di legittimazione nel panorama di una letteratura che vorrebbero orgogliosamente italiana ma proiettata sull'Europa. Sem Benelli e Filippo Tommaso Marinetti avevano scritto a Pascoli in quel fatidico 1904 per ottenerne favorevoli auspici (e qualche inedito) all'impresa della nascente *Poesia* (*Rivista internazionale* è il noto sottotitolo, forse più importante, per l'intenzione che esibisce, dello stesso titolo). François Livi ha mostrato come il reclutamento di Pascoli fra le voci della rivista – di un Pascoli, al solito, guardingo e riluttante – fosse operazione tutt'altro che neutra : Benelli e soprattutto Marinetti cercavano in lui una sponda, un nume tutelare che, lasciando sullo sfondo il « maestro di tutti » Carducci e tenendo da banda il « cattivo maestro » d'Annunzio, li scortasse alla conquista di Parigi e della ribalta internazionale²⁰. Ma vi sono sintonie più segrete che uniscono Marinetti a Pascoli (non, s'intende, Pascoli a Marinetti). L'ammirazione per i *Conviviali*, e per « La madre » in particolare, lascia trasparire in filigrana, oltre lo stesso comune interesse per le figure del mito, il motivo autobiografico del lutto per la madre che Marinetti rielabora nella sua prima raccolta, *La conquête des étoiles*, del 1902. È questo il « magnifico libro » che Pascoli riceve a Castelvecchio, assieme alla prima lettera della redazione di *Poesia* firmata da Marinetti e Benelli. Una dedica è sul volume : « à G. P. à l'auteur de "La Madre", hommage d'un admirateur enthousiaste ». Nel 1908 Marinetti tradurrà, o meglio riscriverà in versi liberi, proprio « La madre », « La Mère », affidandola a *Vers et Prose* di Paul Fort²¹.

¹⁹ Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, *Carteggio. I. 1900-1907. Dagli « Uomini liberi » alla fine del « Leonardo »*, éd. Sandro Gentili et Gloria Manghetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 371.

²⁰ François Livi, « Pascoli e la rivista *Poesia* (1905-1909). Con dieci lettere inedite di F. T. Marinetti e S. Benelli a G. Pascoli », *Lettere Italiane*, n° 37, 3, 1985, p. 357-381.

²¹ Si vedano, oltre al saggio appena citato, Claudia Salaris, « Carteggio inedito Pascoli-Marinetti », *Alfabeta*, n° 6, 71, 1985, p. 19-21 ; Massimo Castoldi, « "Più in là con la libertà non andrei". Nota su Pascoli e Marinetti », *Rivista di Letteratura Italiana*, n° 24, 2, 2006, p. 201-204 ; François Livi, « Pascoli in Francia. Dal Simbolismo alla fine del Novecento », dans Andrea

Poesia, intanto, stampa il primo numero, con un medaglione di Sem Benelli dedicato a Pascoli in cui l'esaltazione dei *Conviviali* prelude alla pubblicazione, sul terzo fascicolo, dei « Gemelli », poema che sarà incluso nella seconda edizione della raccolta, del 1905. Geiger, nel frattempo, è entrato in contatto con Benelli e Marinetti. Poco più che ventenne, offre il suo contributo a *Poesia* con versi e traduzioni. Dal 1903 è amico di Émile Bernard, che si è stabilito a Venezia e col quale viaggia per l'Italia : ne visiterà lo studio a Parigi nel 1905. Cognato di Paul Fort, Bernard è un altro *trait d'union* con l'*école du vers libre* nella quale intende inserirsi anche *Poesia*. Fra i tedeschi, il favore di Geiger va in questo momento ad Arno Holz, ammirato per la sua genuinità e per la vicinanza al modello whitmaniano. Lo tradurrà appunto per la rivista di Marinetti. Ma la sua via personale alla poesia è, in prevalenza, quella del verso stabile, della rima, della strofe chiusa : i ricordi di queste prime collaborazioni sono punteggiati, nelle *Memorie*, di ironici commenti che non risparmiano soprattutto l'asse franco-italiano del versoliberismo, da Gustave Kahn a Marinetti. Geiger avrà senz'altro condiviso la risposta di Pascoli all'inchiesta promossa da *Poesia* : la poesia italiana non ha bisogno del verso libero, perché ha già nell'endecasillabo il più duttile, il più vario, il più libero dei versi. Ed è una risposta data, in quel momento (1906), da un Pascoli che sta passando dagli sciolti grecizzanti dei *Conviviali* a quelli « romanzi » delle *Canzoni di Re Enzo*.

Non si comprendono le ragioni della pubblicazione del Pascoli tedesco su *Poesia* (oltre alla « Madre », Geiger dà la versione della « Tovaglia » e degli « Eroi del Sempione »), se non si tiene conto, da una parte, della parabola dello stesso Pascoli sulle pagine della rivista : ospitato, commentato, recensito, ammirato, infine « superato » quando Marinetti compie il balzo verso il Futurismo ; dall'altra, della costanza con cui Geiger compie opera di mediazione da e verso l'area germanofona. Se si guarda bene, i suoi contributi s'intrecciano in un quadro coerente con altri più appariscenti, a formare la medesima costellazione di quell'esibito pascolismo che, come ha mostrato Livi, caratterizza buona parte della storia di *Poesia*. La stella di Geiger vi brilla di luce forse meno intensa ; esprime tuttavia un punto fermo, l'indicazione, accanto alla più vistosa regione di un Pascoli francese e francesizzato, della provincia di un Pascoli in lingua tedesca che, lontano dai proclami, conta, oggettivamente, tre traduzioni : mentre in altre lingue, su *Poesia*, traduzioni pascoliane non compaiono.

Un quadro della funzione Pascoli e della funzione Geiger sulla rivista

Battistini, Gianfranco Miro Gori *et alii* (dir.), *Pascoli e la cultura del Novecento*, op. cit., p. 395-420 ; François Livi, « Carducci et Pascoli dans “Vers et Prose” de Paul Fort. F. T. Marinetti traducteur et médiateur », *Transalpina*, n° 10, 2007, p. 113-133.

si può dunque disegnare facilmente, e si vedrà bene come risulti netto il tracciato del Pascoli tedesco²².

Nel numero 1 del febbraio 1905 troviamo, oltre alla lettera di adesione di Pascoli e al medaglione di Benelli che saluta nei *Conviviali* la « novella creazione di un lungo ordine di miti e di genti fatta d'immagini freschissime, ravvivatrici », una poesia di Marinetti, « L'aube japonaise » : anch'essa è dedicata a Pascoli. Il numero dell'aprile 1905 stampa, come si è detto, « I gemelli ». Riferimenti al modello pascoliano compaiono anche nei numeri successivi, finché non si incontrano, nel fascicolo del settembre 1905, i primi contributi di Geiger, cui corrisponde uno scambio epistolare con Benelli : si tratta della traduzione in italiano di una poesia di Erwin Alexander, « Die Tiefe (an Benno Geiger) » / « L'abisso (a Benno Geiger) » ; e di una poesia dello stesso Geiger seguita da un'autotraduzione in francese : « Verfall der Menschheit » / « Décadence humaine ». L'esordio del giovane collaboratore è del tutto in linea con lo spirito di *Poesia* : internazionale, poliglotta ; ma all'asse italo-francese Geiger unisce il vertice tedesco, creando le premesse per la triangolazione dentro la quale si porranno le traduzioni pascoliane.

La preferenza accordata a Pascoli diventa conclamata quando *Poesia* pubblica il bando del concorso a lui dedicato, al fine di « proclamare degnamente fra gli stranieri il genio del grande poeta nostro » (fascicolo del novembre-dicembre 1905) : il saggio vincitore, di Emilio Zanette, comparirà nel corso dell'annata 1907. All'iniziativa se ne intreccia un'altra, l'inchiesta sul verso libero : la risposta di Pascoli si legge nel numero del febbraio-marzo 1906. Viene coinvolto anche Geiger, che per il fascicolo successivo (aprile-giugno 1906) traduce dal tedesco in francese la risposta di Arno Holz. Due sue poesie, « Die Quellen » e « Das tote Glück », sono ospitate in questo stesso numero. Intermediario di Holz per *Poesia*, Geiger presenta il maestro tedesco traducendone in francese, per il numero del luglio-settembre 1906, « Phantasus », poemetto in « ritmi liberi ». Proprio a « Phantasus », infatti, Holz faceva riferimento nella sua risposta sul verso libero. Ora, nel fascicolo in cui esce questa versione si legge una seconda risposta di Holz, ancora in francese (presumibilmente nella traduzione di Geiger), in cui viene ribadita l'origine remota del ritmo libero, già praticato dalla più antica poesia tedesca : una visione della libertà metrica nel solco della tradizione che ha punti di contatto notevoli con le idee espresse da Pascoli. Ancora *An Arno Holz* è dedicato un sonetto che Geiger pubblica su *Poesia* dell'ottobre-gennaio 1907-1908 : posto in prima pagina, nella serie dei medaglioni, e accompagnato da un

²² Per la presenza di Pascoli su *Poesia* mi servo soprattutto degli studi di Livi, che integro con approfondimenti specifici relativi al ruolo di Geiger.

ritratto di Holz di Romolo Romani, il sonetto si allinea idealmente ai precedenti ritratti di « grandi », primo dei quali era stato proprio Pascoli. Ciò dà un'idea del peso acquistato dal giovane collaboratore all'interno della rivista. La traduzione della « Tovaglia », « Das Tischtuch », stampata sul numero del novembre 1908, appare a questo punto persino più importante della breve e modesta prosa ottenuta da Pascoli per il fascicolo d'inizio anno (febbraio 1908) : *Lo Zì Meo*. Nell'autunno del 1908 Geiger ha già tradotto un buon numero di liriche pascoliane, e « Das Tischtuch » è una delle prime a vedere la luce su un periodico.

Quell'estate, su *Vers et Prose* del giugno-agosto, Marinetti aveva pubblicato la sua traduzione della « Madre ». È quindi del tutto naturale che Geiger si rivolga a *Poesia* per proporre la sua versione. La risposta di Marinetti è delle più entusiaste : « Je publierai avec le plus vif plaisir et sans retard ta traduction de “La madre” de Pascoli. Je suis enchanté de faire connaître en Allemagne par ton entremise toute intelligente le génie de Pascoli »²³. « Die Mutter » esce nel numero del febbraio-marzo 1909. A Marinetti non sfugge il ruolo che Geiger sta assumendo, o cerca di assumere, nell'agone letterario europeo, con un'operazione che già in quei primi anni, 1908-1909, mostra la portata di un progetto di mediazione globale dell'opera pascoliana in terra tedesca : ne sono prova la ricerca tempestiva di un editore, il dialogo con le maggiori voci critiche del tempo (Croce, Borgeese), il reclutamento alla causa di un amico come Zweig, influente perché già toccato dal successo, e infine l'istituzione di una relazione diretta con Pascoli e con Zanichelli. Geiger, è chiaro, aspira a diventare il mediatore ufficiale del poeta, riconosciuto nella duplice veste di traduttore e di critico : anche se il saggio pensato come introduzione agli *Ausgewählte Gedichte*, iniziato nell'autunno 1908 e terminato nel 1912, non vedrà la luce nel libro del '13 per una scelta dell'editore, la stessa selezione dei testi e alcuni aspetti intrinseci al gesto traduttivo riflettono, come si vedrà meglio più avanti, la postura di un traduttore che afferma al contempo la propria identità di poeta e il proprio ruolo di lettore e di critico.

Con la pubblicazione, sul numero dell'agosto-ottobre 1909, dell'ode « Die Helden des Simplon » (« Gli eroi del Sempione »), attribuita forse per svista – ma una svista eloquente – non a Pascoli ma direttamente a Geiger, assistiamo all'ultimo atto di un'opera di mediazione che il medesimo fascicolo di *Poesia* è destinato a interrompere. Vi si legge infatti, nelle prime pagine, la versione francese e italiana del *Manifesto del Futurismo* già divulgato dal *Figaro* – una coincidenza di cui l'ultima

²³ Da Milano, s.d. ma attribuibile al gennaio-marzo 1909 : FG, Marinetti 16 ; edita in Francesco Zambon et Elsa Geiger Ariè (dir.), *Benno Geiger e la cultura italiana, op. cit.*, p. 13.

lettera di Marinetti a Geiger pare l'ideale commento. È la risposta all'invio di un'altra traduzione : « Tu ignori forse che la mia rivista *Poesia* non esce più e che si trasforma in un periodico settimanale di battaglia intitolato *Il Futurismo*. – Sono dunque nell'impossibilità di pubblicare la tua traduzione che deve essere bellissima. Te la rimando qui dentro, ringraziandoti caldamente »²⁴. La lettera non è datata, ma si può attribuire all'aprile 1912 : fra Parigi, Londra e Berlino, Marinetti è in *tournee* con l'Esposizione internazionale di pittura futurista (un « successo colossale »). È assai probabile che la traduzione sia ancora di una poesia di Pascoli, e che la proposta di Geiger risalga a poco dopo la sua scomparsa : al momento, cioè, in cui il traduttore-mediatore, per celebrare il poeta e conquistare il massimo della visibilità, cerca con più decisione la sponda delle riviste. Ma per Marinetti Pascoli appartiene a uno ieri già lontano.

Le versioni di Geiger, tuttavia, non sono passate inosservate. Colpisce una frase di Ricciotto Canudo, aggiornatissimo estensore della rubrica « Lettres italiennes » per il *Mercure de France*, che alla morte di Pascoli scrive : « En France, Pascoli est peu connu. [...] En Allemagne, on le traduit avec une certaine ferveur »²⁵. Sono parole che non possono riferirsi che a Geiger, se Canudo non aveva presenti anche versioni più antiche (le cinque *Myricae* tradotte da Paul Heyse nel 1900-1901 e le due contenute in un saggio di Helen Zimmern del 1905) o le traduzioni di Estrella Wondrich in una rara edizione triestina del 1908. Ma, per quantità e visibilità, le traduzioni che Geiger fa circolare su rivista fra il 1908 e il 1912 hanno l'effetto di una vera e propria promozione di Pascoli nel panorama della poesia internazionale²⁶.

Delle traduzioni dai « Poemi di Ate », « Die Mutter » è la seconda a essere pubblicata dopo « Die Hetäre », uscita l'anno prima su *Hyperion*. Ma poiché costituisce l'esito più internazionale di un percorso che affonda le sue radici nell'Italia dannunziano-pascoliana dei primissimi anni del

²⁴ In italiano, s.l., s.d. : FG, Marinetti 22 ; edita in Francesco Zambon et Elsa Geiger Ariè (dir.), *Benno Geiger e la cultura italiana, op. cit.*, p. 15.

²⁵ Ricciotto Canudo, « Mort de Giovanni Pascoli », *Mercure de France*, 1^o maggio 1912, p. 203-206 : p. 203.

²⁶ Heyse traduce per *Deutsche Dichtung* di Karl Emil Franzos (dove anche Zweig, appena ventenne, pubblica le sue prime liriche e traduzioni dal francese) le poesie « Convivio » (15 novembre 1900, p. 81), « Lavandare » (1 dicembre 1900, p. 136), « Sogno » (15 gennaio 1901, p. 187), « Il nido » (15 marzo 1901, p. 284). Su *Jugend* esce « La chiesa » (II, 16, 1901, p. 245); versioni riprese, tranne « Lavandare » e « Sogno », nella raccolta *Italienische Dichter* del 1905. Nel *Giovanni Pascoli* di Helen Zimmern (*Das literarische Echo*, 15 giugno 1905, coll. 1318-1324) sono tradotte « Colloquio » e « La via ferrata ». Gli *Ausgewählte Gedichte* di Wondrich escono per l'editore Mayländer di Trieste nel 1908. Presentano un'equilibrata scelta di *Myricae*, *Poemetti*, *Canti di Castelvecchio*, e due conviviali, « Anticipo » e « Psyche ». Si veda in proposito Willi Hirdt, *op. cit.*, p. 437-440.

Novecento, è necessario darle la priorità. Dal serrato cammino percorso da Geiger fra il *Sommerdyll* del 1904 e la versione della « Madre » del 1909 emerge una strategia poetico-traduttiva sempre più sicura di sé, che la vicenda di *Poesia* porta a evidenza. Nella « Madre » il motivo, tipico di Pascoli, della maternità dolorante si realizza in forme distaccate dalla biografia del poeta, e per questo più facilmente suscettibili di una ricezione sovranazionale, tanto più che il genere veicolare, il poemetto mitico, è di per sé assimilabile alle grandi correnti dell'estetismo e del simbolismo europeo. La pubblicazione sulla rivista di Marinetti va letta dunque come un atto consapevole, con il quale il traduttore colloca una sua prova dentro un orizzonte di ricezione particolarmente congeniale : lo orientano non solo la diffusa disponibilità del panorama europeo verso il genere e il tema, ma anche lo stesso sistema di risonanza dell'opera pascoliana allestito da Marinetti. I *Conviviali* sono il miglior lasciapassare per un pubblico europeo.

Ma poi occorre addentrarsi nei testi. Ci si accorge allora di differenze notevoli fra la « Mère » francese e la « Mutter » tedesca²⁷. All'appropriazione in enfatici versi liberi messa in atto da Marinetti, da cui risulta un poema più lungo, dall'accentuato patetismo, si oppone in Geiger l'esatta restituzione in versi endecasillabi, che costituisce un primo, importante « colpo d'occhio » di fedeltà al testo tradotto. La resa del ritmo, delle figure di suono e delle scelte semantico-figurative si adegua però a un criterio di uniformità e sostenutezza che il poema pascoliano non motiva appieno : è lo spazio dell'iniziativa del traduttore, risultato di un'operazione di lettura critico-esegetica e di restituzione poetica secondo un gusto e un canone propri, e secondo il principio, che Geiger formulerà esplicitamente riflettendo sulle sue traduzioni dantesche e petrarchesche, che il poeta tradotto può essere « migliorato » dal poeta traduttore, in un virtuoso circolo di trasformazione e ricreazione di poesia da poesia²⁸. Vediamo i tre *incipit* a confronto, della « Madre » e delle versioni di Marinetti e Geiger :

O quale Glauco, ebbro d'oblio, percosse
la santa madre. E non poté la madre
che pur voleva, sostener nel cuore
quella percossa al volto umile e mesto ;

²⁷ La versione di Marinetti si legge in François Livi, « Carducci et Pascoli dans “Vers et Prose” de Paul Fort. F. T. Marinetti traducteur et médiateur », *op. cit.*, p. 130-133, ed è commentata alle p. 119-120. Cito le traduzioni di Geiger nella lezione della stampa in rivista : l'edizione in volume introduce poche varianti che non hanno rilievo nel presente discorso.

²⁸ Documenti fondamentali di poetica del tradurre sono la lettera a Rudolf Pannwitz su Petrarca del 31 dicembre 1933, riportata nelle *Memorie di un veneziano* (*op. cit.*, p. 565-566), e gli scritti che accompagnano la traduzione della *Commedia* nel volume definitivo del 1960 : Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, trad. Benno Geiger, 3 Bd., Darmstadt, Luchterhand, 1960-1961.

ché da tanti dolori liso il cuore,
ecco, si ruppe ; e ne dovè morire.

Dans quel affreux breuvage d'ivresse hallucinante,
et d'oubli noir, Glaucus a donc plongé son âme
pour avoir pu frapper l'humble et tendre visage
de sa mère en sanglots ?... Car elle ne pourra
malgré tous ses efforts survivre à la douleur
terrible dont la main de son fils a blessé
mortellement son cœur !...
Et voilà que ce cœur meurtri de tant de coups
se déchire si violemment qu'elle dut en mourir !

O wie so trunken Glaukos sich vergessend
die hehre Mutter schlug ! Doch war der Mutter
es nicht gegeben mit gelassnem Antlitz
in Schmerz und Demut jenen Schlag zu tragen,
zumal ihr Herz von solcher Qual verwundet
in Stücke brach – dass sie dran sterben musste.

Fra i punti d'orgoglio della poesia di Geiger c'è l'adozione di versi e strofe di matrice riconoscibilmente italiana : nella sua prima produzione prevale l'endecasillabo, del sonetto e soprattutto della terzina incatenata. Nelle traduzioni pascoliane il metro è conservato puntigliosamente, non solo nelle versioni dai *Poemetti* o dai *Conviviali*, ma anche nei complessi moduli che caratterizzano le liriche più brevi (ad esempio « Valentino » dai *Canti di Castelvecchio*). Per rendere lo sciolto conviviale Geiger si serve di un endecasillabo costruito sulla classica pentapodia giambica tedesca, ad uscita esclusivamente maschile, e con cesure riconoscibili dopo l'accento di quarta o di sesta, secondo l'*habitus* italiano. Prevale, come in Pascoli, la cesura dopo la quarta sillaba, che nello sciolto dei *Conviviali* è elemento portante di una considerazione del verso « a gruppi », finalizzata a riecheggiare la più lunga misura esametrica. Tuttavia, l'adesione del traduttore alla griglia metrica, esibita nell'invariante pentapodia giambica, porta – e forse era inevitabile – a un indebolimento del fattore ritmico-prosodico, così intenso nella sintassi versale di Pascoli : la variazione degli attacchi di verso, ad esempio, è riportata alla cadenza uniforme del giambo, come accade nell'*incipit* della « Madre », dove il piede riproduce sì perfettamente l'attacco del primo verso (« O quale Glauco... », « O wie so trunken... ») ma manca l'appuntamento con l'imprevisto cambio di ritmo in « ecco, si ruppe », ad avvio dattilico, laddove il corrispondente « in Stücke brach » non oppone resistenza rispetto all'andamento giambico generale²⁹. Anche le intemperanze

²⁹ Sulle caratteristiche dello sciolto nei *Conviviali* si veda Arnaldo Soldani, « La tecnica dello sciolto nei *Conviviali* », dans Mario Pazzaglia (dir.), *I Poemi conviviali di Giovanni Pascoli*,

foniche degli originali – effetti onomatopeici, protrate allitterazioni, disseminazione di cellule sonore – risultano attenuate (non eluse : attenuate). Gli effetti di mimesi del suono tipici della poesia pascoliana, e presenti anche nei *Conviviali*, appaiono riorientati verso risultati di maggior sobrietà : è chiaro, cioè, che il traduttore li ha individuati, ma è chiaro anche che ha optato per una loro trasformazione³⁰.

Se i recensori del *Sommeridyll* ne avevano colto con stupore l'aria italiana, che, incontrando una diffusa aspirazione nell'orizzonte d'attesa, ravvivava un verso tedesco ritenuto troppo rigido (e fa testo il giudizio di un raffinato lettore come Taube), chi è capace di leggere le traduzioni pascoliane con l'originale nell'orecchio non può esimersi dall'osservare, pur nel generale apprezzamento, questo sensibile slittare dei valori strutturali del testo verso una diversa ricerca di stabilità. Rudolf Borchardt, eclettico traduttore di Pindaro, di Orazio, dei trovatori, di Dante, che da anni vive e studia in Italia fra Pisa e le ville della Lucchesia, che legge e ammira Pascoli, suo « vicino di casa » a Barga (l'ha forse anche conosciuto : gli dedica un poemetto in prosa, e un suo libro di versi si può sfogliare ancora a Castelvechio), scrive da Galliciano il 5 giugno 1913, ricevuti gli *Ausgewählte Gedichte*, lodando la « Domesticität des Tones » che la traduzione conserva a dispetto della diversa storia della lingua poetica tedesca : « Auch *Landprieates Abendsegen* [« Benedizione »] ist ein deutsches Gedicht geworden, und manches Stücke der *Myrica* (Quando partisti come son rimasta ? [« Arano »]) liess ich mit überraschter Freude ». Su altri testi crede invece che bisogni ancora lavorare. Fra questi, appunto i *Conviviali* : « und dass der deutsche *sciolto* der *Poemi* noch viel geschmeidiger und melodisch vielsagender werden wird »³¹.

L'irrigidimento della flessuosità ritmica pascoliana, se può essere in parte dovuto a una scelta di resa versale troppo meccanica nella sua adesione al metro « visibile », è d'altra parte legato, positivamente, a una consapevole strategia di mediazione di testi oggettivamente ardui da decifrare. Il livello metrico appare in tal senso il primo dei fattori di una generale operazione di illimpidimento del testo, che passa anche attraverso la costruzione di un passo ritmico uniforme. La traduzione di Geiger è spesso esplicativa, esegetica, e talvolta semplifica la complessità

Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 295-327.

³⁰ Sulle funzioni del significante in Pascoli si veda almeno Gian Luigi Beccaria, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico : Giovanni Pascoli*, dans *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, p. 163-179.

³¹ FG, Borchardt 2 ; lettera inedita in tedesco ; tradotta da Geiger in *Memorie di un veneziano*, op. cit., p. 180, con restituzione pressoché letterale dei concetti chiave : « domesticità del tono » ; « lo sciolto tedesco dei *Poemi conviviali* può essere reso più duttile e melodicamente più espressivo ».

pascoliana, quella sorta di concettismo che spesso affiora nella risemantizzazione delle formule epiche e nella carica filosofico-ideologica di cui sono investiti i passaggi gnomici, anch'essi tipici dell'*epos*. I correttivi applicati dal traduttore consistono in un tendenziale spostamento del rappresentato dalla sfera uditiva a quella visuale e in una pressoché costante riduzione degli elementi astratti a immagini concrete. Un esempio (v. 31-32) :

Né un raggio di luce, ma una romba
senza pensiero, e senza tempo il tempo.

Und keine Sonne, bloss ein dumpfes Dröhnen,
gedankenlos, und der Verlauf unendlich !

Sono i tratti atmosferici che caratterizzano l'Ade più profondo : coincidenti, per Pascoli, con qualità metafisiche. Geiger traduce, molto pascolianamente, « romba » con l'infinito sostantivato « Dröhnen », « un rimbombare », ma vi aggiunge, in stringente allitterazione, « dumpfes », « cupo », ma anche « intorpidito » : l'aggettivo specifica il significato di « Dröhnen » e anticipa, con la sua sfumatura psicologico-morale, il successivo « gedankenlos » (« senza pensiero »). La traduzione di « senza tempo il tempo » con « der Verlauf unendlich ! » impoverisce senz'altro uno dei più incisivi passaggi del poemetto (viene meno anche l'efficace embricatura anaforica di « senza »). La ragione è da ricercare però nell'esigenza di raggiungere una più immediata intelligibilità dell'immagine : la paradossale notazione pascoliana è sacrificata a vantaggio di una dimensione più concreta e motivata sul piano narrativo, quella del « Verlauf », lo scorrere del fiume infernale che trasporta Glauco (l'« acqua eterna » di qualche verso prima, dove l'aggettivo non era tradotto). E d'altra parte anche il sintagma iniziale, « Né un raggio di luce », dalle linee fortemente astratte, è ricondotto a termini più immediati : « Und keine Sonne ». A una soluzione del genere aveva già preparato il terreno la traduzione dei versi precedenti, con la scelta delle immagini dominanti. L'inizio della lassa infatti suonava (v. 18-21) :

Doch in den Kern der dunklen Erde stürzte
der Sohn, in einen Abgrund, unterirdisch :
um soviel tief herab, als hoch die Sterne
des Himmels über seinem Grabe schienen.

Lo spostamento sul concreto, cui si accompagna la riduzione del tasso di concettismo, appare evidente se si guarda all'originale :

Ma nel profondo della terra il figlio
precipitò, nel baratro sotterra,

tanto sotterra alla sua tomba, quanto
erano su la tomba alte le stelle.

A « nel profondo della terra », locativo astrattizzante che enfatizza la qualità secondo un procedimento tipico di Pascoli, corrisponde il meno ardito « in den Kern der dunklen Erde », fatto di un più esplicito « centro » (« Kern ») e di una « oscura terra » (« dunkle Erde »). Ma soprattutto è introdotta l'immagine, elementare e chiara, del brillare delle stelle (« schienen », in visibile antitesi con « dunklen »), che potenzia l'elemento originario dell'altezza (« alte le stelle ») ed è ancora accompagnata da un determinante esplicitativo, « des Himmels ». La ripetizione di « tomba », su cui poggia il « concetto » pascoliano, è eliminata, e con l'*enjambement*, che è già in Pascoli (« quanto / erano »), è cercata una nuova eleganza, distante dall'esibita durezza dell'originale (che trova ragione nella ricerca di un tono epico aspro e omerizzante). Geiger, lo si vede bene, corregge, semplifica, migliora a suo gusto : interpreta e ricrea. Poco più avanti incontriamo un verso esemplare : il « pianto dopo morte » è un pianto « vano », un pianto « le cui solitarie / lacrime lecca il labile lombrico ». La sfida dell'allitterazione mimetica è colta da Geiger, che rilancia combinando vari effetti fonici. I versi « dass an all den Tränen / nur noch die nackten Regenwürmer schlürften » (39-40) contengono, oltre all'allitterazione della *n*, la voce onomatopeica « schlürften » (« sorbire rumorosamente »), in forte assonanza con « Regenwürmer ». Il registro del disgustoso appare quasi potenziato rispetto all'originale, e anche qui si affaccia quella torsione dell'immagine verso la sfera morale cui prima si accennava.

Naturalmente Geiger avrà anche colto il riferimento ai « fastidiosi vermi » danteschi, e l'elemento morale è certo implicito nella stessa immagine pascoliana. Ma il caso non è isolato, e risponde a un diffuso intento di scoprire il sostrato etico dei poemetti portandolo in chiaro agli occhi del lettore. Si pensi a come risulta più immediato un verso gnomico come il seguente : « ché cuor di madre è d'ogni Dio più forte », in virtù del passaggio, frequente in queste traduzioni, dalla dominante aggettivo-sostantivale a una dominante verbale più perspicua, perché più radicata nella concretezza dell'azione : « weil Götter selbst – vor Mutterherzen weichen », « poiché gli stessi dei – si piegano al cuore delle madri » (v. 97). Geiger concretizza e drammatizza i luoghi più spiccatamente apoftegmatici, che anche al lettore italiano appaiono talvolta ostici se non semplicemente freddi. Per Pascoli la questione era capitale, e vi si accennava : una componente tipica del codice epico come il passaggio gnomico, lungi dall'essere riprodotta come mero orpello, andava sfruttata come spazio di espressione del pensiero, rimodulata come commento

narrativo. L'esito, per il lettore di allora come di oggi, può essere accettato se considerato nella profondità delle sue intenzioni ; ma risulta, agli effetti, fattore di un eccesso di ricercatezza e talvolta persino di nodosità sintattica e concettuale. Quanto alle giunture formulari, è un altro tratto epico che Pascoli reinterpreta attraverso un costante lavoro di ripresa con *variatio*. Anche questo procedimento risponde all'esigenza di trasformare in senso narrativo e interiorizzante (cioè in senso squisitamente moderno) lo stilema arcaico : la variazione della formula segna le tappe di un cammino esistenziale.

Le traduzioni di Geiger si mostrano attente a tutti questi aspetti per la forte intenzione moralistica che ne sorregge la lettura (e si vuole utilizzare l'aggettivo in senso vociano : stessa matrice impronta l'interpretazione definitiva che Borgese consegna nel 1912 al saggio *Idee e forme di Giovanni Pascoli*, maturato anche attraverso le discussioni con Geiger e la lettura delle sue versioni). I *Conviviali* tedeschi conservano pertanto accuratamente la duplice valenza della componente formulare, antica (il richiamo al codice epico) e moderna (lo scavo di una dimensione esistenziale all'interno di questo codice). Ma privilegiano, nella necessaria redistribuzione degli elementi, sempre l'intelligibilità per il lettore. Così, ad esempio, la componente formulare del v. 83 della « Madre » (« E il buon demone accorse »), che ha valore di ripresa narrativa della scena iniziale (v. 7, « E subito il buon demone sorvenne »), è mantenuta e anzi intensificata con l'abolizione della *variatio* (v. 7, « Und allsoogleich erschien ihr guter Dämon » ; v. 83, « Und es erschien ihr guter Dämon »), mentre l'elemento psicologico è portato allo scoperto con la traduzione di « inorecchita », detto della madre che coglie di lontano i gemiti del figlio (v. 83) : voce rara, troppo rara per Geiger, e quindi esorbitante rispetto alla necessaria immediatezza del messaggio : la madre sarà allora « bestürzt », « costernata », « sbigottita ».

L'intenzione selettiva e chiarificatrice – l'intenzione *critica* che il traduttore-poeta applica al testo tradotto – si riverbera anche sull'operazione macrotestuale di cernita dall'*opus* pascoliano, che all'altezza del 1908, quando Geiger traduce pensando alla sua antologia, ha già raggiunto le dimensioni e la forma degli *Opera omnia*, secondo il canone inaugurato da Carducci. Scrive Geiger a Taube il 25 settembre da Rodaun :

Keiner mehr als ich weiss, wie unsympathisch die zehn oder zwölf Physionomien des Dichters Pascoli sind. Der Socialist, der Ornitologe, der Onomatopöist, der Botaniker, der Bauer, der Universitätsprofessor, der Tränensack, der verliebte Schwester-Anbeter, der Dialectal-Seiltänzer, der Astral-Schwärmer, der Anarchistenbeschöniger, der Onanist. Gewiß, als jeweilig solchen verabscheue ich ihn wie kaum einen andern ; aber es gibt

noch einen dreizehnten Pascoli unendlich schwerer zu erkennen, zu gewinnen, zu lieben. Den eben übersetzte ich, den eben suche ich beinahe rosinen-, mandelmässig, aus einem Riesenkuchen, den weder sie noch ich verdauen könnten. So hoffe ich, daß Sie den übersetzten Pascoli mehr noch als den, versteckt in seinen 5 Bänden zu findenden, lieben werden³².

È la sua versione metaforica del lavoro del critico, un modo d'intendere l'atto critico che all'epoca si rispecchiava nei modelli di Croce, Papini, Borgese, tutti ben noti a Geiger. Giusto a Croce, appena letto il suo saggio pascoliano, Geiger esprime le proprie perplessità – che trova rispecchiate in Croce – di fronte a un « tutto Pascoli » cui aderire incondizionatamente, perplessità che non escludono però l'indulgenza, e anche il manifesto amore, per un volto del poeta che in quel momento era valorizzato, più che da Croce, da altri critici che Geiger quasi sicuramente leggeva, Cian e lo Zanette di *Poesia*, ai quali si può aggiungere un Borgese che si sta orientando sulla stessa linea. Scrive dunque a Croce nell'ottobre 1908, ancora da Rodaun :

Le cose che lei dice, il dolore famigliare del Poeta, rimasto torso, materia bruta a scolpirsi in avvenire... del Poeta che non né [*sic*] avrà probabilmente più la forza, io le ho sentite molto bene traducendo, e difatti molte cose, troppe cose, riflettendo non le ho più tradotte. [...] Ma il Pascoli ha una delle sue dodici faccie brutte che non è brutta, sibene [*sic*] sublime ; e quella non è di socialista o di ornitologo o di Rana-bue o di collezionista di rarità verbali ecc. ecc. ma una faccia di brav'uomo di campagna che ha avuto talora una bontà molto bella negli occhi. Qualche cosa di bello resterà di lui³³.

Ed è proprio in nome della dittologia platonica di bellezza e bontà che Geiger si rivolge a Pascoli nella sua prima lettera, del 20 agosto 1908 :

Rodaun bei Wien. Hauptstr. 18

Maestro,

La Sua poesia ha agito su me, per tutti gli anni della mia giovinezza, con un beneficio di bellezza e di Bontà.

Ho pensato di comunicare questo beneficio ai miei connazionali, che qualche cosa della moderna poesia italiana conoscono, ma nulla di Suo ; e ho già tradotto una ventina delle *Myricae* (« Creature », « l'ultima [*sic*] passeggiata », « Sorella », « Benedizione », « i due Cugini » [*sic*] ; l'« Aquilone », il « Bordone » dei *Primi Poemetti* ; e andrò traducendo da

³² Lettera conservata nel Fondo Taube della Bayerische Staatsbibliothek München : Taubeana, II.A ; edita in Giovanni Pascoli, *Poemi Conviviali – Gastmahlgedichte*, éd. Willi Hirdt, Tübingen, Stauffenburg, 2000, p. 303-304, da cui cito con un paio di emendamenti.

³³ FC, cor 511 ; lettera parzialmente edita – anonima e con alcuni errori di trascrizione – in Benedetto Croce, « Dalle *Memorie di un critico*. IV », *La Critica*, n° 15, 1917, p. 69-75 : p. 72.

questi e dagli altri suoi libri quelle Poesie che più amo e che più si adattano allo spirito della mia lingua. Poi, aggiunta una breve introduzione biografica, vorrei pubblicare il volume. Mi lusingo che questa mia intenzione non sia per farle dispiacere e ch'Ella voglia essermi cortese di aiuto, indicandomi qualche fonte per la sua biografia e concedendomi il permesso per la pubblicazione delle traduzioni, di cui le accludo qui un saggio : « Il Bordone ».

Mi permetta di inviarle anche un mio volumetto di liriche e di pregarla vivamente che la Sua risposta non tardi, essendo mio vivo desiderio che il « Pascoli tedesco » appaia nell'imminente autunno.

Con ossequio mi creda suo

Benno Geiger

20. VIII. 1908³⁴

In una lettera successiva, inviata a Barga da Bologna il 2 gennaio 1909 (alle poesie già tradotte si erano aggiunte almeno « Die Hetäre », già pubblicata, e forse « Die Mutter », che entrerà nel numero primaverile di *Poesia*), Geiger ribadisce :

Non so se mi sia concessa l'affermazione, che queste traduzioni delle Sue poesie varranno a fare amare il Suo nome anche al di là delle Alpi nel mio Paese. Io non posso dirle altro se non questo, che ho voluto col mio lavoro dimostrare una volta a me stesso quale gratitudine io Le debba per le ore di Bellezza e di sollevazione morale che l'arte Sua mi ha dato³⁵.

« Bellezza » e « sollevazione morale » : la traduzione dei *Conviviali*, e di quelli che più esibiscono una casistica di abiezione morale, è profondamente radicata in questa visione della poesia, nutrita, del resto, proprio alla lettura di Pascoli.

3. Importare un genere : « Die Hetäre » e *Hyperion*

Cosa accadeva, intanto, sulle riviste tedesche ? Un primo drappello

³⁴ ACP, G.35.25.6 ; lettera inedita. Il testo fu concepito assieme a Borgese, come rivela un abbozzo di sua mano fra le carte di Geiger : FG, Borgese 83. La versione del « Bordone » si conserva a Castelvechio, scorporata dalla lettera e catalogata fra i documenti anonimi : ACP, G.6.3.11. Reca l'intestazione « "Il Bordone" / *Der Wanderstab, von Giovanni Pascoli* / (übersetzt von Benno Geiger) ». Presente anche il « volumetto di liriche », i *Lieblose Gesänge* del 1907 (BCP, XII.3.B.33). A Casa Pascoli si conservano inoltre un dattiloscritto della versione del « Cieco », « Der Blinde » (ACP, G.6.3.5), il ritaglio di « Das Stelldichein » (« L'albergo ») dalla *Sonntags-Zeit* (BCP, VIII.2.C.218), e l'estratto di « Der Taumel » (« La vertigine ») nei *Neue Blätter* (BCP, VIII.2.C.217; su tali stampe cf. *infra*), oltre all'edizione degli *Ausgewählte Gedichte* del '13 (BCP, VIII.2.A.1). Pascoli riceveva anche regolarmente i fascicoli di *Poesia*.

³⁵ ACP, G.35.25.5 ; lettera inedita.

di traduzioni era pronto già nell'autunno del 1908. Se « La tovaglia » esce su *Poesia* a novembre, la *Sonntags-Zeit* di Vienna stampa « Segen » (« Benedizione », da *Myrica*) il 25 ottobre, e « Das Stelldichein » (« L'albergo », dai *Primi poemetti*) il 15 novembre. « Die Hetäre » è accolta in *Hyperion* a fine anno. Il 1909, abbiamo detto, è l'anno di « Die Mutter » e « Die Helden des Simplon » su *Poesia*, ma anche di « Suor Virginia » ancora su *Hyperion*. Il consenso di Pascoli giunge da Bologna nel dicembre 1910 :

Egregio Poeta,

sono felice, nonché contento, ch'ella faccia risonare nella sua magnifica lingua i miei poveri canti. Così le arrida fortuna !

Suo

Giovanni Pascoli

Bologna 15 Xbre 1910

al signor Benno Geiger³⁶

Geiger però fatica a trovare un editore. Si rivolge ad Anton Kippenberg della Insel, a Oesterheld & Co., a Georg Müller, a Eric Baron e a Bruno Cassirer, ma il libro, per varie ragioni, non viene accettato, anche se il contatto con Cassirer, abbiamo visto, gli varrà, attraverso Morgenstern, un ponte verso l'editore Wolff. Intanto sulla *Schaubühne* del 9 novembre 1911 compare « Die Unsterblichkeit » (« L'immortalità », dai *Primi poemetti*), e nello stesso anno « Die Helden des Simplon » è accolta nell'antologia *Von unten auf. Ein neues Buch der Freiheit* di Franz Diederich. È la morte di Pascoli, avvenuta il 6 aprile 1912, a dare, per un'inevitabile ironia della sorte, l'impulso più grande all'uscita del volume. La notizia è messa nel dovuto rilievo dai corrispondenti italiani delle più importanti testate, dal *Neues Wiener Tagblatt* e dalla *Zeit* di Vienna alla *Frankfurter Zeitung*, e le riviste accolgono più facilmente le traduzioni di Geiger, che, scrivendo a Zweig, commenta : « E Pascoli ?! Ora lo scopriranno anche gli altri ! »³⁷. Difatti si succedono, nel giro di

³⁶ FG, Pascoli 1b (ne è una copia il documento contrassegnato come Pascoli 1) ; lettera riprodotta nelle *Memorie* e negli *Ausgewählte Gedichte* del 1957 ; erroneamente assegnata al 15 ottobre in Francesco Zambon et Elsa Geiger Ariè (dir.), *Benno Geiger e la cultura italiana*, op. cit., p. 229.

³⁷ Da Venezia, 12 aprile 1912 ; cito da Benno Geiger et Stefan Zweig, « Non mi puoi cancellare dalla tua memoria », op. cit., p. 73 (l'originale è ancora inedito e si conserva nel Fondo Zweig della Reed Library di Fredonia, NY ; l'edizione tedesca del carteggio è in uscita per le cure di Lorenzo Bonosi e Arturo Larcati).

pochi giorni e mesi, varie stampe : « Der Taumel » (« La vertigine », dai *Nuovi poemetti*) sui *Neue Blätter* di Berlino diretti da Carl Einstein (primo fascicolo, marzo-aprile) e, ripresi dai *Neue Blätter*, sulla *Frankfurter Zeitung* del 9 aprile e sul *Literarisches Echo* del 9 maggio (con una segnalazione anche sui praghensi *Herder-Blätter* del maggio 1912, in una rivelativa sottolineatura della componente italo-francese dei *Neue Blätter* : « indem sie Claudel, Charles Louis Philippe, Giovanni Pascoli, also die wenigst gekannten grossen Ausländer in vortrefflichen Übertragungen bieten »). Ancora, « Die Unsterblichkeit » è ripresa sul numero di aprile della *Baltische Monatsschrift* di Riga ; « Die zwei Kinder » (« I due fanciulli », dai *Primi poemetti*) compare sul *Türmer* di Stoccarda del settembre 1912 ; e nuovamente sui *Neue Blätter* trova posto la traduzione di « Ate », ultima a uscire prima della stampa del volume (nel primo fascicolo della seconda serie, ottobre-novembre 1912).

Fra i « Poemi di Ate », era stato « Die Hetäre » il primo a trovare un editore, e ancora una volta bisogna sottolineare l'accortezza con cui il traduttore individua la sede cui proporre il testo. Si tratta del bimestrale *Hyperion* di Monaco, diretto da Franz Blei e Carl Sternheim : rivista di grande formato, sontuosa, assai simile al nostro *Convito*, anche se diverso è l'orizzonte culturale sul quale si affaccia. Non siamo più allo scadere dell'Ottocento, quando per gli eredi della romana *Cronaca Bizantina* c'è ancora una « barbarie » da respingere con le rinnovate forze dell'arte : negli anni '10 non ci si può più illudere che l'arte si preservi dall'urto della modernità tecnologica, economica e socio-politica. E d'altra parte il clima autoritario della Germania guglielmina, cui le forme proprie della cultura di massa offrono un mezzo di espressione e legittimazione, spinge gli intellettuali alla ricerca di soluzioni di autenticità cui in un primo tempo proprio la « nuova tradizione » istituita dal simbolismo offre una sponda solida e attuale. Si tratta di riadattarne e rinnovarne i moduli, e *Hyperion*, i cui volumi sono sormontati dalla volitiva effigie del Titano sul carro celeste, si propone come il prodotto di un simbolismo maturo, consapevole delle condizioni in cui agisce. Non è un caso che parte delle sue energie intellettuali si riversi presto nell'azione disgregatrice dell'avanguardia espressionista.

Per il suo formato, la rivista consente la pubblicazione di testi lunghi : corone di liriche o poemetti. « Die Hetäre » esce nel sesto fascicolo del 1908, mentre per il fascicolo precedente Taube aveva tradotto « Invocazione » (« Anrufung ») di d'Annunzio, tratta dall'*Intermezzo*. La versione dell'« Etèra » ha già le caratteristiche che abbiamo riscontrato nella « Madre » : a una generale fedeltà al metro, ai contenuti, alle strutture epico-narrative, si accompagna la forte iniziativa del traduttore esibita sui singoli passaggi, schiariti dove possono apparire

oscuri, rinvigoriti sul piano ritmico-sintattico se ritenuti troppo morbidi, attenuati e sciolti là dove il concettismo è più marcato. Chiara è l'intenzione agonistica : la virtù del traduttore non si esprime nella fedeltà alla lettera, ma nella personale mediazione del gesto poetico, assorbendo cioè, e riarrangiando, i valori del testo nella loro globalità. Ce ne accorgiamo sin dalla resa del nome della protagonista : Myrrha e non Myrrhine, un bisillabo, meglio adattabile al verso tedesco. Alle soglie del mondo infero, Myrrha-Myrrhine, smarrita, incontra un'« anima pura » e le chiede la via (v. 99-101) :

Ma quella,
l'anima pura, ecco che tremò tutta
come l'ombra di un nuovo esile pioppo :
« Non la so ! » disse, e nel pallor del Tutto
vanì.

Doch jene bebte schon am ganzen Leibe,
so wie der Schatten einer jungen Espe ;
und sprach : « Ich weiß ihn nicht ! » und schwand im Nebel.

Alla sintassi versale pascoliana, mobile, serpentina, subentra un endecasillabo più scandito e stabile ; all'astrazione metafisica (« nel pallor del Tutto »), il dato concreto e atmosferico (« im Nebel »). Ma le scelte guardano pur sempre al testo e al macrotesto. Se « schwand im Nebel » non può essere più pascoliano (e « Im Nebel » è un titolo di quegli anni del Geiger poeta, riecheggiante « Nella nebbia » dei *Primi poemetti*), « Espe », e non « Pappel », è parola rara che designa il « pioppo tremulo », e mostra quanto il traduttore sia penetrato nel meccanismo creativo pascoliano, pur correggendolo e riportandolo a un livello di minor complessità : è decrittata infatti la corrispondenza semantica implicita nella comparazione, fra il « tremò tutta » dell'anima pura e l'ombra tremante dell'« esile pioppo ». La ricerca di una maggiore plasticità e nettezza è evidente anche nella resa dell'incontro successivo di Myrrhine, con una anonima madre, « anima santa e flebile », « seduta / con tra le mani il dolce viso in pianto » : « eine / betäubte Seele, die mit beiden Händen / ihr süßes Tränenangesicht umfaßte » (v. 104-5). La dittologia dell'originale (dove il latinismo « flebile » sta insieme per « dolente » e « fievole ») è semplificata in « betäubte », « afflitta », che basta a rendere la condizione psicologica dell'anima. Allo stesso tempo, « betäubte Seele » è la madre protagonista di « Die Mutter », là dove il testo di Pascoli ha invece « soave anima » (v. 13). Si tratta di una chiara *reductio ad unum* dello spettro lessicale pascoliano : nella prima lassa di « Die Mutter » Geiger anticipa il motivo centrale del poemetto, sostituendo (più che traducendo) « soave » con « betäubte », e utilizzando lo stesso aggettivo

al momento della confessione di Glauco : « durch mich betübte Mutter » (v. 51, « madre che feci piangere »). In « Die Mutter » la scelta è per una maggiore evidenza e compattezza narrativa ; in « Die Hetäre » porta a chiarezza un legame intertestuale che in Pascoli è implicito, e che si determina all'atto di una lettura complessiva del ciclo. Il lettore-interprete, in tal modo, ha guidato il traduttore ; ma il traduttore ha scelto di non nascondere il contributo dell'interprete.

Si veda ancora come, nel passo seguente (l'incontro dell'etera con i figli abortiti), la sfida fonomimetica sia accolta all'interno di un più ampio gesto di revisione interpretativa (v. 145-50) :

E venne a loro Myrrhine ; e gl'infanti
lattei, rugosi, lei vedendo, un grido
diedero, smorto e gracile, e gettando
i tristi fiori, corsero coi guizzi, via,
delle gambe e delle lunghe braccia,
pendule e flosce.

Und Myrrha nahte sich ; doch die Geschöpfe,
verkröpft und milchig, taten bei dem Anblick
der Mutter einen Schrei, mit leisem Kehllaut,
und, ihre Sträuße von sich werfend, schloffen
sie mit den schleppend schlottrigen Gelenken
entsetzt davon.

« Entsetzt », « spaventati », non è solo esplicitazione contestuale del traduttore, ma crea una chiara corrispondenza con l'« entsetzt » del precedente v. 129, a tradurre « con orror », detto della madre al sentire i figli dentro di sé : « Era un bisbiglio, quale già l'etèra / s'era ascoltata, con orror, dal fianco » (« Ein Flüstern war es, das sie längst vernommen, / entsetzt, in ihrem eignen Mutterleibe »). Anche qui la traduzione porta allo scoperto una risonanza già circolante nel *ductus* narrativo del poemetto, e anzi la potenzia attraverso una scelta semantico-lessicale come quella di « in ihrem eignen Mutterleibe » in luogo dell'eufemistico « dal fianco » : ennesima conferma di un'enfatizzazione moralistica impressa alle figure « dannate » dei poemetti pascoliani.

Come « Die Mutter » ha una sua storia all'interno di *Poesia*, così la ha « Die Hetäre » all'interno di *Hyperion* : ma sulla rivista tedesca la posta in gioco è più alta, perché i suoi lettori sono quelli cui si rivolge anche, con grande aspettativa, il Geiger poeta. Del resto l'amicizia che lo lega a Blei, testimoniata dalle numerose lettere, e il tenore stesso dei contributi al periodico, danno conto di una collaborazione tutt'altro che marginale : dopo « Die Hetäre », nel 1909 *Hyperion* pubblica la traduzione di « Suor Virginia » ; nel 1910 è la volta del secondo grande

idillio di Geiger, stavolta di ambientazione veneziana, « Prinzessin. Ein Herbstidyll », che esce a fine anno nell'ultimo fascicolo. *Hyperion* ospita anche narrativa (è qui che Kafka pubblica i suoi primi racconti), e prosa critica ; e intrattiene un legame speciale con l'Italia : sempre nell'ultimo numero del 1910 appare un saggio di Borgese, *Die Welt des Gabriele D'Annunzio*, che, seppur firmato dal solo autore, è da ritenere tradotto da Geiger. Di certo va attribuita a Geiger la traduzione, per lo stesso fascicolo (ma anch'essa anonima), del saggio di Croce *Di un carattere della più recente letteratura italiana (Ein Charakter der jüngsten italienischen Literatur)*, in cui si addita nella mancanza di « sincerità » il più grave difetto della letteratura italiana del momento. Il carteggio di Geiger col filosofo documenta sia la richiesta, proveniente da Blei, sia la scelta, caduta su un pezzo di critica militante anziché sui lunghi saggi su d'Annunzio e Pascoli, dai quali Croce riteneva difficile estrarre un frammento.

L'interesse del fascicolo, però, non si esaurisce qui. È l'ultimo pubblicato da *Hyperion*, ed è proprio un poemetto di Geiger a chiuderlo : « Ein Epilog. Hyperions Ende ». Si tratta di un vero e proprio « conviviale », come mostra l'*incipit* che ricalca quello dei « Poemi di Ate », tutti aperti dalla formula « O quale » cui corrisponde l'« O wie » di Geiger :

O wie verstrich sein Schwärmertum dem greisen
Hyperion so bald, als er bewandert
vom Lauf der Welt zu der Natur hinkehrte !

Abbiamo già visto l'*incipit* della « Madre » in tedesco (« O wie so trunken Glaukos sich vergessend / die hehre Mutter schlug ! ») ; analoga è la resa nell'« Etèra » :

O quale, un'alba, Myrrhine si spense,
la molto cara, quando ancor si spense
stanca l'insonne lampada lasciva,
conscia di tutto.

O wie verlosch so frühen Morgens Myrrha,
die Vielgeliebte, da die geile Lampe
zugleich verlosch, erfahren viel und müde !

E si può anticipare l'inizio di « Ate » :

O quale uscì dalla città sonante
di colombelle Mecisteo di Gorgo,
fuggendo ai campi glauchi d'orzo, ai grandi
olmi cui già mordea qualche cicala

con la stridula sega.

O wie so schnell Mecysteus, Sohn der Gorgo,
die Stadt verließ, von Tauben laut umflattert,
zum blauen Gerstenacker, zu dem grossen
Bestand der Ulmen fliehend, die das Heimchen
mit seiner schrillen Säge prüft !

Ciò che in « Hyperions Ende » e nella versione dei « Poemi di Ate » si esibisce come enfatico inizio esclamativo è frutto, in realtà, di un fraintendimento. La formula pascoliana corrisponde al greco ἦ οἶη, che nel perduto *Catalogo delle donne* esiodeo esprimeva un modulo strutturale di progressione paratattica, adibito all'introduzione, di volta in volta, di una nuova figura femminile. Nella tradizione letteraria l'espressione si carica di una funzione di marca di genere. Per Pascoli contano entrambi gli aspetti : il triplice inizio formulare rende i « Poemi di Ate » un trittico semanticamente omogeneo, e ne assimila i « pannelli » ai *paradeigmata* di matrice omerico-esiodea (si pensi, prima che al *Catalogo*, agli *exempla* di Meleagro e di Niobe nell'*Iliade*). Ora, se l'« O quale » di Pascoli corrisponde all'ἦ οἶη esiodeo, ci attenderemmo una traduzione del tipo « Oder wie », o « Oder welcher ». Non sempre però l'enciclopedia culturale del traduttore riesce a sovrapporsi completamente a quella del tradotto. Geiger (come già prima Marinetti) interpreta l'*incipit* dei tre poemi come espressione enfatica, che rafforza aggiungendo il punto esclamativo in fine di periodo. Non è tuttavia l'errore esegetico a suscitare il nostro interesse, ma il fatto che il traduttore si mostri pienamente consapevole della funzione demarcatrice dello stilema. Come stiamo vedendo, Geiger traduce il ciclo di Ate anche in virtù della sua carica morale e paradigmatica, che anzi nella sua versione appare amplificata. « Hyperions Ende », dotato dello stesso, riconoscibilissimo attacco, vuol essere dunque a tutti gli effetti un « conviviale », e della medesima tipologia dei « Poemi di Ate », anche se il protagonista è un uomo moderno. Quest'uomo ha un nome familiare al pubblico tedesco, e la citazione in esergo non lo nasconde : « O Erde ! o ihr Sterne ! werde ich nirgends wohnen am Ende ? ». Sono parole tratte dall'*Hyperion* di Hölderlin, l'eroe dal nome antico che si trova a errare *heimatlos* nelle regioni della modernità. Geiger lo immagina un uomo ormai presso la soglia della morte, modellato sull'Odisseo dell'« Ultimo viaggio » e sul pellegrino del « Bordone » e del « Cieco », due poemetti che ha tradotto e che reputa particolarmente rappresentativi del suo incontro con la poesia pascoliana : « Der Wanderstab », abbiamo visto, è inviato a Pascoli come prova di traduzione, e « Der Blinde », anch'esso presente a Castelvechio, è inserito come *specimen* degli *Ausgewählte Gedichte*

nell'almanacco dell'editore Wolff *Das bunte Buch*, accanto a testi di Brod, Kafka e Werfel. In « Hyperions Ende » affiorano inoltre frammenti del Pascoli gnomico di *Myrica*: « Was soll “Erwartung”, dieses Wort dem Weisen ? / Und was “Erinnerung”, wo Schmerz und Freude / gefaßt im Meer des Ewigen zerfließen ? », dove è un'eco della lirica « Speranze e memorie », la cui traduzione, « Erwartung und Erinnerung », si leggerà negli *Ausgewählte Gedichte* del '57.

È chiaro quindi con « Hyperions Ende » il tentativo di acclimatare il genere conviviale nell'area letteraria tedesca, con l'importante aggiornamento tematico relativo al protagonista : moderno, anche se imbevuto di nostalgia dell'antico. A guardare l'itinerario poetico di Geiger, tuttavia, dobbiamo riconoscere l'unicità del caso : non vi sono altre emulazioni conviviali nella sua opera (mentre ha una sua storia, non priva di elementi di originalità, l'adozione della terzina, che partendo dal modello pascoliano si immerge nelle avventure di traduzione della *Commedia* e dei *Trionfi*). Piuttosto, l'*unicum* di « Hyperions Ende » fa sistema con altre importazioni pascoliane, in cui l'elemento di riconoscibilità stilistico-formale si congiunge con la spinta tematica, rinnovata però in una sorta di rispecchiamento nordico del modello italiano. Gli esempi più stringenti si trovano in *Das Fenster in der Mitternacht*, la raccolta di versi del '19 che include una sezione di nuove traduzioni pascoliane : accanto ad esse, il ciclo eponimo si modella sulla corona myricea « Finestra illuminata », ed è forse il più sensibile avvicinamento di Geiger all'espressionismo (ed è importante che a mediare sia proprio Pascoli, per Contini espressionista *in potentia*) ; mentre « Die Stunde von Rodaun » si ispira sin dal titolo a un testo iconico come « L'ora di Barga », già tradotto per gli *Ausgewählte Gedichte* (« Die Stunde von Barga »).

Nel decennio 1908-19 Geiger opera dunque consapevoli tentativi d'innesto del modello pascoliano in un sistema letterario già impostato e di per sé attraversato da un'evoluzione di poetiche, dal tardo simbolismo all'espressionismo ; un sistema permeabile agli apporti italiani per i noti fattori di interesse culturale che l'area tedesca nutre storicamente per il nostro paese. L'originalità della mediazione non risiede nel ponte linguistico-culturale eletto, ma nel prodotto d'esportazione : l'oggetto-Pascoli è ancora poco noto e attrae valori che il sistema culturale tedesco finirà per percepire, per contrasto col più vistoso d'Annunzio, come valori di interiorizzazione profonda, di moralismo sincero e, sul piano politico, di ripudio del conflitto e della guerra. È del resto un dato oggettivo, non privo di peso, il fatto che Pascoli muoia nel '12, mentre d'Annunzio sarà fra i più accesi promotori dell'intervento.

Che le proposte di Geiger si pongano sul crinale di slittamenti di gusto

e di poetica è dimostrato da un'altra importante funzione dell'« Hyperions Ende » all'interno della rivista, una funzione esibita dal pre-titolo, « Ein Epilog ». Il poemetto segna, con una nota alta, l'ultimo rintocco della chiamata ai lettori che era negli auspici dei fondatori del periodico, come ricorda l'amaro *Abschied an der Leser* redazionale che segue il testo di Geiger. Il vecchio Iperione, l'hölderliniano « eremita in Grecia » che nel poemetto di Geiger dice addio alla vita, è anche figura dell'Iperione divino che ha esaurito la sua missione in un mondo che sostanzialmente l'ha rifiutato. Le forze che hanno dato vita alla rivista ricominceranno la lotta per la poesia con altri strumenti, più terrestri e taglienti, contro la compatta disumanizzazione del modello economicistico e militarista della Germania guglielmina : trasferitosi a Berlino nell'11, Franz Blei risponderà con entusiasmo all'appello di *Aktion*, la rivista di Franz Pfemfert, pur senza identificarsi totalmente col movimento espressionista. L'interesse per l'Italia, ereditato dalla rivista berlese, darà vita, in piena guerra, a una *Sondernummer Italien*, dove compariranno, tutti in traduzione e in una mistura per noi oggi alquanto curiosa, il d'Annunzio di Taube, il Pascoli di Geiger (« La vertigine », « Der Taumel »), e testi di Papini, Pea, Buzzi, Palazzeschi, Folgore, Marinetti, Govoni, Tavolata. Ma la congerie appare meno curiosa se si pensa che l'unità non è affidata al momento della produzione, quanto a quello della ricezione : il numero è allestito da Theodor Däubler con traduzioni sue, di Paul Adler e di Else Hadwiger, e i due testi di Pascoli e d'Annunzio sono una chiara ripresa non solo della pre-avanguardia italiana, ma anche della sua risonanza nei periodici tedeschi dell'anteguerra. Con altre *Sondernummern* uscite durante la guerra – *England, Russland, Frankreich, Belgien, Böhmen, Deutschland* – è chiaro che *Die Aktion* si propone di ricucire, nell'ordine della letteratura, ciò che il conflitto tra i popoli stava distruggendo.

4. Con un piede nell'espressionismo : « Ate, die Schicksalsgöttin » e i *Neue Blätter*

Fra i più importanti collaboratori dell'*Aktion* è Carl Einstein, coetaneo di Geiger, come lui laureato in storia dell'arte a Berlino. Anche in questo caso le lettere e una serie di eloquenti coincidenze attestano una proficua amicizia. Autore del romanzo espressionista *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, uscito sull'*Aktion* nel '12, e del saggio *Negerplastik*, pietra miliare dell'estetica espressionista (1915), Einstein dirige i primi sei fascicoli dei *Neue Blätter* per l'editore Baron di Berlino (uno degli editori cui Geiger propone il suo Pascoli). Appunto sui *Neue*

Blätter aveva trovato spazio « Der Taumel », che, complice la novità rappresentata dalla rivista, aveva ottenuto grande risonanza ed era stata ripresa, come abbiamo visto, anche da altri periodici. Ora, direttore Jakob Hegner, Geiger consegna « Ate », il poemetto d'apertura del ciclo. Uscirà a fine anno nel primo fascicolo della seconda serie (una lettera di Hegner del 26 settembre 1912 ne attesta la ricezione)³⁸. Sui *Neue Blätter* e poi negli *Ausgewählte Gedichte* il poemetto compare col titolo « Ate, die Schicksalsgöttin ». L'apposizione esplicativa è aggiunta di Geiger, e semplifica, a beneficio dell'orecchio tedesco (cui è familiare il tema dello *Schicksal* : si pensi ancora a Hölderlin, al suo « Hyperions Schicksalslied »), il complesso concetto greco di ἄτη, l'errore : offuscamento che perde e trascina nell'abisso.

Dei tre poemetti, « Ate » è il più breve, il più compatto : con stringente consequenzialità il protagonista, Mecisteo omicida, rovina per gradi nella follia e nella morte, compiendo la dea Ate la sua vendetta in un ultimo sinistro riso di trionfo. Nella traduzione si ritrovano i caratteri già visti. C'è in primo luogo la cura del dettaglio lessicale (v. 7, « Getümmel » per « tumulto » ; v. 13, « Gurgel » per « gorgozzule »), particolarmente felice nella conservazione dell'istanza fonosimbolica, specie per via allitterativa (v. 5, « mit seiner schrillen Säge », « con la stridula sega »). Sensibile al valore simbolico del significante, Geiger trasporta nel sistema del suo testo – quando può – prioritariamente la cellula sonora, a patto, però, che la scelta poggi su una legittimazione semantica : così « Furcht », « paura », traduce « fuga » (la causa per l'effetto), conservando a un tempo il nesso fonico radicale e la semantica narrativa della sequenza (v. 12-14) :

e gli vuotava il cuore
la fuga, e gli scavava il gorgozzule,
e dentro dentro gli pungea l'orecchia.

und es entfleischte
die Furcht sein Herz und höhnte seine Gurgel
und lag ihm fegend in des Ohres Muschel.

Anche « Ohres Muschel » è opportuna estensione di « orecchia » : riprende il vocalismo cupo in *u* di « pungea » (si noti il terzetto : « Furcht », « Gurgel », « Muschel » ; « fuga », « gorgozzule », « pungea »), e crea un nesso epico che tornerà più avanti, a sottolineare la progressione narrativa : « des Ohres Muschel mit dem Wind berauschend », « e gli orecchi inebriò di vento » (v. 56). La traduzione guarda a tutti i *Convivialie* al codice epico che li attraversa : in « Anticelo »

³⁸ FG, Hegner 4 ; inedita.

Pascoli utilizza appunto lo stilema omerico « nella conca dell'orecchio ».

La consueta moralizzazione del personaggio e dei suoi atti – che si rispecchia nella trasposizione del concetto di « fuga » in quello di « paura » – spiega anche ciò che solo apparentemente è un fraintendimento : nell'*incipit* già visto, « cicala » è tradotto con « Heimchen » (v. 4), il grillo del focolare, la *Hausgrille*, in luogo dell'ovvio *Zikade*. Qui l'enfasi è posta sul ruolo ammonitore dell'insetto, con una chiara consapevolezza dei valori etici di cui è investito il paesaggio : l'impuro Mecisteo abbandona la città – cioè la civiltà – per inoltrarsi, incalzato da Ate, in luoghi sempre più aspri e deserti. Di nuovo l'interpretazione di Geiger poggia sulla ricorsività pascoliana e sui valori etico-narrativi che essa veicola : fuggendo, Mecisteo attraversa i campi d'orzo, segno di una natura ancora vicina all'uomo, e giunge « ai grandi / olmi » dove canta la cicala : « zu dem grossen / Bestand der Ulmen » (v. 3-4). È l'ultima cinta della città prima di un « fuori » in cui la natura perde a poco a poco i connotati familiari. Mecisteo si inoltra allora – ecco la formula con *variatio* – di là dai « canori / olmi », oltre – traduce Geiger – l'« Ulmenchor », immagine che, assommando il semantema del « canto » e quello della « cerchia » di un paesaggio ancora domestico, accentua il contrasto con i luoghi inospitali della fuga disperata, la « folta macchia, / nido di gazze » in cui si getta Mecisteo : « das Dickicht, / ein Heim der Elstern » (v. 10-11).

Mecisteo cadrà in un « burrone, alto, infinito », « zum Abgrund [...], tief, unendlich » (v. 72). Con pochi tratti Geiger esibisce la raffinata intratestualità latente al ciclo e in generale all'opera pascoliana : « Abgrund » è scelto come traduttore unico, e diventa parola tematica che congiunge questo passo non solo a « La madre », dove traduce « baratro » e « abisso » (v. 19, 24, 57, 70), ma anche alla « Vertigine », « Der Taumel », in cui troviamo ancora un « abisso », ma capovolto, quello dell'uomo che guarda al cosmo avendo perso ogni punto di riferimento : « giù per l'abisso in cui lontan lontano / in fondo in fondo è il luccichio di Vega », che Geiger traduce, con soluzione assai libera ma speculare a quella di « Ate », « zum Abgrund [...], darin die blauen / Gestirne schimmern, tief und unermessen » (v. 23-24). Se consideriamo che l'operazione traduttiva procede di conserva con quella antologica, la conclusione viene da sé : non siamo semplicemente di fronte alla restituzione di risonanze interne al macrotesto pascoliano, ma all'individuazione, e all'elezione, di un nucleo tematico profondo, di una « figura », quella dell'abisso, che Pascoli adibisce a simbolo morale (« Ate », « La madre »), ma anche gnoseologico ed esistenziale (« La vertigine »), e che, per la sua universalità, risulta estremamente mediabile ed esportabile.

Il libro che Geiger pubblica nel 1913 con l'editore Wolff, e che sarà tempestivamente recensito da Borgese, da Felix Braun, da Carl Einstein, dal linguista svizzero Louis Gauchat, da Reinhold Schoener e da Hesse³⁹, è dunque il risultato di una consapevole azione di appropriazione e mediazione che vede organicamente intersecarsi il piano della lettura critica e quello della traduzione, l'analisi dei valori intrinseci alla poesia pascoliana e il loro riarrangiamento secondo il personale gusto del traduttore, ma anche secondo un preciso progetto orientato sull'orizzonte di ricezione. Geiger è tutt'altro che ignaro delle coordinate del campo letterario in cui cerca di inserire il proprio lavoro. Con Pascoli, costruisce un rapporto di mediazione uno-a-uno, e lo fa aprendosi uno spazio in un contesto in cui posizioni importanti erano già state occupate. Esempi di relazioni preferenziali, di rapporti privilegiati con poeti del grande bacino dell'area romanza, erano già offerti dai due massimi rappresentanti della generazione precedente: Hofmannsthal aveva avuto, e continuava ad avere, il suo d'Annunzio, ammirato e discusso, letto, tradotto e « attraversato »; e George – a tacere del suo Dante, e delle traduzioni da Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, d'Annunzio – si era appropriato di Baudelaire in una traduzione che lo stesso Wolff assumeva a pietra di paragone per il nascente Pascoli di Geiger, nel momento in cui chiedeva al traduttore di portare la scelta e l'elaborazione delle sue versioni al livello dei *Fiori del Male* tedeschi: « damit wir das ganze Buch aus eine gleichmässige schöne Höhe bringen und ein Buch von so geschlossener, gleichwertiger Wirkung entstehet, wie es vielleicht vergleichsweise Georges Übertragung der *Fleurs du Mal* von Baudelaire ist »⁴⁰. Troviamo così il Pascoli tedesco già collocato, e da una delle voci più autorevoli dell'editoria d'avanguardia, in un preciso campo letterario in cui una traduzione fortemente marcata, detentrica di un consolidato prestigio, agisce come modello per l'allestimento di una traduzione *in fieri* e per la stessa mediazione col suo editore. È chiaro che, per Wolff, Pascoli è già un classico – abbiamo detto che lo conosce in italiano – e può essere assimilato a Baudelaire in ragione di una visione ampia dell'area romanza della poesia moderna, in un momento in cui l'universo simbolista è diventato tradizione e punto di riferimento nella figura dei suoi esponenti grandi e meno grandi, oggetto di volta in volta di appropriazione, scoperta, emulazione. È in questa cornice che si era mosso, pochissimi anni prima, Stefan Zweig, che aveva trovato un'affinità elettiva in

³⁹ Rispettivamente su *La Nuova Cultura*, giugno 1913; *Die Zeit*, 3 agosto 1913; *Der Merker*, 1° settembre 1913; *Neue Zürcher Zeitung*, 16 dicembre 1913; *Das literarische Echo*, 15 maggio 1914; *Münchener Zeitung*, 5 giugno 1914.

⁴⁰ Lettera da Lipsia del 17 dicembre 1912, inedita: FG, Rowohlt 7. *Die Blumen des Bösen* era uscito per l'editore Georg Bondi di Berlino nel 1901.

Verhaeren. Considerata l'amicizia che lo lega a Geiger, i suoi *Ausgewählte Gedichte* del poeta belga, del 1904 (ma Zweig lavora a un'edizione ampliata che uscirà proprio nel 1913), appaiono, anche nell'impostazione macrotestuale, il modello più convincente del libro che Geiger si propone di costruire : l'antologia di Zweig si configura come un libro di « incontri » sul terreno della poesia, e si apre con una calorosa premessa del *Nachdichter*⁴¹.

Il rifiuto opposto da Wolff a un saggio introduttivo appare in tal senso quasi come la reazione, o l'antidoto, a una troppo esibita appropriazione del poeta tradotto da parte del suo traduttore, che marca il testo come poeta in proprio e fa della traduzione il luogo di un incontro fuori dell'ordinario : abbiamo già visto che resta, a conferma di tale postura, l'« Ode zum Geleit ». Ma se il Baudelaire di George era il libro di un poeta che annetteva al suo Pantheon il primo rappresentante della poesia moderna, se il Verhaeren di Zweig era figura di un dialogo da discepolo a maestro con la vivente contemporaneità della poesia di là dal Reno, il Pascoli di Geiger, che trova il suo paradossale compimento in un libro pubblicato all'indomani della morte del poeta, acquista un significato che nemmeno Geiger immaginava di attribuirgli : l'antologia diventa il luogo di definizione di una figura poetica interrotta e compiuta a un tempo, di un maestro la cui parola si è fissata d'improvviso acquisendo la forza simbolica che proviene dalla definitività della fine. Wolff percepisce tutto questo, ma percepisce anche, nell'aria nuova della letteratura, il declino dello stile simbolista dell'appropriazione, egotico ed esclusivo, e in una sorta di compromesso col traduttore anticipa, in quel Pascoli che è ormai anche il suo, lo stile diverso che sarà dell'espressionismo, in cui la voce dell'« altro » è presentata nuda, senza orpelli : « weil ich eine ganz übertriebene Abneigung gegen bevorwortete und benachwortete lyrische Bücher habe, die selbst bei übersetzten Werken toter Dichter und bei einem so vorzüglichen Text wie dem Ihnen, nicht auszuschalten ist ». Così scrive a Geiger il 7 febbraio 1913, un mese prima di stampare il libro⁴². Il suo catalogo di quell'anno è di fatto l'istantanea di un momento di transizione : vi si incontrano esponenti dell'universo simbolista come Barrès, Jammes, Claudel, il ceco Březina, accanto a firme emergenti del panorama d'avanguardia tedesco – Brod,

⁴¹ Émile Verhaeren, *Ausgewählte Gedichte. In Nachdichtung von Stefan Zweig*, Berlin, Schuster & Löffler, 1904. La seconda edizione esce per Insel. Da notare che sia Geiger sia Zweig (nell'edizione Insel) presentano le loro traduzioni come autorizzate – « berechtigt » – dai poeti tradotti.

⁴² Lettera da Lipsia, inedita : FG, Wolff 2. Anche nella veste editoriale e grafica il Pascoli di Wolff, sobrio, quasi austero, si distingue non solo dal primo Verhaeren di Zweig, ma anche dal *Sommeridyll* di Geiger, entrambi esemplari di un'editoria *Jugendstil*, ricca di fregi, in copertina, nel frontespizio e nelle testatine.

Kafka, Kokoschka, Lasker-Schüler, Walser, Werfel. L'edizione dei *Gedichte* di Trakl, stampata nel maggio 1913 (pochi mesi dopo il Pascoli), può essere considerata il punto di convergenza delle due linee.

Fra i *Conviviali*, i « Poemi di Ate » hanno una caratteristica che li distingue dagli altri : vi è evidente – ed è esaltata da Geiger – quella « moralità » di cui parlerà Borgese in *Idee e forme di Giovanni Pascoli* ; in accordo con tale impostazione, i tre poemetti non presentano la vicenda di figure celebri, come Achille o Ulisse, Saffo o Alexandros, ma, sotto il comune denominatore di Ate, narrano le storie di tre individui sconosciuti : l'assassino Mecisteo, l'etera Myrrhine, il matricida Glauco. La vera eredità del grande bacino della tradizione non è in questo caso il personaggio, ma il paesaggio : un misto di visione platonica, virgiliana e dantesca. Ora, è la quasi anonima esemplarità delle figure e la moralità intrinseca alle loro storie che permette di accostare i « Poemi di Ate » ai poemetti in terzine scelti da Geiger, in cui è chiara l'espressione simbolica della condizione umana : « Il bordone », « Suor Virginia », « I due fanciulli », « L'immortalità », « Il libro », « Il cieco », « L'eremita », « La vertigine ». Quanto al paesaggio infero, esso poteva trovare nei lettori tedeschi un'eco immediata, soprattutto per la confidenza con la *Commedia*, riscoperta dai romantici e non a caso citata dai recensori degli *Ausgewählte Gedichte* a includere in uno l'apprezzamento per i poemetti in terza rima e quello per i poemi di ambientazione ultraterrena. La poesia di Pascoli, scrive Felix Braun sulla *Zeit* di Vienna del 3 agosto 1913,

taucht auch ins Totenreich und kehrt zurück mit Spiegeln aus Abenddämmerungen, und hier ist es, wo sie tiefer ist als jene, tiefer oder doch anders tief als die Dantes : es reicht ihr Blick sehr weit in Jenseitiges über, allein nicht mehr in das des Glaubens, sondern in die Abgründe unseres verlassensten Lebens der Erde, an deren Rändern sie hinirrt, deren kleine Fläche sie aber gern betrachtet und tief begreift⁴³.

« So manches dieser Gedichte », osserva Einstein sul *Merker* del 1° settembre 1913, citando « Der Blinde » e « Der Taumel », « gemahnt uns, vielleicht auch unter der Suggestion der nämlichen Strophe, ein wenig an die Vorstellungswelt Dantes »⁴⁴. Nei *Conviviali* « Pascoli nicht nur Antikisches, eine weit zurückgreifende Überlieferung, belebt, sondern auch die Welt Dantes, gleichsam exzerpiert und zusammengeschlossen, erweckt ». È il mito di un Dante arcano, creatore di mondi, che si riverbera in queste parole. Ma è anche un Dante sul quale Pascoli ha gettato le basi per una visione profondamente attuale e laica del dolore umano : « An Stelle der Danteschen Maria setzt er die Mutter

⁴³ Felix Braun, « Giovanni Pascoli », *Die Zeit*, 3 agosto 1913, p. 29.

⁴⁴ Karl [Carl] Einstein, « Pascoli », *Der Merker*, n° 4, 3, 17, 1° settembre 1913, p. 675-676.

schlechthin ». Per Einstein la rappresentazione pascoliana del dolore buca la superficie del mito per raggiungere il presente : « Zu solchen Gegenständen mögen den Dichter die täglichen Gewalttaten italienischer noch dauernder Leidenschaft geführt haben – und dieses ganz heutige Pathos gleicht die alten Namen aus, die geradezu jetzige Untaten gütig verkleiden ».

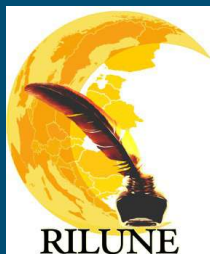
Scortato da queste parole, con testi chiave come « La vertigine » e i « Poemi di Ate », il Pascoli di Geiger approda all'area dell'espressionismo tedesco. Sulla viennese *Daimon* trova posto così nell'aprile del 1918, accanto a testi di Max Brod e Franz Werfel, la versione di « X Agosto », « Der Gedenktag », che è appunto poesia del dolore umano e cosmico :

E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh ! d'un pianto di stelle lo inondi
quest'atomo opaco del Male !

Un du, von der Höhe der Fernen,
du Himmel, du grosses Erlösen,
verschüttet mit Tränen von Sternen
dies dunkle Staubkorn des Bösen.

Pascoli poeta della condizione umana, poeta del riserbo nell'arte in un mondo avviato alla meccanizzazione feroce, diventa, nella mediazione di Geiger, un prodotto capace di trovare udienza presso sensibilità anche distanti fra loro, dal simbolismo maturo alla nuova visione espressionista. In comune è il grande e vivace orizzonte delle avanguardie, quando queste stanno ancora cercando una loro identità e la guerra non è ancora giunta a frantumare e immobilizzare le posizioni in campo. Già la stampa del « Gedenktag » è un punto estremo, una sorta di appendice alla stagione d'oro del Pascoli tedesco del 1908-1913. Dal dopoguerra in avanti la poesia di Geiger si attesta su posizioni di un classicismo turbato, corrosivo, ma non compie il salto verso gli sperimentalismi più accesi. La sua vicenda umana si fa sempre più isolata rispetto al panorama letterario tedesco. E il suo Pascoli, nato e accolto fra le più varie sollecitazioni intellettuali, diventa amore privato, coltivato e tradotto fino agli anni tardi, fino al *Paulo Ucello* del '62 (sugli *Schweizer Monatshefte*), cimento del poeta ottantenne su un poemetto giudicato intraducibile negli anni giovanili.

Enrico Tatasciore
(Fondation Giorgio Cini,
Bourse Benno Geiger)



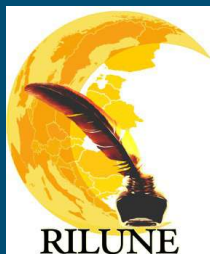
RILUNE — Revue des littératures européennes

N° 17, 2023

III.

La fin du voyage : réécritures, adaptations et fonctions épiques

*RILUNE — Revue des littératures européennes, n° 17,
Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes,
(Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.),
2023 (version en ligne, www.rilune.org).*



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

FRANK LESTRINGANT
(Sorbonne Université)

Seconde manière de la *Seconde Semaine* de Du Bartas,
le jour de David, une épopée biblique

Pour citer cet article

Frank Lestringant, « Seconde manière de la *Seconde Semaine* de Du Bartas, le jour de David, une épopée biblique », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 120-133 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Le poète protestant Guillaume de Saluste du Bartas, dans *La Seconde Semaine* inachevée, aurait dû retracer l'histoire de l'humanité, de l'Éden à l'Apocalypse. Dans *Les Suites de la Seconde Semaine*, il se libère de la tradition ronsardienne pour embrasser une poétique sévère, nourrie de la *Bible* et délaissant la mythologie. En témoigne le combat de David et de Goliath, qui rappelle de très loin celui de Castor et Pollux, chanté par Ronsard dans les *Hymnes*. Le vaste livre des « Trophées » est relatif au roi David, d'après I *Samuel* 16 à II *Samuel* 24. À la différence de Jean de La Taille dans la tragédie *Saül le furieux*, Du Bartas affirme que la conjuration par Saül du prophète Samuel est illusoire et repose sur les prestiges de Satan. Bethsabée, sorte de Vénus juive, dont David s'éprend et dont il fait tuer le mari Urie, est la seule tache dans sa vie. David, enfin, compose les *Psaumes*, que paraphrase le poète de la *Seconde Semaine*.

Mots-clés : épopée, poésie biblique, poétique, psaumes, sorcellerie.

EN In the unfinished work *La Seconde Semaine*, the Protestant poet Guillaume de Saluste du Bartas aimed to retrace the history of humanity from Eden to the Apocalypse. In *Les Suites de la Seconde Semaine*, he sets aside mythology and the Ronsardian tradition, in order to embrace an austere poetic style, inspired by the *Bible*. An example is the battle of David and Goliath, which recalls that of Castor and Pollux, celebrated by Ronsard in the *Hymnes*. The vast book of the « Trophées » treats the story of King David, according to *Samuel* (I, 16-II, 24). Unlike Jean de La Taille in the tragedy *Saül le furieux*, Du Bartas asserts that Saul's conjuring of the prophet Samuel is illusory and relies on the charms of Satan. David fell in love with Bathsheba, a sort of Jewish Venus, and he ordered the killing of her husband Uriah : a fact constituting the only blemish on his reputation. Finally, David composed the *Psalms*, paraphrased by the poet of the *Seconde Semaine*.

Keywords : epic, biblical poetry, poetics, psalms, witchcraft.

FRANK LESTRINGANT

**Seconde manière de la *Seconde Semaine* de Du Bartas,
le jour de David, une épopée biblique**

Après *La Sepmaine*, qui conte la Création du monde en sept jours, c'est-à-dire en plus de cinq mille vers, presque aussitôt traduite en une demi-douzaine de langues à travers toute l'Europe, y compris le latin et l'espagnol, le poète protestant Guillaume de Saluste du Bartas se consacre à *La Seconde Semaine*, poème quadruple du précédent, dont chaque jour remplit quatre livres, et qui aurait dû retracer toute l'histoire de l'humanité et conduire de l'Éden à l'Apocalypse¹. Cette *Seconde Semaine*, qu'il n'aura pas le temps d'achever, est publiée en plusieurs tranches, dans le plus grand désordre, les éditeurs successifs, après la mort de Du Bartas, publiant ce qu'ils avaient sous la main. Un livre entier, demeuré à l'état manuscrit, en a naguère été retrouvé à la British Library². Le livre des « Peres » comprend désormais les vies des patriarches Jacob et Joseph. Accru de plus de huit cents vers, il passe de 462 à 1284 vers et achève la paraphrase de la *Genèse*, premier livre de l'*Ancien Testament*.

Toujours est-il que *Les Suites de la Seconde Semaine* restent incomplètes, atteignant tout juste le seuil du « Cinquième Jour », avec « Le Schisme » ; l'« Histoire de Jonas » et « La Decadence », livres arbitrairement rabattus sur le « Quatrième Jour » dans les éditions existantes. Les sixième et septième jours sont définitivement restés dans les limbes, le sixième jour rapportant la vie du Christ d'après les quatre Évangiles et le septième la fin du monde, la résurrection de la chair, le Jugement dernier et la séparation éternelle des damnés et des élus³.

Dans un « Brief Advertissement » adressé au lecteur, à la suite de la publication des deux premiers jours de la *Seconde Semaine* en 1584, Du Bartas fait part des critiques dont il a été l'objet et se défend d'avoir

¹ La présente étude fait suite à mon livre : Frank Lestringant, *La Quinzaine Du Bartas. Lire La Sepmaine, La Seconde Semaine et Les Suites*, Paris, Classiques Garnier, « Géographies du monde », 2021.

² Voir Peter Auger et Denis Bjaï, « The King James Text of Du Bartas' "Les Peres" : An Edition », dans Anne-Pascale Pouey-Mounou et Paul J. Smith (dir.), *Ronsard and Du Bartas in Early Modern Europe*, Leiden, Brill, 2021, p. 332-370. Du même Peter Auger, on consultera l'essai *Du Bartas' Legacy in England and Scotland*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

³ Voir Frank Lestringant, *La Quinzaine Du Bartas*, op. cit., p. 166-167.

manqué à ses devoirs de poète chrétien⁴. Contrairement à Ronsard, qui a cédé à la mythologie païenne, il s'engage dans une nouvelle poétique, décidé à suivre d'abord la *Bible*, c'est-à-dire en priorité le *Pentateuque* et les livres lyriques des *Psaumes* et des *Proverbes*. Cette poétique réformée procède, comme l'a montré Mario Richter, d'une autocritique qui tient compte des recommandations des synodes de Nîmes (1572) et de Sainte-Foy (1578)⁵. Elle se libère de la tradition ronsardienne pour embrasser une poétique sévère, nourrie de la *Bible* et délaissant autant que faire se peut la mythologie gréco-latine. « La gravité de la fin du siècle », qui se loge dans la poésie cosmique, représente une rupture⁶.

Parmi ces *Suittes*, le livre des « Trophées », relatif au règne du roi David, constitue l'un des plus amples et des plus aboutis⁷. « Les Trophées » sont une sorte de « Davidéide » en réduction, comme le dit Simon Goulart dans son avertissement⁸. Sans doute, une *Davidéide* accomplie mériterait toute une *Énéide*, voire le nombre de livres de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* tout ensemble, si seulement quelque docte poète français voulait bien s'y consacrer. Du Bartas s'est convenablement enclos « en ce cercle d'un petit nombre de vers »⁹. Petit nombre, si l'on veut, puisque « Les Trophées » sont un chant de 1094 vers consacré à David, « l'amour du Ciel, et sujet de mes vers »¹⁰.

Dans son commentaire, Simon Goulart découpe « Les Trophées » ou « marques des victoires de David » en cinq parties, quatre positives et une négative, qui altère sur la fin ce livre globalement favorable. La première

⁴ Du Bartas, *La Sepmaine ou Creation du monde*, éd. Sophie Arnaud-Seigle, Yvonne Bellenger et alii, dir. Jean Céard, Paris, Classiques Garnier, 2011, t. I, p. 453-462 : « Brief Advertissement sur sa Première et Seconde Semaine (1584) ». De Du Bartas, voir encore *La Seconde Semaine* (1584), éd. Yvonne Bellenger, James Dauphiné et alii, Paris, Société des textes français modernes, 1992, 2 vol. ; ainsi que *Les Suittes de la Seconde Semaine*, éd. Yvonne Bellenger, Paris, Société des textes français modernes, 1994.

⁵ Mario Richter, *Jean de Sponde e la lingua poetica dei protestanti nel cinquecento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973, p. 135-142 ; sur la solution de compromis esquissée par Du Bartas dans *L'Uranie* et *La Sepmaine*, p. 158-163 ; sur la poétique chrétienne élargie des deux *Semaines*, p. 185-202 et surtout p. 193-201.

⁶ Isabelle Pantin, *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1995, p. 313, que l'on peut compléter, pour les échos et la diffusion de *La Sepmaine*, par Julien Goeury, *La Muse du consistoire. Une histoire des pasteurs poètes des origines de la Réforme jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes*, Genève, Droz, 2016, *passim*, et aussi par Véronique Ferrer et Anne Mantero (dir.), *Les Paraphrases bibliques aux XVI^e et XVII^e siècles. Actes du colloque de Bordeaux*, Genève, Droz, 2006. Voir en particulier les contributions de Michele Mastroianni, p. 142-143, et de Jean Brunel, p. 167-170.

⁷ Les références renvoient à Du Bartas, *La Sepmaine*, éd. Yvonne Bellenger, Paris, Société des textes français modernes, 1981, I, v. 89. Le chiffre romain, de I à VII, indique la journée, le chiffre arabe le numéro du vers. De *La Sepmaine*, on consultera aussi l'édition critique de Jean Céard et alii, *op. cit.*, dont l'annotation a été revue de part en part.

⁸ Du Bartas, *Les Suittes de la Seconde Semaine*, *op. cit.*, « Les Trophées », p. 187.

⁹ *Ibid.*, « Les Trophées », p. 188.

¹⁰ *Ibid.*, « Les Trophées », v. 14, p. 193.

partie ou le premier trophée est celui que David étoffa de la tête tranchée et des autres dépouilles de Goliath, le géant philistin (v. 45-366). Le second trophée raconte les fortunes de David jouant de la harpe auprès de Saül apaisé, puis soudain menaçant et jetant sur lui sa lance (v. 367-478). Le troisième trophée montre Saül tombant entre ses mains, dans la grotte où il est venu soulager son ventre, puis consultant la sorcière d'Endor, qui suscite une fausse apparition de Samuel, et finalement se donnant la mort après la défaite (v. 479-704). Le quatrième trophée exalte aussi bien les victoires militaires du roi David – « La victoire chez luy a sa tente plantée »¹¹ – que les mains du harpiste et l'inspiration sacrée (v. 705-856). Par le truchement de Jacques VI d'Écosse, le futur Jacques I^{er} d'Angleterre, la voix du Psalmiste, comme le veut Du Bartas, retentit à présent jusqu'« au bout du monde », sur les bords du Forth et de la Clyde (v. 857-886)¹².

Premier trophée : le duel de David et de Goliath

Premier trophée tout d'abord : la victoire inattendue de David, jeune « bergerot » blondinet, sur le géant Goliath, armé de pied en cap et maudissant Dieu, que l'on prendrait de loin « pour un tremblant clocher »¹³. Ce portrait du géant blasphémateur comporte le bouclier épique où Caïn massacreur côtoie le démentiel Nemrod, et où l'arche d'alliance s'égare prisonnière dans le camp philistin¹⁴. *Ekphrasis* incrustée dans le tableau épique, pareille au catalogue des vaisseaux dans l'*Iliade*¹⁵ ou à l'évocation du bouclier d'Énée au chant VIII de l'*Énéide*¹⁶.

Opposé au cyclope effroyable se dresse un enfant à peine pubère, incapable de porter la lourde armure que lui confie Saül, et qui s'en défait très vite¹⁷. Échange de provocations, défis de part et d'autre, enfin face-à-face. Comparaison épique avec l'horrible caraque attaquée sur les flots par l'insaisissable galion, qui tourne accort « à proue, à poupe, à sponde, à bâbord, à tribord », l'une se fiant au vent, l'autre nageant à la rame¹⁸. De même, David vif rôde à l'entour du « Philistin pesant », « se recule,

¹¹ *Ibid.*, v. 777, p. 219.

¹² Voir Frank Lestringant, *La Quinzaine Du Bartas*, op. cit., p. 322-323.

¹³ Du Bartas, *Les Suites de la Seconde Semaine*, op. cit., « Les Trophées », v. 66, p. 195. Cf. v. 158.

¹⁴ *Ibid.*, v. 81-84, p. 196.

¹⁵ Homère, *Iliade*, II, 484-780.

¹⁶ Virgile, *Énéide*, VIII, 626-731.

¹⁷ Du Bartas, *Les Suites de la Seconde Semaine*, op. cit., « Les Trophées », v. 195-206, p. 200.

¹⁸ *Ibid.*, v. 282-283, p. 202-203.

s'avance », s'abaisse, se redresse, « se dérobe, s'élance » tantôt à droite et tantôt à gauche, « en toute posture à son coup attentif »¹⁹.

S'ensuit la comparaison avec les lords assistant à un combat de coqs dressés sur leurs ergots et pariant, sans doute un spectacle auquel Du Bartas a assisté en Écosse, lors de son séjour auprès du roi Jacques VI, et dont il intègre aussitôt la description à son poème²⁰. Voici donc les lords qui regardent, partisans, attendant que l'un ou l'autre étende son ennemi à terre, foule son plumage d'or « d'un orteil tout sanglant », pour, sonnant du bec, battant de l'aile, chanter victoire²¹. De même, les spectateurs de la joute s'excitent à bon compte pour l'un ou l'autre des combattants : « Tous se sentent d'espoir et de crainte combattre, / Tous ont les yeux bandez sur ce triste theatre »²².

Enfin David fait tournoyer sa fronde et le caillou va marquant le Philistin au front, achevant d'un coup toute l'histoire, contée en quelque trois cent trente-deux vers²³. « La playe pisse loin du tyran l'ame rouge »²⁴. Le tyran s'abat, couvrant un journal de terre²⁵, menace en mourant, maugrée encore et blasphème. « Goliath mord la terre, et de ses dents deschire / Ses deux mains »²⁶. David s'approche « et de son propre fer / Sa teste envoie en terre, et son ame en enfer »²⁷. L'armée philistine aussitôt se débande. Une prière suit ce magistral combat, conclu de façon expéditive. Grâce à Dieu, l'enfant garde-brebis a vaincu le géant blasphémateur²⁸.

Second et troisième trophées : David à la harpe et David fugitif

Le second trophée, plus bref, évoque le harpiste qui « par ses doux accords » apaise Saül et « chasse l'esprit malin qui bourrele son corps »²⁹, mais ne peut empêcher sa jalousie. Envieux de la gloire montante de David, il l'expose aux situations les plus risquées de la guerre, comme si, par avance, celui-ci préfigurait le destin d'Urie, l'infortuné mari de Bethsabée, envoyé au premier rang et bientôt tué au combat. Mais David toujours triomphe et s'en revient vainqueur.

¹⁹ *Ibid.*, v. 290, p. 203.

²⁰ *Ibid.*, v. 291-300, p. 203. Des « lords » qui font « gageure grande », il est question au v. 295.

²¹ *Ibid.*, v. 300, p. 203.

²² *Ibid.*, v. 307-308, p. 203.

²³ *Ibid.*, v. 35-366, p. 194-205.

²⁴ *Ibid.*, v. 320, p. 204.

²⁵ *Ibid.*, v. 331, p. 204.

²⁶ *Ibid.*, v. 343-344, p. 205.

²⁷ *Ibid.*, v. 345-346, p. 205.

²⁸ *Ibid.*, v. 351-366.

²⁹ *Ibid.*, v. 373, p. 206.

Un jour, pendant qu'il joue de la harpe, Saül veut le transpercer de son dard « d'une façon traîtresse »³⁰. Force est à David, protégé par Jonathan, fils de Saül, de s'enfuir et de se réfugier « ore à Nobe, ores en Odollan, / Or' au desert de Zif, en Maon, en Cillan »³¹. David fugitif erre de lieu en lieu, tout en proclamant sa fidélité indéfectible envers Saül.

Troisième trophée : David épargne Saül, alors qu'il est tombé entre ses mains. Saül se repent, et « pleure amerement »³². Ce qui ne l'empêche pas de consulter la sorcière d'Endor, pour faire apparaître l'ombre de Samuel. Cette apparition est factice, nous avertit Du Bartas, ce n'est qu'un prestige démoniaque. Car, explique-t-il, le ressort de Satan « ne s'estend sur un saint »³³. Néanmoins l'apparence trompeuse de Samuel dit vrai. « Le Demon ne ment point »³⁴. Saül meurt, ou plutôt il se tue après la défaite qu'il vient de subir : « et pour sembler vainqueur / Du vainqueur et de soy monstre avoir peu de cœur »³⁵.

La conjuration de la sorcière d'Endor selon La Taille et Du Bartas

Le rapprochement s'impose avec *Saül le furieux* de Jean de La Taille, tragédie en cinq actes publiée l'année de la Saint-Barthélemy³⁶. Dans cette tragédie sainte, la fureur de Saül est présentée sur scène, pressant l'action, qui est déjà sur sa fin. L'acte III contient la partie essentielle du nœud³⁷. Un soldat amalécite – « Amalechite », est-il dit – commence par rapporter au chœur des Lévites la victoire que David vient d'obtenir. Elle révèle la fortune croissante de David, que Dieu a élu pour remplacer Saül, et qui apparaîtra dans toute sa gloire à l'acte V, au dénouement. Le reste de l'acte III est la scène de conjuration de la Sorcière d'Endor, que Dieu réprouve, et au cours de laquelle l'esprit de Samuel maudit Saül et sa descendance, dans sa totalité. À partir de ce moment, la chute et la mort de Saül sont certaines. Le chœur des Lévites tire les conclusions funestes

³⁰ *Ibid.*, v. 443, p. 208.

³¹ *Ibid.*, v. 461-462, p. 209.

³² *Ibid.*, v. 537, p. 211.

³³ *Ibid.*, v. 635-636.

³⁴ *Ibid.*, v. 675.

³⁵ *Ibid.*, v. 691-692.

³⁶ Jean de La Taille, *SAVL LE FVRIEVX, Tragoedie prise de la Bible, Faicte selon l'art & à la mode des vieux Autheurs Tragiques*, Paris / Par Federic Morel, Imprimeur du Roy / M.D.LXII. Réédition moderne : Jean de La Taille, *Saül le furieux, La Famine, ou les Gabéonites, tragédies*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Société des textes français modernes, 1968. Voir, sur ce texte, Marie-Madeleine Fragonard (dir.), « Par Ta colère nous sommes consumés ». Jean de La Taille auteur tragique, Orléans, Paradigme, 1998, et, en particulier l'« Introduction », p. 6-45.

³⁷ Elliott Forsyth, « Introduction », p. XL, dans Jean de La Taille, *Saül le Furieux, La Famine ou les Gabéonites, op. cit.*

de cette infraction à la loi d'Israël.

L'Esprit de Samuel maudit la sorcellerie en général : « Faulse Sorciere, hélas, qui par vers importuns / Vas tourmentant tousjours les esprits des defuncts » ; puis Saül en particulier : « Et toy, Roy plus maudit, as-tu bien pris l'audace / De troubler le repos aux esprits ordonné, / Veu qu'encores je t'ay d'autrefois pardonné ? »³⁸. Imprécation qui ne surprendra nul lecteur de la *Bible*. La Taille fait sans doute allusion à I *Samuel* 15, 24-31 et 34-35, où le prophète Samuel, après avoir annoncé à Saül que Dieu l'a rejeté, adopte envers lui un ton plus modéré, voire compatissant³⁹.

Excuse en huit vers : « Pardonne-moy, Prophete venerable... ». Saül évoque une « tempeste / De Philistins armez pour foudroyer [s]a teste »⁴⁰. D'où le caractère pressant de sa demande, tant il paraît être l'objet d'une conjuration universelle. Assailli de toutes parts – « Les Prophetes et DIEU, la Terre, et l'Air, / Conjurons contre moy »⁴¹, – Saül demande humblement conseil.

Samuel lui répond et prophétise, sans être interrompu une seule fois. Il exprime d'abord en un sizain l'inutilité de la requête qui lui est adressée. « Pourquoi me cherches-tu ? »⁴² Saül, à l'en croire, ajoute offense sur offense, et ne fait par sa demande que précipiter son malheur. Dans un deuxième temps, Samuel confirme la déréliction de Saül. Dieu est résolu à favoriser David, « meilleur Esleu » que lui⁴³. Samuel reproche à Saül d'avoir, par sa « maligne envie », attenté à « la juste et droite vie » de David. Il lui annonce en conséquence la fin de son règne et de sa vie. Il le reverra « aux bas enfers » auxquels il est destiné. Ses fils vont payer pour ses forfaits et seront les premières victimes d'une telle chute. En troisième lieu, Samuel étend sa prophétie aux générations futures. C'est l'annonce de *La Famine ou les Gabéonites*, seconde tragédie de Jean de La Taille en cinq actes, qui complète et confirme *Saül le furieux*. La descendance de Saül est condamnée, les uns recevront une mort pitoyable, les autres mourront sur la croix – « une croix honteuse », est-il précisé, à l'opposé de celle du Christ⁴⁴. Saül est cause de tous ces malheurs, pour n'avoir pas exécuté les Amalécites, comme Dieu le lui avait ordonné. À l'annonce de cette sinistre prédiction, Saül bégaie : « O quel crevecueur j'ay ! retenez-moy, je, je, je », et s'évanouit⁴⁵. Après quoi, en un quatrain d'octosyllabes,

³⁸ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, III, v. 740-742.

³⁹ Voir la note d'Elliott Forsyth sur Jean de La Taille, *Saül le furieux*, acte III, v. 742, p. 55.

⁴⁰ Jean de La Taille, *Saül le furieux*, acte III, v. 747-748, p. 55.

⁴¹ *Ibid.*, III, v. 749-750, p. 55.

⁴² *Ibid.*, III, v. 751-756, p. 56.

⁴³ *Ibid.*, III, v. 752.

⁴⁴ *Ibid.*, III, v. 772.

⁴⁵ *Ibid.*, III, v. 782, p. 57.

le chœur des Lévites rapporte la disparition de l'ombre de Samuel en deux moments contrastés : ayant clos ses yeux « lentement », il disparaît « soudainement »⁴⁶.

Dans la tragédie de Jean de La Taille, à la différence de la version de Du Bartas, et comme, beaucoup plus tard, dans la pièce d'André Gide, intitulée tout simplement *Saül*⁴⁷, la conjuration de Samuel n'est pas factice, même si elle est contraire à la volonté divine. Elle précipite l'action vers le pire. La particularité de Du Bartas est de suggérer que cette conjuration est illusoire et repose sur les prestiges de Satan, lequel à l'occasion peut dire le vrai, pourvu que Dieu le lui permette.

Reprenons Du Bartas et le déroulement des « Trophées » : condamnation de la sorcière d'Endor, représentée dans toute sa férocité agissante et exterminatrice, mais incapable de produire autre chose qu'une illusion. « Contenances de la sorcière », indique la manchette en marge, pour décocher une tétralogie de verbes monosyllabiques, qui cisaille et hache l'alexandrin : « Elle jappe, elle brait, elle hurle, elle bruit »⁴⁸. Les finales féminines sont aussitôt suivies de syllabes masculines qui bloquent le cri. Nouvelle triade, cette fois d'adjectifs composés, pour caractériser l'action dévastatrice de la sorcière, tout à la fois « geine-enfer, croule-mont, force-flots »⁴⁹. « Détestables mots », répète la manchette marginale, qui commente un hémistiche lui-même haché en trois : « O mort, chaos, silence », triade allongée au second hémistiche dans cette formule assourdie : « éternelles tenebres », qui rebondit, éclate au vers suivant en une nouvelle trilogie, ponctuant cette fois une gradation : « palleurs, horreurs, terreurs »⁵⁰. La dentale assourdie de « terreurs » se sonorise bientôt dans une double apostrophe aux « Divinitez funebres » et aux « Demons », double ou plutôt triple dentale, à laquelle fait écho et que confirme un « donc » impératif et sonore en fin du premier hémistiche du vers 593.

L'énumération reprend ensuite dans une gradation d'hypothétiques, qui rapportent les circonstances diaboliques de l'invocation de Samuel par la sorcière d'Endor : « si ce puant flambeau... », « si sur la tendre peau / Des enfans arrachez des ventres de leurs meres... », « Si ce noir asperges de poil vierge huppé... », « Si mon haleine sent... », « Si j'invoque vos noms... », ces cinq conditionnelles aboutissent à une triple prière :

⁴⁶ *Ibid.*, III, v. 751-776, p. 56.

⁴⁷ Voir sur ce point Frank Lestringant, « *Saül le Furieux* de Jean de La Taille et *Saül* d'André Gide : la préfiguration huguenote d'une pièce symboliste », dans Vincenzo Mazza (dir.), *André Gide et le théâtre. Un parcours à retracer*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne », 2021, p. 171-183.

⁴⁸ Du Bartas, *Les Suites de la Seconde Semaine*, « Les Trophées », v. 586.

⁴⁹ *Ibid.*, v. 589.

⁵⁰ *Ibid.*, v. 592.

« Escoutez, ô fureurs... », « Mes blasphemes oyez... », « Poussez un Samuel hors de vos creux abismes »⁵¹. Cette triple prière, qui se ramène à trois ordres impératifs, se conclut par un constat et une promesse. Constat tout d'abord : « J'ay pour me revancher un vers assez puissant ». Promesse ensuite : « Pour un homme (ô Demons) je vous en rendray cent »⁵². Cent cadavres d'enfants pour un unique revenant ! Promesse et marchandage effroyable que tente de négocier la terrifiante sorcière d'Endor.

Mais cet ordre, mais cette promesse sont sans effet réel, bientôt infirmés par la fausse apparence de Satan déguisé en Samuel, comme le précisent les manchettes : « Evocation de l'ombre de Samuel, sous la semblance duquel Satan apparait à Saul » ; « Ce ne fut ni ne peut estre Samuel, ains Satan qui apparut et parla à Saul »⁵³. En d'autres termes, ces dizaines de vers à la forte charpente rhétorique et aux redoutables images sont pure imposture. Extraordinaire détour par le néant, que cette longue et diabolique profération.

Toujours est-il que Saül ne voit pas le vrai Samuel, mais un simulacre de Samuel, qui, quelque diabolique et mensonger qu'il soit, prophétise exactement ce qui va se passer. Par la permission de Dieu, « le démon ne ment point », mais dit l'exacte vérité.

Même sans le secours des manchettes, il est possible au lecteur de déceler l'imposture. En effet, la logique y contredit, tant il est vrai que « de Satan le ressort / Ne s'estend sur un saint », lequel « ne craint point l'effort / D'un vers qu'en blasphémant une vieille barbote »⁵⁴. De toute manière, la réunion du corps sain et de l'esprit, autrement dit leur mariage « attend le jour du jugement ». Avant le Jugement dernier, impossible de ressaisir l'un ou l'autre, non plus que l'un fondu en l'autre.

La seule possibilité est un artifice de Lucifer, « ouvrier assez subtil / Pour façonner un corps qui lui serve d'outil »⁵⁵. Ce corps feint, du reste, n'est qu'apparence. Dénué de toute substance, il est sans consistance et sans épaisseur : « Corps parfait d'apparence et d'essence imparfait, / Corps sans cœur, sans poumon », par lequel le Démon tente Saül et, à travers un fantôme, lui dit tout simplement la vérité⁵⁶.

« Mais oyons ce qu'il dit ». L'adresse au lecteur permet au poète de délivrer au style direct l'apostrophe du faux Samuel à Saül. Le paradoxe est que ce faux Samuel, autrement dit ce démon déguisé en Samuel mort

⁵¹ *Ibid.*, v. 593-601.

⁵² *Ibid.*, v. 605-606.

⁵³ *Ibid.*, manchettes des v. 607 et 635.

⁵⁴ *Ibid.*, v. 635-637.

⁵⁵ *Ibid.*, v. 647-648.

⁵⁶ *Ibid.*, v. 656-657.

et bien mort, déclare l'exacte volonté de Dieu : « Le grand, le saint David sera mis en ta place, / Dieu l'a dit, Dieu le veut, il faut qu'ainsi se face »⁵⁷.

Auparavant le faux Samuel et vrai démon a tous les accents de la colère. Il reproche à Saül sa rage de renouer le filet de son âge, de troubler son cher repos et « par charmes non vains » de l'entortiller encore dans les affaires humaines⁵⁸. S'il cherche l'avenir, la réponse est toute prête : « Jà la mort effroyable / Te tient par le collet et ta race demain / Sentira des Payens la massacreuse main »⁵⁹.

Commentaire du poète, qui déclare le propos démoniaque aussi fiable que celui d'un médecin savant ou d'un astrologue présageant le trépas des rois. Du Bartas s'accorde sur ce point avec bien des démonologues, dont Louis Lavater, ministre à Zurich, et auteur d'un traité *Des apparitions des esprits*, lui-même d'accord avec Justin, Isidore, saint Augustin, plutôt qu'avec Jean Bodin et Martin Del Rio, qui allèguent en leur faveur, et pour une véritable apparition de Samuel, Abulensis, Alfonse de Castro et François Valois. Saint Augustin lui-même hésite entre la vérité de l'apparition de Samuel « par la permission divine », et l'illusion du démon, qui toutefois ne laisse pas de dire vrai⁶⁰.

Quelle que soit l'hypothèse retenue, démon ou vrai Samuel, la condamnation de Saül est certaine. Car la prédiction, pour Du Bartas comme pour tous les interprètes de l'épisode, est véridique, qu'elle émane d'un démon, qui a pris l'apparence trompeuse de Samuel, ou de Samuel lui-même, véritablement ressuscité par la permission de Dieu.

La prophétie du faux Samuel est interrompue par cet hémistiche de conclusion déjà cité : « Le Demon ne ment point », en justifiant cette affirmation au moyen de deux raisons, « non qu'il ait feuilleté / Les chartes du destin fils de l'Eternité », mais pour avoir relu nos aventures dans le livre des conjectures d'un Esprit qui voit loin. De la sorte, il rencontre aussi souvent qu'un médecin savant, « au jour du Crise », c'est-à-dire au moment de l'accès de fièvre, pour déterminer si nature ou le mal l'emportera, ou qu'un astrologue qui, instruit par une éclipse, présage la mort d'un roi. De même encore, les brasiers des « feux plus signalez » annoncent famines, guerres et pestes, trilogie fatidique qui rappelle ou annonce les trois cavaliers de l'Apocalypse⁶¹.

Toute la suite est la conséquence de cette vérité, et se ramène à un sizain d'alexandrins, pour dire la défaite d'Israël face aux Philistins, la

⁵⁷ *Ibid.*, v. 673-674.

⁵⁸ *Ibid.*, v. 665-668.

⁵⁹ *Ibid.*, v. 670-672.

⁶⁰ Voir les « Consultations de démonologues sur l'apparition de Samuel », dans Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *op. cit.*, p. 213-230, et en particulier l'extrait de Louis Lavater, p. 21.

⁶¹ Du Bartas, *Les Suites de la Seconde Semaine*, « Les Trophées », v. 675-686.

mort de Jonathan, brave et bien aimé de David, et de ses deux frères, qui s'endorment, comme il est dit justement, « d'un ferré somme », d'un sommeil de fer, et le suicide de Saül, « Roy miserable », qui, « pour sembler vainqueur / Du vainqueur et de soy », montre avoir peu de cœur⁶². Sans originalité et conformément à l'Église réformée, Du Bartas condamne fermement le suicide. Car en se tuant, Saül commet un quadruple crime, puisqu'il attente tout d'abord à l'œuvre de Dieu, à la communauté et au magistrat ensuite, à lui-même enfin⁶³. D'un seul et même coup d'estoc, c'est-à-dire d'épée, comme il est dit en un vers, il « bless[e] Dieu, le public, le Magistrat, soy-mesme »⁶⁴.

Explication et amplification de cette proposition quaternaire : en premier lieu en supprimant « l'ouvrage ingénieux de son doigt tout-puissant », ensuite en dérobant au public « le bien de son service », en troisième lieu en usurpant son « sacré-saint office », c'est-à-dire le droit de vie ou de mort, enfin en provoquant deux morts, et de l'âme et du corps.

Quatrième trophée : David poète des *Psaumes*

David est enfin roi de plein exercice, et magnifique harpiste. Il court de victoire en victoire et obtient tous les ralliements. « Belle comparaison à ce propos », note le commentateur Simon Goulart dans une manchette marginale. Cette comparaison est avec la mer, dont les flots déferlants s'entresuivent de près, que le vent d'aquilon, autrement dit du nord, fait monter sur le bord breton. « L'un devant l'autre passe, / La mer dessus la mer vagueusement s'entasse, / S'entasse sur soy mesme, et sa face couvrant, / Escumeuse, confond le nombre et le nombrant »⁶⁵. Autrement dit, elle confond la quantité et la faculté de compter cette quantité. Vient enfin le comparé : les vertus innombrables de David engloutissent le narrateur et hagiographe, incapable de contenir et de dénombrer ce flot. Suit une nouvelle comparaison : dans la vaste forêt « qui verdit de son los », c'est-à-dire de ses louanges, quel arbre choisir, noyer, haut sapin ou chêne, brésil, cèdre ou ébène, pour, d'un pouce sonneur, bâtir un temple à son honneur⁶⁶ ? En fait, les arbres familiers aussi bien que les arbres exotiques, du bois de braise ou « brésil » au bois d'ébène, sont nécessaires à son exaltation.

⁶² *Ibid.*, v. 687-692.

⁶³ *Ibid.*, v. 693-704.

⁶⁴ *Ibid.*, v. 698.

⁶⁵ Du Bartas, *Les Suites de la Seconde Semaine*, « Les Trophées », v. 713-716.

⁶⁶ *Ibid.*, v. 720-724.

Surtout David compose les *Psaumes*, toujours d'actualité, que doit tramer à son tour le poète de la *Seconde Semaine*, tissant, ourdissant les fils innombrables qu'il rassemble et unit dans la tapisserie somptueuse qu'il s'efforce de tendre⁶⁷. Rien de comparable avec les douze travaux d'Hercule, modestes, illusoire, infimes en tout état de cause. Ces nouveaux « essais » sont des victoires au-delà du dicible, de sorte que les coups d'Hercule font pâle figure au regard des journées entières de David⁶⁸. « Mais tout rit à David »⁶⁹. Les victoires perpétuelles de ce roi, qui l'accompagnent jusque dans ses infortunes, font grisonner son chef et ne l'abandonnent jamais. Quant à la poésie des *Psaumes*, tour à tour elle dévale comme le Tigre « ondeux, enflé, bruyant », fleuve d'or noyant les campagnes, ou comme le Jourdain courbé, elle « méandrise » à loisir et « dédale » les champs, ou encore, comme le Cédron, elle pousse dans un sec tuyau « un petit filet d'eau », du moins « si doux qu'il sera la douce malvoisie des siècles à venir »⁷⁰.

« Victoires perpétuelles de ce grand Roy par luy celebrées és Pseaumes 18 et 144 », résume une nouvelle manchette de Simon Goulart, qui renvoie à deux des psaumes que Du Bartas paraphrase au passage⁷¹. « Louange des Pseaumes de David », lance cinquante vers plus loin une troisième manchette⁷².

Cet éloge des psaumes aboutit à un hymne au livre divin, « claire voix de l'Église, riche épargne des saints », qui vivra en tout âge et apprendra à parler tout langage⁷³. Son vers rassérènera la face de Dieu et les plus grands esprits marcheront sur sa piste⁷⁴. Pour un luth si royal, il faut un royal ponce, en l'occurrence celui de Jacques VI d'Écosse, brave et docte roi⁷⁵. D'où l'éloge de celui qui a accueilli Du Bartas tout un été, « et fait au bout du monde / Truchement resonner de David la faconde »⁷⁶.

Est évoquée enfin la seule tache de David, un « péché détestable souillé d'adultère et de meurtre »⁷⁷. Cette tâche s'appelle Bethsabée, sorte de Vénus juive, au corps immaculé, qui prend son bain sous la terrasse où se promène David, lequel en tombe amoureux, en fait sa maîtresse et s'empresse de faire mourir son époux Urie, en le plaçant au combat en première ligne. Le prophète Nathan, « clair brandon et de zele et de

⁶⁷ *Ibid.*, v. 741-746,

⁶⁸ *Ibid.*, v. 761-762.

⁶⁹ *Ibid.*, v. 765.

⁷⁰ *Ibid.*, v. 843-850.

⁷¹ *Ibid.*, v. 777, p. 219.

⁷² *Ibid.*, v. 829, p. 221.

⁷³ *Ibid.*, v. 861-866.

⁷⁴ *Ibid.*, v. 869-870.

⁷⁵ *Ibid.*, v. 876.

⁷⁶ *Ibid.*, v. 877-878.

⁷⁷ *Ibid.*, v. 895, manchette, p. 223.

foy »⁷⁸, admoneste le roi coupable et lui annonce la mort de son fils adultérin, aussi bien que la révolte de ses fils Amnon et Absalon, le premier violant sa demi-sœur Thamar, et le second tuant en représailles son frère, avant de se révolter contre son père et d'être « pendu par sa perruque blonde » à un arbre, où il finit transpercé par les javelots de Joab⁷⁹.

Repentir de David, pareil à l'enfant pris en faute, qui baisse les yeux, blêmit, rougit, tremblote et demande humblement pardon, « tout maté d'effroi » et versant « de perleuses larmes »⁸⁰. Il dépouille son or, foule aux pieds son glaive, son bandeau, son sceptre étincelant. Il jeûne, prie, crie et, réfugié dans une grotte, chante nuit et jour une chanson si triste que le marbre en soupire et se fend de douleur, mêlant ses « pleurs nitreux », autrement dit ses larmes salées, « avec ses tiedes pleurs »⁸¹. On relève ici une pointe poétique, qui prête à un élément matériel une vie et des sentiments humains. Les larmes du marbre fendu rejoignent les larmes du roi fautif. Aux pleurs nitreux du marbre font écho ceux du roi repentant. Tout est à l'unisson : roi gémissant et grotte résonante. L'écho répété, une fois de plus, fait retour à l'émetteur : « Merci, merci Seigneur, et de dueil tout transi, / Le Rocher nuit et jour redit merci, merci »⁸². Écho de la grotte qui, indéfiniment, se réverbère, en implorant la merci, c'est-à-dire la pitié de Dieu.

Le livre des « Trophées » se termine par une prière adressée par le poète Du Bartas à Dieu, trois fois apostrophé : « Dieu, mon Dieu, mon bon Dieu »⁸³. Puisqu'Il déverse les torrents de ses âpres vengeances « sur le champ porte-lis », c'est-à-dire sur la France aux fleurs de lys, et que son juste courroux tonne à tout moment sur nous, que la faim, que la peste et la guerre marchent sous un même drapeau et ravagent cette terre, qu'Il fasse profiter en nous toute sorte de fléaux, qu'Il nous force à nous repentir et que nous éteignons dans nos larmes le feu de son courroux ! Enfin « réformés », que nous changions en douceur sa Justice⁸⁴ !

La vie de David ne se limite pas aux « Trophées », mais déborde sur le livre suivant, « La Magnificence ». David installe son fils Salomon sur le trône royal et lui recommande piété, prudence, tempérance, magnanimité, clémence, vérité, modération, constance, vaillance, patience, frugalité, force, étude et connaissance des bonnes lettres,

⁷⁸ *Ibid.*, v. 967, p. 226. D'après II *Samuel* 12, 1-15.

⁷⁹ *Ibid.*, v. 1037, p. 228. D'après II *Samuel* 18, 9-17.

⁸⁰ *Ibid.*, v. 1067-1074, p. 229-230.

⁸¹ *Ibid.*, v. 1077-1080, p. 230.

⁸² *Ibid.*, v. 1083-1084, p. 230. Je rétablis la ponctuation de l'édition originale.

⁸³ *Ibid.*, v. 1085, p. 230.

⁸⁴ *Ibid.*, v. 1085-1094, p. 230.

notamment des sciences libérales, et pour finir justice⁸⁵. Salomon est exhorté de se garder de quelques vices, et de ne se perdre pas « dans la trompeuse mer des féminins appâts »⁸⁶, ce qu'il fera, bien au contraire. David craint qu'à l'avenir ce doux poison n'empeste sa maison « d'une idolâtre foi »⁸⁷. Un avertissement pour conclure : s'il ne peut se retenir, que son fils du moins garde à l'esprit la leçon des « malheurs paternels »⁸⁸.

L'ultime prière de David est de faire naître dans sa lignée, des fils de ses fils, ce grand roi en qui Jacob espère, après qui lui-même soupire, grand roi qui doit abattre l'empire de Satan, à savoir Jésus-Christ, le sauveur du monde⁸⁹.

Une tapisserie inachevée

Que conclure de cette « Davidéide » de quelque 1094 alexandrins, à quoi s'ajoutent les 220 premiers vers de « La Magnificence », chant principalement consacré à son fils Salomon ? C'est d'abord un récit continu en vers, qui suit au plus près le récit biblique de I *Samuel* 16 à II *Samuel* 24. Ce récit magnifiquement amplifié développe à loisir certains épisodes de l'*Ancien Testament*, comme le combat de David et de Goliath, qui n'est pas sans rappeler ceux « de Pollux et de Castor » chantés par Ronsard dans ses *Hymnes*⁹⁰. Plus rapide, elliptique même, pour certains épisodes comme la mort de Saül et de Jonathan, connus bien évidemment du lecteur chrétien réformé, la narration contient également des développements théologiques et moraux, qui tirent la leçon de ce qui vient d'être dit, et concluent chaque épisode ainsi que le livre dans son ensemble. La conclusion finale ou l'épilogue fait retour à la situation présente en France, autrement dit « sur le champ porte-lis », et la subjectivité du poète s'y exprime à nu, déplorant le malheur des temps et invitant le lecteur à la repentance⁹¹.

Ces « Trophées » sont aussi l'occasion d'exposer dans toute son étendue une poétique réformée nourrie de la *Bible*, ou plus exactement de l'*Ancien Testament*, dont les deux livres de Samuel et les *Psaumes* de David sont ici largement mis à contribution. Le profane Hercule n'y fait qu'une brève apparition. Ses douze « travaux » sont bien vains, comparés

⁸⁵ *Ibid.*, « La Magnificence », p. 239-243.

⁸⁶ *Ibid.*, « La Magnificence », v. 202, p. 244.

⁸⁷ *Ibid.*, v. 205-206, p. 244.

⁸⁸ *Ibid.*, v. 210, p. 244.

⁸⁹ *Ibid.*, v. 218-220, p. 245.

⁹⁰ Ronsard, *Les Hymnes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, Société des textes français modernes, 1935, t. VIII, p. 293-327.

⁹¹ Du Bartas, *Les Suites de la Seconde Semaine*, *op. cit.*, « Les Trophées », v. 1085-1094.

à ceux de David⁹² ! La mythologie païenne n'est plus là qu'à titre de comparaison inadéquate, comme le souligne à plaisir Du Bartas.

Le roi David n'est pas seulement un héros épique, c'est aussi le chantre des *Psaumes* qu'il compose et joue sur sa harpe. Comme le dit très bien Du Bartas, « Je porte seulement sur l'aile de mes carmes, / Parmi le Ciel François ses chansons et ses armes, / Voilà le blanc sacré de mon hautain projet »⁹³.

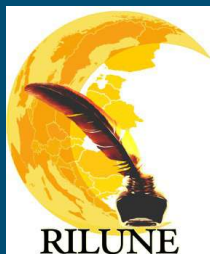
« Les Trophées » sont une étape décisive dans la *Seconde Semaine* seconde manière. C'est une tapisserie immensément vaste dont le poète reprend résolument le tissage, à l'exemple de David, son modèle poétique, et dans une moindre mesure, son exemple politique. Tisserand infatigable, « de tant et tant de fils » il ourdit et il trame le fil de sa *Semaine*⁹⁴. Quelque inachevée qu'elle soit, sa *Seconde Semaine*, quatre fois plus longue que la première, tend vers la totalité de l'histoire.

Frank Lestringant
(Sorbonne Université)

⁹² *Ibid.*, v. 747-762.

⁹³ *Ibid.*, v. 741-743.

⁹⁴ *Ibid.*, v. 745-746.



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

DORA LEONTARIDOU
(Université Ouverte Hellénique)

La scène iliadique des « adieux d’Hector et d’Andromaque » :
son parcours intertextuel dans les épopées médiévales
et le théâtre français

Pour citer cet article

Dora Leontaridou, « La scène iliadique des “adieux d’Hector et d’Andromaque” : son parcours intertextuel dans les épopées médiévales et le théâtre français », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 134-151 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L'article étudie le parcours intertextuel d'un extrait du chant VI de l'*Iliade*, communément désigné sous le nom des « adieux d’Hector et d’Andromaque ». Cette séquence est présente dans les épopées médiévales qui traitent des événements de la guerre de Troie, ainsi que dans deux tragédies du répertoire théâtral français intitulées *Hector*, d’Antoine de Montchrestien (1604) et de Jean Charles Julien Luc de Lancival (1809) respectivement. La scène explore les sentiments profonds inhérents à la sphère familiale, tout en illustrant une tension entre la quiétude de la vie paisible et l’idéal héroïque. Toutefois, lors de ce long chemin à travers les siècles, la scène subit des transformations, dues aux caractéristiques culturelles, aux mentalités et à l’horizon d’attente, propres à chaque époque de sa transmission. L'article examine ces transformations ainsi que les motifs et les causes qui les ont engendrées.

Mots-clés : *Iliade*, Hector et Andromaque, épopées médiévales, intertextualité, théâtre français.

EN The article examines the intertextual journey of an excerpt from book VI of the *Iliad*, commonly referred to as the « farewell of Hector and Andromache ». This sequence can be found in medieval epics that deal with the events of the Trojan War, as well as in two French theatrical tragedies titled *Hector*, written by Antoine de Montchrestien (1604) and by Jean Charles Julien Luc de Lancival (1809), respectively. The scene explores deep-seated emotions inherent in the family sphere while illustrating a tension between the tranquility of peaceful life and the heroic ideal. However, during this lengthy literary journey through the centuries, this scene undergoes transformations primarily due to the cultural characteristics, mentalities, and expectations specific to each era of its transmission. The article undertakes an examination of these transformations while reflecting on the motifs and causes behind them.

Keywords : *Iliad*, Hector and Andromache, medieval epics, intertextuality, French theater.

DORA LEONTARIDOU

La scène iliadique des « adieux d’Hector et d’Andromaque » : son parcours intertextuel dans les épopées médiévales et le théâtre français

Introduction

Au chant VI de l’*Iliade*, se déroule une scène toute différente des autres scènes de l’épopée qui traitent des combats des Achéens et des Troyens : Andromaque, ayant appris la tournure défavorable prise par le combat pour les Troyens, abandonne son domicile, presque affolée, son fils Astyanax dans les bras, et monte sur les remparts de la ville, pour voir de ses propres yeux, ce qui est en train de se passer sur le champ de bataille. Cependant, Hector est déjà revenu dans le palais, afin de demander à sa mère, la reine Hécube, d’aller prier pour qu’Athéna aide les Troyens. Ensuite, il est allé à la demeure de Pâris pour l’exhorter à retourner sur le champ de bataille. Il est en train de sortir de la ville lorsqu’Andromaque le voit et court vers lui. C’est à ce moment que commence la fameuse scène des « adieux d’Hector et d’Andromaque ». Alfred et Maurice Croiset croient que c’est « une des plus belles créations de la poésie homérique [...] admirablement délicate et touchante »¹. Jacqueline de Romilly considère qu’« il est peu de scènes aussi humaines dans l’*Iliade*, ou dans aucune autre épopée »². Robert Fernand constate que « ce qu’il y a de plus beau dans l’*Iliade*, c’est sans doute la scène des adieux d’Andromaque et d’Hector » qui est « [...] si émouvante et si célèbre qu’il serait lourdement pédantesque de s’attarder à dire en quoi elle est belle »³. Quant à Cecil Maurice Bowra, il remarque que « la scène [...] interrompt une série de scènes de batailles et jette une lumière humaine sur la guerre »⁴.

Cette scène a fasciné l’imagination des poètes et des dramaturges pendant plusieurs siècles, puisqu’elle est reprise et réécrite dans deux épopées de l’époque médiévale : l’*Histoire de la destruction de Troie* de

¹ Alfred et Maurice Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Fontemoing, 1928, t. I, p. 130.

² Jacqueline de Romilly, *Les tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 30.

³ Robert Fernand, *Homère*, Paris, P.U.F., 1950, p. 260.

⁴ « The scene [...] breaks a long line of battle-scenes and throws a new human light on war » (Cecil Maurice Bowra, *Homer, Classical Life and Letters*, London, Duckworth, 1979, p. 107).

Darès le Phrygien⁵ et le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure⁶. De même, dans le théâtre français, la scène refait surface à deux reprises, à savoir dans la tragédie *Hector* d’Antoine de Montchrestien⁷, en 1601, et dans la tragédie du même nom de Jean Charles Julien Luce de Lancival, en 1809⁸. Dans cette étude, nous examinerons le parcours intertextuel de l’hypotexte dans les hypertextes précédemment mentionnés, dans l’objectif d’étudier les transformations opérées et d’émettre des hypothèses sur les causes qui ont généré ces changements.

1. La « scène des adieux » dans l’*Iliade*

La célèbre scène⁹ est ainsi structurée : les efforts faits par Andromaque pour persuader son époux Hector de se retirer de la bataille afin de sauver sa vie (a), le refus d’Hector, qui met en exergue les valeurs du devoir, de l’honneur et de la dignité (b), une scène familiale avec leurs fils Astyanax (c), la réponse définitive d’Hector (d), la réaction d’Andromaque (e). Au cours de cette scène, Andromaque tente vainement à plusieurs reprises de persuader Hector de rester à Troie et de ne pas repartir pour la guerre, où elle sait qu’il serait perdu. Le roi Priam et la reine Hécube essaient également de tenir leur fils éloigné du combat devant l’opposer à Achille, dans une scène du chant XXII de l’*Iliade*¹⁰.

a) Au début de leur rencontre, Andromaque s’efforce de convaincre Hector de ne plus prendre part à la guerre. Elle prend sa main et elle lui dit :

Pauvre fou ! Ta fougue te perdra. Et n’as-tu pas pitié non plus de ton fils si petit, ni de moi, misérable, qui de toi bientôt serai veuve ? Car les Achéens bientôt te tueront, en se jetant tous ensemble sur toi ; et pour moi alors, si je ne t’ai plus, mieux vaut descendre sous terre. [...] Je n’ai déjà plus de père ni de digne mère. [...] Dans ma maison, j’avais sept frères, et tous, en un seul jour, s’en furent chez Hadès, tous abattus par le divin Achille aux pieds infatigables, [...] Hector, tu es pour moi tout ensemble, un père, une digne mère ; pour moi tu es un frère autant qu’un jeune époux. Allons ! cette

⁵ Darès le Phrygien, *Histoire de la destruction de Troie*, dans *Récits inédits sur la guerre de Troie*, trad. Gérard Fry, Paris, Les Belles-Lettres, 2004, p. 231-287.

⁶ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vieliard, Paris, Le livre de Poche, 1998.

⁷ Antoine de Montchrestien, *Hector*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Scherer, Paris, Gallimard, 1975, p. 3-83.

⁸ Jean-Charles-Julien et Luce de Lancival, *Hector*, Paris, Hachette, 1975.

⁹ Homère, *Iliade*, VI, v. 395-502. Les citations proviennent de la version traduite par Paul Mazon et publiée chez Les Belles Lettres (Paris, 2002).

¹⁰ *Ibid.*, XXII, v. 33-110.

fois, aie pitié ; demeure ici sur le rempart ; non, ne fais ni de ton fils un orphelin ni de ta femme une veuve¹¹.

Tout émue, Andromaque s'adresse à son mari, en lui faisant part de son chagrin, de son désespoir même, et le prie de demeurer dans la ville. Jasper Griffin souligne la puissance expressive de l'héroïne et observe que « le chant VI répète la même chose à trois reprises dans un crescendo de force émotionnelle : la femme tente de retenir le guerrier, de le garder dans son propre univers de confort et de sécurité »¹².

b) Comme on pouvait s'y attendre, Hector ne se laisse pas persuader. Au contraire, il développe ses contre-arguments, soulignant l'importance de sa propre dignité, de l'idéal héroïque et de son honneur. Il répond à Andromaque :

Tout cela, autant que toi, j'y songe. Mais aussi j'ai terriblement honte, en face des Troyens comme des Troyennes aux robes traînantes, à l'idée de demeurer, comme un lâche, loin de la bataille. Et mon cœur non plus ne m'y pousse pas ; j'ai appris à être brave en tout temps et à combattre pour gager une immense gloire à mon père et à moi-même. Sans doute, je le sais en mon âme et mon cœur : un jour viendra où elle périra, la sainte Ilion, et Priam et le peuple de Priam à la bonne pique. Mais, j'ai moins de souci de la douleur qui attend les Troyens, ou Hécube même, ou sire Priam, ou ceux de mes frères, qui, nombreux et braves, pourront tomber dans la poussière sous les coups de nos ennemis, que de la tienne, alors qu'un Achéen à cotte de bronze t'emmènera, pleurante, t'enlevant le jour de la liberté. Peut-être alors, en Argos, tisseras-tu la toile pour un autre ; peut-être porteras-tu l'eau de la source Messeis ou de l'Hypérie, subissant mille contraintes, parce qu'un destin brutal pèsera sur toi. Et un jour on dira, en te voyant pleurer : « C'est la femme d'Hector, Hector, le premier au combat parmi les Troyens dompteurs de cavales, quand on se battait autour d'Ilion ». Voilà ce qu'on dira, et, pour toi, ce sera une douleur nouvelle, d'avoir, perdu l'homme entre tous capable d'éloigner de toi le jour de l'esclavage. Ah ! Que je meure donc, que la terre sur moi répandue me recouvre tout entier, avant d'entendre tes cris, de te voir traînée en servage !¹³

Dans l'extrait ci-dessus, Hector semble conscient de sa mort imminente, de la chute d'Ilion et de la vie misérable qui attend Andromaque après sa mort. Jacqueline de Romilly considère que ce moment de la scène est à l'origine de l'image d'Andromaque dans la littérature, ainsi qu'elle l'explique dans l'extrait suivant :

¹¹ *Ibid.*, VI, v. 406-432.

¹² « We see that book six repeats the same pattern three times in a crescendo of emotional power : the woman attempts to hold back the fighting man, to keep him in her own world of comfort and safety » (Jasper Griffin, *Homer*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 29).

¹³ Homère, *op. cit.*, VI, v. 441-465.

La voilà, l’origine de cette image, qui désormais hantera l’esprit des hommes, pendant des siècles – l’image d’Andromaque abandonnée, brisée, emmenée en captivité. Elle est née non pas d’une description de faits, mais d’une vision angoissée prêtée à Hector et dictée par l’amour conjugal¹⁴.

Comme Jacqueline de Romilly le remarque, l’image d’Andromaque, devenue esclave misérable après la chute de Troie, survit dans les tragédies antiques (*Andromaque* et *Les Troyennes* d’Euripide), dans les tragédies latines (*Andromaque* de Naevius et d’Ennius, *Les Troades* de Sénèque), dans les épopées médiévales (*Histoire de la destruction de Troie* de Darès, *l’Éphéméride de la guerre de Troie* de Dictys, le *Roman de Troie* de Sainte-Maure), dans plusieurs tragédies françaises classiques (ex. *La Troade* de Garnier, *Hector* de Montchrestien, *Andromaque* de Racine, *Hector* de Luce de Lancival, *Les Troyennes* de Chateaubrun), et même dans *Les Troyennes* de Sartre¹⁵.

Or, Hector ne se retire pas du combat, bien qu’il semble conscient du sort qui attend sa femme, son fils et lui-même. Son attachement à son devoir est plus fort que l’instinct de survie et que son amour pour Andromaque et Astyanax.

c) Soudain, le tragique de la scène est brisé par un incident inattendu : Hector tente de prendre dans ses bras Astyanax, mais le bébé, effrayé par le casque de bronze à panache oscillant de son père, se met à pleurer. Alors Andromaque et Hector « éclatent de rire¹⁶ », Hector enlève alors son casque, « symbole de la guerre » selon M.S. Silk¹⁷, et il embrasse son fils. À propos de cette scène, où le rire soudain affleure au sein du malheur, Racine avait noté à la marge de son exemplaire de l’*Iliade* : « Artifice admirable d’Homère, d’avoir meslé le rire, les larmes, la gravité, la tendresse, le courage, la crainte, et tout ce qui peut toucher »¹⁸.

Ensuite, Hector prend Astyanax dans ses bras et prie Zeus et les autres dieux pour que son fils soit plus vaillant que son père¹⁹. Ce qui caractérise Hector en tant que père est son idéal héroïque qui régit toute sa vie et qui définit même sa mort.

d) Ensuite, Hector fait preuve d’une certaine tendresse pour sa femme, mais il continue son discours de façon à l’empêcher de parler. Il dit ainsi à Andromaque :

¹⁴ Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Voir notre thèse de doctorat, *Le mythe troyen dans la littérature française*, soutenue à l’Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle en 2008.

¹⁶ Homère, *op. cit.*, VI, v. 671.

¹⁷ « [...] and taking off the symbol of war [...] » (Michael Stephen Silk, *Homer, The Iliad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 75).

¹⁸ Noémi Hepp, *Homère en France*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968, p. 391.

¹⁹ Homère, *op. cit.*, VI, v. 475-481.

Il dit et met son fils dans les bras de sa femme ; et elle le reçoit sur son sein parfumé, avec un rire en pleurs. Son époux, à la voir, alors a pitié. Il la flatte de la main, il lui parle, en l'appelant de tous ses noms : « Pauvre folle ! Que ton cœur, crois-moi, ne se fasse pas tel chagrin. Nul mortel ne saurait me jeter en pâture à Hadès avant l'heure fixée. Je te le dis : il n'est pas d'homme, lâche ou brave, qui échappe à son destin, du jour qu'il est né. Allons ! Rentre au logis, songe à tes travaux au métier, à la quenouille, et donne ordre à tes servantes de vaquer à leur ouvrage. Au combat veilleront les hommes, tous ceux – et moi, le premier – qui sont nés à Ilion »²⁰.

e) Malgré les paroles rassurantes de son époux, Andromaque n'est pas persuadée. Mais même si elle n'est pas convaincue par les mots d'Hector, elle obéit à son mari, cessant de parler et retournant chez elle où elle laisse s'exprimer ses émotions :

[Andromaque] s'en revient chez elle, en tournant la tête et en versant de grosses larmes. Elle arrive bientôt à la bonne demeure d'Hector meurtrier. Elle y trouve ses servantes en nombre ; et chez toutes, elle fait monter les sanglots. Toutes sanglotent sur Hector encore vivant, dans sa propre maison. Elles ne croient plus désormais qu'il puisse rentrer du combat, en échappant à la fureur et aux mains des Achéens²¹.

Ainsi, dans toute la « scène des adieux », qui se déroule dans une ambiance de douceur et de respect comme les passages cités le montrent bien, les deux époux s'expriment librement et gentiment tout en montrant à la fois des sentiments profonds et leur respect mutuel. Andromaque est persuadée de la mort imminente d'Hector à tel point qu'elle ordonne à ses servantes de pleurer sa disparition.

2. La « scène des adieux » dans les épopées médiévales

La « scène des adieux » est reprise dans deux épopées médiévales. La première, l'*Histoire de la destruction de Troie* de Darès le Phrygien²², est une épopée dont le texte nous est parvenu dans sa traduction latine ; la seconde, le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, est une épopée française du haut Moyen Âge.

Gérard Fry indique qu'il a probablement existé un texte latin ou grec, intitulé *Darès Uberior*, « dont l'*Histoire de la destruction* de Troie ne serait que le résumé »²³. Il souligne également les difficultés à situer le

²⁰ *Ibid.*, VI, v. 482-493.

²¹ *Ibid.*, VI, v. 495-502.

²² Voir Darès le Phrygien, *op. cit.*

²³ Voir Gerard Fry, *op. cit.*, p. 233.

texte dans le temps²⁴, et conclut que le texte final que nous possédons est daté d'avant 565 de notre ère et qu'il est rédigé « dans une langue qui fut à la mode au siècle précédent »²⁵. L'auteur réfléchit aussi sur l'existence possible d'un texte grec antérieur, hypothèse étayée par les témoignages cités dans d'autres œuvres antiques²⁶ parvenues jusqu'à nous. Il conclut que « le probable original grec de *l'Histoire de la destruction de Troie* a donc dû voir le jour au cours du I^{er} ou au début du II^e siècle »²⁷. Le nom même de Darès, auteur présumé de ce texte, bien qu'il soit mentionné dans l'*Iliade* comme prêtre d'Héphaïstos²⁸ ou dans l'*Énéide*²⁹ comme compagnon d'Énée, ne correspond pas à ces personnages. Gérard Fry conclut que le texte semble être une « création originale »³⁰.

Dans cette épopée, l'épisode des adieux est repris en maintenant la structure de la scène homérique, mais il est enrichi cette fois d'un nouvel élément : le songe. Dans sa tentative de persuader Hector, Andromaque évoque ainsi le rêve prémonitoire qu'elle avait fait, comme le montre le passage suivant :

Mais lorsqu'arrive le moment de la bataille, Andromaque, la femme d'Hector, voit en songe qu'Hector ne doit pas s'engager dans la bataille. Quand elle lui fait part de ce qu'elle a vu, Hector rejette ces paroles, bien dignes d'une femme³¹.

Contrairement à la relation de cause à effet établie dans le récit d'Andromaque dans l'*Iliade*, où l'héroïne dit à son époux « pauvre fou, ta fougue te perdra »³², le texte latin fait appel au transcendant et au songe prémonitoire. Ce choix argumentatif pourrait être considéré comme valide, étant probablement conforme aux attentes de l'époque. Toutefois, Hector rejette la validité du rêve et ignore la prémonition. Par ailleurs, la scène est abrégée par rapport à l'original et il manque aussi l'expression de l'affection entre les deux époux, si émouvante dans le texte iliadique. En outre, la phrase résumant la réaction d'Hector a un ton péjoratif, sa conclusion – « paroles bien dignes d'une femme » – laissant entendre qu'il considère comme inférieures les femmes en général et qu'il ne respecte pas sa propre femme. Cependant, Andromaque ne relâche pas ses efforts et ne

²⁴ *Ibid.*, p. 233-235.

²⁵ *Ibid.*, p. 235.

²⁶ Ptolémée Chennos (Photios, *Bibliothèque* 190, p. 147a Bekker) ; Elien (*Histoire variée* 11, 2) cités dans Gérard Fry, *op. cit.*, p. 235.

²⁷ Gérard Fry, *op. cit.*, p. 235.

²⁸ *Ibid.*, p. 236

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Darès le Phrygien, *op. cit.*, p. 268.

³² Homère, *op. cit.*, VI, v. 395.

se tait pas. Elle s'adresse alors à Priam qui, après l'avoir écoutée, empêche Hector de participer à la bataille³³. Par conséquent, le discours d'Andromaque n'est pas reçu de la même manière par Hector et par Priam : ce qu'Hector méprise, Priam l'apprécie. L'autre modification réalisée dans cette réécriture réside dans le fait que, contrairement à l'*Iliade* où Hector décide tout seul de se rendre ou non à la bataille, dans le texte de Darès, Hector est soumis aux ordres de son père. Contraint de rester dans la ville, il exprime sa colère à Andromaque :

Lorsqu'Hector apprit cela, il accabla Andromaque de reproches. Il lui réclama ses armes et ne put être retenu par aucun moyen. Toute à sa tristesse, les cheveux pendants, courbée aux pieds d'Hector, lui tendant Astyanax, elle ne put le faire revenir sur sa décision³⁴.

Le manque de respect dont fait preuve Hector dans l'extrait ci-dessus illustre bien l'affaiblissement du statut d'Andromaque. La relation entre les deux époux est bien différente de celle présentée dans le texte homérique, et le statut de la femme est dévalorisé. Le comportement d'Hector, dépeint comme brutal, est aussi modifié. Ces modifications prennent évidemment racine dans la mentalité de l'époque par laquelle elles ont été influencées et dont elles sont vraisemblablement le miroir.

Le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure est une épopée française du XII^e siècle de notre ère³⁵. De l'aveu de son auteur, le texte puise dans deux épopées médiévales : l'*Histoire de la destruction de Troie* de Darès le Phrygien et l'*Éphéméride de la guerre de Troie*, attribuée à Dictys le Crétois³⁶. Homère est pour Benoît de Sainte-Maure « le nom respecté d'un clerc de grand talent et de grande sagesse »³⁷. Or, pour l'auteur de cette épopée, « mieux valait se fier, pour conter l'histoire de Troie, aux récits qui, croyait-on, émanaient de témoins oculaires engagés dans la guerre : le *De excidio Trojae*, un bref texte en prose latine composé au VI^e siècle, et attribué à Darès le Phrygien (le Troyen), et l'*Ephemeris belli Trojani*, attribué à Dictys le Crétois qui aurait, lui, fait, vu et écrit la guerre du côté grec »³⁸.

Le Roman de Troie est une épopée beaucoup plus longue que ses deux hypotextes. En effet, dans ce récit, non seulement de nouveaux épisodes ont été ajoutés, mais encore de nombreuses scènes des hypotextes ont été largement développées. Ces transformations constituent, selon Gérard

³³ Darès le Phrygien, *op. cit.*, p. 268.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Benoît de Sainte-Maure, *op. cit.*

³⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁷ *Ibid.*, p. 7-8.

³⁸ *Ibid.*, p. 8.

Genette, une *transposition quantitative*, autrement dit une augmentation de l'hypotexte antique, et plus précisément une « extension qui consiste en une augmentation par addition massive »³⁹.

Concernant la scène d'Hector et d'Andromaque, le motif du songe provenant de Darès est retenu. Mais la « scène des adieux » est développée et enrichie de multiples éléments qui renforcent l'origine supposée surnaturelle du songe ainsi que d'épisodes qui n'existaient pas dans son hypotexte latin. Au début, Andromaque s'adresse ainsi à son mari :

Seigneur, lui dit-elle, je veux vous faire part d'un prodige qui me cause une si vive douleur que peu s'en faut – si grands sont mon effroi et ma crainte – que moi-même je ne défaille et perde conscience. Les plus puissants des dieux m'ont fait savoir, afin que je vous le répète, que vous ne deviez pas aller au combat. C'est par moi que, d'une manière très extraordinaire, ils vous en avertissent et vous en font défense. Autrement, c'est sur une bière que vous reviendrez du champ de bataille. Les dieux, les puissances célestes ne veulent pas que vous mouriez, ils me l'ont clairement indiqué. La défense qu'ils vous font est nette : si vous allez vous battre, ce jour sera le dernier de votre vie. Et à partir du moment où ils vous l'ont interdit, si vous m'en croyez, vous n'irez pas vous battre contre leur gré. Je vous le dis : vous devez par-dessus tout faire attention à ne pas vous opposer à leur volonté, ne rien faire qui n'ait pas leur agrément⁴⁰.

En évoquant le surnaturel, l'héroïne tente de mettre en valeur sa parole. La révélation de la volonté sacrée à un mortel constitue en effet un honneur, qui le rend supérieur à ses semblables. Cette révélation compense la dissymétrie entre l'homme et la femme, la parole confisquée de la femme étant revalorisée par l'appel à la révélation divine. Dans la suite du récit, où Hector couvre Andromaque de reproches, c'est la structure de Darès qui est retenue⁴¹. Notons qu'il est possible qu'un tel comportement du mari à l'égard de sa femme fût valable à l'époque. Mais Hector refuse de céder à la demande de son épouse, car il place son honneur au-dessus de tout.

À l'instar de l'héroïne dans l'hypotexte de Darès, Andromaque s'adresse alors à Priam qui, lui, l'apprécie. Il reconnaît « la très grande sagesse » de sa belle-fille et, sachant qu'on ne « doit pas refuser les bons conseils »⁴², il retient Hector dans les murailles. La valorisation du personnage d'Andromaque dans cette épopée, coïncide avec la tendance du haut Moyen Âge à mettre en valeur les femmes, comme l'observe Claudia Opitz : « Dans cette mesure, la fin du Moyen Âge fut une époque

³⁹ Au sujet des transformations quantitatives dans le domaine de la transtextualité, voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 321-394.

⁴⁰ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, op. cit., p. 342-343 (v. 15301-15324).

⁴¹ *Ibid.*, p. 342-345 (v. 15325-15354).

⁴² *Ibid.*, p. 344-345 (v. 15363-15373).

particulièrement marquée par les femmes dans les domaines politique et religieux »⁴³.

Quand Hector comprend l'intervention d'Andromaque, il devient furieux⁴⁴ et en arriverait presque à la frapper. La brutalité du comportement d'Hector est évidente⁴⁵, et cette relation conjugale n'est caractérisée par aucun respect ni aucune tendresse, contrairement à Homère. Par ailleurs, Andromaque ne fait preuve d'aucune réserve, ni d'aucune mesure dans l'expression de sa propre souffrance. Même quand elle s'adresse à son beau-père, le roi Priam, elle affiche un comportement démesuré, comme l'illustre ce passage :

Dis-moi tu es fou ? Tu seras durement éprouvé si Hector va se battre, car il sera tué aujourd'hui, tu peux en être certain. J'en ai vu les signes manifestes. Par moi, les dieux lui ont interdit d'aller se battre et lui ont signifié que s'il affronte ceux qu'ils soutiennent, ils le tueront. Vois ce que tu as à faire. Sinon, jamais tu ne le reverras. Dépêche-toi, seigneur, retiens-le. [...] Elle ne put en dire davantage et elle se pâma juste aux pieds du roi⁴⁶.

La démesure dans l'expression du personnage est étonnante, bien que pouvant éventuellement être excusée par la souffrance. D'autre part, il faut tenir compte du fait qu'Andromaque s'adresse au roi quand elle prononce les paroles citées dans l'extrait ci-dessus. Sans aucune retenue, elle lui parle sur un ton familier, en lui suggérant ce qu'il doit faire. On pourrait soutenir qu'elle puise cette audace dans ces signes transcendants prédisant la mort d'Hector qui ont été révélés de façon mystique à elle seule. Ce passage montre clairement que la force de la parole mystique d'Andromaque est reconnue même par le roi, et, par l'extension du paradigme, par le pouvoir politique. De fait, il existe plusieurs exemples qui prouvent qu'à l'époque médiévale, les femmes mystiques étaient respectées même dans les milieux politiques⁴⁷.

3. La « scène des adieux » dans le théâtre français

La « scène des adieux » est reprise dans deux tragédies françaises intitulées *Hector* : celle d'Antoine de Montchrestien et celle de Jean-Charles-Julien Luce de Lancival.

Antoine de Montchrestien fut un homme polyvalent, à la fois

⁴³ Claudia Opitz, « Contraintes et libertés », dans Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Perrin, 2004, t. II (*Le Moyen Âge*), p. 343-419 : 415.

⁴⁴ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, op. cit., p. 346-347 (v. 15399-15409).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 348-349 (v. 15424-15428).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 352-353 (v. 15509-15532).

⁴⁷ Claudia Opitz, op. cit., p. 412-418.

dramaturge, poète et homme d'affaires. Il a d'ailleurs écrit un *Traicté de l'économie politique*, publié en 1815. Il meurt en tant que protestant dans une émeute. Né à Falaise en 1575, il devient très tôt orphelin. Entré au collège des jésuites de Caen en qualité de serviteur de deux jeunes gentilshommes, il fit preuve d'une intelligence hors du commun. Il profita de ce séjour pour s'instruire. Le collège offrant une éducation humaniste à ses élèves, il se consacra d'abord à la poésie, puis se tourna vers l'économie politique. Il s'occupa ensuite d'industrie, de commerce maritime et de colonisation. Il rejoignit la révolte des protestants après la première assemblée de Loudun en 1619, alors qu'il était gouverneur de Chatillon-sur-Loire. Se jetant dans la guerre civile entre catholiques et protestants, il entreprit de soulever les huguenots de Basse-Normandie. Il fut surpris et tué à l'hôtellerie des Tourailles le 7 octobre 1621⁴⁸.

La tragédie *Hector*⁴⁹ d'Antoine de Montchrestien prend sa forme définitive en 1604. Selon Michel Leiris, elle fut représentée en 1603⁵⁰. D'après Noémie Hepp, l'auteur s'est inspiré non seulement de Darès⁵¹, mais aussi d'Homère⁵². Nous nous permettons d'avancer l'hypothèse, qui sera étayée dans l'analyse qui suit, que le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure est l'un de ses hypotextes, et le plus important. Dans cette tragédie, figure pour la première fois la « scène des adieux » dans une œuvre théâtrale française. Le texte dramatique puise largement dans son hypotexte principal, le *Roman de Troie*. Les modifications qui ont été apportées sont toutefois nombreuses. Tout d'abord, dans le texte théâtral de Montchrestien, l'énoncé narratif provenant de l'hypotexte épique est transformé en énoncé dramatique. Il s'agit du processus de *transmodalisation intermodale*⁵³, comme l'appelle Genette qui qualifie ainsi le passage d'un mode de représentation à l'autre, et plus précisément une *dramatisation*. D'autre part, des scènes et des épisodes nouveaux viennent s'ajouter à ceux provenant de l'hypotexte. La réécriture est donc réalisée par l'opération de l'*amplification*, qui consiste en la synthèse et la coopération de deux types de *transformation quantitative*, à savoir l'*extension thématique* et l'*expansion stylistique*⁵⁴. De même, le récit est

⁴⁸ Voir Aristide Joly, *Antoine de Montchrestien poète et économiste normand*, Genève, Slatkine reprints, 1970 ; « Montchrestien Antoine de » dans Universalis : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/antoine-de-montchrestien/> [Dernière consultation : 18/10/2023]

⁴⁹ Antoine de Montchrestien, *Hector*, dans *op. cit.*, p. 3-83.

⁵⁰ Tiphaine Karsenti, *Le Mythe de Troie dans le théâtre français (1562-1715)*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 317.

⁵¹ Noémie Hepp, *op. cit.*, p. 268.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 395-396.

⁵⁴ Sur le sujet des transformations quantitatives dans le domaine de la transtextualité, voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 321-394.

transformé en dialogues de théâtre, qui prendraient en considération les contraintes de la représentation sur scène. Ces transformations apportées à l'hypotexte principal ont aussi contribué à valoriser le personnage d'Andromaque, qui est dépeinte comme une femme jouissant du respect de son mari et de leur milieu social. En outre, elle apparaît comme raisonnable, sage, et capable d'une expression aussi raffinée qu'éloquente. Notons que ce raffinement d'expression se retrouve également dans les discours d'Hector et de Priam.

Dans la pièce d'Antoine de Montchrestien, l'enjeu principal, le nœud de la tragédie, est la lutte acharnée d'Andromaque pour retenir son mari. Le rêve prémonitoire figure aussi dans le texte. Or, le « rêve funèbre »⁵⁵ ou le « rêve prémonitoire »⁵⁶ est un procédé de l'époque où se situe la tragédie. Sur ce point, il faut noter que même Montaigne avait exprimé son appréciation du rêve dans sa phrase « nos songes valent mieux que nos discours »⁵⁷. Le songe devient pour lui un « objet de discours » et les *Essais* approuvent « ses diverses utilisations au sein des savoirs ainsi que les différentes voies empruntées par l'exégèse onirique »⁵⁸.

Cependant, comme dans les textes antérieurs, Hector, refuse d'« omettre son devoir pour un songe vain »⁵⁹. Faisant appel aux sentiments de son époux, Andromaque s'efforce de le persuader sur un ton doux et tendre, tout en soulignant l'importance du rêve prémonitoire :

ANDROMAQUE. Ah, mon fidèle Hector, mon tout, ma chère vie,
Allez de par moi libre où l'honneur vous convie ;
Mais n'étant point forcé de sortir aujourd'hui,
Dégagez mon esprit de ce mortel ennui.
Ce songe n'est point vain, et vous le devez croire
Si mes autres passes vous touchent la mémoire,
Las ! trop à notre dam reconnus pour certains ;
Aussi la voix de Dieu n'est point autre aux humains⁶⁰.

Hector, pour sa part, rejette bien évidemment cet argument et met en avant son devoir comme vertu suprême de l'homme. Toutefois, il est évident dans ce passage que le ton de la conversation entre les deux époux est très poli et raffiné et que leur désaccord est exprimé en termes de respect mutuel. Andromaque ne cède pas devant le refus d'Hector et s'efforce au contraire de le persuader, se référant de nouveau à la

⁵⁵ Sur le rêve funèbre, voir Jean Rousset, « Le rêve funèbre », dans *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1953, p. 101-106.

⁵⁶ Sur le procédé du rêve à cette époque, voir Nathalie Dauvois et Jean-Philippe Gersperrin (dir.), *Songes et Songeurs (XIII^e-XVIII^e siècle)*, Québec, Les Presses Universitaires de Laval, 2003.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Antoine de Montchrestien, *Hector*, dans *op. cit.*, p. 11 (I, v. 149-154).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 11-12 (I, v. 155-162).

providence divine pour renforcer son argument⁶¹. Elle développe notamment une réflexion pleine de sagesse sur la nature des mortels et la limite de leurs capacités. Elle mentionne aussi le meurtre de Patrocle, l’ami intime d’Achille tué par Hector, soulignant que cette mort devrait rendre Achille furieux, le poussant à combattre de toutes ses forces pour venger son compagnon⁶². Comme dans les épopées précédentes, Hector n’est pas convaincu par les paroles de son épouse⁶³.

Andromaque s’adresse alors à Priam pour le supplier de retenir Hector, en lui racontant le songe qu’elle a fait⁶⁴. Priam semble convaincu. S’ensuit alors une stichomythie qui s’étend sur deux cents vers environ⁶⁵, dans laquelle Hector et Priam développent leurs arguments. Finalement, Priam parvient à retenir son fils au grand soulagement d’Andromaque. Mais ce n’est que pour un bref instant, car quand Hector apprend la défaite des Troyens, il se précipite sur le champ de la bataille. À ce moment-là, c’est la première fois qu’Andromaque prononce quelques propos amers au sujet de son époux. Ainsi, quand ce dernier, reniant sa promesse, retourne au combat, Andromaque ne peut pas se contenir et dit : « Le méchant inhumain m’a donc abandonnée⁶⁶ ».

Une fois Hector parti pour combattre, Andromaque, dans un passage faisant écho à la scène homérique, convoque les femmes troyennes pour pleurer les maris et les frères, sûre désormais de la mort imminente d’Hector et de la ruine de Troie⁶⁷. Elles le pleurent alors qu’il est encore vivant :

Nous pleurons par avance, ô Reine vénérable,
De notre grand Hector, le malheur lamentable⁶⁸.

Andromaque recourt de nouveau à Priam qui est cette fois réticent, car il considère que l’*honneur* d’Hector risque d’être compromis :

ANDROMAQUE. Hâtez-vous donc, Priam, prévenez son malheur.
PRIAM. Je crains de lui causer une honte éternelle.
ANDROMAQUE. C’est ainsi que son salut s’appelle ?
PRIAM. Que diront les Grégeois, l’ayant vu comparer ?
ANDROMAQUE. Qu’encore à leurs dépens ils pourront le revoir.
[...]
PRIAM. Peut-être à couardise il serait imputé.

⁶¹ *Ibid.*, p. 12 (I, v. 172-178).

⁶² *Ibid.*, p. 14-15 (I, v. 242-250).

⁶³ *Ibid.*, p. 12 (I, v. 163-172).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 25-26 (II, v. 605-610).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 28-36 (II, v. 689-884).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 53 (IV, v. 1449).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 55 (IV, v. 1517-1518).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 58 (IV, v. 1581-1582).

ANDROMAQUE. N'importe par quel prix, mais qu'il soit racheté.
PRIAM. Mais quel esprit constant consentira de faire
Un vrai mal pour un bien à peine imaginaire ?
ANDROMAQUE. Il nous est bien permis d'employer tous moyens :
Il y va de sa vie et du salut des siens.
PRIAM. « On doit garder l'honneur comme une chose sainte.
ANDROMAQUE. « Les coups des ennemis n'y portent point d'atteinte.
PRIAM. « Mais qui veut mériter d'être bien estimé
« D'ennemis ni d'amis ne doit être blâmé.
ANDROMAQUE. L'ardeur de plaire à tous que la gloire lui donne
Est cause bien souvent qu'il ne plaît à personne⁶⁹.

Dans ce débat, entre Priam et Andromaque, le roi de Troie présente tous les arguments en faveur de la tâche qu'Hector doit accomplir. Madeleine Lazard observe à propos de Montchrestien que « sa destination aristocratique, soulignée dans les dédicaces, l'amenait à proposer une image du prince, à définir ses devoirs et ses droits, ainsi que la place de l'homme dans la Cité »⁷⁰. Priam souligne non seulement les devoirs qui doivent être assumés par Hector, mais aussi les impacts qui découleraient de son retrait du combat. Le retenir signifierait alors porter atteinte à sa dignité, détruire son honneur. Quant à Andromaque, elle ne souhaite que défendre la vie de son époux, qui prévaut sur tout le reste. Elle rabaisse aussi l'importance de l'honneur qu'elle qualifie de « bien à peine imaginaire », comparé à la perte de la vie qu'elle voit comme « un vrai mal ».

La stichomythie prend la forme d'un *agôn*, où Andromaque tente de faire fléchir son beau-père. Quand elle comprend que Priam n'envisage pas de rappeler Hector pour l'éloigner de la bataille, elle devient furieuse. Elle éclate en colère contre lui, avec une férocité inouïe pour cette figure dépeinte depuis le début de la pièce avec dignité. Elle lui reproche de façon brutale son incrédulité à l'égard des dieux, ces dieux qui avaient envoyé à Andromaque le rêve prémonitoire :

ANDROMAQUE. Ô Priam incrédule ! Est-ce ainsi que tu nommes
Cette image d'un Dieu qui communique aux hommes,
Ce héraut véritable attesté du soleil ?
Baste, soit fait d'Hector ! Que jamais plus mon œil
Ne regarde sa face ! À moi seule ne touche
Le salut de sa vie, ains son père farouche,
Sa mère, ses parents, ses amis obstinés
Pour l'avoir méprisé se verront ruinés.
Cependant, o bons Dieux ! Puisque son propre père,
Sa mère, et ses parents non mus de leur misère

⁶⁹ *Ibid.*, p. 61-62 (IV, v. 1652-1670).

⁷⁰ Madeleine Lazard, *Le théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 147.

Semblent comme à l’envi s’opposer à son bien,
Faites que son trépas soit prévenu du mien⁷¹.

Dans son désespoir, Andromaque accuse ouvertement tout le monde d’impiété et de manque d’amour : Priam, sa mère, ses parents. Ce débordement, qui ne paraît ni dans le texte de Darès, ni dans l’*Iliade*, est pourtant présent dans le *Roman de Troie*, ainsi que nous l’avons montré dans le paragraphe précédent. Nous nous permettons par conséquent de soutenir que ce texte aussi fait partie des hypotextes de la tragédie de Montchrestien, ce qui confirme notre hypothèse de départ. Le chagrin et la désolation amènent l’héroïne à une expression excessive peu conforme à l’ambiance générale de la pièce. Il s’agit apparemment du point culminant de la tension dramatique. Le débordement d’Andromaque, présent pour la première fois dans le *Roman de Troie*, n’entraîne pas de réaction analogue de la part de Priam qui souligne l’importance de l’honneur d’Hector :

PRIAM [...]. Mais regardez un peu qui le fait estimer,
Rechercher des seigneurs, et des peuples aimer ;
Ce n’est ni sa beauté, ni sa grandeur royale,
C’est sa rare vertu qui marche sans égale.
Ainsi, cessant le fruit d’où germe son bonheur,
Il ne cueillerait plus cette moisson d’honneur⁷².

Pourtant, Priam finit par céder aux supplications d’Andromaque et ordonne à Hector de se retirer du combat. Il envoie Ide pour faire revenir son fils à l’intérieur des murailles. Mais, dans l’intervalle, arrive Anténor qui annonce la défaite des Grecs et souligne la vaillance qu’Hector a montrée au combat. Priam et Hécube se réjouissent. Selon Jacques Scherer, « leur satisfaction dérisoire est la meilleure préparation émotive du dénouement »⁷³.

Puis, un messager arrive bientôt pour annoncer la mort d’Hector⁷⁴ sous les coups d’Achille. S’ensuit alors une succession de lamentations⁷⁵. Elle attaque même les dieux qui ne récompensent pas la vertu. Dans la période tourmentée de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, « le changement de la fortune »⁷⁶ provoqué par les guerres confessionnelles s’offrait à de telles pensées. C’est pour cela que, dans les

⁷¹ Antoine de Montchrestien, *Hector*, dans *op. cit.*, p. 63 (IV, v. 1689-1700).

⁷² *Ibid.*, p. 63-64 (IV, v. 1707-1712).

⁷³ Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 1149.

⁷⁴ Antoine de Montchrestien, *Hector*, dans *op. cit.*, p. 76 (V, v. 2092-2094).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 81 (V, v. 2290-2305).

⁷⁶ Trait qui caractérise l’époque tourmentée. Voir Souiller Didier, « Les caprices de la fortune », dans *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, p. 121-126.

derniers vers de la tragédie, Andromaque fait appel aux « dieux » de façon presque absurde, afin qu'ils « corrigent » le destin qu'ils ont réservé à Hector et à ses vainqueurs. Cet appel montre le désespoir de l'homme face à l'incohérence des prédictions et au tragique de la vie :

ANDROMAQUE [...].

Dieux ! si vous punissez les méchants de leur vice,
Lâchez en vos fureurs quelques traits de justice,
« Pour apprendre aux mortels, que toujours le forfait
« Retombe sur le chef de celui qui l'a fait⁷⁷.

Le passage ci-dessus expose deux thèmes : d'une part, la punition de l'auteur et, d'autre part, l'impact des crimes des soldats sur leurs chefs. Ce dernier thème n'est pas lié à l'idéologie chrétienne, mais évoque plutôt une menace indirecte pour les chefs qui pourraient prétendre, le cas échéant, être innocents de tous les excès commis par leurs troupes. Les paroles d'Andromaque les mettent face à leur devoir. Ces deux vers signalés par les guillemets de sentence auraient comme objectif une tentative de modération des passions, si clairement évoquée tout au long de la tragédie.

L'analyse montre qu'Andromaque est valorisée dans le texte de Montchrestien : elle s'avère très pieuse, elle se révèle éloquente et tenace, elle fait preuve de raison et d'une capacité de pensée perspicace et complexe. Elle argumente contre Hector et Priam avec éloquence, en développant ses arguments. Dans cette tragédie, l'héroïne présente une personnalité qui a beaucoup évolué par rapport aux textes antérieurs, tout en demeurant une figure de résistance à l'idéologie de l'honneur et de la guerre. Son argumentation face à Priam présente la quête de l'honneur comme absurde et cruelle. Il n'empêche que, malgré sa personnalité affirmée, Andromaque se révèle trop faible pour changer les mentalités d'une société entière.

L'autre texte français classique, *Hector*⁷⁸ de Jean-Charles-Julien Luce de Lancival, est une tragédie parue à l'aube du XIX^e siècle, en 1809, dont le nœud s'inspire de la pièce *Hector* de Montchrestien que nous venons d'analyser. La « scène des adieux » figure aussi dans cette nouvelle version. Toutefois la tragédie de Luce de Lancival apporte également de nombreuses nouveautés dans la conception de l'épisode mythique. Elle accorde ainsi une place significative à Andromaque qui est valorisée notamment en raison du rôle qui lui est accordé dans la sphère politique, quoique celui-ci soit informel. Cette réécriture aussi constitue par conséquent une *augmentation*, selon la terminologie de Genette, qui

⁷⁷ Antoine de Montchrestien, *Hector*, dans *op. cit.*, p. 82-83 (V, v. 2361-2364).

⁷⁸ Luce de Lancival et Jean-Charles-Julien, *Hector*, Paris, Hachette, 1975.

consiste cette fois en une *extension thématique* et une *expansion stylistique*. Le type d'augmentation résultant de la coexistence de ces deux éléments se nomme *amplification*⁷⁹, procédé qui est d'ailleurs une sorte de transformation souvent appliquée aux textes de théâtre qui puisent dans les mythes.

Conformément à ses hypotextes, cette tragédie aussi présente une Andromaque qui s'efforce de tenir Hector éloigné de la guerre, afin de sauver sa vie.

4. Le remplacement du rêve prémonitoire par l'oracle

Toutefois, contrairement aux textes médiévaux, dans cette version, ce n'est pas un songe prémonitoire qui pousse Andromaque à persuader son époux de ne pas retourner au combat, mais un oracle, prononcé par Cassandre, qui a prévu la mort d'Hector par Achille. Afin de protéger Hector, Andromaque souligne le fait que la mère d'Achille était la déesse Thétis⁸⁰. L'évocation de l'ascendance divine d'Achille, implique que le combat entre les deux héros serait inégal. De même, Andromaque paraît beaucoup plus courageuse que dans les textes précédents quand elle crie à Hector « Écoute-moi : je suis épouse et mère »⁸¹, sous-entendant que ces rôles constituent un statut qui nécessite du respect. Par conséquent, le rêve en tant que procédé divin, qui pourrait apporter un certain respect à la personne ayant reçu des dieux une telle faveur, est remplacé par l'importance du statut réclamé par la femme dans la famille.

Andromaque exprime aussi son amour pour Hector : « Pour moi, la vie est mon époux »⁸². L'intertexte homérique affleure⁸³, dans cette tragédie quand Andromaque avoue que son mari représente son existence entière : « Hector me rend mon père, ma mère et mes frères »⁸⁴. Par ailleurs, elle évoque le sort qui attendrait leur fils si Hector mourait⁸⁵. De même, conformément au sillage antique, Andromaque ordonne à ses servantes de préparer le bain pour Hector⁸⁶.

Dans le texte de Luce de Lancival, Andromaque prend une initiative sans précédent qui marque le déroulement de l'intrigue. Patrocle, l'ami

⁷⁹ Sur l'amplification, voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 374 *sqq.*

⁸⁰ Luce de Lancival, *op. cit.*, p. 49-50 (III, 5).

⁸¹ *Ibid.*, p. 4 (I, 1).

⁸² *Ibid.*, p. 71 (V, 1).

⁸³ Homère, *op. cit.*, VI, v. 429.

⁸⁴ Luce de Lancival et Jean-Charles Julien, *op.cit.*, p. 71 (V, 1).

⁸⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁶ Une scène analogue est inscrite dans le chant XXII de l'*Iliade*, où Andromaque ordonne à ses esclaves de préparer le bain d'Hector qui retournera fatigué du combat.

d'Achille, vient la rencontrer pour lui proposer une alliance afin de donner une chance à la paix. Cet épisode est le fruit de l'imagination de l'auteur, car les textes antiques ne le mentionnent pas. Cette initiative change le rôle de Patrocle qui s'éloigne ainsi de son statut d'« ami du guerrier le plus fatal à Troie »⁸⁷ pour assumer le rôle d'ambassadeur de la paix. Il vient officiellement « au nom des Grecs » pour proposer la paix au prix du retour d'Hélène. Quand la tentative de la paix échoue, Patrocle assume volontairement le rôle de réconciliateur des deux camps⁸⁸. La transformation de ce héros se réalise également par son rapprochement d'Andromaque. En effet, Andromaque et Patrocle conjuguent leurs efforts communs pour sauver leurs bien-aimés. Ces deux personnages, peu significatifs pour la suite de la guerre, en subissent quand même les impacts et affrontent le même danger, à savoir le risque de perdre ceux qu'ils aiment⁸⁹. Patrocle et Andromaque ne désirent aucune gloire ni honneur pour eux-mêmes, mais ils veulent sauver les êtres qui leur sont chers. Cet épisode inédit met en valeur l'importance d'une vie paisible et le courage déployé pour lutter pour cette vie. Cette alliance valorise la figure d'Andromaque en donnant une autre envergure à son rôle social et politique⁹⁰.

Par conséquent, outre la piété religieuse si intense dans cette tragédie, le rôle d'Andromaque est aussi renforcé dans la sphère politique. Les spécificités de cette version pourraient éventuellement s'expliquer par les avancées sociales de l'époque. En effet, le débat sur la participation féminine dans la sphère publique à partir de la Révolution⁹¹ a changé pour toujours la conception du rôle social de la femme.

Conclusion

Pour conclure, la scène des « adieux d'Hector et d'Andromaque », qui figure pour la première fois dans l'*Illiade*, évolue au cours d'un long chemin de réécritures, ressurgissant notamment dans les épopées médiévales de Darès le Phrygien et de Benoît de Sainte-Maure ainsi que dans les deux tragédies françaises d'Antoine de Montchrestien et de Jean-Charles-Julien Luce de Lancival. Dans chacune de ces réécritures, la « scène des adieux », qui évoque les efforts déployés par Andromaque

⁸⁷ *Ibid.*, p.7 (I, 3).

⁸⁸ *Ibid.*, p. 36-38 (II, 9).

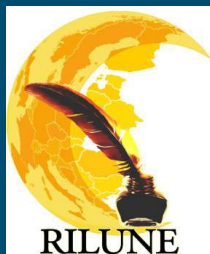
⁸⁹ *Ibid.*, p. 37 (II, 9).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 36 (II, 9).

⁹¹ Sur ce sujet, voir Elisabeth Sledziewski, « Révolution Française, Le tournant », dans Georges Duby et Michèle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Perrin, 2002, p. 43-56.

pour empêcher Hector de repartir au combat afin de lui éviter la mort, est modifiée selon les mentalités de l'époque. Au Moyen Âge, les arguments de l'héroïne sont ainsi renforcés par un rêve prémonitoire, envoyé par les dieux, et l'expression des personnages est empreinte d'une certaine violence et brutalité. Dans la tragédie de Montchrestien, à l'aube du XVI^e siècle, le style raffiné rappelle la noblesse de l'expression des personnages dans l'hypotexte iliadique, tout en évoquant les mentalités de la société françaises qui va bientôt établir les bienséances sur la scène de théâtre. Dans la tragédie de Luce de Lancival, à l'aube du XIX^e siècle, dans le contexte d'un retour de l'idéal héroïque, Andromaque est encore davantage valorisée, et elle a aussi notamment l'occasion d'assumer un rôle informel dans une tentative de pacification. Malgré les modifications qui font partie de la procédure intertextuelle, la « scène des adieux » qui constitue l'intertexte iliadique reste valable en tant que paradigme d'une lutte vaine contre la guerre, pendant les siècles où prévaut encore l'idéal héroïque.

Dora Leontaridou
(Université Ouverte Hellénique)



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

MICHELE MORSELLI
(Université de Bologne)

« Le bon gentilhomme n'avait jamais lu Virgile » :
Balzac et l'imaginaire épique dans les romans de Lord R'Hoone

Pour citer cet article

Michele Morselli, « “Le bon gentilhomme n'avait jamais lu Virgile” : Balzac et l'imaginaire épique dans les romans de Lord R'Hoone », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 152-173 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L'article explore les rapports entre l'épopée classique et les romans de Lord R'Hoone, l'un des pseudonymes utilisés par Balzac lors de son apprentissage romanesque (1822-1823). En particulier, on s'interroge sur l'effet de contraste entre le répertoire épique et l'imaginaire sentimental des romans de jeunesse comme espace d'élaboration du réalisme de la maturité de l'auteur. D'abord, on questionne le prétendu anticlassicisme du jeune Balzac ; ensuite, l'on s'interroge sur la fonction parodique que l'imaginaire épique assume dans *L'Héritière de Birague* (1822) et *Jean Louis* (1822) ; en dernier lieu, l'on met en exergue la synthèse opérée par *Clotilde de Lusignan* (1823) entre l'histoire de France et l'hypotexte de l'*Énéide* : le recours, comique sinon burlesque, des références épiques répond à une fonction politique, en déconstruisant l'élan idéaliste que la propagande bonapartiste fait de l'épopée classique.

Mots-clés : Balzac, épopée, classique, Virgile, Napoléon.

EN The article explores the relationship between the classical epic and the novels of Lord R'Hoone, one of Balzac's pseudonyms during his novelistic apprenticeship (1822-1823). In particular, the text argues that the effect of contrast between the epic repertoire and the sentimental imagination of youth novels is like a space for developing the realism of the author's literary maturity. First, the alleged anticlassicism of the young Balzac is questioned ; then, the text focuses on the parodic function that the epic imagination assumes in *L'Héritière de Birague* (1822) and *Jean Louis* (1822) ; finally, *Clotilde de Lusignan* (1823) is presented as a literary space of synthesis between the political history of France and the hypotext of the *Aeneid*. Indeed, the recourse, comic if not burlesque, of epic references in Balzac's youth novels responds to a political function, by deconstructing the idealistic impulse that Bonapartist propaganda makes of the classical epic.

Keywords : Balzac, epic, classicism, Virgil, Napoleon.

MICHELE MORSELLI

**« Le bon gentilhomme n'avait jamais lu Virgile » :
Balzac et l'imaginaire épique
dans les romans de Lord R'Hoone**

Introduction. Persistances épiques chez Balzac

Lorsque Balzac définit respectivement *Corinne* et *Clarissa Harlowe* une « épopée amusante » et une épopée « domestique »¹, la souplesse du terme témoigne bien de la prétendue crise du genre au XIX^e siècle. Si, d'une part, la « Préface » de *Cromwell* (1827) fait état de l'épuisement de l'épopée en faveur du drame, d'autre part le désir romantique « de faire mourir l'épopée »² ne serait qu'un « mythe » qu'il convient de nuancer. En effet, bien que « [la] floraison épique du XIX^e siècle [soit] un paradoxe »³, Hugo revient sur ses propos en souhaitant la convergence du drame et de l'épopée dans *William Shakespeare* (1864), après avoir expérimenté lui-même la poésie épique dans *La Légende des siècles* (1859)⁴.

Redéfinir les frontières de l'épopée au XIX^e siècle n'implique *a fortiori* ni la perte d'intérêt à l'égard de l'épopée ancienne, ni la dissolution de la fonction « épique »⁵. Sans mentionner la récupération de

¹ Voir Joëlle Gleize, « Épopée », dans Éric Bordas *et alii* (dir.), *Dictionnaire Balzac*, Paris, Classiques Garnier, 2021, t. I, p. 460. Les citations sont tirées de *La Comédie humaine*, édition établie sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1993, et respectivement t. V, p. 460 ; t. I, p. 533.

² Cédric Chauvin, « Théorie de l'épopée et philosophie de l'histoire : le “mythe de la mort de l'épopée” », dans Saulo Neiva (dir.) *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2008, p. 126.

³ Daniel Madélenat, *L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 231.

⁴ Claude Millet, « Les larmes de l'épopée. Des *Martys* à *La Légende des siècles* », dans Saulo Neiva (dir.) *Déclin et confins de l'épopée*, *op. cit.*, p. 12.

⁵ D'après Himmelsbach, la production épique à proprement parler est abondante dans la première moitié du XIX^e : Jeanne d'Arc et Napoléon font l'objet de nombre de poèmes épiques. Néanmoins, l'incapacité de produire une épopée nationale, dépassant les divisions politiques de l'époque, condamnerait le genre à la marginalité artistique. Voir Siegbert Himmelsbach, *L'Épopée ou la « case vide »*. *La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988. Voir aussi Jean-Marie Roulin, *L'Épopée en France de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire, politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.

l'épopée classique à l'époque napoléonienne⁶, les théories de Villoison sur la genèse populaire de l'*Iliade* associent l'épopée classique à des « créations spontanées de l'âme populaire, du génie collectif, du *Volksgeist* »⁷, en attirant l'intérêt des romantiques.

D'autre part, si l'épopée à proprement parler manifeste une tendance de moins en moins collective dû à l'« approfondissement croissant du sentiment de l'individualisme »⁸, cela n'empêche pas que d'autres formes narratives se chargent des codes définissant autrefois le genre : « [l'] art moderne », écrit Balzac en 1840, permettrait « de faire une épopée dans un roman et un roman dans une épopée »⁹.

À la mort du romancier, « les contemporains se montrent soudain frappés par la dimension épique [de *La Comédie humaine*] et la comparaison avec Homère [...] devient un lieu commun »¹⁰. Comme autrefois il était « donné aux grands poètes [épiques] de résumer la pensée des peuples »¹¹, le modèle de Walter Scott encouragerait Balzac à composer la mosaïque des mœurs, des institutions et de la culture d'une époque entière. De même que l'Écossais a donné à ses romans « l'esprit des anciens temps »¹² en synthétisant « l'essentiel mythique dans l'événementiel historique »¹³, le monde de *La Comédie humaine* s'impose à la fois comme objet d'étude de l'« historien du présent » et *summa* épique des passions du siècle. L'œuvre de Balzac afficherait ainsi la structure « d'un cycle épique, invoquant l'unité concrète du monde qu'il représente », par le même même « paradigme de totalisation, de synthèse de l'hétérogène »¹⁴ de l'*Iliade*.

Bien que Thomas Conrad ait exploré le concept de « cycle » chez Balzac en soulignant la vitalité épique de *La Comédie humaine*¹⁵, son

⁶ Voir David Chaillou et Benjamin Pintiaux, « L'épopée napoléonienne dans l'opéra français. Permanence, anachronisme et déclin du modèle lulliste », dans Saulo Neiva (dir.) *Déclin et confins de l'épopée*, op. cit., p. 83-93.

⁷ Michel Brix, « La Voix du peuple : sur la réhabilitation de l'épopée à l'âge romantique », dans Saulo Neiva (dir.) *Déclin et confins de l'épopée*, op. cit., p. 117.

⁸ Joëlle Gleize, « Épopée », dans *Dictionnaire Balzac*, op. cit., t. I, p. 460-461.

⁹ Honoré de Balzac, « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts », dans *Id.*, *Écrits sur le roman*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 148.

¹⁰ Nicole Mozet, « Homère », dans *Dictionnaire Balzac*, op. cit., t. I, p. 632.

¹¹ Honoré de Balzac, « Sur le roman historique », cité par Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac : d'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1961, p. 195.

¹² Honoré de Balzac, « Avant-propos », dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, t. I, Paris, Gallimard, 1976, p. 10.

¹³ Daniel Madelénat, « Mythe et Littérature », *Dictionnaire des littératures de langue française*, t. II, p. 1595-1598, cité par Himmelsbach, *L'Épopée ou la « case vide »*, op. cit., p. 214.

¹⁴ Thomas Conrad, « Balzac, l'épique et l'encyclopédique », *Romantisme*, vol. 172, n° 2, 2016, p. 35, 37.

¹⁵ « [Le] cycle est dès l'origine un procédé épique » (Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 291).

analyse sort rarement des frontières de l'*opus magnus* de Balzac. En revanche, les années de formation du romancier se révèlent cruciales pour saisir l'essence des relations entre la poétique de Balzac et l'épopée. Si dans l'« Avant-propos » (1842) Balzac fait de l'œuvre de Walter Scott l'emblème de l'épopée incarné par le romanesque, c'est au cours des années d'apprentissage que le rapport entre le modèle de l'auteur de *Waverley* et le jeune romancier est le plus fort¹⁶. Balzac rêvait déjà d'écrire « la glorieuse épopée que la France attend encore »¹⁷ lorsque *La Comédie humaine* n'était même pas en chantier : cette dernière ne serait que le palimpseste d'un projet épique avorté, l'*Histoire de France pittoresque* (1824)¹⁸, dont la préface du *Gars* constitue le seul texte achevé, et qui voit dans *L'Excommunié* (1824)¹⁹ le seul texte entamé²⁰.

Comme la première “tentation épique” de Balzac se manifeste en 1824, il est d'autant plus vraisemblable que les textes publiés sous le pseudonyme de Lord R'Hoone entre 1822 et 1823 permettent d'éclaircir la gestation des rapports esthétiques entre Balzac et l'épopée.

Nous nous éloignons de l'image de Balzac comme un auteur qui, d'après Théophile Gautier, « ne doit rien à l'antiquité » et dont le talent ne relève « aucune trace d'Homère, de Virgile, d'Horace »²¹. Le Balzac des années 1822-1823 garde en mémoire les lectures des classiques datant de la rue Lesdiguières et du collège de Vendôme²². Dans les *Considérations sur la littérature romantique*, article paru en 1822 et redécouvert par Roland Chollet, Balzac fait l'éloge de l'épopée classique puisque « rien n'y

¹⁶ Voir Aude Déruelle, « Le “singé de Walter Scott” ? *L'Excommunié* et *Quentin Durward* », *L'Année balzacienne*, vol. 7, 2006, p. 361-377.

¹⁷ Honoré de Balzac, « Dédicace », *Séraphita*, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, t. XI, Paris, Gallimard, 1980, p. 727.

¹⁸ Voir Dominique Massonnaud, *Faire vrai : Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, Genève, Droz, 2014.

¹⁹ *L'Excommunié* n'est pas seulement une réécriture de *Quentin Durward* de Walter Scott, mais un modèle de synthèse entre forme romanesque et propos épiques. Les conflits entre Charles le Téméraire et Louis IX qui constituent le cadre historique de *Quentin Durward* anticipent les luttes entre Jean Sans-Peur et le duc d'Orléans, que l'on trouve dans *L'Excommunié*. Voir Aude Déruelle, « Le “singé de Walter Scott” ? », art. cit.

²⁰ Le manuscrit de *L'Excommunié* a été complété, à l'occasion de l'édition Souverain des *Œuvres complètes d'Horace de Saint-Aubin* (1836-1840), par deux « aides de camp » du romancier, Belloy et Grammont. Voir Brigitte Méra, « Balzac et ses “aides de camp” », *L'Année balzacienne*, vol. 23, 2022, p. 197-207. La quantité de pages écrites (plus qu'un tiers du manuscrit final) et les nombreux remaniements des premiers chapitres de *L'Excommunié* témoigneraient de l'intérêt que le jeune Balzac portait au cycle épique ci-débutant. Voir René Guise, « *L'Excommunié* : les enseignements du manuscrit », *L'Année balzacienne*, vol. 6, 1985, p. 19-29.

²¹ Théophile Gautier, *Honoré de Balzac : sa vie et ses œuvres*, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 70.

²² Voir le répertoire d'œuvres consultées par Balzac qui paraît en conclusion de l'étude, extrêmement riche quoique très datée, d'Albert Prioult, *Balzac avant La Comédie humaine, 1818-1829. Contribution à l'étude de la genèse de son œuvre*, Paris, Jouve, 1936.

est poétique, en ce sens que la poésie exagère la perfection »²³. Les Anciens ont élaboré un réalisme « sans pudeur »²⁴, faisant d'Homère « le Molière et le Tacite de la Grèce héroïque »²⁵. Une lecture pour le moins inhabituelle du modèle classique, emblème idéal du Beau : si *La Comédie humaine* incarne le « poème des vicissitudes bourgeoises auxquelles nulle voix n'a songé »²⁶, l'épopée classique ne représente pas, au moins chez le jeune Balzac, une source de *mythopoiesis* égayant la grisaille quotidienne de la Restauration. L'*epos* est un répertoire de représentations du réel peignant « l'homme tel qu'il l'était », un modèle pour esquisser la représentation de l'homme tel qu'il est, et que l'on oppose aux littératures modernes, représentant « l'homme tel qu'il devait l'être »²⁷.

Certes, le Grand Siècle est riche en parodies héroïcomiques, bouleversant l'imaginaire épique en adoptant parfois les aspects les plus scatologiques du réel : songeons au *Virgile travesti* (1648-1653) de Paul Scarron ou à l'*Énéide travestie* d'Antoine Furetière. En outre, la familiarité de Balzac avec la littérature classique ne fait pas mystère²⁸. Cependant, le rapport du jeune Balzac à l'héritage épique paraît envisager moins l'effet de comique lié au renversement parodique, qu'une prise de position par rapport à ses contemporains romantiques. Si Balzac se sert de manière parodique du répertoire épique, il le fait d'abord pour ridiculiser l'usage « idéalisant » qu'en font les romantiques, dont la littérature « [embrasse] ainsi depuis le genre d'Homère jusqu'à celui de l'Arioste » juste pour produire « des émotions fortes » en « [exagérant] la nature et l'homme »²⁹.

Or, l'opposition de Balzac à l'esthétique romantique ne peut pas s'expliquer par une simple adhésion au classicisme ; elle passe par la ridiculisation de l'Idéal dont la modernité surcharge l'épopée, pour rétablir ensuite, dans le romanesque, le même équilibre qui fut autrefois dans l'*Iliade* : la capacité de rendre toutes les passions de l'homme, l'héros

²³ Roland Chollet, « Une importante découverte balzacienne », dans *Id., À la lumière de Balzac. Études (1965-2012)*, éd. Marie-Bénédicte Diethelm, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 398. L'article présente une transcription complète du texte attribué à Balzac, paru le 28 décembre 1822 dans les *Annales françaises des arts, des sciences et des lettres*, t. XI (II^e série, t. V), p. 284-293.

²⁴ Roland Chollet, « Une importante découverte balzacienne », art. cit., p. 399.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Honoré de Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, dans *La Comédie humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, t. VI, Paris, Gallimard, 1977, p. 81.

²⁷ *Ibid.*, p. 402.

²⁸ Voir Maxime Perret, *Balzac et le XVII^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2015 ; Pierre Barrière, *Balzac et la tradition littéraire classique*, Paris, Hachette, 1928.

²⁹ Roland Chollet, « Une importante découverte balzacienne », art. cit., p. 402.

qui « satisfait d'abord sa faim ; [...] [qui] rit, chante et boit »³⁰, sans que son *ethos* ne soit compromis.

Après avoir remis en cause le prétendu “anticlassicisme” de jeunesse de Balzac, nous envisagerons l'usage parodique du répertoire épique dans *L'Héritière de Birague* et *Jean-Louis* (1822) ; ensuite, nous présenterons *Clotilde de Lusignan* (1823) dans sa relation ambiguë à l'égard du modèle épique de l'*Iliade* et de l'*Énéide*, à la fois laboratoire de merveilleux et de « naturel » pour le romanesque balzacien. Nous terminerons en présentant *Clotilde de Lusignan* comme un miroir des contrastes animant les années d'apprentissage de Balzac.

1. Balzac épique et anticlassique?

Bien que *La Comédie humaine* affiche une structure cyclique, les références épiques à proprement parler paraissent rares dans les œuvres de la maturité de Balzac. D'après Conrad, le romancier ne rechercherait que « la légitimité culturelle de l'épopée »³¹ : la figure de Télémaque dans *Le Père Goriot* évoque Fénelon³², de même que l'imaginaire classique des *Secrets de la Princesse de Cadignan* est véhiculé via la peinture néo-classique de Guérin, procédé qui reparait aussi dans *La Bourse* (1832) et dans *Béatrix* (1838)³³. L'imaginaire classique dans *La Comédie humaine* servirait ainsi une fonction « de tremplin à une forme de rêverie poétique »³⁴, en répondant moins à la fonction de modèle qu'au désir « d'être compris [des] lecteurs, [...] [en puisant] dans un fonds culturel commun »³⁵.

Balzac préfère « les mythes chrétiens à la mythologie païenne, en ce qu'ils sont chargés d'idéal »³⁶ : dans « La Chine et les Chinois », le romancier fait l'éloge esthétique du “laid” asiatique, en opposition à la Beauté idéale de l'art classique, réduite « à la répétition d'idées, en définitive très pauvres, n'en déplaie aux classiques, [...] l'*Iliade* [ayant] été recommencée trois fois »³⁷. D'autre part, nous nous demandons s'il

³⁰ *Ibid.*, p. 399.

³¹ Thomas Conrad, « Balzac, l'épique et l'encyclopédique », *op. cit.*, 37.

³² Voir Alexander Fischler, « Rastignac-Télémaque. The Epic Scale in *Le Père Goriot* », *The Modern Language Review*, vol. 63, n° 4, 1968, p. 845.

³³ Voir Jean-Loup Bourget, « Balzac et le néo-classicisme : à propos des *Secrets de la Princesse de Cadignan* », *Romanic Review*, vol. 66, n° 4, 1975, p. 272.

³⁴ Danielle Dupuis, « Romantisme ou classicisme ? L'image pathétique dans les *Scènes de la vie de province* », *L'Année balzacienne*, vol. 1, 2000, p. 66.

³⁵ *Ibid.*, 72.

³⁶ Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'art chez Balzac*, *op. cit.*, p. 349-350.

³⁷ Honoré de Balzac, « La Chine et les Chinois », dans *Œuvres diverses*, éd. Pierre-Georges Castex et alii, t. II, Paris, Gallimard, 1996, p. 1072.

faudrait prendre Balzac à la lettre, l'irritation du romancier paraissant moins liée au genre de l'épopée qu'à l'usage qu'en font ses contemporains. Balzac accuse Eugène Sue d'avoir trainé un mauvais portrait de Louis XIV « autour [des] neuf volumes [de *Jean Cavalier*, 1840], comme Achille a trainé neuf fois Hector autour d'Ilion »³⁸ ; ensuite, il dénonce le ridicule de Hamel, ayant écrit « son roman dans le style de feu Bituabé »³⁹, traducteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*.

Le prétendu anticlassicisme de Balzac se nuance au fur et à mesure que l'on remonte aux années de la querelle romantique. Si les premiers essais de Balzac témoignent de sa « fidélité militaire au modèle classique »⁴⁰, le roman inachevé *Sténie*, inspiré par la *Nouvelle Héloïse*, invite plutôt à parler de « binocularisme » esthétique chez le jeune Balzac⁴¹, qui « n'était pas admis parmi les dieux du romantisme, et il le savait »⁴². Ses interventions en faveur du romantisme paraissent dictées « plus sûrement, par stratégie d'écriture », et sont nuancées « de quelque méfiance, suspicion voire répulsion »⁴³. Comme le confirmera quelques années plus tard la préface d'*Annette et le criminel* (1824), les œuvres de jeunesse de Balzac sont « demi-romantiques : car un honnête homme se tient toujours à une juste distance des modes nouvelles »⁴⁴. Ainsi, peut-être Balzac se moque-t-il de la réélaboration aride que les romantiques font du répertoire classique, lorsqu'il se plaint du fait que « [le] vieux Parnasse s'est changé en vallée ; que dis-je ! en un désert sablonneux »⁴⁵. Ce n'est donc pas l'épopée qui souffre d'une « nuance de dérision »⁴⁶, mais ses contemporains et leur attitude à l'égard de la littérature classique : « Le bâton d'Homère, l'hôpital du Tasse, [...] [le Siècle] a tout remplacé par des châteaux en Bourgogne et une place à l'Académie »⁴⁷.

Dans le récit servant de préface aux *Œuvres complètes d'Horace de Saint-Aubin*, que Balzac fait signer à l'ami Jules Sandeau⁴⁸, Balzac est

³⁸ *Ibid.*, p. 181-182.

³⁹ Honoré de Balzac, « Lettres sur la littérature », dans *Id.*, *Écrits sur le roman*, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁰ José-Luis Diaz, *Devenir Balzac. L'invention de l'écrivain par lui-même*, Paris, Christian Pirot, 2007, p. 29.

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴² Théophile Gautier, *Honoré de Balzac*, *op. cit.*, p. 9-10

⁴³ Samantha Caretti, « "L'union fait la force". Balzac collaborateur de l'entreprise romantique », *L'Année balzacienne*, vol. 23, 2022, p. 85, 87.

⁴⁴ Horace de Saint-Aubin, « Préface », *Annette et le criminel*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans*, éd. André Lorant, Paris, Robert Laffont, 1999, t. II, p. 444.

⁴⁵ Honoré de Balzac, « De la mode en littérature », dans *Œuvres diverses*, t. II, *op. cit.*, p. 756.

⁴⁶ Thomas Conrad, « Balzac, l'épique et l'encyclopédique », *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷ Honoré de Balzac, « Lettres sur la littérature », dans *Id.*, *Écrits sur le roman*, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁸ Jules Sandeau, Félix Davin, Philarète Chasles sont les signataires de plusieurs préfaces que Balzac corrige abondamment et dont il peut revendiquer la paternité, au moins en partie.

incapable de condamner l'ambition épique de son *alter ego* de jeunesse, tout en la ridiculisant : « Muses qui avez chanté déjà les douleurs d'Ariane et de Didon, racontez-nous pourquoi Denise, en présence d'Horace, s'est enfuie en sanglotant »⁴⁹. L'invocation ironique à la Muse s'adresserait moins à la forme épique qu'à l'incapacité, de la part de Saint-Aubin, de correspondre à son propre idéal héroïque, l'écrivain ayant abandonné son épouse pour partir à la recherche de gloire littéraire à Paris.

D'autre part, cela n'implique aucune forme d'autodérision à propos du style des œuvres de jeunesse. Après avoir rapporté le discours de maître Bideau, beau-père de Saint-Aubin, Sandeau avoue « qu'il s'exprimait d'une façon moins ampoulée, plus nette et plus simple »⁵⁰. Le récit reproduit la prose d'Avrin, un romantique ayant « la misérable manie de broder les faux diamants de notre style aux phrases de tous nos personnages »⁵¹ : loin de prendre position contre la simplicité classique, c'est la surcharge romantique du discours qui fait l'objet de la parodie, « une nature de convention [ayant succédé] aux faux convenus des classiques »⁵². L'épopée nécessiterait ainsi de récupérer la même candeur que les Anciens lui insufflaient, après avoir été dénaturée par les maniérismes classiques et par l'Idéal romantique.

Cela est d'autant plus évident dans la *Physiologie du mariage*, où Balzac se sert du minotaure Astérion comme figure de la brutalité conjugale :

Or, madame, si vous voulez me faire l'honneur de vous souvenir que le Minotaure était, de toutes les bêtes cornues, celle que la mythologie nous signale comme la plus dangereuse ; que, pour se soustraire aux ravages qu'il faisait, les Athéniens s'étaient abonnés à lui livrer, bon an, mal an, cinquante vierges ; vous ne partagerez pas l'erreur de ce bon M. Chompré⁵³, qui ne voit là qu'un jardin anglais ; et vous reconnaîtrez dans cette fable ingénieuse une allégorie délicate, ou, disons mieux, une image fidèle et terrible des dangers

Voir, en particulier, Maurice Bardèche, *Balzac, romancier : la formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot. 1820-1835* [1943], Genève, Slatkine, 1967.

⁴⁹ Jules Sandeau, *Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin* [1836], dans Honoré de Balzac, *Premiers romans. 1822-1825, op. cit.*, t. I, p. 1111.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1113.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Félix Davin, « Introduction aux *Études des mœurs au XIX^e siècle* » [1835], dans *La Comédie humaine*, t. I, *op. cit.*, p. 1170.

⁵³ Balzac se réfère à Pierre Chompré, auteur d'un *Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des poètes et la connoissance des tableaux et des statues dont les sujets sont tirés de l'histoire poétique* (1727).

du mariage. Les peintures récemment découvertes à Herculaneum ont achevé de prouver cette opinion⁵⁴.

Si les héros grecs faisaient l'objet d'un réalisme sans pudeur, Balzac s'en prend au détachement érudit que le latiniste Chompré utilise à l'égard du Minotaure (« un corps entier d'homme, à la réserve d'une tête de bœuf ; et c'est ainsi [qu'il est montré] sur la cinquième planche des anciennes peintures d'Herculaneum »⁵⁵), en dénaturant l'essence de la figure : une allégorie de la brutalité de la sexualité conjugale.

Balzac s'efforce ainsi de ramener l'imaginaire classique à sa dimension tangible et immanente, en dépouillant le mythe de tout idéalisme. Bien que les névroses conjugales se divisent en « classiques » et « romantiques »⁵⁶, seuls ceux qui condamnent le répertoire ancien à la stérilité muséale font l'objet de la satire de Balzac : ces poètes qui, « sachant mieux monter Pégase que la jument du compère Pierre, [...] se marient rarement, habitués qu'ils sont à jeter, par intervalle, leur fureur sur des Chloris vagabondes ou imaginaires »⁵⁷. L'imaginaire classique s'impose ainsi moins comme un moyen pour détourner le réel, qu'un outil pour le saisir dans toute son immédiateté.

Le classicisme formel de *Cromwell* (1820) et la matière ancienne des ébauches de *Sylla* (1819) et d'*Alceste* (1823)⁵⁸ font des années d'apprentissage de Balzac un laboratoire où l'imaginaire épique est particulièrement vif. Si 1824 constitue un tournant pour l'épopée moderne incarnée par l'*Histoire de France pittoresque*, la production des années précédentes – de l'*Héritière de Birague* (1822) à *Clotilde de Lusignan* (1823), en passant par *Jean Louis* (1822) –, mettent à l'épreuve l'efficacité romanesque de l'imaginaire épique comme source de réel, tel

⁵⁴ Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, dans *La Comédie humaine*, t. XI, *op. cit.*, p. 986.

⁵⁵ Pierre Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des poètes, des tableaux et des statues, dont les sujets sont tirés de l'histoire poétique* [1727], Paris, Saillant & Nyon, 1775, p. 275.

⁵⁶ Voir Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage*, *op. cit.*, p. 1166.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 950-951.

⁵⁸ « L'attirance pour l'Antiquité, visible [dans *Cromwell*] par la métaphore ou la comparaison césarienne, se manifeste plus directement dans les deux projets qui occupent Balzac à la même époque : *Sylla*, qu'en septembre 1819 il abandonne à regret au profit de *Cromwell*, était pour lui le moyen d'éviter "les sujets modernes qui ne sont jamais aussi favorables à la belle poésie que les sujets antiques" ; quant à l'*Alceste* esquissée en 1823, elle reprend les données du texte d'Euripide, enrichies d'ajouts analogues, selon René Guise, aux ornements que Ducis avait développées dans son propre *Cédipe à Admète* de 1778 » (Patrick Berthier, « Balzac et le théâtre romantique », *L'Année balzacienne*, vol. 1, n° 2, 2001, p. 17).

que nous l'avons vu à l'œuvre dans la *Vie et malheurs de Horace de Saint-Aubin* et dans la *Physiologie du mariage*.

2. *L'Héritière de Birague* et Jean-Louis : épopée et parodie

Contrairement à *Clotilde de Lusignan*, les références épiques dans *L'Héritière de Birague* et *Jean Louis* constituent un ensemble asystématique⁵⁹, qui permet pourtant d'ébaucher la genèse du rapport de Balzac à l'épopée : si l'épopée ancienne est un modèle de représentation réaliste, il faut d'abord déconstruire l'idéalisme qui entoure l'imaginaire épique à l'époque moderne, en ridiculisant la bassesse des classes dirigeantes qui s'en servent pour légitimer leur pouvoir.

Premier romane de Balzac, écrit en collaboration avec Le Poitevin de l'Égreville de même que le sera *Jean-Louis*⁶⁰, *L'Héritière de Birague* évoque la même veine satirique de *Quentin Durward* à l'égard de la noblesse féodale, dont on peint impitoyablement les vices et les velléités. L'imaginaire épique, référence commune dans la vie quotidienne de la cour, constitue ainsi le contrepoids par lequel mettre en exergue les mesquineries aristocratiques.

L'Héritière s'ouvre par un bal masqué inspiré par la *Gerusalemme liberata*. Les courtisans sont invités à assumer les rôles des personnages du Tasse, mais l'on remarque tout de suite un basculement par rapport à l'hypotexte épique. Le costume de Clorinde « tel que le dépeint Le Tasse fut réservé pour la fille de la comtesse », alors que « [la] pauvre Anna », héroïne de *L'Héritière de Birague*, « devait endosser l'humble habit de la nourrice de Clorinde »⁶¹. Le roman, nous suggère Balzac, est moins une épopée moderne que son envers, le renversement des structures narratives de l'épopée correspondant également à la subversion des rôles sociaux par le roman. Le déguisement épique est aussi le prisme de l'inadéquation morale de la cour : sous l'aspect du « beau Tancrede aux armes brillantes et polies »⁶² se cache en effet Villani, le faux-marquis et brigand italien qui veut s'emparer de l'héritage d'Aloïse. De même, la comtesse sa complice « [rassemblait] toutes les ressources de l'art pour copier l'épouse

⁵⁹ Si l'hypotexte épique est explicite dans *Clotilde de Lusignan*, nous serons ici obligés, faute de références textuelles claires, d'utiliser le terme « épique » avec un certain degré de souplesse, en l'associant au « merveilleux mythique » engendré par l'interaction de l'humain et du divin, et dont le haut-mimétique épique est une expression littéraire.

⁶⁰ Voir Pierre Barbéris, *Aux sources de Balzac : les romans de jeunesse*, Paris, Les Bibliophiles de l'Originale, 1965.

⁶¹ *Ibid.*, p. 37-38.

⁶² *Ibid.*, p. 38.

de Jupiter : son visage altier, sa beauté fière auraient pu lui suffire »⁶³. La cour du comte Mathieu assume ainsi les contours grotesques du panthéon gréco-romain, le sot Jupiter de la cour étant victime d'un complot mené par sa Junon.

L'hypotexte classique ne tarde pas à se révéler. Dupé par Villani, le vieux De Vielle-Roche « crut pourvoir, sans danger, accepter l'offre séduisante de Villani. Le bon gentilhomme n'avait jamais lu Virgile, et par conséquent il ignorait le *Timeo danaos et dona ferentes* de cet auteur »⁶⁴. D'une part, la disproportion entre les ruses du faux marquis italien et la chute de Troie soulignent la risible exigüité des trames de Villani ; d'autre part, la destruction d'Ilium attribuée aux intrigues mélodramatiques du comte italien une nuance qui évoque des conséquences civiles tragiques pour la cour de Mathieu.

Si, d'un côté, le répertoire épique met en exergue l'inadéquation de la classe dirigeante et surcharge d'une valeur politique les scénarios mélodramatiques du texte, de l'autre *L'Héritière de Birague* ridiculise également la fonction de légitimation sociale engendrée par l'épopée.

Lorsqu'il attribue un titre de noblesse à son intendant Robert, le comte Mathieu devient « un des anciens dieux prenant des formes humaines, guidant une de ses progénitures mortelles à travers des obstacles créés par une déesse jalouse »⁶⁵. Malheureusement, Mathieu n'est pas l'héritier d'une lignée aussi glorieuse qu'il le prétend : certains de ces ancêtres, dont Mathieu Le Ladre, ont été pendus pour vol ; par ailleurs, leurs tableaux ont disparu de la salle d'honneur du château.

Il en va de même pour son intendant : « Messieurs, vous trouverez peut-être la conduite de Robert tant soit peu catégorique », déclare le narrateur, « veuillez-vous rappeler qu'il s'agissait de la gloire de son intendance, et que d'ailleurs Mathieu XLIV lui avait souvent répété l'épigraphe de ce chapitre : *Dolus an virtus quis in horte requirat* ? Mathieu XLIV avait lu Virgile ! »⁶⁶. La noblesse postiche de Robert rend ce dernier d'autant plus soucieux de justifier sa nouvelle position par la valeur épique qu'il est dépourvu de noblesse de sang. Néanmoins, l'extrait virgilien met d'autant plus en exergue l'ambiguïté de l'opération, en

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁶⁵ A. de Viellerglé et Lord R'Hoone, *L'Héritière de Birague, histoire tirée des manuscrits de Dom Rago, ex-prieur de bénédictins, mise au jour par ses deux neveux*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans, op. cit.*, t. I, p. 179.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 251.

exaltant la ruse bourgeoise au détriment de la loyauté et de la noblesse des sentiments.

L'Héritière de Birague ne se limite pas à peindre le ridicule engendré par l'idéalisation du moderne à travers le répertoire épique. Plus spécifiquement, la mystification épique de l'Histoire constitue une véritable obsession pour d'autres personnages. Lecteur de l'*Henriade*, Balzac ridiculise l'usage politique de l'épopée que fait Chanclos, « chez [lequel] tout se nommait *Henri*, *Henrion*, ou *Henriette*, tant était grand le fanatisme du bon capitaine pour son invincible maître l'aigle du Béarn »⁶⁷.

La légitimation douteuse du pouvoir par l'hypotexte épique passe d'ailleurs par l'épigraphe : « *Discite justitiam moniti, et non temnere divos. VIRGILI* »⁶⁸, en évoquant le *Virgile travesti* : une sentence « bonne et belle », pour paraphraser Scarron, mais inutile face aux *realia* du pouvoir.

Jean Louis (1822) nous amène loin des cours féodales d'inspiration gothique de *L'Héritière de Birague*. Cependant, le deuxième roman de jeunesse de Balzac prolonge le projet anticipé par l'anoblissement ridicule de l'intendant Robert, en mettant en scène l'assimilation du répertoire épique par la bourgeoisie parisienne.

La transfiguration du Louvre en demeure des Dieux inaugure le texte : le palais, « trop grand pour la petitesse de l'homme, est la demeure des immortels », un véritable « nouvel Olympe »⁶⁹. Cependant, le regard du narrateur ne tarde pas à s'éloigner des sommités idéales du palais royal, pour nous amener chez l'humble Fanchette et son amoureux Jean Louis. Nous sommes en 1788, au seuil de la Révolution : la petite bourgeoisie va bientôt s'emparer de la légitimité épique, mais ridicule, qui est encore apanage de la noblesse française d'Ancien Régime.

De même que dans *L'Héritière de Birague*, la dérision des classes dominantes à travers les coordonnées culturelles classiques est une constante : « cette grande déesse tant adorée des anciens, ce *Fatum* qui gouvernait leurs dieux » n'est en réalité que le résultat d'une série d'usurpations arbitraires ; « dans un état, les lois, telles imparfaites qu'elles sont, guident les souverains ; et si l'on peut voir au-dessus d'eux, on aperçoit le *Fatum* ! »⁷⁰.

De même, le marquis de Vandeuil a une langue « épaissie par ses libations à Bacchus »⁷¹ lorsqu'il essaie de séduire Franchette,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 237.

⁶⁹ A. de Viellerglé et Lord R'Hoone, *Jean Louis ou la Fille trouvée*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans, op. cit.*, t. I, p. 277-278.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 459.

⁷¹ *Ibid.*, p. 345.

le merveilleux mythique s'imposant comme véhicule de la dégradation morale de l'aristocratie.

D'autre part, si *L'Héritière de Birague* faisait allusion à la création d'une nouvelle épopée bourgeoise à travers l'intendant Robert, *Jean Louis* incarne ces mêmes propos, en faisant de la transmission de l'imaginaire épique de l'aristocratie au Tiers État l'un des pivots du roman. Le renversement de l'imaginaire épique devient ainsi le miroir des bouleversements sociaux engendrés par la Révolution : Jean Louis est associé à un « Hercule moderne »⁷², alors que Franchette, sa fiancée, est « fraîche comme Hébé, belle comme Vénus, et pure comme Minerve »⁷³. « [Nouvelle] Hélène au milieu du Palais-Royal »⁷⁴, Franchette va être “enlevée” par la noblesse, qui reconnaît en elle la fille perdue du duc de Parthenay. Réécriture bouffe de l'*Iliade*, *Jean Louis* raconte ainsi l'ascension sociale du héros homonyme par le biais, dans la meilleure tradition épique, des exploits militaires, qui vont conduire le jeune homme aux côtés de Lafayette, se battant pour la liberté des colonies américaines : « Ses hauts faits d'armes, sa valeur brillante, le récit, plein d'intérêt et de cette éloquence des grandes âmes [...] rendirent le colonel [Jean Louis] Granivel le héros par excellence »⁷⁵.

Le rapport entre le discours épique et la noblesse est autant peu surprenant que le recours aux épithètes épiques : « Je ne pense pas », écrit-t-on, « que nous devions décrire le lever de l'aurore, parce que [...] on peut en lire mille descriptions dans Homère, Virgile »⁷⁶. Si l'épopée engendre des scénarios figés, l'originalité de *Jean Louis* réside moins dans leur détournement grotesque que dans leur déplacement social au sein de l'univers romanesque. Le texte intègre et subvertit la représentation idéale des classes dominantes en attribuant cette fois le même répertoire iconographique aux subalternes :

Il n'y a rien de si peu romantique que le lever de deux époux [...] : il faudrait, pour parler dignement des mystères de l'hymen, que l'on pût employer des expressions poétiques comme celles-ci : ...*Un époux glorieux/ Qui dès l'aube matinale,/ De sa couche nuptiale,/ Sort brillant et radieux*. Mais remarquez qu'un époux *glorieux* toute la nuit ne peut guère sortir *brillant et radieux* le matin, à moins d'être un Hercule ou un Jean Louis : aussi le poète

⁷² *Ibid.*, p. 295.

⁷³ *Ibid.*, p. 329.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 333.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 440.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 405.

lyrique a commis une grande faute, et c'est très-bien prouvé par le lever du marquis de Vandeuil. En effet, ce dernier s'éveilla pâle et les yeux battus⁷⁷.

Lorsqu'elle compromet l'*ethos* épique de sa noblesse d'épée, la « *vérité historique* commence à devenir gênante »⁷⁸. L'idéalité mythique abandonne ainsi le marquis de Vandeuil pour consacrer l'amour bourgeois entre Jean Louis et Franchette. Bien que le texte conserve une teneur humoristique, le discours classique a perdu tout acharnement moqueur lorsqu'il est attribué au nouveau couple bourgeois. *Jean Louis* inaugure ainsi une nouvelle phase dans le rapport du jeune Balzac à l'imaginaire épique, ce dernier n'étant plus un obstacle à « la vérité historique », mais plutôt, comme on le verra dans la section suivante, son principe de synthèse narrative.

3. L'épopée classique dans *Clotilde de Lusignan*

Le répertoire épique dans *L'Héritière de Birague* et *Jean Louis* est sensiblement moins riche que dans *Clotilde de Lusignan*. La multiplication des références épiques dans ce dernier texte suggère la pertinence et la continuité du phénomène ; en outre, elle encourage avec d'autant plus de certitude l'attribution à Balzac de la paternité du même imaginaire dans les romans précédents.

Le prologue de *Clotilde de Lusignan* présente une version romanesque de l'invocation à la Muse dans les épopées classiques. Cependant, ce n'est pas Calliope que l'on invoque, mais l'imagination du romancier, que l'on invite à « [tournoyer] dans les airs comme le fils de Dédale »⁷⁹. Nonobstant l'égotisme « impie » d'une prière adressée à soi-même, le renouvellement de la pratique de l'invocation dévoile la présence de l'hypotexte épique, qui se répète même en tête du quatrième tome : l'œuvre de fiction est cette fois associée au labyrinthe de Dédale⁸⁰.

Nous remarquons d'ailleurs une troisième invocation burlesque, où la nouvelle muse romantique ne peut que s'adapter aux usages de l'épopée ancienne, seule véritable source du « charme de la vie » :

Ici, lecteurs, je puis dire avec Virgile, qu'il s'ouvre un autre ordre de choses, et je pourrais, tout comme lui faire une invocation : il n'y aurait entre nous deux que la petite différence qui se trouve entre le bien et le mal, et si je ne m'écriais pas : *Nunc age qui reges Erato... / Tu, vatem, tu, diva, mone.../...*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 474.

⁷⁹ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan ou le Beau Juif. Manuscrit trouvé dans les archives de Provence*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans*, op. cit., t. I, p. 531.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 575.

Major rerum mihi nascitur ordo, je pourrais fort bien croasser dans mon délire : « O muse nouvelle, pleine de jeunesse et de grâce, qui présidez aux compositions romantiques ! Muse, qui dictiez à Goethe, son Werther ; à Staël, sa Corinne ; Atala, René, Paul et Virginie, le Corsaire, daignez jeter un regard de protection sur ce qui me reste à dire des amours de Clotilde et du beau Juif ? Donnez-moi l'audace, la hardiesse ? Élanchez-moi dans des champs inconnus de l'idéal et de l'immense, ou mieux que tout cela, mettez dans mon cœur cette exquise sensibilité, le charme de la vie ?⁸¹

Balzac paraphrase le début du VII^e livre de l'*Énéide* (v. 36-40), où l'on demande la protection de la Muse de la poésie sentimentale pour raconter un cadre qui est militaire et collectif : « [...] Dicam horrida bella, / Dicam acies actosque animis in funera reges » (VII, v. 41-42). L'épopée s'impose ainsi comme un espace d'hybridation des genres littéraires tel que celui invoqué, moins dans les œuvres que dans les manifestes, par les contemporains de Balzac⁸². Dans l'*Énéide* aussi bien que dans *Clotilde de Lusignan*, les vicissitudes sentimentales s'entrelacent aux destins nationaux. Le roman de R'Hoone est « épique » puisqu'il met l'accent sur la collectivité, en offrant « des scènes de la vie de ces grandes masses que l'on nomme nations, et de ces rois qui les conduisent bien ou mal »⁸³. En même temps, le récit collectif repose sur des dynamiques intimes : « Vous connaissiez que [...] si la nourrice de Charles VI n'eût pas raconté des histoires de revenant et n'eût pas pressé la tête au jeune prince quand elle le reçut au sortir du sein royal ; trente ans de guerres intestines, les Bourguignons et les Armagnacs n'auraient pas désolé la France »⁸⁴.

De même que l'*Énéide*, *Clotilde de Lusignan* est un récit de fondation⁸⁵ : comme nous le verrons par la suite, les Lusignan ne sont que les ancêtres romanesques de la dynastie royale, dont l'association à la matière de l'*Énéide* ne constitue pas une nouveauté : déjà la *Franciade* (1572) de Ronsard attribuait à Astyanax la fondation de la monarchie française. Néanmoins, si *Clotilde de Lusignan* est échafaudé à partir d'un

⁸¹ *Ibid.*, p. 792-793.

⁸² Balzac remarque que les propos de la « Préface » de *Cromwell* (1827) ne sont que très faiblement réalisés par *Hernani* (1830) : « Entre la préface de Cromwell et le drame d'Hernani, il y a une distance énorme. Hernani aurait tout au plus été le sujet d'une balade » (Honoré de Balzac, « Hernani, drame nouveau, par M. Victor Hugo. Deuxième et dernier article », *Feuilleton des journaux politiques*, dans *Œuvres diverses*, éd. Pierre-Georges Castex et alii, t. II, Paris, Gallimard, 1996, p. 690).

⁸³ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 644.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 648-649.

⁸⁵ Dans son introduction à l'édition italienne de l'*Anonyme*, Paola Dècina Lombardi revient sur la présence du même mythe dans ce roman, écrit par Balzac à quatre mains avec Le Poitevin de l'Égreville. « Outre que le rite de passage au monde de l'âge adulte, le mythe d'Énée préfigure ainsi le motif prométhéique d'une refondation en éradiquant les décombres du passé » (Paola Dècina Lombardi, « Prefazione », dans Honoré de Balzac, *L'Anonimo, ovvero Senza padre né madre*, Milano, Mondadori, 2004, p. xvi, c'est nous qui traduisons).

palimpseste épique, ce dernier s'impose moins comme source de légitimation idéale du pouvoir, que comme modèle de naturel réaliste.

De même qu'Énée quitte Troie à la recherche d'une nouvelle patrie, Clotilde et son père Jean II ont abandonné Chypre après la conquête de l'île par la Sérénissime. Nouveau Latium, la Provence accueille les Lusignan ; leurs destins seront ensuite joints à la couronne française par le mariage entre Clotilde et le Beau Juif, sous l'identité duquel se cache Gaston II de Provence⁸⁶. Bien que ce dernier « périt à 23 ans »⁸⁷, son neveu « institua Louis XI son héritier. Ce fut alors que la Provence fut irrévocablement réunie à la couronne »⁸⁸.

Une branche oubliée, et donc favorable à la réécriture romanesque, de l'histoire de France s'insère dans un projet politique et esthétique plus large, grâce la conjonction de l'épopée. Casin-Grandes ne constitue qu'une "étape" du voyage des Lusignan fuyant de Chypre, d'ailleurs île sacrée de Venus, fondatrice de la descendance d'Auguste dans l'*Énéide*⁸⁹. La résidence provençale des Lusignan devient ainsi une sorte de Troie à quitter, « *campus ubi Troja fuit* »⁹⁰, dans la perspective historique de s'unir aux destins de la couronne française.

À l'entrée du château, se trouvent deux masses de granit qui ont l'air d'être tombés « des mains des géants quand Jupiter les foudroya », alors que la façade « du temps du roi Charles VIII [...] imposait encore assez [de puissance] pour que les vilains [...] n'osassent pas remuer »⁹¹. Les deux extraits soulignent bien la double fonction assumée par l'épopée : du point de vue politique, elle permet de reproduire le même stratagème que l'*Énéide*, en entourant l'histoire de la couronne française d'un halo

⁸⁶ Le texte de Balzac s'appuie sur une tradition qui remonte au *Roman de Mélusine* de Jean D'Arras, où la fée Mélusine est présentée comme la fondatrice du château des Lusignan, près de Poitiers, en Touraine, d'ailleurs *locus* balzacien par excellence... Ainsi, *Clotilde de Lusignan* peut se considérer comme une sorte d'épopée romanesque "avant" l'épopée, racontant les vicissitudes des ancêtres de Mélusine. Voir Daisy Delogu, « Jean d'Arras Makes History : Political Legitimacy and the Roman de Mélusine », *Dalhousie French Studies*, vol. 80, 2007, p. 15-28 ; Catherine Léglu, « Nourishing Lineage in the Earliest French Versions of the *Roman de Mélusine* », *Medium Ævum*, vol. 74, n° 1, 2005, p. 71-85. Quelques années avant la parution de *Clotilde de Lusignan*, les vicissitudes de Mélusine avaient déjà fait l'objet d'un roman de Jean Edme Paccard, *Mélusine ou Les tombeaux des Lusignans* (1815), cité par Claude Duchet, « L'Illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2/3, 1975, p. 253.

⁸⁷ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 824.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Clotilde de Lusignan* multiplie les analogies entre l'héroïne éponyme et la déesse. À titre d'exemple, Clotilde ressemblait à « Vénus, [...] jouant avec les armes de Mars » (Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 796).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 821.

⁹¹ *Ibid.*, p. 535.

mythique ; du point de vue esthétique, l'hypotexte épique charge le roman d'un solennel pourtant dépourvu de toute déformation idéale.

Les épigraphes en début de chapitre, véritable obsession burlesque de Lord R'Hoone⁹², témoignent d'ailleurs d'une lecture directe de l'*Énéide* : le chapitre IX s'ouvre par « *At regina gravi jam dudum saucia cura/Vulnus alit venis* » (*Énéide*, IV v. 1-2), le rapport contrasté entre Clotilde et Nephtaly reproduisant celui entre Énée et Didon.

D'autre part, le deuxième hémistiche du v. 2 (« *et caeco carpitur igni* »), passé sous silence, anticipe par renversement l'action du chapitre à venir. Si le vers de Virgile dévoile le destin de Didon, brûlant d'abord de passion et ensuite sur le bûcher, au contraire Clotilde, à moitié congelée, a besoin du feu symbolique de la passion pour être sauvée : la grotte où elle est emprisonnée, lieu chthonien par excellence, n'est que l'entrée de la demeure de Nephtaly-Énée.

Le rapport à l'épopée n'est pas seulement une relation de correspondance directe ; l'inversion romanesque de l'héritage épique opère aussi au sein du texte, en servant les nécessités narratives. Le lectorat ne dispose d'aucun élément lui permettant d'anticiper que Nephtaly est également Gaston II ; seule la référence épique suggère que le destin de Nephtaly et de Clotilde est à la fois sentimental et politique, en légitimant leur amour et en préparant l'*anagnorisis* finale.

D'ailleurs, plusieurs éléments contribuent à définir Enguerry en tant qu'opposant du destin épique de Nephtaly-Énée. Suzerain sanguinaire calqué sur la figure de « Louis d'Anjou, oncle de Charles VI »⁹³, Enguerry attaque la nouvelle Troie de Casin-Grandes, que l'on quitte « en portant tous ses Dieux, comme Énée lorsqu'il fuyait sa patrie, devenue la proie des Grecs »⁹⁴. Enguerry devient un nouvel Achille ; cependant, sa brutalité paraît inadéquate pour l'un des ancêtres de Charles VII, d'autant plus qu'Enguerry se vante d'avoir été l'ancien compagnon de Jean-sans-Peur, duc de Bourgogne et ennemi de la couronne.

R'Hoone attribue la diabolisation d'Enguerry aux frères Camaldules, auteurs de la pseudo-chronique dont le roman serait tiré, « ses braves moines [ayant] à se plaindre »⁹⁵ de Louis d'Anjou. La monstrosité d'Enguerry est ainsi le résultat de la superposition de visions politiques conflictuelles, transmises de la chronique au roman. Les Camaldules prolongeraient le même usage ridicule de l'épopée que l'on dénonçait dans *L'Héritière de Birague* et dans *Jean Louis*, la délégitimation politique se couplant à la déformation

⁹² Aucune n'est présente dans les ouvrages signés Horace de Saint-Aubin.

⁹³ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, op. cit., p. 566.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 751

⁹⁵ *Ibid.*, p. 566.

grotesque. L'excès frénétique des tortures qu'Enguerry inflige aux paysans témoigne bien du procédé, qui s'oppose à la mesure classique et à l'équilibre naturel du couple formé par Nephtaly et Clotilde.

Le prétendu Enguerry, découvre-t-on enfin, n'est qu'un imposteur ; le véritable seigneur ne parvient à réclamer son titre qu'après la mort de l'usurpateur, en rentrant dans son palais tel qu'Ulysse lors du massacre des Phroces : « il regardait de la salle, les meubles, le plancher avec l'air d'un banni, qui, rentrant dans sa patrie après longues années, examine le moindre hameau et respire l'air des routes avec une jouissance dont on n'a pas d'idée »⁹⁶. Le procédé est cette fois loin de l'excès que l'on attribuait à l'imposteur : la dignité épique du vrai Enguerry n'engendre aucune idéalisation ; au contraire, elle ne fait que mieux saisir le naturel du héros dans les manifestations du *nostos*.

De même, la solennité avec laquelle Jean II et sa cour vont vers la défaite militaire évoque celle des assiégés de Troie : en les décrivant, le narrateur ne peut « songer sans émotion aux prières boiteuses qu'Homère nous montre »⁹⁷. La chute de Casin-Grandes convoque des traits de l'*ethos* guerrier de l'*Iliade*, peint pourtant sans aucune édulcoration de la violence guerrière. Une longue scène de violence guerrière contient l'invitation suivante⁹⁸ : « si vous avez lu Homère, représentez-vous les fils de Télamon défendant l'entrée de leur camp contre Hector »⁹⁹. De même, le dernier affrontement intègre la brutalité de la bataille¹⁰⁰ par l'allusion au fait que « l'on défendit [le] corps [du lieutenant] comme celui de Patrocle dans l'*Iliade* »¹⁰¹.

Nous connaissons les difficultés que le Balzac de *La Comédie humaine* expérimentera à l'égard des séquences guerrières¹⁰², jusqu'à l'échec des *Scènes de la vie militaire*¹⁰³. Au contraire, dans *Clotilde de Lusignan* l'épopée constitue le modèle auquel faire référence pour peindre les

⁹⁶ *Ibid.*, p. 788.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 672.

⁹⁸ « [Enguerry] écumait et menaçait de ses poings le château [...] Dans sa fureur il fendit la tête à un pauvre cavalier de Kéfaïn, qui, s'étant laissé désarçonner par son cheval, fut trouvé par terre » (*Ibid.*, p. 685).

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ « Castriot se désespérait, parce que son fameux sabre était cassé, et qu'il ne maniait pas aussi bien l'épée ; mais, saisissant le moment où Nicol se défendait contre l'évêque et Jean Stoub, il le tourna, et sans s'inquiéter des coups qu'il recevait de ceux qui protégeaient leur chef, il lui plongea son épée à travers son gorgerin » (*Ibid.*, p. 781).

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Songeons à l'échec de *La Bataille*, projet de roman qui, six ans après la publication de *Clotilde de Lusignan*, devait raconter la triomphe de Napoléon à Wagram. Voir Patrick Berthier, « Absence et présence du récit guerrier dans l'œuvre de Balzac », *L'Année balzacienne*, 1984, p. 225-247.

¹⁰³ Voir Louis Sorel, « Les soldats vu par Balzac », *Europe*, vol. 28, n° 55, 1950, p. 101-104.

conflits, en se servant de l'*Iliade* comme d'un répertoire de scénarios réalistes, dont le dramatique vivifie le roman.

En cohérence avec les *Considérations sur la littérature romantique*, la tradition classique est une source inépuisable de « naturel » pour l'écriture du jeune Balzac, que l'on oppose à l'intimisme maniéré des romantiques. Au chapitre XXIII, qui s'ouvre d'ailleurs par une épigraphe tirée de l'*Iliade*¹⁰⁴, R'Hoone défie « la critique [de] ne pas trouver du naturel dans tous ces mouvements-là ! et, naturels ? On n'a rien à me dire ! S'ils ne le sont pas ? alors ils deviennent romantiques ! Ainsi la critique est battue ! »¹⁰⁵. Le « demi-romantisme »¹⁰⁶ de Balzac n'implique donc aucun penchant pour les Anciens, sinon comme vecteur de réalisme. Contrairement à Stendhal et à Hugo, qui revendiquaient le « romantisme » naturel des classiques, l'opinion excentrique de Balzac pose l'écrivain déjà au-delà de la dichotomie opposant les Modernes aux Anciens : son propos est de dépasser l'Idéal imprégnant la littérature romantique ainsi bien que la réception moderne de l'épopée classique.

Certes, à l'exception des scènes guerrières, les conséquences tangibles des propos « épiques » sont difficilement observables dans le texte, le style souffrant de la rapidité d'exécution et du manque d'expérience de Balzac. Les commentaires tels que celui que nous venons de citer jettent un éclairage sur les ambitions du romancier bien plus qu'ils ne présentent des résultats dans son écriture.

Le « réalisme » que Balzac espère calquer sur le modèle classique finit par être un « naturel » *sui generis* qui, sans vraiment s'affranchir de l'épopée ancienne, en prolonge le merveilleux : les êtres humains assument la puissance de demi-dieux ; les passions s'intensifient et poussent leurs manifestations jusqu'aux frontières du préternaturel. En s'approchant du rocher du Géant, Clotilde a l'impression qu'« une déesse malfaisant étendît un crêpe funèbre marqueté de ces petits nuages blancs, que l'on nomme fleurs d'orage »¹⁰⁷ ; de même, les rois sont présentés comme des « demi-dieux [qui] s'enveloppent d'une toile d'opéra, sur laquelle sont imprimées les lois de lèse-majesté »¹⁰⁸.

D'autre part, l'ambiguïté du « naturel » épique nous paraît loin d'être incohérent avec le réalisme de la maturité de Balzac où, sans aucune solution de continuité avec les mœurs du XIX^e siècle, le merveilleux sert

¹⁰⁴ « Rien n'empêche leur perte, elle est décidée, ils doivent périr ; ainsi le veut le destin ! Homère, ch. 10 » (Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, op. cit., p. 739). André Lorant remarque qu'il ne s'agit que d'un « souvenir de lecture de l'*Iliade* », le vers ne figurant pas sous cette forme dans le chant X.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 740.

¹⁰⁶ Voir § 44.

¹⁰⁷ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, op. cit., p. 596.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 644.

les exigences philosophiques du récit (songeons à *La Peau de chagrin*)¹⁰⁹. Au contraire, l'*epos* s'insère peut-être dans l'écosystème balzacien en tant que véhicule du merveilleux de *La Comédie humaine*, associé trop souvent à la seule influence des mystiques chrétiens ou des sciences occultes dans la formation de l'auteur¹¹⁰. Si déjà *Jean Louis* témoignait du dépassement de la parodie épique telle qu'on la trouve dans *L'Héritière de Birague*, il faut juste attendre que, des sommets de la société d'Ancien Régime, l'imaginaire épique se déverse sur l'ensemble de la société de la Restauration, pour y transmettre à la fois son naturel et son merveilleux.

En guise de conclusion

On a soutenu que l'un des éléments de continuité entre *La Comédie humaine* et l'épopée résiderait dans leur « forme synchronique »¹¹¹. Cependant, cela n'est que partiellement vrai. Dans les *Études philosophiques* l'action se situe souvent dans le passé : songeons au Paris de l'année 1308 des *Proscrits* ou à Ferrare du début du XVI^e siècle dans *L'Élixir de longue vie*. Loin de se réduire à cadre des « récits fantastiques et historiques »¹¹², les *Études philosophiques* constituent l'axe interprétatif « vertical » par rapport au reste du cycle, en fournissant les outils pour saisir le sens du présent de *La Comédie humaine*.

Le passé, soit-il épique ou historique, est ainsi le lieu privilégié où manifester une forme de merveilleux réifiant la pensée balzacienne¹¹³. Si dans la dédicace de *Séraphita* Balzac déplore l'absence de la « glorieuse épopée que la France attend encore »¹¹⁴, cela souligne d'autant plus la centralité du remaniement épique de l'Histoire dans l'œuvre balzacienne. Bien que Conrad associe *La Fille aux yeux d'or* à « une nouvelle *Iliade*, où le rôle des dieux est tenu par les forces surhumaines de la volonté »¹¹⁵, nous rappelons qu'il n'y a rien de « surhumain » dans la Volonté balzacienne, sinon ses coordonnées représentatives. Au contraire, le répertoire du merveilleux épique¹¹⁶ intègre le réel balzacien pour mettre

¹⁰⁹ Voir, à titre d'exemple, Jean-Louis Tritten, *Le Langage philosophique dans les œuvres de Balzac*, Paris, Nizet, 1976.

¹¹⁰ Voir André Vanoncini, *Balzac. Roman, histoire, philosophie*, Paris, Honoré Champion, 2019 ; ou le volume richissime, bien que daté, d'Henri Evans, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris, José Corti, 1951.

¹¹¹ Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques*, op. cit., p. 324.

¹¹² *Ibid.*, p. 322.

¹¹³ Voir Boris Lyon-Caen, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de la pensée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005.

¹¹⁴ Voir § 17.

¹¹⁵ Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques*, op. cit., p. 345.

¹¹⁶ Par soin d'exactitude, nous précisons que les références épiques dans l'œuvre de lord

en scène les forces, parfois exceptionnelles mais toujours humaines, à l'œuvre dans *La Comédie humaine*.

Si le bouleversement carnavalesque imposé au répertoire épique est clair dans les romans écrits avec Viellergré, l'atténuation humoristique dans *Clotilde de Lusignan* n'implique pas un changement de stratégie représentative, mais son affinement. Dans le troisième roman de Balzac, le répertoire virgilien constitue le seul lien entre un roman apparemment inoffensif et l'Histoire de France, sans pourtant que l'époque où Balzac écrit ne soit apparemment impliquée dans l'opération.

D'autre part, l'insistance de Balzac sur la littérature classique et son propos d'en déconstruire la réception moderne, saturée d'Idéalisme, est loin d'être innocente. À plusieurs reprises, Nephtaly est associé au « bel Endymion contemplé par la Lune amoureuse »¹¹⁷. L'obsession de Balzac pour Girodet et son *Endymion* est connue, au moins pour ce qui concerne la maturité artistique du romancier¹¹⁸ : le peintre est l'un des personnages de *La Maison du Chat-qui-pelote* ; en revanche, dans *La Vendetta*, Ginevra quitte l'atelier de Sevrin après avoir rencontré Luigi, « en emportant gravé dans son souvenir l'image d'une tête d'homme aussi gracieuse que celle de l'*Endymion*, chef-d'œuvre de Girodet qu'elle avait copié quelques jours auparavant »¹¹⁹.

Si *La Vendetta* nous présente le mythe d'Endymion par l'*ekphrasis* de l'œuvre de Girodet, dans *Clotilde de Lusignan* il n'y a aucune médiation entre le mythe et le texte. Le clivage entre les deux occurrences, peut-être dû à la prise de conscience de la nature arbitraire de tout code esthétique, n'empêche pas l'association. Le rapport entre Luigi et l'art néoclassique nous invite à lire l'association de Nephtaly à Endymion sous une perspective politique. Élève de David, le classicisme de Girodet est l'un des véhicules privilégiés de la propagande bonapartiste, divinisant l'Empereur à travers le Panthéon classique. Proscrit bonapartiste au lendemain de Waterloo, le sort de Luigi évoque le contraste entre les fastes épiques de la légende napoléonienne et la misère de ses fidèles soldats : la même opposition qui, par le contraste avec le divin classique, soulignait le caractère inadapté de l'aristocratie féodale dans l'*Héritière de Birague* ou *Jean Louis*. En effet, l'atelier de Sevrin est lui-même le *locus* où triomphent des contrastes : on y trouve « la Diane ou l'Apollon auprès

R'Hoone s'insèrent dans le cadre plus vaste des références mythologiques qui, à cause des rapports intertextuels plus souples, ont été exclues de notre analyse.

¹¹⁷ Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, op. cit., p. 798.

¹¹⁸ Voir Chiara Savettieri, *L'incubo di Pigmalione: Girodet, Balzac e l'estetica neoclassica*, Palermo, Sellerio, 2013 ; Mario Praz, *Gusto neoclassico*, terza edizione aggiornata e notevolmente accresciuta, Milano, Rizzoli, 1974.

¹¹⁹ Honoré de Balzac, *La Vendetta*, dans *La Comédie humaine*, t. I, op. cit., p. 1051-1052.

d'un crâne ou d'un squelette, le beau et le désordre, la poésie et la réalité »¹²⁰.

En considérant que l'épopée constitue avec la peinture l'autre grand vecteur de la légende napoléonienne¹²¹, nous ne pouvons pas ignorer que, lorsque Balzac rédige *L'Héritière de Birague* et *Jean-Louis*, les soulèvements d'Espagne contre la couronne (1822-1823) revitalisent la dissidence interne envers Louis XVIII par la récupération, sous plusieurs formes, de la légende de l'Empereur¹²².

La dé-idéalisation de l'imaginaire épique paraît ainsi s'ancrer dans le présent historique de Balzac. Lorsque le romancier met en conflit, et ensuite synthétise, le merveilleux épique et le réel dans ses romans de jeunesse, il transfigure le même contraste qui, au carrefour entre esthétique et politique, anime sa propre époque : le clivage entre l'éclat de la légende napoléonienne et ses *realia* décevants. Il ne s'agit pas de transposer les événements d'une époque à l'autre, en utilisant l'Histoire comme miroir déformant du réel, de même que le ferait Walter Scott ; il est plutôt question de fournir une synthèse de sa propre époque, en donnant vie aux principes esthétiques et politiques qui la traversent.

Si Napoléon représente l'incarnation historique par excellence de la volonté¹²³, les codes du merveilleux épique associés à sa légende constituent un contre-discours sur lequel mouler le « naturel » classique de *Clotilde de Lusignan*. L'ambiguïté de l'art néo-classique, répertoire aussi bien bonapartiste que légitimiste¹²⁴, protège l'écrivain contre les attaques de la censure, qui subira quand même l'année suivante par la saisie du *Vicaire des Ardennes* : « [Je] sais », écrit Balzac avec malice « que les entraves apportées par les ministères qui, après tout, nous doivent la liberté en littérature comme en politique, [...] forcent une multitude

¹²⁰ *Ibid.*, p. 1042.

¹²¹ Voir Jean-Marie Roulin, *L'Épopée en France*, *op. cit.* ; Himmelsbach, *L'Épopée ou la « case vide »*, *op. cit.* La floraison de poèmes célébrant l'Empereur va d'ailleurs se prolonger de manière clandestine sous la Restauration, pour éclater de nouveau sous le règne de Louis Philippe. Seule la mort de l'Aiglon (1832) va marquer un coup d'arrêt à leur production.

¹²² Voir Bernard Ménager, *Les Napoléons du peuple*, Paris, Aubier, 1988, p. 29 et *sq.* ; Jean Lucas-Dubreton, *Le Culte de Napoléon, 1815-1848*, Paris, Albin Michel, 1959, p. 193 et *sq.*

¹²³ Dans *Autre étude de femme*, Balzac représente Napoléon « comme la personnification de la volonté, mais d'une volonté qui sait se traduire par des actes » (Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Colin, 1971, p. 81).

¹²⁴ La figure herculéenne est associée tant au pouvoir monarchique légitime qu'à l'Empereur. Considérons les allégories mythologiques dont se sert Le Brun pour peindre Louis XIV (voir Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, Genève, Droz, 2004), ainsi que les illustrations d'Hippolyte Lecomte, qui décorent les *Campagnes d'Italie* de Vivant Denon. Le même imaginaire herculéen revient non seulement dans *Jean Louis* mais également dans *Clotilde de Lusignan* : Nephtaly lui-même est pris « pour Hercule si le paganisme avait encore eu ses autels » (Lord R'Hoone, *Clotilde de Lusignan*, *op. cit.*, p. 686).

d'esprits à prendre le mode de composition que j'adopte »¹²⁵. Néanmoins, la référence politique est tangible : les seuls personnages qui demeurent fidèles à l'imaginaire glorieux de l'épopée – des militaires ridicules comme Castriot dans *Clotilde de Lusignan* et Chanclos dans *L'Héritière de Birague* – anticipent en effet le nombre d'anciens légionnaires bonapartistes qui, comme les grognards du *Médecin de campagne*, encombrant *La Comédie humaine*, en incarnant l'envers, aussi comiques que décevants, de la légende napoléonienne.

La tradition classique dans les romans de jeunesse de Balzac permet ainsi de lire la vulgarité du présent au prisme d'un imaginaire qui évoque *in absentia* la gloire impériale de la France, en assumant parfois des tournures opaques¹²⁶. Sans être une déclaration du “bonapartisme”, sinon esthétique, de Balzac¹²⁷, l'omniprésence de la figure de Napoléon et de ses demi-soldes dans *La Comédie humaine* encourage à une lecture de plus en plus politique du réalisme balzacien¹²⁸, en mettant l'accent sur la dette poétique de Balzac à l'égard de l'héritage napoléonien.

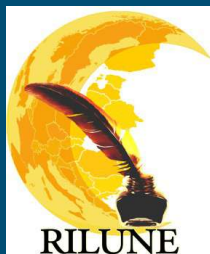
Michele Morselli
(Université de Bologne)

¹²⁵ Horace de Saint-Aubin, « Préface », *Annette et le criminel*, dans Honoré de Balzac, *Premiers romans*, op. cit., t. II, p. 446.

¹²⁶ Dans *Jean-Louis*, le héros éponyme est associé à plusieurs reprises à George Washington, une figure récurrente aussi bien dans la légende noire et blanche de l'Empereur. Les conservateurs associent Napoléon à un Washington pris par la soif du pouvoir ; en revanche, à la mort de l'Empereur, parmi les nostalgiques se multiplient les bruits qui voudraient Bonaparte réfugié aux États-Unis, prêt à envahir la France à la tête d'une armée de soldats américains. Voir Annie Jourdan, *Napoléon. Héros, Imperator, Mécène*, Paris, Flammarion, 2021, p. 80-81, 114 ; Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, op. cit., p. 51.

¹²⁷ Voir Jean-Hervé Donnard, « À propos d'une supercherie littéraire. Le “bonapartisme” de Balzac », *L'Année balzacienne*, 1963, p. 123-143.

¹²⁸ Voir Pierre Laubriet, « La légende et le mythe napoléoniens chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1968, p. 285-302.



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

PAULINE PHILIPPS
(Université de Rouen)

Une réécriture universitaire et merdifique des *Eddas*
dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver

Pour citer cet article

Pauline Philipps, « Une réécriture universitaire et merdifique des *Eddas* dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 174-192 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Parmi les grands textes nordiques figurent les *Eddas*, poèmes composés aux alentours du X^e ou du XI^e siècle narrant le conflit qui oppose les deux grandes familles de dieux, les Vanes et les Ases. Bien moins connues en France que les épopées grecques et latines de l'Antiquité, elles sont retenues par Michel Vinaver précisément pour leur côté relativement obscur lorsqu'il écrit *Par-dessus bord* à la fin des années 1960, pièce-monstre dans laquelle il nous fait suivre les tribulations d'une entreprise familiale de papier toilette proche de la faillite. L'incongruité de ce voisinage invite à une relecture épique du monde de l'entreprise, justifiée par le personnage principal lui-même : peu à peu, les *Eddas* influent sur le monde du quotidien, et c'est en fait la même histoire qui se répète, le combat des entreprises américaine et française faisant écho à celui des dieux venus du Nord.

Mots-clés : *Eddas*, épique, *marketing*, *Par-dessus bord*, désenchantement, Vinaver.

EN The *Eddas* are among the most famous Nordic poems, composed approximately between the 10th and the 11th century. They tell the story of the war between two families of gods, the Vanes and the Ases. Precisely because they are less well known in France compared to the Greek and Latin epics, Michel Vinaver chooses to cite them in *Par-dessus bord*, a gigantic play which tells the story of a small company of hygienic paper and the family that runs it. The link that is made between the Nordic poems and this company leads to an epic interpretation of the marketing world, justified by the main character himself. As the story develops, the *Eddas* have an even greater impact on the characters' everyday life and the conflict between US and French companies is mirrored in that between the nordic deities.

Keywords : *Eddas*, epic, *marketing*, *Par-dessus bord*, disillusion, Vinaver.

PAULINE PHILIPPS

Une réécriture universitaire et merdifique des *Eddas* dans *Par-dessus bord* de Michel Vinaver

Introduction

Dans des pièces qui traitent des sujets les plus modernes et des problématiques de la société contemporaine, les épopées les plus anciennes parviennent à se faire encore une place. C'est ce que paraît défendre Michel Vinaver, homme d'entreprise à succès et président de Gilette France, dans l'une de ses œuvres les plus audacieuses : *Par-dessus bord*. Rédigée à la fin des années 1960, publiée pour la première fois en 1972, celle-ci est en effet à bien des égards une pièce « épique »¹, qui non seulement reprend dans sa construction et dans ses thèmes des schémas bien connus de l'épopée comme la préparation au combat et l'exhortation au courage avant une bataille, mais fait des références explicites à quelques textes épiques médiévaux majeurs comme *La Chanson de Roland*. Cependant, la survivance de ces épopées anciennes ne se fait pas sans quelques difficultés, et leur mariage avec le théâtre du XX^e siècle n'est pas *a priori* évident dans l'univers vinaverien : en effet, Vinaver est avant tout connu pour l'attention qu'il porte aux « petits sujets »², proposant un théâtre du quotidien qui s'attache au monde dans lequel vit son spectateur, plutôt que de lui parler d'un « “passé absolu”, irrécusable et ancestrale légende, à jamais coupée du monde présent, mais transparente »³.

En faisant explicitement référence à des épopées médiévales alors même qu'il parle du monde du travail de ses contemporains, Vinaver paraît dans *Par-dessus bord* relier deux mondes apparemment complètement incompatibles. C'est dans un premier temps le souffle épique et le travail sur la parole théâtrale qui vient justifier un rapprochement à première vue monstrueux puisque peu habituel⁴, faisant

¹ Qualifiée ainsi dans les pages préliminaires à la réédition du texte complet en 2010. Michel Vinaver, *Par-dessus bord, version intégrale suivie de son adaptation japonaise* / Oriza Hirata, *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux*, Paris, L'Arche, 2010.

² Jean Mambrino, « Théâtre », *Études*, n° 1, 2001 (t. CCCXCIV), p. 105.

³ Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1986, p. 23.

⁴ Daniel Madelénat (*ibid.*, p. 23-24) rappelle ainsi qu'au cœur de l'épique se trouve le souffle et une certaine rhétorique, dont s'inspire Vinaver pour *Par-dessus bord*.

se rencontrer deux univers de natures essentiellement différentes, et permettant ainsi à l'épique ancien de revivre sur les planches du théâtre moderne. Mais loin de se contenter de reprendre les codes rhétoriques de l'épique ancien pour parler du monde contemporain, Vinaver force les deux à cohabiter explicitement sur l'espace scénique : dans *Par-dessus bord*, les personnages parlent au public français d'épisodes épiques d'une œuvre qui leur est peu connue, l'*Edda*, ou plutôt les *Eddas*, puisqu'il évoque plus particulièrement la *Völuspá*⁵ et la version de Snorri Sturluson, récits de mythologie nordique et manuel esthétique, rédigés au Moyen-Âge⁶. Si ces textes sont traduits au XVIII^e siècle en France et intéressent vivement la critique occidentale⁷, ils restent moins connus du grand public que d'autres épopées médiévales comme *La Chanson de Roland*. C'est donc une œuvre que Michel Vinaver lui-même représente au sein de sa pièce comme majoritairement méconnue des Français qui sert de référence principale à la construction de l'intrigue, deux entreprises de papier toilette se livrant une « guerre commerciale terrible, qui trouve sa présentation idéale » selon les mots de Simon Chemama « dans une guerre mythique où s'affrontent des Dieux »⁸, celle rapportée par Snorri Sturluson et la *Völuspá* : la guerre originelle des Ases contre les Vanes, la mort de Baldr ainsi que celle de Tyr sont les épisodes eddiques résumés explicitement dans la pièce, mais d'autres y sont réécrits, comme la préparation des événements du Ragnarök ainsi que la première tragédie qui y mène, le meurtre de leur père par Fáfnir et Regin pour récupérer l'or maudit. Si *L'Edda* de Sturluson et la *Völuspá* ne se résument pas à ces passages liés aux événements épiques des mythes nordiques, c'est sur eux que Vinaver concentre les références qu'il y fait.

L'intégration des épisodes épiques médiévaux scandinaves constitue ainsi un défi pour l'auteur qui tente de réconcilier deux genres en apparence incompatibles, l'épique et le théâtre du quotidien. Cette entreprise audacieuse n'est jamais présentée par l'auteur comme une pure réussite, et il s'applique bien plutôt à démontrer les points de friction et le difficile mariage de ces deux univers : si l'épique médiéval apparaît tout d'abord et comme le laisse entendre Simon Chemama comme la clef de lecture principale de la situation commerciale au cœur de l'intrigue, Vinaver prend soin rapidement de séparer sur l'espace scénique le discours *marketing* et le discours des *Eddas*, laissant déjà pressentir l'échec relatif

⁵ Nous reprenons ici l'orthographe utilisée par Michel Vinaver.

⁶ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 33.

⁷ Les études de Georges Dumézil sur la culture nordique publiées à la fin des années 1950 ainsi que les travaux de Régis Boyer sur l'*Edda* poétique en sont une marque certaine.

⁸ Simon Chemama, « Et *Par-dessus bord* "se recueille dans sa propre immensité" », dans Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 291.

de l'émulsion désirée.

La pièce se termine en effet sur le constat d'un étouffement de l'épique médiéval par un épique moderne profondément pathétique, loin de la grandeur de ses modèles scandinaves puisque les batailles épiques tournent au pathétique. *Par-dessus bord* sonne alors le début d'une nouvelle ère épique, celle des guerres commerciales et de ses conséquences sur le quotidien, opposant des êtres qui se voudraient puissants comme Odhin⁹ et Loki, mais qui brillent par leur mesquinerie.

1. *L'Edda* de Sturluson : une clef de lecture efficace des événements commerciaux de *Par-dessus bord* ?

1.1 L'entreprise, un monde épique

La pièce est présentée comme l'œuvre de l'un des personnages de celle-ci, un certain Passemar, cadre dans une entreprise française produisant du papier hygiénique, alors en pleine crise car devant faire face à la concurrence opposée par les Américains. Passemar est aussi un écrivain modeste, qui profite de son temps libre pour écrire pour le théâtre, rêvant d'être enfin joué. *Par-dessus bord* est une concrétisation de ce rêve. Tout comme Vinaver lui-même, passionné par la littérature médiévale¹⁰, Passemar s'intéresse aux épopées de cette période, et affirme dès les premières scènes sa volonté de les lier dans son texte à la situation économique contemporaine, car « l'extrêmement moderne va bien avec l'extrêmement ancien »¹¹. Passemar associe directement au début de la pièce l'intrigue principale à un combat épique, et plus particulièrement à certains épisodes eddiques : « ça me fait penser à cette vieille histoire des Ases et des Vanes »¹², qu'il appelle un peu plus tard « la guerre des Ases et des Vanes »¹³.

Tout comme *L'Edda* qui raconte ce qui conduit au Ragnarök et annonce la venue d'un monde nouveau, *Par-dessus bord* met en scène un conflit sans pitié entre deux conceptions du *marketing*, et le passage d'une époque à une autre, opposant « deux âges », celui du « capitalisme traditionnel à la française » et celui du « capitalisme à l'américaine » : la pièce décrit alors « une épopée du capitalisme » pour reprendre les mots de Gérard Garutti¹⁴ que les références fréquentes aux poèmes de Snorri

⁹ Nous reprenons ici l'orthographe utilisée par Michel Vinaver dans son texte.

¹⁰ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 301.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹² *Ibid.*, p. 33.

¹³ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴ Gérard Garutti, « Une épopée du capitalisme : dialogue avec Michel Vinaver animé par

Sturluson permettent de mieux comprendre. Quand les deux fils du président de l'entreprise française, Benoît et Olivier, décident de débrancher leur père, c'est avant tout pour en récupérer l'héritage : Benoît rappelle Fáfnir, qui conseille à son frère Regin de tuer celui qui leur a donné le jour pour obtenir l'or maudit. Comme Fáfnir, une fois leur père mort, Benoît ne laisse plus rien à son frère.

Au-delà de cette réécriture d'un épisode clef dans la venue du Ragnarök et de la guerre finale, Vinaver présente le conflit commercial au cœur de sa pièce comme une lutte épique. La concurrence des entreprises française et américaine est ainsi présentée sur le mode du combat, et le vocabulaire du champ de bataille ne manque pas, rappelant encore et toujours le lien entre la situation commerciale et contemporaine décrite avec l'esthétique de l'épopée en général : Margerie, parlant de son premier mari Benoît, nouveau chef de l'entreprise française, dit ainsi qu'il « est saoulé par l'odeur du sang »¹⁵, et un employé explique à ses subordonnées qu'un « général » comme lui doit son succès aussi à ses « troupes »¹⁶. Les personnages eux-mêmes de l'intrigue principale vivent ainsi cette guerre commerciale comme un conflit épique. Vinaver conçoit l'intrigue principale de sa pièce comme un mythe¹⁷, qui ne fait pas référence directement à un épisode précis de l'Histoire humaine, mais dont l'interprétation est plus large, et l'on peut facilement adapter ce qui est raconté à d'autres contextes socio-économiques pour mieux les interpréter, tout comme une épopée dans le goût des épisodes eddiques rappelés brièvement ci-dessus ne décrit pas tant un instant de l'Histoire du monde que les relations conflictuelles qui régissent l'univers¹⁸. Arnaud Meunier, qui a participé à l'adaptation japonaise de la pièce aux côtés de Michel Vinaver proposée par Oriza Hirata, *La Hauteur à laquelle volent les oiseaux*, parle de « puissance universelle » de *Par-dessus bord*, le public japonais de 2009 ayant compris l'intrigue principale comme si elle parlait de l'époque qui leur était contemporaine¹⁹, et non pas des guerres commerciales des années 1960²⁰. En cela, la pièce de Vinaver dans son intrigue principale même a vocation à raconter une épopée mythique, tout comme les épisodes eddiques mentionnés et cités explicitement dans

Gérald Garutti », *Cahiers Sens public*, n° 3-4, 2009, p. 149-157.

¹⁵ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 152.

¹⁶ *Ibid.*, p. 183.

¹⁷ Celle-ci contient en effet des sens allégoriques et parle du conflit entre générations et entre frères par exemple.

¹⁸ Régis Boyer rappelle ainsi que l'*Edda* poétique comme celle de Sturluson mettent en scène la toute-puissance du Destin sur le monde des hommes.

¹⁹ Les références à l'*Edda* ont été remplacées par des parallèles avec la mythologie japonaise.

²⁰ Michel Vinaver, « Témoignage et action au théâtre : entretien avec Arnaud Meunier et Simon Chemama », *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 51.

la pièce.

1.2 Le souffle *marketing*, reprise du souffle épique médiéval

Les personnages ne se contentent pas de reprendre des mots qui relèvent du champ lexical du champ de bataille, et si *Par-dessus bord* relie l'univers de l'entreprise moderne à celui de l'épopée médiévale, c'est aussi parce que Vinaver y travaille le souffle. S'il ne propose pas de vers alors que l'une des caractéristiques premières de l'épopée est de ne pas être écrite en prose²¹, la musique occupe une place importante dans cette œuvre²², et les personnages s'interrogent sur la musicalité de la langue et s'appliquent à trouver les tournures qui sonnent le mieux à leurs oreilles. On retrouve ainsi de nombreux musiciens sur scène, qui proposent des intermèdes entre deux passages clefs de la bataille commerciale qui nous est racontée. Le lien entre la musique et l'intrigue principale est affirmé dès le début, avec la « chanson des camionneurs » sur laquelle s'ouvre presque la pièce²³.

De même, tout comme Snorri Sturluson est un théoricien de la versification islandaise²⁴, les membres de l'entreprise française dans la pièce de Vinaver réfléchissent à la musicalité du message qu'ils souhaitent transmettre à leurs clients. La séance de *brainstorming* propose ainsi un exemple éclairant de la prétention du langage *marketing* à la poésie, qui rappelle alors le souffle épique médiéval tel que l'on peut le percevoir dans les *Eddas*, puisque tout comme on retrouve dans les textes scandinaves des listes de noms, les cadres de l'entreprise proposent une centaine d'idées pour nommer leur nouveau produit, dans une scène presque incantatoire²⁵. Il s'agit de trouver une manière de signifier le papier toilette et les déjections sans jamais les nommer, tout comme l'art des *heitis* et des *kennings* qui se trouve au cœur de la poésie nordique²⁶. Plus loin, c'est à une véritable analyse littéraire que se livrent les commerciaux pour juger de la pertinence du slogan à intégrer au spot publicitaire, « MAINTENANT, CHEZ NOUS AUSSI IL Y A MOUSSE ET BRUYÈRE » : « Le mot *maintenant* suivi de sa virgule projette sur un temps où il n'en allait pas ainsi où l'on était malheureux » explique par

²¹ Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Livre de Poche, 1990, chap. 23.

²² « Organigramme de l'entreprise Ravoire et Dehaze », *Cahier du TNP*, n° 8, Michel Vinaver, Par-dessus bord, 2008, p. 24.

²³ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 17.

²⁴ François-Xavier Dillman, « Introduction », dans Snorri Sturluson, *L'Edda, récits de mythologie nordique*, trad. François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, 1991, p. 15-16, mais également Régis Boyer, *L'Edda poétique*, Paris, Fayard, 1992, p. 71-119.

²⁵ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 113-117.

²⁶ Régis Boyer, *L'Edda poétique*, op. cit., p. 76.

exemple Jaloux²⁷. Cette réflexion sur la construction du slogan est d'autant plus forte que dans l'ensemble de la pièce c'est la seule occasion où l'on retrouve un signe de ponctuation, Vinaver ne ponctuant pas ses œuvres. Par contraste, cette apparition soudaine de la virgule invite également le lecteur de la pièce (et non le spectateur, qui profite déjà du travail de mise en voix par les comédiens) à réfléchir sur la portée de cette absence fondamentale de signes de ponctuation, signe distinctif de l'œuvre vinaverienne qui permet ici de prendre « conscience des unités respiratoires »²⁸, rendant ainsi même au texte écrit sa dimension fondamentalement orale, caractéristique de l'épopée²⁹. Dans *Par-dessus bord*, l'intrigue principale du monde moderne ne se contente pas de reprendre les mots de l'épopée, elle s'inspire également de son rythme, et les choses les plus triviales en apparence paraissent grandes grâce à ce souffle. « Théâtre du monde, cette épopée joyeuse dit la naissance de notre capitalisme actuel. Mais l'euphorie de ses origines ne saurait faire oublier son essence guerrière »³⁰ : la recherche de la musicalité sert à mettre en valeur les actes guerriers.

1.3 *L'Edda* de Sturluson : un choix adapté de référence épique

Le côté guerrier n'échappe donc à personne comme le disait Simon Chemama avec l'abondance du champ lexical du combat, mais au-delà de ce constat, il est possible de voir toute l'intrigue principale comme une réécriture des épisodes épiques développés par Sturluson. *Par-dessus bord* est « une pièce qui a une vocation populaire et une dimension nationale » selon Christian Schiaretti qui l'a montée pour le TNP en 2008 : « elle peut parler aussi bien à une exégèse pointue qu'à une naïveté de lecture »³¹. Pour le metteur en scène, il n'est donc pas nécessaire pour apprécier la pièce de faire ce rapprochement, mais celui-ci s'y prête bien. En effet, s'il apparaît que l'histoire de l'entreprise Ravoir et Dehaze est bien traitée sur le mode de l'épopée³², c'est avant tout à *L'Edda* de Sturluson que Vinaver souhaite la comparer, et lors des travaux préparatoires à l'écriture, il établissait déjà explicitement le lien entre les deux univers,

²⁷ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 151.

²⁸ Patrice Pavis, *La Mise en scène contemporaine* [2011], Paris, Armand Colin, 2019, p. 95.

²⁹ Daniel Madelénat, op. cit., p. 23-39.

³⁰ Michel Vinaver, « Les Tables de la Loi du marketing », *Cahier du TNP*, art. cit., p. 11.

³¹ Fabienne Darge, « “Le théâtre de Michel Vinaver rend le spectateur intelligent”, Christian Schiaretti met en scène la pièce ‘Par-dessus bord’ », *Le Monde*, 30 mai 2008 : https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/05/30/christian-schiaretti-le-theatre-de-michel-vinaver-rend-le-spectateur-intelligent_1051850_3246.html. [Dernière consultation : 24/01/2023]

³² Nous renvoyons à nouveau à l'étude de Gérald Garutti (« Une épopée du capitalisme », art. cit.).

comme le prouvent ses cahiers légués à l'IMEC³³. Dès les premières scènes, le personnage de Passemar, double de l'auteur, propose ce rapprochement, lorsqu'il explique que « ça [le] fait penser à cette vieille histoire des Ases et des Vanes »³⁴. Le nom même de l'entreprise et de ses patrons est une référence à peine voilée à ce poème épique, puisque « Dehaze » fait songer à « Ases » ; le rapprochement est encore plus explicite plus tard dans l'œuvre quand Margerie appelle son beau-frère et amant Olivier « M. le duc de Haze »³⁵. Les concurrents américains ne sont pas sans rappeler les géants du poème de Sturluson, puisque l'on fait souvent référence à leur taille gigantesque³⁶, et les efforts désespérés de Dehaze père rappelle la défense du Valhalla contre ces ennemis venus de l'extérieur : selon lui, « chacun [doit rester] chez soi »³⁷. De même, l'entreprise française parvient à se maintenir à flot avant la bataille finale parce qu'elle a demandé l'aide des américains, tout comme Asgard a été bâtie par un géant. Mais si Vinaver explicite ces rapprochements en proposant régulièrement des scènes dans lesquelles un universitaire, M. Onde, dispense un cours sur les *Eddas*, on retrouve également disséminés dans la pièce des détails faisant écho à des parties du poème de Sturluson qui ne nous sont pas résumées dans *Par-dessus bord*. Ainsi la douleur ressentie par Dehaze au « sternum »³⁸ est-elle à rapprocher d'un épisode au cours duquel le héros, Gunnar, se fait mordre précisément à cet endroit par des serpents, tout comme les vœux qu'a Benoît sur l'argent de son père puis de son frère sont à mettre en parallèle de l'histoire de l'or de Fáfnir³⁹. *Par-dessus bord* n'est donc pas simplement une histoire moderne racontée selon les codes de l'épique médiéval, et Vinaver présente son œuvre comme une réécriture des *Eddas*, dont l'interprétation se trouve facilitée par les rappels qu'il propose de loin en loin des principales étapes du poème de Sturluson.

Si cette lecture est opérante comme le suggère Passemar lui-même, le rapprochement paraît cependant bien trop facile, et l'intérêt de la pièce naît dès lors que l'on dépasse cette simple interprétation : car Vinaver ne se contente pas de rapprocher dans sa pièce deux histoires épiques, affirmant que l'une ne serait que la répétition de l'autre. Quelques zones d'ombre invitent rapidement à s'interroger sur la place à accorder aux épisodes épiques médiévaux vis-à-vis de la guerre commerciale de

³³ Simon Chemama pour l'IMEC : <https://www.imec-archives.com/matieres-premieres/papiers/michel-vinaver/1>. [Dernière consultation : 23/01/2023]

³⁴ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 33.

³⁵ *Ibid.*, p. 126.

³⁶ *Ibid.*, p. 19, 24 et 33.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁹ *Ibid.*, p. 41.

l'intrigue principale.

2. Deux épopées, deux espaces

C'est avant tout la stricte séparation des deux discours qui surprend dans *Par-dessus bord*. L'une des caractéristiques du théâtre de Vinaver est ce travail sur l'entremêlement des scènes, plusieurs discours se superposant les uns aux autres, brouillant le fond des paroles prononcées⁴⁰. Le dramaturge prend soin de réserver deux espaces distincts aux références explicites aux *Eddas* et à son intrigue principale, les deux ne se rencontrant jamais dans le même lieu, alors même que les personnages qui en parlent en discutent en même temps sur la scène.

2.1 Une séparation visuelle aussi bien que rythmique

Par-dessus bord est une pièce chimère, au sein de laquelle se jouent plusieurs intrigues, qui n'ont que des liens très faibles entre elles. On peut en compter quatre : premièrement, l'histoire principale, celle de la lutte de l'entreprise française Ravoir et Dehaze contre ses concurrents américains. Elle tourne principalement autour du personnage de Benoît, qui remplace aux affaires son père Dehaze. Ensuite, Margerie, épouse de Benoît, se bat pour récupérer les tabatières collectionnées par son beau-père, et entretient une relation adultérine avec son beau-frère Olivier. L'histoire du couple Alex/Jiji semble déjà plus détachée des autres : Alex, survivant des camps, dirige une boîte de jazz, et tombe amoureux de Jiji, une jeune activiste et artiste adepte de la performance.

Cependant, il existe un lien encore avec l'intrigue principale, puisque, outre le fait que Jiji est la fille d'un commercial de Ravoir et Dehaze, on apprend dans le dernier mouvement de la pièce que Benoît est un client de la boîte de jazz et que, impressionné par l'esprit d'initiative d'Alex, il décide à la fin de l'engager. La dernière trame narrative, contrairement aux trois autres, n'entretient aucun lien avec Benoît, et paraît, de fait, étrangère aux autres : ce sont les cours au collège de France dispensés par M. Onde sur la *Völuspá* et *L'Edda* de Sturluson. S'ils ne sont pas non plus tout à fait détachés du reste, puisque Passemar, cadre de Ravoir et Dehaze, y assiste, ils ne sont jamais reliés à l'intrigue principale que très indirectement. Passemar est un personnage passe-partout, comme l'indique son nom : il passe à travers les murs (« -mar »), faisant ainsi le lien entre deux univers qui normalement sont hermétiquement séparés.

⁴⁰ Louise Vigeant, « La banalité dans le désordre : entretien avec Michel Vinaver », *Jeu*, n° 87, 1998, p. 168-169.

De plus, c'est un homme effacé, que Benoît n'accepte finalement pas dans son cénacle, et surtout qui dès le début de la pièce défend la stratégie qu'il suit depuis son entrée dans l'entreprise, à savoir la stricte séparation de sa vie professionnelle et de son activité littéraire, ne parlant jamais à ses collègues de ce qu'il écrit. Il refuse ainsi de faire entrer définitivement les *Eddas* dans l'intrigue principale, et l'épique médiéval scandinave n'entretient par conséquent qu'un lien très lâche avec celle-ci.

Cette difficile union entre les deux est affirmée spatialement, par les nombreux passages où s'entremêlent des scènes où M. Onde raconte les aventures des dieux nordiques à d'autres qui présentent la lutte de Ravoir et Dehaze contre ses adversaires venus d'outre-Atlantique. Si le public les voit et les entend en même temps, les personnages d'une scène ne font jamais attention aux personnages de l'autre, donnant l'impression d'une séparation stricte. Symboliquement, c'est à la fin de l'un de ces passages que M. Onde « efface le tableau » sur lequel il a écrit les noms des dieux qu'il a présentés à ses étudiants, avant de s'adresser à Passemar, qui ne suivait alors pas son cours, mais parlait de l'entreprise⁴¹.

Alors même que d'après Florence Goyet l'épopée en tant que récit de guerre est censé, « dans des périodes de crise », « inventer face à cette crise une solution politico-éthique radicalement nouvelle » qui permet à la société de s'en sortir⁴², les personnages de l'intrigue principale dans *Par-dessus bord* rejettent systématiquement cette lecture des *Eddas* qui pourtant devrait les aider à surmonter les obstacles qui s'opposent à eux. Autrement dit, l'épique médiéval ne parvient pas à jouer son rôle dans ce nouveau cadre épique moderne. Si, comme l'explique Vinaver lui-même, dans ses pièces, « les choses se mettent en place davantage par juxtaposition que par enchaînement »⁴³, c'est au public seul de faire des liens entre des intrigues que ne relient pas les personnages, ce qui pose problème lorsque l'on souhaite faire de *L'Edda* de Sturluson et de la *Völuspá* les clefs de lecture principales de l'intrigue qui met en scène les déboires de Ravoir et Dehaze. Quand il y a enfin rencontre entre des personnages assidus aux cours de M. Onde et d'autres venant de l'entreprise, il n'y a pas dialogue, ni même duel pour reprendre la terminologie de Vinaver⁴⁴ : les auditeurs du cours de France sont réquisitionnés bien contre leur gré pour faire la promotion du nouveau produit de Ravoir et Dehaze, devant « avec répugnance » utiliser leurs

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴² Florence Goyet, « L'épopée guerrière invente la nouveauté pour le monde civil », dans Jean Baechler (dir.), *La Guerre et les arts*, Paris, Hermann, 2018, p. 37.

⁴³ Michel Vinaver, « Laisser venir tout ce qui vient », *Cahier du TNP*, art. cit., p. 7.

⁴⁴ Michel Vinaver (dir.), *Écritures dramatiques, Essais et analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993.

compétences pour la compagnie française, sans avoir le droit de faire la moindre référence à l'épique scandinave⁴⁵. La moindre tentative de relier explicitement l'art même du poème épique en général à l'intrigue principale est tuée dans l'œuf, et quand dans les dernières pages le banquier Ausange s'y essaie, sa voix est rapidement recouverte par celle des autres qui ne l'écoutent pas, rendant son discours *a priori* difficilement compréhensible, et en fin de compte assez décevant, puisque la poésie est en conclusion présentée dans une relation de subordination à la bataille commerciale, plutôt que comme son égale :

AUSANGE. Entre l'argent et la poésie
BENOÎT. Vous m'avez cru
AUSANGE. Tous deux instruments d'échange entre les hommes
BENOÎT. Cet acte de foi
AUSANGE. La différence
BENOÎT. Est à l'origine du prodigieux essor
AUSANGE. N'est que dans les apparences
BENOÎT. Que nous connaissons
AUSANGE. Entre le poète et le banquier
BENOÎT. A permis le retournement
AUSANGE. Pour fonction
BENOÎT. De situation
AUSANGE. Inventer ce qui n'est pas
BENOÎT. L'un dans l'autre
AUSANGE. Au-delà
BENOÎT. Vous avez démontré
AUSANGE. De la matière à l'énergie
BENOÎT. Qu'on peut être banquier
AUSANGE. Vibration
BENOÎT. Et homme de vision
AUSANGE. Métaphore
BENOÎT. Injection
AUSANGE. Audacieuse
BENOÎT. De capitaux
AUSANGE. Infusion
BENOÎT. Réversible
AUSANGE. Absolument.

La poésie n'est envisagée dans ce passage qu'en tant qu'elle permet de sauver une entreprise, et non pour sa beauté : elle est pensée comme innovation pragmatique plutôt que dans son aspect esthétique, loin de la conception du langage poétique soutenue dans les *Eddas*, celle de Sturluson jouant notamment le rôle de manuel esthétique. Le scalde et la force des *kennings* y sont défendus : le poète détient grâce à sa maîtrise du langage une force divine (on raconte qu'Odhin a volé cette parole

⁴⁵ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 154-155.

poétique et que c'est un privilège que de pouvoir s'en servir). En niant cette essence divine de la poésie soutenue dans les *Eddas*, les personnages de *Par-dessus bord* la désavouent en dernière instance.

2.2 Le choix problématique des *Eddas*

Si la poésie peut espérer être considérée par le monde de l'entreprise, ce n'est donc que comme un outil parmi d'autres. Ce faisant, les *Eddas* ne se trouvent pas dans un rapport d'égalité à l'épopée commerciale moderne décrite dans *Par-dessus bord*, contrairement à ce que laissait penser Passemar au début de la pièce. L'épique médiéval est donc considéré en position de faiblesse dans ce rapport de force avec l'épopée contemporaine. Afin de renforcer ce déséquilibre profond entre les deux, Vinaver a choisi parmi toutes les épopées qu'il connaissait celle développée dans des épisodes clefs de l'œuvre de Sturluson, l'une des moins connues sans doute de son public⁴⁶. L'auteur de *Par-dessus bord* était un fin connaisseur des épopées médiévales françaises et antiques⁴⁷, et son lien personnel avec les écrits de Sturluson est déjà plus lâche qu'avec celles-ci, même s'il a suivi les cours de Georges Dumézil sur le sujet⁴⁸. En cela, son choix interroge. Il s'applique dans sa pièce à montrer que, pour ses personnages eux-mêmes, d'autres se seraient plus facilement imposés, et au premier chef celui de *La Chanson de Roland*. C'est à celle-ci en effet que Margerie et Olivier font explicitement référence, jouant sur le nom de l'ami fidèle et sage du héros de l'armée de Charlemagne : « MARGERIE. Je suis folle de ce nom Olivier [...] Ça me fait penser à Roland. OLIVIER. Bien entendu. MARGERIE. Le son du cor »⁴⁹. Si l'intrigue principale rappelle par certains points *L'Edda* de Sturluson avec l'or maudit et la préparation au Ragnarök, et si le rapprochement se justifie, le soin que prend Vinaver de laisser ses personnages autres que Passemar faire référence à d'autres épopées, plus connues *a priori* du public français, nous laisse nous interroger sur la légitimité de ce choix.

L'auteur reprend ainsi des codes d'autres contextes culturels, et c'est « dans une parabase à la mode antique » par exemple que Passemar fait son apparition au début de l'œuvre. De même, de nombreux critiques ont qualifié l'intrigue principale d'« *Iliade* ». Le *Cahier du TNP* écrit ainsi :

⁴⁶ Régis Boyer explique ainsi que, malgré l'avancée des recherches en la matière au XX^e siècle, le texte demeure mal compris du grand public et que dans la culture populaire se multiplient les contre-sens à son sujet. Régis Boyer, *L'Edda poétique*, *op. cit.*

⁴⁷ Simon Chemama, « Et *Par-dessus bord* se recueille dans sa propre immensité », *op. cit.*, p. 301-302.

⁴⁸ Voir <https://www.imec-archives.com/matieres-premieres/papiers/michel-vinaver/4>. [Dernière consultation : 04/07/2023]

⁴⁹ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 149.

« Notre *Iliade*. Toute époque a l'épopée qu'elle mérite »⁵⁰, tout comme Anne Ubersfeld parle d'une « *Iliade* du papier cul »⁵¹. L'*Iliade* parle plus au public français que *L'Edda* de Sturluson, complètement oubliée par le *Cahier du TNP* alors même qu'elle est explicitement citée et à plusieurs reprises dans la pièce durant les scènes où apparaît M. Onde. Et quand bien même le rapprochement est possible entre le texte islandais et la situation moderne qui y est décrite, Jack, l'Irlandais américanisé, met en garde contre de telles comparaisons, retournant du tout au tout l'interprétation que fait Benoît de la lutte menée par sa boîte contre les géants américains, qui ne sont autres à ses yeux que des dinosaures. Jack retourne toute la comparaison, montrant ainsi que, dès lors qu'il s'agit de lire une situation contemporaine à partir d'une histoire ancienne, il n'est pas difficile de tirer deux conclusions parfaitement contradictoires⁵². Ainsi, non seulement le choix de *L'Edda* de Sturluson n'était-il pas le plus évident, mais encore la légitimité même de lire une épopée moderne avec les clefs proposées par une épopée médiévale se trouve-t-elle remise en question.

2.3 La voix de l'universitaire : survivance et mort des épopées anciennes

La seule personne de la pièce à y défendre la place de *L'Edda* est l'universitaire érudit, M. Onde, professeur au Collège de France. Sans lui, c'est toute la légitimité de l'œuvre de Sturluson qui se trouve remise en cause. Or, lors de la reprise de la première mise en scène de *Par-dessus bord* à l'Odéon, M. Onde fait partie des éléments supprimés par Roger Planchon, car sa présence a été jugée non nécessaire⁵³. Dès lors qu'il disparaît, *L'Edda* a du mal à survivre, puisque c'était lui qui racontait au public les quelques épisodes potentiellement inconnus de lui et qui pourtant se prêtaient le mieux à un rapprochement avec l'intrigue principale.

M. Onde est le personnage le plus historique sans doute de la pièce, puisque Vinaver a repris pour ses discours ceux de Georges Dumézil : les cours donnés par celui-ci sont en effet les mêmes que dispense M. Onde. Le changement de nom s'explique par le refus de l'universitaire d'apparaître dans la pièce, comme le témoigne une lettre qu'il a envoyée à Vinaver le 17 octobre 1968⁵⁴. Ce refus s'explique aussi par la fadeur

⁵⁰ Michel Vinaver, « Les Tables de la Loi du marketing », *Cahier du TNP*, art. cit., p. 11.

⁵¹ Anne Ubersfeld, « Vinaver et le cœur », *Europe*, n° 924, 2006, p. 98.

⁵² *Ibid.*, p. 168.

⁵³ Simon Chemama, « Et *Par-dessus bord* "se recueille dans sa propre immensité" », *op. cit.*, p. 303.

⁵⁴ Simon Chemama pour l'IMEC : <https://www.imec-archives.com/matieres->

voulue de ce personnage, peu flatteur. Il n'est en effet pas conçu comme un personnage charismatique, et n'a pas vocation à marquer les esprits comme le flamboyant Benoît. Très effacé, comme Passemar, il se présente lui-même comme une figure de l'ombre qui, au-delà de ne pas briller, craint d'être exposé à la lumière. Dès ses premières apparitions il se montre conscient que son discours n'intéresse personne, car il avoue naïvement à Passemar que parmi ses auditeurs

en dehors de deux ou trois dames âgées qui l'hiver viennent quérir ici un peu de chaleur parce que le Collège de France chauffe monsieur maintenant et de cet homme que vous avez aperçu toujours assis au premier rang qui est mon disciple et aussi un peu mon censeur je n'ai pas l'habitude de trouver en face de moi des visages⁵⁵.

L'effet est d'autant plus saisissant que le public venu assister à *Par-dessus bord* est plus nombreux que celui des auditeurs de ce cours. M. Onde ne se plaint pas de cette situation, et au contraire fait part de son étonnement quand Passemar lui dit trouver ces histoires passionnantes : « Passionnant ? Mais pourquoi »⁵⁶. Même le spécialiste français des *Eddas* dont celle de Sturluson ne semble pas voir l'intérêt de l'ensemble poétique à l'étude duquel il a dédié sa vie, ce qui dénigre encore un peu plus l'épique médiéval scandinave. M. Onde se compare lui-même à une « taupe » qui attend de ses recherches davantage un « affaissement » de la matière étudiée plutôt qu'une « éruption » de celle-ci⁵⁷ : craignant ce soleil qu'est Passemar (comparaison ironique quand on considère combien ce personnage est lui-même effacé), l'universitaire ne souhaite pas sortir de l'ombre, préférant laisser aussi tomber dans l'oubli les *Eddas*.

Et pourtant, malgré son manque cruel de charisme, son retrait aussi du monde extérieur et sa volonté de demeurer dans l'ombre, c'est à lui que les trois danseurs disent « VOUS êtes l'esprit de la danse », tout en l'entourant et en l'enveloppant⁵⁸. C'est lui qui a fait découvrir à Passemar les *Eddas*, et qui est donc la cause de l'inscription de ces épisodes épiques médiévaux dans la pièce, bien malgré lui. Le lien entre les différents épiques présenté dans l'œuvre apparaît ainsi très faible. *Par-dessus bord* tient alors beaucoup du « théâtre épique » tel que le concevait Piscator : le public a l'impression d'une réunion sur scène d'éléments

premieres/papiers/michel-vinaver/4. [Dernière consultation : 24/01/2023]

⁵⁵ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 35.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 63-64.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 142.

« hétérogènes »⁵⁹, et l'émulsion est difficile.

Si le mariage de l'univers moderne de l'entreprise avec l'œuvre de Snorri Sturluson est tout sauf évident et aisé, *Par-dessus bord* maintient malgré tout un lien entre les deux, aussi ténu soit-il. Vinaver invente une nouvelle relation entre les deux : ce n'est pas que l'épique médiéval inspire le moderne, ni même qu'il est présenté comme son égal, ou encore comme son inférieur. Ce qui se joue dans *Par-dessus bord* n'est autre que l'étouffement d'un épique ancien, spectaculaire, par un épique moderne, résolument pathétique.

3. Un épique ancien étouffé par un épique moderne pathétique

3.1 Une nouvelle ère épique ?

Dans sa préface à la version hyper-brève de *Par-dessus bord*, Vinaver fait part de l'état d'esprit dans lequel il a entrepris son écriture : « Fin de la continuité. [...] Fin de la distinction entre les genres ». C'est donc le principe de l'émulsion qui est censé régir la pièce. Pourtant, l'épique médiéval n'est pas mélangé de manière neutre à l'épopée moderne. « Répétitions/variations »⁶⁰ : l'épique se répète mais selon ce principe de variation ; il ne s'agit pas pour l'auteur de reprendre tel quel le texte de Sturluson ni la *Völuspá*, et ceux-ci n'apparaissent dans la pièce que pour être présentés comme des objets étranges. De fait, si même M. Onde ne parvient pas à voir ce qu'il y a de passionnant dans les *Eddas*, c'est que l'on a changé d'ère, et que lire ces textes parcellaires s'avère complexe. L'universitaire évoque ainsi les chicanes entre collègues pour discuter de la légitimité d'un ou deux morceaux de ces poèmes, et fait référence aux nombreuses difficultés de traduction qui rendent ces œuvres profondément étrangères. Il est d'autant plus difficile de comprendre cet ensemble poétique ancien que l'esprit moderne décrit dans la pièce n'est plus en phase avec ce qu'il pouvait représenter, et s'attaque à plusieurs reprises contre toute manifestation de soutien à la survivance des *Eddas*. Par exemple, les danseurs, qui sont des auditeurs assidus du cours de M. Onde, fervents défenseurs de ces textes scandinaves et pour une diffusion à large échelle de ceux-ci dans le monde contemporain, ont beau tenter de s'imposer, ils sont systématiquement rabroués, au point même

⁵⁹ Sylvain Diaz, Philippe Ivernel *et alii*, « Mettre en scène l'événement. Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 84.

⁶⁰ Michel Vinaver, « Dialogue avec moi-même (apocryphe) », dans *Par-dessus bord, forme hyper-brève*, Arles, Actes Sud, 2022, p. 7.

d'être menacés de suppression par Passemar⁶¹. Au nom de la bonne intelligence de la pièce, c'est en effet l'épique médiéval que celui-ci entend sacrifier au profit de l'épopée moderne qu'il raconte. Vinaver représente ainsi la fin d'une époque, le basculement d'un épique à un autre :

« [...] pour qu'il y ait théâtre, en tout cas dans ma pratique » explique-t-il, « il faut que quelque chose arrive. Quand je dis cela, je postule que le théâtre est *a priori* antinomique de la notion de témoignage. Le témoignage, c'est essayer de restituer ce qui est arrivé. Or, ce qui m'intéresse au théâtre (dans la vie aussi), ce que j'aime, c'est que quelque chose arrive. Et pour cela, il faut le passage d'une situation à une nouvelle situation, par le fait de la parole⁶².

Outre le passage d'un *marketing* à la française à une approche américaine du monde commercial, c'est le changement d'ère poétique que décrit Vinaver, présenté comme une conséquence de ce nouveau rapport au commerce. Les deux conseillers américains l'expliquent dans la pièce :

JENNY. Mais la dynamique du développement économique vient apporter la relève

JACK. Avec d'autres compagnons imaginaires de la vie quotidiennes [...]

JENNY. La religion la littérature l'art cèdent peu à peu la place

JACK. L'imagination créatrice réside maintenant dans le marketing⁶³.

C'est la conjoncture économique qui conduit à ce passage de relais entre l'épique ancien et l'épique moderne, qui ne s'exprime plus principalement en littérature ni en art selon leurs dires, mais « dans le marketing ». Cette nouvelle ère épique se différencie de l'ancienne par sa mesquinerie et son pathétique, qui ne sont pas sans être comiques pour Vinaver, le sens de sa pièce devant passer selon lui par le « burlesque »⁶⁴.

3.2 Le pathétique de l'épique moderne

Si les personnages de l'intrigue principale reprennent le champ lexical du combat et se comparent volontiers à des figures iconiques des épopées médiévales, force est de constater qu'ils n'atteignent pas la même grandeur. L'épique moderne qui se dessine dans la pièce a beau étouffer l'épique ancien et en particulier les *Eddas*, il paraît par comparaison bien pathétique. Les deux frères ennemis, Olivier et Benoît, contrairement à

⁶¹ *Ibid.*, p. 97-98.

⁶² Michel Vinaver, « Témoignage et action au théâtre : entretien avec Arnaud Meunier et Simon Chemama », *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 51.

⁶³ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁴ Gérard Garutti, *art. cit.*, p. 151.

Thôrr⁶⁵ par exemple, qui affronte le serpent géant devant Midgard alors qu'il sait qu'il doit en mourir, renonce au dernier moment à se battre et abandonne face à leurs adversaires : Olivier laisse sans beaucoup protester la direction de l'entreprise à son frère illégitime, et celui-ci, malgré son goût du « sang » et son caractère « méchant », finit par céder son affaire à Young, l'Américain dont il avait pourtant juré la perte. Ce mariage final n'est même, comme le rappelle Yvonne Y. Hsieh, « pas tellement inattendu », et dès le début Benoît annonce la déception finale⁶⁶. Tous deux se lancent dans de nouvelles affaires, des projets qui paraissent assez ridicules, qui leur sont imposés par leur nouvelle compagne respective, signe d'un manque de volonté de leur part qui tranche également avec l'idéal de force masculine décrit par Sturluson. Olivier accepte sans enthousiasme l'idée de Margerie de partir aux États-Unis ouvrir un salon français dans le style Pompadour, et Benoît se laisse entraîner par Jenny dans son idée d'entreprise spécialisée dans les perruques : deux niches dont les chances de succès sont par conséquent très restreintes. De plus, les deux femmes en question ne sont autres que des Américaines : les deux Français se sont laissés naïvement séduire par des compatriotes de leurs pires adversaires commerciaux.

Si Olivier et Benoît font ainsi pâle figure à côté des héros épiques scandinaves, qu'ils soient divins comme Thôrr ou humains comme Sigurd ou Gunnar, on ne peut pas dire non plus que le *marketing*, nouvelle loi divine qui régule désormais la société contemporaine telle qu'elle est décrite par Vinaver, n'ait rien de sublime. L'auteur met ainsi à nu ses mécanismes, rappelant à son public que le *marketing* n'a rien de grand, pure logique de manipulation. « Le marketing dévoie la fonction sacrée du langage » selon Christian Schiarette dans *Par-dessus bord* : ce n'est pas que le langage *marketing* est inférieur au langage poétique, c'est qu'il constitue plutôt une menace directe pour ce dernier⁶⁷. Jack distribue aux cadres français les « lois » du *marketing*, sorte de nouveaux commandements à intégrer le plus vite possible pour survivre dans cette ère qui s'ouvre⁶⁸. Le cynisme de ces règles est évident, et le *marketing* n'est montré que comme une gigantesque manipulation, dont le but est explicitement de créer de nouveaux désirs, et non de répondre aux réels besoins des hommes. Ce rapport à la loi rappelle *L'Edda* de Sturluson, qui est aussi un texte où la loi est fondamentale et où les dieux sont censés être les garants de la justice. Les personnages de l'intrigue principale n'ont

⁶⁵ Nous reprenons l'orthographe utilisée par Vinaver.

⁶⁶ Yvonne Y. Hsieh, « Un "Théâtre total" : *Par-dessus bord* de Michel Vinaver », *The French Review*, vol. 75, n° 3, 2002, p. 489.

⁶⁷ Fabienne Darge, art. cit.

⁶⁸ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 104-106.

pas entendu cette mise en garde contre la manipulation des règles qu'est l'épisode de Tyr, pourtant rapporté par M. Onde : pour tromper le loup Fenrir, les dieux lui promettent qu'ils lui retireront le lien qu'ils lui ont mis, voulant juste tester sa force par cette épreuve. Pour gage de leur bonne foi, Tyr met son bras dans la gueule du loup, celui-ci ayant le droit de le sectionner s'il apparaît que les dieux ont menti. Lorsqu'il se rend compte qu'on l'a trompé, Fenrir referme sa gueule et Tyr demeure manchot. « Ce que la société a gagné en efficacité elle l'a perdu en puissance morale et mystique » explique alors M. Onde, commentant ce passage⁶⁹. De même, le Ragnarök est provoqué par le manque de justice des dieux, qui usent de ruse pour ne pas avoir à remplir leur part du contrat avec le géant qui leur construit Asgard. Le *marketing* triomphant de *Par-dessus bord* est une application de cette conclusion : afin de gagner en efficacité et de vendre plus, il renonce à la morale. C'est l'épique après la loi mystique, cynique, et pathétique dans ses incarnations françaises que sont Olivier et Benoît.

3.3 Quelle place possible pour le marché de l'art ?

Dans ce monde soumis à la nouvelle économie de marché, il ne reste que peu de place d'expression à l'épique médiéval. Contrairement à ce qu'avait affirmé Passemar, l'extrêmement ancien ne va pas si bien que cela avec l'extrêmement moderne, qui l'étouffe et l'empêche de s'exprimer, demeurant sourd aux leçons du passé transmises par des textes comme les *Eddas*. Passemar représente cette difficile lutte pour sa survie d'un épique condamné dans la société moderne à disparaître tout à fait : si au début il évoque la possibilité de faire une œuvre d'art « totale », intéressé par l'effet esthétique d'une réunion sur l'espace scénique de la danse liée à l'univers épique médiéval et des représentations de l'épique moderne avec l'intrigue principale⁷⁰, il y renonce assez rapidement. C'est lui qui le premier renvoie les danseurs, et se moque même de leur idée, qu'il juge peu réaliste, de faire une émission de télévision sur les *Eddas*, qui permettrait pourtant de diffuser plus largement un texte peu connu du grand public. Ce qui aurait pu constituer un mariage heureux entre l'épique médiéval et l'épique moderne du *marketing* triomphant est tout de suite identifié comme impossible : cela n'intéresserait personne, et les danseurs ne sont plus envisagés par le dramaturge en herbe qu'en termes de rendements : pour lui, ils « pèsent lourd dans le coût de la distribution »⁷¹, et la logique

⁶⁹ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁷¹ *Ibid.*, p. 141.

commerciale qui régit l'épopée moderne a pris le dessus sur le but artistique associé à l'épique médiéval.

Plus grave encore : si Passemar était celui qui au début avait été chargé de lier les deux mondes épiques, il cède lui-même aux sirènes capitalistes et, dans un souci d'efficacité, songe à débarrasser sa pièce de tous les éléments liés au poème de Sturluson, et non pas simplement à limoger les danseurs. Ce renoncement, encore douteux à la moitié de la pièce⁷², est tout à fait assumé dans les dernières répliques de l'œuvre, lorsque Passemar, prêt à tout pour vendre son texte, négocie déjà des coupes avec le public, toutes en défaveurs des dieux nordiques⁷³. Lui qui « oscill[ait] entre deux formes de théâtre » il n'y a pas si longtemps encore, avouant qu'il préférerait l'ancien mais devait se résoudre pour des raisons financières uniquement à la logique moderne, a fait son choix⁷⁴ : il sacrifie le grand pour le bas, et pour gagner de l'argent en écrivant est prêt à écrire ce qui flattera le plus les goûts du public. Passemar n'est de fait pas un double idéal de Vinaver, qui par le tour « ironique » de sa pièce⁷⁵ prend ses distances avec un regard amusé tout autant que cynique avec une réalité dont il est le témoin : contrairement à son personnage, et même lorsqu'il est amené à faire des coupes pour publier son texte, il ne renonce à aucun moment aux références aux *Eddas*, et conserve les danseurs. Passemar n'est qu'une « figure bouffonne de l'auteur »⁷⁶, qui échoue par sa propre faute à proposer une œuvre d'art totale, alors même que c'est ce que souhaitait atteindre Vinaver, lui qui voulait « jeter par-dessus bord toutes les convenances et les règles qui font les bonnes pièces » et mêler ce qui d'ordinaire ne se rencontre jamais sur scène⁷⁷. La mise en scène de Planchon, qui a opéré des coupes importantes dans le texte, est en fait exactement ce qu'annonce Passemar quand il se dit prêt à effectuer quelques retouches pour être enfin joué, et à propos de ce succès que connut sa pièce grâce à cette première mise en scène, Vinaver a des mots assez durs : « mon objectif qui était de me faire virer a échoué »⁷⁸. En acceptant ces modifications de Planchon, Vinaver était devenu exactement ce qu'il moque en Passemar, et il lui a fallu attendre quelques décennies avant de pouvoir monter son texte tel quel. Mais alors, le

⁷² *Ibid.*, p. 73.

⁷³ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁵ Simon Chemama, « Et Par-dessus bord “se recueille dans sa propre immensité” », *op. cit.*, p. 291.

⁷⁶ Sylvain Diaz, « *Par-dessus bord* : big bang. Enquête sur l'entrée en scène dans le théâtre de Michel Vinaver », *L'Entrée en scène – Théâtre Cinéma*, 2009, p. 5 : <https://hal.science/hal-03186248/document>. [Dernière consultation : 24/01/2023]

⁷⁷ Michel Vinaver, « Dialogue avec moi-même (apocryphe) », *op. cit.*, p. 5-6.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 8.

contexte artistique ayant changé, la force révolutionnaire de son œuvre était amoindrie. C'est en ce sens que l'on peut comprendre cette expression de Vinaver dans le *Cahier du TNP* en 2008, quand il explique que sa pièce ne parle pas de la libération de l'art, mais uniquement d'une « étape de la libération de l'art », encore freinée par le poids du capitalisme et de la logique de marché⁷⁹. On perçoit une pointe de regret lorsqu'il s'agit de reconnaître ni plus ni moins que le mariage annoncé comme souhaité au début de la pièce entre épique médiéval et épopée moderne est encore impossible, malgré les progrès constatés : le *marketing* l'empêche encore.

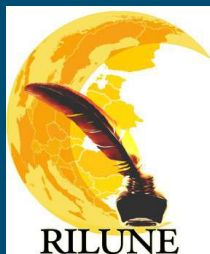
Le constat est sans appel, et *Par-dessus bord* ne présente pas comme harmonieux les rapports entre les deux formes de l'épique qu'il dépeint. Si notre étude montre que c'est avant tout *L'Edda* de Sturluson et la *Völuspá* qui sont présentées en position de faiblesse, Vinaver s'attaque avec une singulière virulence à l'épique moderne dont il raconte l'avènement sur le mode burlesque. Plus puissant, il est moins noble que l'ancien qu'il tend à étouffer. Et malgré la mesquinerie de tous les personnages, M. Onde et Passemar y compris, ce sont les *Eddas* que défend pourtant la pièce. Vinaver laisse ainsi le mot de la fin à l'universitaire, qui répète – sans interruption cette fois – son cours sur l'œuvre de Sturluson et la *Völuspá* : la dernière chose que le public entend, ce sont les conflits opposant les divinités nordiques⁸⁰. Il y a ainsi dans ce texte une affirmation du devoir de l'homme de théâtre, qui doit prendre des risques pour assurer la transmission de récits épiques que peu de gens autrement liraient d'eux-mêmes. Leur survie est pourtant nécessaire à la bonne marche de la société contemporaine, quoiqu'en pensent les Américains Jack et Jenny quand ils affirment que le temps de la littérature, de l'art et de la religion est passé. « Tout système mythologique signifie quelque chose aide la société qui le pratique à s'accepter » : c'est en ayant connaissance de ces systèmes mythologiques comme celui décrit dans les *Eddas* que l'Homme moderne peut comprendre les limites du *marketing* qu'il divinise et pratique à outrance, et qu'il peut être véritablement « fier » de ce qu'il est⁸¹.

Pauline Philipps
(Université de Rouen,
Centre d'Études et de Recherche Éditer / Interpréter)

⁷⁹ « Organigramme de l'entreprise Ravoire et Dehaze », *Cahier du TNP*, art. cit., p. 25.

⁸⁰ Michel Vinaver, *Par-dessus bord*, op. cit., p. 192.

⁸¹ *Ibid.*, p. 64.



N° 17, 2023

RILUNE — Revue des littératures européennes
“Dans le sillage de Calliope.
Epos et identité dans les littératures européennes”

BENEDETTA DE BONIS
(Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

**L'épopée de Gengis-khan au prisme des femmes.
Une enquête sur la littérature pour la jeunesse contemporaine
en langue anglaise, française et italienne**

Pour citer cet article

Benedetta De Bonis, « L'épopée de Gengis-khan au prisme des femmes. Une enquête sur la littérature pour la jeunesse en langue anglaise, française et italienne », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 17, *Dans le sillage de Calliope. Epos et identité dans les littératures européennes*, (Vasiliki Avramidi et Benedetta De Bonis, dir.), 2023, p. 193-214 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Dès le Moyen Âge, le nom des Mongols a été associé en Occident à la barbarie et à l'Apocalypse. Toutefois, au cours du XX^e siècle, la figure de Gengis-khan a fait l'objet d'une profonde réévaluation de la part des spécialistes, notamment grâce à la redécouverte de l'épopée connue sous le titre d'*Histoire secrète des Mongols*. Cette réévaluation a également touché les princesses mongoles qui jouissaient d'une liberté et d'une considération inconnues de leurs voisins sédentaires, en prenant part, à l'égal des hommes, à la guerre, à la politique et au commerce. Cet article analyse la représentation des femmes liées à l'épopée gengiskhanide dans les textes littéraires pour la jeunesse contemporains, européens et américains, en langue anglaise, française et italienne. Il se propose de montrer comment la femme, en vertu de son altérité, se fait la médiatrice entre l'adulte et l'enfant, du contenu problématique de l'épopée gengiskhanide.

Mots-clés : Gengis-khan, femmes, littérature pour la jeunesse, épopée, Occident.

EN Since the Middle Ages, the name of the Mongols has been associated in the West with barbarism and the Apocalypse. However, in the course of the 20th century, the figure of Genghis Khan underwent a profound revaluation by scholars, thanks in particular to the rediscovery of the epic known as the *Secret History of the Mongols*. This reappraisal has also affected our view of Mongol princesses, who enjoyed a freedom and consideration unknown to their sedentary neighbours, taking part like men in war, politics, and trade. This paper analyses the representation of women associated with the Genghisid epic in contemporary European and American children's literature in English, French, and Italian. The aim is to show how women, by virtue of their otherness, mediate the problematic content of the Genghisid epic between adult and child.

Keywords : Genghis Khan, women, children's literature, epic, West.

BENEDETTA DE BONIS

**L'épopée de Gengis-khan au prisme des femmes.
Une enquête sur la littérature pour la jeunesse contemporaine
en langue anglaise, française et italienne***

En guise d'introduction

Dès le Moyen Âge, le nom des descendants de Gengis-khan a été longtemps associé en Occident à l'idée de la barbarie et de l'Apocalypse. Car les Européens, épouvantés par les incursions des hordes gengiskhanides, changèrent leur nom en « Tartares », en estropiant l'ethnonyme *Tatar* – nom d'un peuple vaincu par Gengis-khan – pour les assimiler à des démons issus du *Tartaros*, l'abîme infernal¹. Encore en 1867, le médecin anglais John Langdon Down appelait « mongoliens » les sujets atteints du syndrome éponyme, qu'il liait à l'impact génétique laissé par les Mongols sur les Européens, conséquemment aux viols de leurs femmes pendant les invasions médiévales².

Toutefois, au cours du XX^e siècle, la figure de Gengis-khan a fait l'objet d'une profonde réévaluation de la part des spécialistes, notamment grâce à la redécouverte de l'*Histoire secrète des Mongols* (ᠬᠠᠭᠤᠨ ᠮᠣᠩᠭᠣᠯ ᠤᠨ ᠬᠡᠭᠢᠰ ᠬᠠᠨ ᠤᠯᠤᠰ) Монголын Нууц Товчоо). Cette « chronique épique » rédigée au milieu du XIII^e siècle est un chef-d'œuvre littéraire où la poésie épique et la narration sont habilement mélangées à des récits fictifs et historiques³. Elle chante les gestes héroïques de Témoudjin, à partir de sa jeunesse misérable, en tant qu'orphelin persécuté par les ennemis de son père, jusqu'à son triomphe, sous le nom de Gengis-khan, sur ses

* Cet article s'inscrit dans le projet *WISE* (*Western Images of the Steppe Empresses. Literary and Film Portraits of Genghisid Women between Fascination and Fear, 20th-21st centuries*), financé par la Commission Européenne dans le cadre des Marie Skłodowska-Curie Actions (*Grant Agreement* n° 101061720). Pour la translittération des noms asiatiques, nous suivons, dans le corps de cet article, les critères adoptés par René Grousset (*L'Empire des steppes. Attila, Gengis-Khan, Tamerlan*, Paris, Payot, 1938) ; en revanche, dans les citations, nous gardons la graphie choisie par les différents écrivains.

¹ Matthew Paris, *Chronica Majora*, Nendeln, Kraus reprint, 1964, t. IV, p. 76.

² Jack Weatherford, *Genghis Khan and the Making of the Modern World*, New York, Three Rivers Press, 2004, p. 257-258.

³ *The Secret History of the Mongols : a Mongolian Epic Chronicle of the Thirteenth Century*, éd. Igor de Rachewiltz, Leiden, Brill, 2004, p. XXVI. Une discussion approfondie des problématiques liées au genre de l'*Histoire secrète des Mongols* est menée dans *The Secret History of the Mongols*, éd. Christopher P. Atwood, London, Penguin, 2023, p. LXIX-LXXXVI.

adversaires. Guidé par une force surnaturelle, il parvient, grâce à son charisme et à sa loyauté, à unir les tribus des steppes sous sa bannière, en leur donnant une identité. Depuis Vico et Hegel, l'idée que les littératures nationales commencent par une ère d'épopée orale qui ensuite céderait la place à un « âge de la prose » est devenue un lieu commun⁴. L'œuvre pourrait donc être considérée comme un produit de ce passage de l'épopée orale à la chronique en prose, au moment où la nation mongole nouvellement née cherche à définir son identité⁵. L'*Histoire secrète des Mongols* a été retrouvée en 1866 par Palladij Kafarov et traduite en Occident à partir de la moitié du siècle dernier⁶. Le succès de Gengis-khan dans la culture populaire a été couronné par le *Washington Post*, qui l'a désigné « l'homme du millénaire ». Précurseur de la modernité, il aurait été le fondateur d'un empire globalisé s'étendant d'Est en Ouest, interconnecté grâce à un système de communication très rapide et se caractérisant par la tolérance religieuse et la méritocratie⁷.

Cette réévaluation a également touché les femmes royales gengiskhanides que les voyageurs médiévaux européens avaient décrites comme des sorcières et des Amazones perturbantes, impossibles à distinguer des hommes de la horde où elles évoluaient⁸. Au contraire, de nombreuses études menées récemment par les Mongolisants ont montré qu'elles jouissaient d'une liberté et d'une considération inconnues de leurs voisines sédentaires. Sages et résilientes, ces reines prenaient part, à l'égal des hommes, à la guerre, à la politique et au commerce, en pouvant parfois choisir si et avec qui se marier⁹.

⁴ Voir Erich Heller, « The Poet in the Age of Prose : Reflections on Hegel's *Aesthetics* and Rilke's *Duino Elegies* », dans *In the Age of Prose : Literary and Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 1-20.

⁵ *The Secret History of the Mongols*, éd. Christopher P. Atwood, *op. cit.*, p. LXX.

⁶ L'œuvre a été traduite en français (*Histoire secrète des Mongols*, éd. Paul Pelliot, Paris, Adrien Maisonneuve, 1949 ; *Histoire secrète des Mongols : chronique mongole du XIII^e siècle*, éd. Marie-Dominique Even et Rodica Pop, Paris, Gallimard, 1994), anglais (*The Secret History of the Mongols and Other Pieces*, éd. Arthur Waley, London, Allen & Unwin, 1963 ; *The Secret History of the Mongols*, éd. Francis Woodman Cleaves, Cambridge-London, Harvard University Press, 1982 ; *The Secret History of the Mongols*, éd. Igor de Rachewiltz, *op. cit.* ; *The Secret History of the Mongols*, éd. Christopher P. Atwood, *op. cit.*) et italien (*Storia segreta dei Mongoli*, éd. Sergej Kozin et Maria Olsùfieva, Milano, Longanesi, 1973).

⁷ Joel Achenbach, « The Era of his Ways », *The Washington Post*, 31 décembre 1995 : <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1995/12/31/the-era-of-his-ways/58a4ef4c-052f-4cd3-b6ee-5e68b4159161/>. [Dernière consultation : 20/03/2023]

⁸ Cf. Giovanni da Pian del Carpine, *Historia Mongalorum*, Firenze, Tipografia G. Carnesecchi e figli, 1913, p. 56 : « mulieres cum magna difficultate a viris possunt discerni » ; Guglielmo di Rubruk, *Viaggio in Mongolia. Itinerarium*, Milano, Mondadori, 2011, p. 276 : « pessima sortilega ». En ce qui concerne le mythe des Amazones, voir Davide Bigalli, *Amazzoni, sante, ninfe : variazioni di storia delle idee dall'Antichità al Rinascimento*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.

⁹ Jack Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens : how the Daughters of Genghis Khan Rescued his Empire*, New York, Crown Publishers, 2010, p. XIV-XV.

Cet article vise à mener une analyse comparée de la représentation des femmes liées à l'épopée gengiskhanide dans les textes littéraires pour la jeunesse, européens et américains, en langue anglaise, française et italienne qui ont paru aux XX^e et XXI^e siècles. Il s'agit de *Temoudjin l'enfant de la steppe* (1970) de Paul-Louis Landon¹⁰, *La figlia di Gengis Khan* (1979) d'Inisero Cremaschi¹¹, *Gengis Khan le fils du Ciel Bleu* (2009) d'Hubert Paugam¹², *Guillaume au pays de Gengis Khan* (2011) d'Isabelle Le Charpentier¹³, « The Wrestler Princess » (2016) et « The Mother Who United the Mongol Tribes » (2018) de Jason Porath¹⁴ et *Warrior Princess. The Story of Khutulun* (2022) de Sally Deng¹⁵.

Ces œuvres se déroulent dans un Orient conçu comme un double mythique et un miroir où l'Occident projette ses propres peurs et aspirations¹⁶. Dans la construction du discours oriental, trois types d'orientalisme s'entrecroisent : l'orientalisme académique, institutionnel et de l'imaginaire¹⁷. Cela nous amène à tenir compte, dans l'analyse littéraire, également des études universitaires récentes sur l'empire mongol ainsi que du contexte américain, en vertu du rôle de premier plan joué par les États-Unis dans la domination matérielle et symbolique de l'Orient à partir du siècle dernier¹⁸. De plus, la prise en considération de la littérature américaine nous permettra de mettre en lumière, par contraste, la spécificité européenne dans le traitement du thème en question¹⁹.

Le choix de la littérature pour la jeunesse n'est pas sans intérêt. Car les auteurs analysés relèvent le défi d'aborder un sujet historique

¹⁰ Paul-Louis Landon, *Temoudjin l'enfant de la steppe*, Paris, Odege, 1970.

¹¹ Inisero Cremaschi, *La figlia di Gengis Khan* [1979], Milano, Signorelli, 1996.

¹² Hubert Paugam, *Gengis Khan le fils du Ciel Bleu*, Paris, Seuil jeunesse, 2009.

¹³ Isabelle Le Charpentier, *Guillaume au pays de Gengis Khan*, Paris, L'Harmattan, 2011.

¹⁴ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses. Tales of History's Boldest Heroines, Hellions, and Heretics*, New York, Dey Street, 2016 ; *id.*, « The Mother Who United the Mongol Tribes », dans *Tough Mothers. Amazing Stories of History's Mightiest Matriarchs*, New York, Dey Street, 2018.

¹⁵ Sally Deng, *Warrior Princess. The Story of Khutulun*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2022.

¹⁶ Marcello Ciccuto, « Il mito dell'Oriente », dans Marco Polo, *Il Milione*, Milano, BUR, 2010, p. 21-23.

¹⁷ Edward W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, p. 1980, p. 15. Pour un aperçu du débat fort controversé sur l'orientalisme, voir Alexander Lyon Macfie, *Orientalism. A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.

¹⁸ Voir Edward W. Said, *op. cit.*, p. 16. L'auteur est revenu sur le sujet dans *Culture and Imperialism* (New York, Vintage Books, 1993).

¹⁹ En ce qui concerne la présence d'un imaginaire unitaire dans les littératures européennes, voir Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke AG Verlag, 1948 ; Béatrice Didier (dir.), *Précis de littérature européenne*, Paris, PUF, 1998 ; Gian Mario Anselmi et Francesca Florimbii (dir.), *Letteratura europea e tradizione latina*, Bologna, Archetipo Libri, 2009.

controversé tel que l'empire mongol, avec des visées pédagogiques. Dans l'analyse, les particularités de la littérature pour la jeunesse devront être prises en compte. En effet, ce genre *reader-oriented* oscille entre le « pôle de l'idyllique » (le plaisir de l'imagination) et le « pôle du didactique » (le devoir de véhiculer des connaissances socialement légitimées sur l'enfance pour faciliter l'entrée des jeunes à l'âge adulte) et tend de plus en plus au *crossover*, à savoir à l'hybridation des langages et des *target* générationnels²⁰.

En puisant ses racines dans le patriarcat, l'Occident reconduit la norme vers un paradigme masculin, en considérant la femme comme un miroir dans lequel l'homme regarde son propre reflet²¹. Dans ce contexte, la femme orientale est une altérité dans l'altérité²². L'étude du rôle joué par les reines mongoles dans la littérature pour la jeunesse nous permettra donc de comprendre de quelle manière la femme, en vertu de cette altérité, peut se faire la médiatrice, entre l'adulte et l'enfant, du contenu problématique de l'épopée gengiskhanide. Par conséquent, les paragraphes suivants en examineront, dans une perspective de critique littéraire orientaliste et genrée, le rôle dans les champs d'action qui sont les siens : la famille, la politique et la guerre.

1. Les femmes et la famille

Dans l'*Histoire secrète des Mongols*, la vie de Témoudjin présente toutes les étapes du mythe du héros : de la naissance miraculeuse et obscure au sacrifice aboutissant à la mort, en passant par les épreuves de puissance surhumaine, l'ascension rapide au pouvoir, la lutte triomphale contre les forces du mal et la défaillance devant la tentation d'orgueil. Cette structure archétypale rend l'œuvre facilement proposable au jeune public. Car, bien que l'épopée mongole présente des épisodes violents tels

²⁰ Stefano Calabrese, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano, Mondadori, 2013, p. 2-3, 23. En ce qui concerne les caractéristiques et les enjeux de la littérature pour la jeunesse, voir aussi Milena Bernardi, *Il cassetto segreto. Letteratura per l'infanzia e romanzo di formazione*, Milano, Unicopli, 2011 ; Pino Boero, *Alla frontiera. Momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*, Torino, Einaudi, 1997 ; Peter Hunt, *An Introduction to the Children's Literature*, Oxford-New York, University Press, 1994 ; Franco Moretti, « Kindergarten », dans *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 225-264 ; Perry Nodelman, *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008 ; Jack Zipes, *Oltre il giardino. L'inquietante successo della letteratura per l'infanzia da Pinocchio a Harry Potter*, Milano, Mondadori, 2002.

²¹ Adriana Cavarero et Franco Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002, p. 49-51. En ce qui concerne le rapport entre la femme et le miroir dans la culture patriarcale, voir Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.

²² Natascha Ueckmann, *Genre et orientalisme. Récits de voyage au féminin en langue française (XIX^e-XX^e siècles)*, Grenoble, UGA Éditions, 2020, p. 31.

que le fratricide accompli par Témoudjin, le mythe du héros est significatif et pour l'individu qui s'efforce d'affirmer sa propre personnalité, et pour la société qui possède la même exigence de définition de son identité collective²³.

Landon et Paugam réécrivent cette épopée sous la forme du roman d'apprentissage. Ils s'appuient sur la traduction française de Pelliot dont ils reprennent quelques expressions formulaires marquées par un souffle épique. Par exemple, la prosopographie héroïque de Témoudjin, construite au moyen de l'emploi de symboles spectaculaires et diaïrétiques véhiculant l'idée de la transcendance²⁴, est directement tirée de l'épopée mongole : « Ce tien fils est un fils dont les yeux ont du feu et dont le visage a de l'éclat »²⁵ ; « ton regard de flamme et ton visage éclatant »²⁶ ; « Ce fils que tu as là, c'est un fils qui a du feu dans les yeux et de l'éclat sur le visage »²⁷. Paugam a également recours à la version plus récente d'Even pour la traduction des termes mongols. Par exemple, il explique que Börté veut dire « aux reflets bleutés »²⁸. En effet, Even appelle ce personnage la « Dame Bleutée », expression étant un équivalent français du mongol Börté-Üjin (ᠪᠣᠷᠲᠡ ᠤᠵᠢᠨ Бөртэ үжин) pour un public de non-spécialistes.

Les deux écrivains mettent l'accent sur l'enfance et l'adolescence de Témoudjin, moments-clés de l'« individuation »²⁹ du personnage qui noue, dans ces années, d'importantes relations affectives et politiques, pendant qu'il découvre ses propres ressources intérieures : « Temoudjin adolescent, c'est le sujet de ce livre : un garçon décidé et habile guerrier qui, malgré les cruelles persécutions dont il est victime, [...] parviendra à sortir de l'isolement où ces tribus barbares l'ont enfermé [...] et à regrouper [...] les forces jeunes de son vaste pays »³⁰ ; « Régulièrement, je me demandais ce qui, dans son enfance, avait bien pu le forger tel que nous le connaissons dans les livres d'histoire. C'est le début de sa fabuleuse épopée [...] que je vous livre ici »³¹.

Le problème de la barbarie est contourné au moyen de l'insistance, parfois exagérée du point de vue historique, sur l'ouverture du chef mongol aux autres cultures et sur son rapprochement à une figure moins

²³ Voir Carl Gustav Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, TEA, 2004, p. 94-111.

²⁴ Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 135-136.

²⁵ *Histoire secrète des Mongols*, éd. Paul Pelliot, *op. cit.*, p. 131.

²⁶ Paul-Louis Landon, *op. cit.*, p. 69.

²⁷ Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 26.

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁹ Voir Carl Gustav Jung, *The Integration of the Personality*, London, Kegan Paul, Trench and Trubner, 1944.

³⁰ Paul-Louis Landon, *op. cit.*, p. 7.

³¹ Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 4.

controversée dans l'imaginaire occidental telle qu'Alexandre le Grand :

il ne reniait pas son origine « barbare » bien que sa remarquable intelligence l'ait, par ailleurs, sensibilisé à la culture européenne. [...] Ce grand conquérant que fut Gengis, à qui on ne peut que comparer Alexandre, avait étendu ses conquêtes si loin sur la vaste Asie, que son peuple se fondit aux populations soumises³².

En dernier, la réhabilitation de Gengis-khan est obtenue au moyen de la mise en valeur des personnages féminins. En particulier, deux femmes jouent un rôle primordial dans la carrière de Gengis-khan : sa mère Ėlun et sa première épouse Börté qui agissent principalement dans le champ familial, tout en exerçant leur influence, à l'occasion, sur les choix politiques du conquérant mongol.

Landon et Paugam reprennent l'épisode, contenu dans l'*Histoire secrète des Mongols*, de l'enlèvement d'Ėlun par le père de Témoudjin. Le premier ne fait qu'une courte référence à cet événement pour justifier, du point de vue politique, la haine des Märkit à l'égard de la famille de Gengis-khan : « Les raisons d'inimitié [...] ne manquaient pas [...], [...] c'était à un Merkit [...] qu'Iessouhaï avait arraché la noble princesse Oloune »³³. En revanche, le second – dans le sillage de la source mongole – l'utilise pour souligner la résilience de cette femme qui, dans le malheur, exhorte son premier mari à sauver sa propre vie et s'adapte à la nouvelle donne : « Le fiancé prit peur [...]. “Sauve ta vie ! [...] Si tu restes en vie, tu trouveras des filles dans chaque chariot noir !”. [...] Finalement, notre future mère en fit son parti et aima Yèsougeï le Preux avec vigueur et fidélité »³⁴. Au moment où, suite à la mort de Yèsougeï, elle est abandonnée par son clan, Ėlun fait preuve de force et de courage. Landon occidentalise cette figure, en la qualifiant de femme « stoïque »³⁵. Il en souligne le charisme et la magnanimité qui contrastent avec le tempérament arrogant des hommes des steppes :

Oloune, la vaillante, dressée à cheval, aussi hardie et courageuse qu'un guerrier, remontait la colonne en marche et haranguait les gens en disant : « Les enfants d'Iessoughaï grandiront ! [...] Soyez-leur fidèles car ils se souviendront ! » Comme environ la moitié de la colonne semblait vouloir se

³² Paul-Louis Landon, *op. cit.*, p. 8. En ce qui concerne la figure d'Alexandre le Grand dans l'imaginaire occidental, voir Chiara Frugoni, *La fortuna di Alessandro Magno dall'Antichità al Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999 ; Franco Biasutti et Alessandra Coppola, *Alessandro Magno in età moderna*, Padova, CLEUP, 2009.

³³ Paul-Louis Landon, *op. cit.*, p. 18.

³⁴ Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 51-52.

³⁵ Paul-Louis Landon, *op. cit.*, 41.

rallier à Oloune, Targoutaï et les siens [...] incendièrent le camp des Kiyat³⁶.

Par contre, Paugam, en citant à la lettre un passage plein de lyrisme de l'*Histoire secrète des Mongols*, met l'accent sur le sens du sacrifice d'Elun se privant de la nourriture pour en donner à ses propres enfants :

nous n'avons plus d'autres compagnons que nos ombres, d'autres fouets que la queue de nos deux chevaux. Et si le ciel d'été au-dessus de nos têtes a la couleur d'une belle turquoise, nos cœurs sont plongés dans les ténèbres. [...] Et si la nourriture se fait trop rare, notre mère, la gorge nouée de tendresse, se prive, et reste ainsi, le ventre vide, soucieuse de faire de nous des hommes³⁷.

Dans ce roman, elle est la garante de l'unité familiale. Lorsque Témoudjin tue son frère, elle lui donne une leçon de pédagogie, en lui adressant, comme dans l'épopée médiévale, un sévère reproche aux accents poétiques et en lui racontant l'anecdote – attribuée à Alan-qo'a, mère archétypale, dans la source première – de la faiblesse de la flèche, lorsqu'elle est seule, et de sa force, lorsqu'elle est attachée en faisceau :

« Ah ! destructeurs, [...] qu'avez-vous fait ? [...] Vous avez détruit, [...] comme le faucon se jetant sur son ombre, comme le loup mettant à profit la tempête, comme le tigre qui saisit et ne lâche plus prise, comme le chien de garde attaquant sauvagement ! Alors que nous ne pouvons en finir avec l'amère offense des Tatars et des Taïtchiouts, voilà que vous agissez les uns envers les autres en vous demandant comment vivre ensemble ! [...] ». Puis, prenant une flèche dans mon carquois, elle la brise en disant : « Si vous êtes chacun de votre côté, il sera facile à quiconque de vous briser comme cette seule flèche ! ». Ayant dit cela, elle sort toutes les flèches de mon carquois et elle me demande d'essayer de les briser ensemble [...], je n'y parviens pas. Et notre mère nous dit : « Voyez, jeunes fous, si vous êtes ensemble et d'accord commun, comme ces bois de flèches liés, à qui donc sera-t-il facile de vous détruire ? »³⁸.

Quant à Landon, il censure l'épisode du fratricide, en le jugeant, sans doute, honteux pour son héros et immoral pour son jeune public qui ne serait pas prêt à se confronter avec les aspects contradictoires de la personnalité de Gengis-khan. Cependant, de cette manière, il réduit considérablement le rôle éducatif de la figure maternelle.

Un autre épisode problématique est celui du rachat par Témoudjin de Börté, enlevée par les pillards de la steppe. L'épopée mongole narre que Börté revient enceinte de sa captivité et que Témoudjin, par amour, accepte même d'être le père de l'enfant qu'elle porte. Landon et Paugam

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁷ Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 43.

³⁸ *Ibid.*, p. 69-70.

comptent cet épisode parmi les épreuves qui intronisent le héros, en accordant un rôle marginal à Börté, objet du désir du conquérant : « “Tu as su échapper à tes ennemis. [...] Le peuple le sait et t’admire. [...] Va chercher ta femme, Temoudjin”. [...] Dans cette mêlée, Temoudjin cherchait Börté et l’appelait d’une voix angoissée. [...] Börté courut vers lui [...]. Temoudjin l’attira dans ses bras »³⁹ ; « Au milieu du vacarme, j’appelle Boerté de toute la force de mon être. [...] Enfin, je les récupère [...]. La victoire est totale »⁴⁰. Ils s’éloignent de leur source en ce qui concerne la grossesse de Börté, la sexualité étant un nœud problématique dans la littérature pour la jeunesse⁴¹. En effet, si Landon passe sous silence l’épisode, Paugam le propose à son jeune public sous une autre forme. Témoudjin adopte pour sa mère, comme dans l’*Histoire secrète des Mongols*, les orphelins des ennemis, en faisant montre de compassion dans la barbarie de la guerre : « Au petit matin, je découvre un garçonnet de cinq ans perdu sur le champ de bataille au milieu des corps sabrés, hérissés de flèches. Il est seul, a des yeux de feu, un bonnet de zibeline et sanglote. Je décide de l’épargner et de l’élever moi-même pour le service de ma mère »⁴².

Les femmes ne se bornent à un rôle passif ni dans l’épopée médiévale ni dans les romans contemporains. Conseillères avisées, elles influencent les choix politiques de Gengis-khan, destiné à être le seul chef dans la steppe : « “L’anda Djamouka, dit Börté, n’a-t-il pas toujours passé pour inconstant ?” [...] Oloune et Temoudjin la laissaient décider [...] ; ce qu’elle allait dire aurait un poids d’or. “[...] éloignons-nous dans la nuit. Ceux qui nous seront fidèles nous suivront” »⁴³ ; « Mère Hoelün soutient mon idée, avec une réserve cependant. Elle me dit : “Ne fais jamais totalement confiance à Toghril Khan. C’est un être changeant [...]. S’il voit que ton pouvoir s’accroît trop, il finira par en prendre ombrage” »⁴⁴.

L’importance des femmes est telle que Paugam imagine que Gengis-khan lui-même raconte sa propre vie à une jeune fille, pendant que l’un de ses frères adoptifs met ce récit noir sur blanc :

« [...] je te propose de me raconter ta vie de ta naissance à ton mariage, du temps où tu t’appelais Témoudjin, car je veux devenir conteuse quand je serai grande [...]. La suite c’est une histoire d’hommes, [...], ça ne m’intéresse pas [...] ». [...] Gengis Khan fait sortir son état-major, ne conservant que [...] son frère adoptif, un jeune scribe qu’il avait autrefois recueilli sur un champ de bataille [...], Chigi Qoutouqou plonge une plume d’oie dans une burette

³⁹ Paul-Louis Landon, *op. cit.*, p. 99-110.

⁴⁰ Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 112.

⁴¹ Voir Stefano Calabrese, *op. cit.*, p. 174-175.

⁴² Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 112.

⁴³ Paul-Louis Landon, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁴ Hubert Paugam, *op. cit.*, p. 108.

d'encre de Chine, prêt à consigner les paroles du Khan⁴⁵.

L'écrivain français se rapproche des théories académiques les plus récentes sur la genèse de l'*Histoire secrète des Mongols*. En effet, une hypothèse largement répandue est que l'*Histoire secrète des Mongols* a été rédigée par Chigi-qoutouqou, le frère adoptif tatar de Gengis-khan⁴⁶. Cependant, l'intervention d'une main féminine dans la rédaction de l'ouvrage le plus complet sur la jeunesse de Témoudjin commence à être prise en considération. Cette auteure anonyme – sans doute une femme issue de l'entourage de l'une des veuves de Qassar, le frère de Gengis-khan – accorderait une attention particulière aux discours ainsi qu'à la sagesse des femmes et porterait un regard ambivalent sur le monde patriarcal mongol⁴⁷.

2. Les femmes et la politique

L'*Histoire secrète des Mongols* est également connue par Cremaschi et Le Charpentier qui en citent des épisodes concernant l'enfance de Témoudjin, héros civilisateur des peuples des steppes. Toutefois, les protagonistes de leurs romans d'apprentissage sont des personnages de fiction adolescents dont les péripéties se croisent avec celles d'un Gengis-khan au comble de l'âge et de la gloire. Dans l'œuvre de Cremaschi, la princesse Ilys, dans l'espoir de sauver le royaume d'Almaliq, s'oppose par la diplomatie autant à Gengis-khan qu'aux soldats de son propre pays, attisant la guerre contre le conquérant mongol. Un diplomate est également le protagoniste du roman de Le Charpentier qui retrace les aventures du noble français Guillaume, chargé de rencontrer Börté, l'épouse – imaginée chrétienne – de Gengis-khan, afin qu'elle s'allie avec les Croisés. Bien que les parcours des deux protagonistes présentent de nombreuses similarités, il est intéressant de comparer les personnages féminins d'Ilys et de Börté, en vertu du rôle de médiation qu'ils jouent dans un monde où les décisions politiques ne semblent être prises que par des hommes.

Dans les deux textes, les Mongols incarnent initialement une altérité effrayante, Gengis-khan étant décrit par Cremaschi comme un « gigante irascibile e crudele »⁴⁸ et par Le Charpentier comme un « barbare »⁴⁹.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10-14.

⁴⁶ Voir *Histoire secrète des Mongols*, éd. Marie-Dominique Even et Rodica Pop, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷ *The Secret History of the Mongols*, éd. Christopher P. Atwood, *op. cit.*, p. LIX-LXIV.

⁴⁸ Inisero Cremaschi, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁹ Isabelle Le Charpentier, *op. cit.*, pos. 96.

Dans un univers régi par les hommes, Ilys cherche avec difficulté à faire écouter sa propre voix et à apaiser les conflits par la diplomatie : « “Padre, vorrei poter esprimere la mia opinione”. [...] “Bambina mia” le ordinò “ritirati nelle tue stanze, e non interferire mai più nei nostri affari [...]” »⁵⁰. De même, Guillaume espère, jusqu'à ce que la reine lui explique que les femmes n'ont aucun pouvoir dans la société mongole, que Börté pourra jouer un rôle de médiation dans les Croisades : « Je voudrais bien vous satisfaire, jeune homme, mais [...] je n'ai point le pouvoir des généraux de mon mari »⁵¹.

Gengis-khan est l'antagoniste et d'Ilys et de Guillaume. La première est envoyée comme monnaie d'échange pour la paix chez les Mongols qu'elle déteste parce que le fils de l'empereur, Tolui, a tué son frère lors d'un duel : « “E chi sarà la fanciulla da inviare in dono, come una puledra o una collana di perle, a Gengis Khan ? Io forse ?” [...] Ma mentre mi parlava, sentivo divampare in me l'odio contro tutti i mongoli »⁵². Le second a été emprisonné par le souverain en raison du mépris que les Occidentaux ont déployé à l'égard des Tartares : « chaque membre de notre tribu viendra détacher avec un couteau parfaitement aiguisé une tranche de votre viande blanche. [...] Comme ça, les vôtres pourront justifier la réputation de sauvage qu'ils me font »⁵³.

Le tournant du roman de Cremaschi se produit lorsqu'Ilys se lie d'amitié avec Tolui. Elle pardonne à l'assassin de son frère et commence à voir sous un nouveau jour Gengis-khan. Grâce à l'appui de ce dernier, elle part pour Almaliq où elle apporte sa contribution à la résistance du pays, en soignant les blessés de guerre. Ainsi, la femme parvient à jouer un rôle actif dans la société :

« Tutti noi siamo vittime della follia della guerra. Soltanto la fatalità ha voluto che toccasse a me uccidere tuo fratello ! ». [...] « Sì, ti ho perdonato. [...] Non riuscirei più a serbarti rancore ». [...] Era stanca di battaglie, di distruzioni e di morte. [...] Aveva capito quale fosse il suo dovere : contribuire alla liberazione dell'Alto Ili dalle pericolose bande di grassatori che, senza pietà, uccidevano e depredavano gli inermi della regione. [...] Personalmente, Ilys si era offerta come infermiera, per rendersi utile curando le ferite dei soldati⁵⁴.

En revanche, le dépassement de la rivalité entre Guillaume et Gengis-khan s'accomplit au moment où Börté décide de s'engager pour la libération des étrangers, en menaçant son mari d'être moins tolérante

⁵⁰ Inisero Cremaschi, *op. cit.*, p. 21.

⁵¹ Isabelle Le Charpentier, *op. cit.*, pos. 1411-1414.

⁵² Inisero Cremaschi, *op. cit.*, p. 76-80.

⁵³ Isabelle Le Charpentier, *op. cit.*, pos. 1467.

⁵⁴ Inisero Cremaschi, *op. cit.*, p. 142-156.

avec ses aventures extraconjugales, au cas où il n'appuierait pas ses propos. Par conséquent, *Le Charpentier* montre par l'ironie que, bien que la société mongole soit d'apparence machiste, les femmes exercent une influence considérable sur les hommes au pouvoir :

« Temudjin ! Tu ne touches pas un cheveu de ces longs-nez ! [...] Ils sont envoyés par Sa Sainteté le Pape. Je suis en négociation avec eux ! ». Gengis affichait un sourire cruel : « Ma gazelle, vous savez que je ne suis pas homme à négocier... ». [...] « Tu oublies que je sais me montrer tolérante quand il s'agit de tes tocade ». [...] L'Océanique a dégluti avec difficulté. [...] Börte était devenue une experte des poisons. « Finalement tu as raison [...] ». [...] nous nous sommes écroulés aux pieds de la reine⁵⁵.

Les deux romans se terminent par un *happy end*. Ilys, devenue plus forte par la souffrance et le pardon, épouse Tolui et devient la fille adoptive de Gengis-khan, comme le titre du roman l'annonce : « il principe Tului ti chiede in sposa. [...] Ora che tuo padre [...] non è più, l'imperatore chiede il privilegio di prenderne il posto nel tuo cuore [...], tu sarai la figlia di Gengis Khan »⁵⁶. Guillaume regagne la France, plus mûr et capable d'apprécier la diversité, car le « voyage, c'est le retour vers l'essentiel »⁵⁷. Ainsi, Cremaschi et *Le Charpentier* proposent à leurs jeunes lecteurs des histoires édifiantes qui abordent les thèmes de la paix, du rapport à l'altérité et du passage à l'âge adulte grâce à la rencontre avec une culture différente.

3. Les femmes et la guerre

Le thème de la guerre, présent dans les œuvres de Cremaschi et *Le Charpentier*, prend des connotations plus positives, voire héroïques, dans les récits de Porath et Deng qui retracent les gestes de deux femmes guerrières au destin singulier : Khutulun et Mandoughaï.

Arrière-petite-fille de Gengis-khan, Khutulun est appelée Aigiaruc dans *Le Divisament dou monde* de Marco Polo où elle exige que tout homme souhaitant l'épouser doive d'abord la vaincre à la lutte et lui donner des chevaux s'il perd⁵⁸. Cette figure a inspiré le personnage de Tourandocte dans *Les Mille et un Jours* de François Pétis de la Croix⁵⁹. L'orientaliste français transporte son histoire en Chine, en donnant un

⁵⁵ Isabelle Le Charpentier, *op. cit.*, pos. 1509-1536.

⁵⁶ Inisero Cremaschi, *op. cit.*, p. 162-163.

⁵⁷ Isabelle Le Charpentier, *op. cit.*, pos. 1549.

⁵⁸ Marco Polo, *Le Divisament dou monde*, Milano, Mondadori, 1982, p. 618-619.

⁵⁹ François Pétis de la Croix, « Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine », dans *Les Mille et un Jours* [1710-1712], Paris, Auguste Desrez, 1838, p. 69-117.

caractère intellectuel à l'épreuve physique établie par Khutulun. Car la princesse, qui sera immortalisée dans le mélodrame de Giacomo Puccini⁶⁰, met à mort les prétendants incapables de résoudre ses énigmes. Porath et Deng s'écartent de la légende de Tourandote et du portrait figé de la princesse chinoise en tant que « femme fatale »⁶¹. Ils suivent de plus près les sources historiques, notamment le texte de Marco Polo et les travaux de l'académicien américain Jack Weatherford qui a retracé de manière captivante et romancée la vie de la guerrière mongole pour un vaste public⁶².

Née quelques siècles après Khutulun, Mandoughaï épouse, dans la trentaine, un descendant de Gengis-khan ayant à peu près la moitié de ses années et lui donne une dizaine d'enfants. Identifiée en Mongolie comme la réincarnation de Gengis-khan, elle restaure la grandeur de la nation de Témoudjin, en combattant au côté de son mari. La source principale pour la reconstruction historique de sa vie est l'*Abrégé d'or* (ᠠᠨᠤᠯᠠᠭᠤ ᠲᠤᠪᠴᠢ), une chronique mongole contenant de nombreux chapitres de l'*Histoire secrète des Mongols*, plus le code de comportement éthique de Gengis-khan, adressé aux futurs souverains de son empire. Redécouverte en 1926, cette œuvre a été traduite en anglais pour la première fois en 1955 par Bawden⁶³. Toutefois, Porath ne s'inspire pas directement de cette source historique, encore peu connue, mais s'appuie sur les travaux de divulgation de Vago⁶⁴ et, une fois de plus, de Weatherford.

Dans les préfaces à ses ouvrages, Porath – ancien animateur au sein du studio d'animation DreamWorks – explique les principes pédagogiques qui l'ont guidé dans la rédaction de *Rejected Princesses* et *Tough Mothers*. Dans le premier volume, il commence par remarquer qu'il existe une inégalité entre les histoires féminines et masculines, les premières étant souvent censurées pour ne laisser la place qu'à des héroïnes incarnant un modèle conventionnel de féminité. Il déclare vouloir relever le défi de proposer à son jeune public les aventures des « princesses

⁶⁰ Giacomo Puccini, *Turandot*, Milano, G. Ricordi & C., 1926. En ce qui concerne la fortune littéraire de l'histoire de Tourandote, voir Letterio Di Francia, *La leggenda di Turandot nella novellistica e nel teatro*, Trieste, C.E.L.V.I., 1932.

⁶¹ Voir les chapitres I (« La bellezza medusea ») et IV (« La belle dame sans merci ») que Mario Praz consacre à la figure de la femme fatale dans *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Firenze, Sansoni, 1986, p. 31-53 ; 165-246).

⁶² Jack Weatherford, « The Wrestler Princess », *Lapham's Quarterly*, 27 septembre 2010 : <http://www.laphamsquarterly.org/roundtable/wrestler-princess>. [Dernière consultation : 27/03/2023] ; *id.*, *The Secret History of the Mongol Queens...*, *op. cit.*

⁶³ Luvsandanzan Guush, *The Mongol Chronicle* Altan Tobci, éd. Charles Bawden, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1955.

⁶⁴ Mike Vago, « China expanded the Great Wall to keep this female warrior out », *AV Club*, 2 juillet 2017 : <https://www.avclub.com/china-expanded-the-great-wall-to-keep-this-female-warri-1798263617>. [Dernière consultation : 27/03/2023]

rejetées » par l'Histoire. Car les enfants ont un esprit ouvert et flexible ; s'ils sont capables d'apprécier les récits mythiques abordant des thèmes problématiques du côté masculin, ils pourront également s'approcher de ses histoires, malgré leur contenu difficile et excentrique :

There's a list of stories in your head. [...] It's the list schools give to girls [...]. It's censored. It's short. It's the list of amazing women in history. But what of the untold stories ? The uncompromised ones ? The uncomfortable ones ? The rejected ones ? That's where this book comes in. [...] Now, as you read this book, some of you will bristle a bit and say, « Well, that's obviously not suitable for kids ». Okay, sure – but where is that line ? Ancient Greek children had Zeus impregnating women while in the shape of various animals. [...] Kids are flexible. Kids can handle more than we think. What's « suitable for kids » defines what sort of kids we as a society want. And right now, the girls society wants are the ones who can fit on a short list – while the list for boys is without borders or end. [...] This is a book for any girl who ever felt she didn't fit in. You are not alone. You come from a long line of bold, strong, fearless women⁶⁵.

Cela dit, il choisit de classer les histoires de ses princesses au moyen de cinq couleurs, du vert au rouge, en fonction de leur degré de complexité et de l'équilibre entre le bien et le mal sous-tendant le récit, en précisant en même temps si elles contiennent des thèmes délicats. Ainsi, il semble vouloir laisser aux adultes la décision à propos des parcours pédagogiques à proposer aux enfants. Il adopte les mêmes critères dans le deuxième volume, dédié à sa propre mère qui a renoncé à sa carrière pour élever ses enfants et à toutes les femmes qui s'efforcent de remettre en question les stéréotypes liés à la maternité : « This is a book full of extreme personalities, of lives lived fully, brashly, boldly (if not always wisely). These are your mothers, your grandmothers, your birthright. You are not alone »⁶⁶. Ainsi, l'histoire de Khutulun est insérée au début du premier volume et étiquetée avec la couleur verte par sa simplicité et par la présence d'une éthique où le bien l'emporte sur le mal. Ce critère pourrait avoir orienté également Deng, auteure américaine d'origine asiatique, dans la proposition de l'histoire de Khutulun à un public plus jeune que celui auquel les autres écrivains en question s'adressent, à savoir des enfants dont l'âge oscille entre cinq et sept ans. En revanche, l'histoire de Mandoughaï, placée au milieu du deuxième tome de Porath, présente une étiquette jaune, puisqu'elle aborde le thème de la violence et que la frontière entre le bien et le mal n'est pas nette.

Dans les textes de Porath et Deng, Khutulun présente à la fois des traits masculins et féminins. En effet, dans le dessin de couverture de

⁶⁵ Jason Porath, *Rejected Princesses...*, *op. cit.*, p. XI.

⁶⁶ Jason Porath, *Tough Mothers...*, *op. cit.*, pos. 86.

« The Wrestler Princess », elle adopte la pose d'une dame au clair de lune, une référence étymologique à son nom⁶⁷, mais est habillée en homme⁶⁸. De même, dans les premières illustrations du livre de Deng, avec un renversement des rôles traditionnellement attribués aux parents, elle est portraiturée comme un bébé bercé par son père⁶⁹ et ensuite comme un enfant accompagnant sa mère, reine influente et respectée, dans ses activités de travail : « Her mother, the khatun, sometimes brought Khutulun to her meetings. Although the khan's advisers often argued, everyone listened when the khatun spoke. Khutulun was proud of her mother »⁷⁰. Son lien de parenté avec une figure controversée telle que Gengis-khan n'est mentionné que par Porath, qui souligne qu'elle en a hérité le tempérament guerrier, Deng n'y faisant aucune allusion en raison sans doute de l'âge très jeune de ses lecteurs.

La princesse excelle dans la lutte où, en polémique avec la société actuelle, les deux auteurs soulignent que les femmes peuvent se battre même contre les hommes, sans aucune distinction liée au genre : « Now, these weren't your modern-day matches, separated out by things like weight class and gender – anyone could and did wrestle anyone else [...]. This was the environment in which Khutulun competed. Against men. Of all shapes and sizes. She was undefeated »⁷¹ ; « At first, Khutulun would only compete against other girls. Then she wrestled boys. Eventually Khutulun would go on to challenge opponents twice her size. She won every single match »⁷². De plus, sur les champs de bataille, Khutulun fait preuve – comme en témoigne Marco Polo – d'un charisme extraordinaire : « Sometimes she would quit her father's side, and make a dash at the host of the enemy, and seize some man thereout, as deftly as a hawk pounces on a bird, and carry him to her father ; and this she did many a time »⁷³ ; « Khutulun struggled for the right words to lift everyone's spirits. [...] Khutulun homed in on an enemy soldier like an eagle would on its prey. [...] she looped an arm around his neck and yanked off his horse. In a flash, she [...] dropped the man at her father's feet »⁷⁴. Contrairement aux Grecs, les Mongols n'associent pas l'idéal héroïque à l'origine aristocratique, au sexe masculin et à l'acte héroïque en soi. Le *baatar* mongol (ᠪᠠᠭᠠᠲᠠᠷ) – homme ou femme, jeune ou vieux,

⁶⁷ Cf. Marco Polo, *Le divisement dou monde*, op. cit., p. 618 : « le roi Caidu avoit une file que estoit apellé Aigiaruc, en tartaresche, que vaut a dire en françois lucent lune ».

⁶⁸ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses...*, op. cit., p. 1.

⁶⁹ Sally Deng, op. cit., p. 1.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁷¹ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses...*, op. cit., p. 2.

⁷² Sally Deng, op. cit., p. 9.

⁷³ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses...*, op. cit., p. 1.

⁷⁴ Sally Deng, op. cit., p. 14-16.

riche ou pauvre – doit sa gloire à sa volonté personnelle, à sa force morale et à sa fermeté d’esprit⁷⁵. Les auteurs contemporains sont donc fascinés par cette conception de la valeur qui n’empêche pas une femme d’exceller dans des domaines traditionnellement réservés aux hommes.

Figure incarnant un modèle de féminité non-conventionnel, Khutulun refuse initialement le mariage et, sous les pressions familiales, accepte de n’épouser que le prétendant qui sera capable de la vaincre à la lutte, entreprise s’avérant bientôt impossible. Elle est donc une héroïne qui ne fait pas de compromis et qui transforme son choix non-canonique en une force : « Papa Kaidu desperately wanted to see his daughter Khutulun married, but she refused to do so unless her potential suitor was able to beat her in wrestling. [...] Khutulun remained stubborn about marriage even as she got older and pressure mounted on her »⁷⁶ ; « she soon had to face another obstacle. Most women her age stopped fighting so they could get married and run their households. But the princess wanted to follow her own path. “I will marry whoever defeats me in a wrestling match” »⁷⁷.

C’est pourquoi, elle devient l’objet de l’envie du peuple, qui répand des rumeurs malveillantes et infondées sur une relation incestueuse avec son père. Porath suit de près Weatherford dans cette partie du récit, l’inceste étant, à son avis, un élément souvent utilisé pour discréditer les nombreuses femmes gênantes qui peuplent une Histoire écrite par les hommes : « Unfortunately, due to her stubborn refusal to take a husband, people began to talk. Rumors began to spread around the empire that she was having an incestuous affair with her father (these sorts of slanderous rumors, you will note, are a recurrent problem for many of the women in this book) »⁷⁸. En revanche, Deng n’ose pas aborder le tabou de l’inceste avec ses jeunes lecteurs et pointe comme objet des commérages des gens la faiblesse du *khan* (ᠬᠠᠭᠠᠨ) qui serait incapable d’exercer son autorité patriarcale sur sa propre fille : « But people still spoke in hushed voices about her unmarried state. “People are calling Father weak”, her eldest brother muttered. “They think that the khan should be able to control his daughter” »⁷⁹.

À partir de ce moment-là, les versions de Porath et Deng commencent à diverger, la première restant plus liée à la reconstruction historique faite par Weatherford, la seconde préférant travailler avec l’imagination. Porath dit que le sens du sacrifice de Khutulun au nom de

⁷⁵ Jack Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens...*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁷⁶ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses...*, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁷ Sally Deng, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁸ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses...*, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁹ Sally Deng, *op. cit.*, p. 20.

la famille l'amène à décider finalement de se marier : « Realizing the problems her refusal to marry was causing her family, she finally relented and settled down with someone »⁸⁰. Par contre, Deng imagine qu'elle persévère avec cohérence dans ses principes, grâce, entre autres choses, à l'ouverture d'esprit et au soutien de sa famille :

One day, a prince from another clan wagered one thousand horses on his match with the princess. « He would be a strong ally for our family », her mother said softly. Khutulun lowered her eyes and agreed to throw the match. There was more at stake than just her future. [...] For every push he gave, she equaled him. [...] Then, with a tug and fluid twist of her waist... WHAM !!! [...] Finally, a small smile formed on the khan's face. « You should rest », he said⁸¹.

Le courage et la bravoure de la princesse en font une candidate idéale au rôle de *khan*, traditionnellement réservé aux hommes. Porath s'en tient à la vision de Weatherford pour montrer comment les actions des femmes révolutionnaires sont entravées et censurées par une société dominée par les hommes, et leur voix réduite au silence : « Kaidu attempted to install Khutulun as the next Khan leader, only to meet stiff resistance – particularly from Khutulun's many brothers [...], and Khutulun's story here begins to slide into obscurity »⁸². Par contre, Deng, qui s'adresse à un public enfantin, préfère donner une version apaisante de l'histoire de Khutulun, en attribuant à la princesse la décision magnanime de refuser le rôle qui lui a été proposé, à cause de son désintérêt pour le pouvoir : « “We await the day you become khan”. Khutulun turned to her fellow comrade and smiled. “I only ever wish to be here” »⁸³.

Outre l'histoire de Khutulun, Porath propose à ses lecteurs celle de la reine Mandoughai. Dans l'illustration qui ouvre « The Mother Who United the Mongol Tribes », elle est représentée comme une guerrière enceinte se lançant contre ses ennemis⁸⁴. Elle ne se caractérise ni par la jeunesse ni par la beauté, ce qui laisse entrevoir la volonté de la part du dessinateur de remettre en cause les stéréotypes liés à la représentation de la royauté féminine dans la littérature pour la jeunesse.

Le récit s'ouvre *in medias res*, au moment où, à la mort de son premier mari, beaucoup plus âgé qu'elle, Mandoughai émerge de l'obscurité où elle était restée jusque-là, pour choisir son nouvel époux,

⁸⁰ Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses....*, *op. cit.*, p. 2.

⁸¹ Sally Deng, *op. cit.*, p. 21-29.

⁸² Jason Porath, « The Wrestler Princess », dans *Rejected Princesses....*, *op. cit.*, p. 2-3.

⁸³ Sally Deng, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁴ Jason Porath, « The Mother Who United the Mongol Tribes », dans *Tough Mothers....*, *op. cit.*, p. 38.

vu qu’une veuve sans enfants dans la steppe se trouve dans une condition de faiblesse. Elle n’accepte aucune des propositions de mariage de ses prétendants, en choisissant de forger son propre destin de manière singulière :

Everyone has a moment that defines their life. The Mongol queen Mandukhai had that moment after her first husband died. Young, unsupported, and faced by rival clans rushing to claim the throne, she wanted to go it alone, but she asked her advisors for a second opinion. One counseled her to accept the marriage proposal of the local warlord Une-Bolod – a traditional, smart course of action. After some consideration, she replied, « You disagree with me just because Une-Bolod is a man and I am only a widow ». Moreover, she charged the advisor, it was only because Mandukhai was a woman that « you really think you have the right to speak to me this way ». She concluded by flinging a bowl of hot tea at the advisor’s head. And went on to become the most important woman in Mongolian history⁸⁵.

L’épisode est, selon Weatherford, historiquement attesté. Le mariage avec le guerrier d’âge mûr Une-Bolod – descendant de Qassar, frère de Gengis-khan – représenterait un choix sûr et respectueux des traditions mongoles pour Mandoughaï. D’ailleurs, les rumeurs de la cour parlent d’une possible relation entre les deux. Cependant, Mandoughaï choisit la voie la plus difficile, celle de l’indépendance⁸⁶. Porath propose la même interprétation de l’épisode que Weatherford. Néanmoins, il élimine le détail de la relation extra-conjugale entre le guerrier et la reine qui – malgré son succès dans la littérature pour adultes⁸⁷ – aurait été inacceptable pour un jeune public.

Ensuite, une analepse ramène les lecteurs au début de la vie de Mandoughaï, lorsqu’elle est offerte en tant qu’épouse, pour des raisons de convenance, à son premier mari. Ce dernier se montre plus attaché au pouvoir et à son petit-fils, descendant de Gengis-khan, qu’à elle : « Mandukhai was meant to be only a bargaining chip in this endless feud : an aristocrat’s daughter traded off as another wife. [...] What little of Manduul’s attention she commanded was immediately taken up by the Great Khan’s shiny new toy »⁸⁸. En s’étant lassé de son jouet, le vieux roi, à l’article de la mort, exile le prince orphelin, destiné ainsi à ne pas

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Jack Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens...*, *op. cit.*, p. 176-189.

⁸⁷ L’amour entre Une-Bolod et Mandoughaï est le noyau thématique autour duquel s’articulent les romans de l’Américaine Starr Z. Davies : *Daughter of the Yellow Dragon* (Milwaukee, Pangea Books, 2021), *Lords of the Black Banner* (Milwaukee, Pangea Books, 2021), *Mother of the Blue Wolf* (Milwaukee, Pangea Books, 2022) et *Empress of the Jade Realm* (Milwaukee, Pangea Books, 2022).

⁸⁸ Jason Porath, « The Mother Who United the Mongol Tribes », dans *Tough Mothers...*, *op. cit.*, p. 38.

survivre dans la steppe. La veuve Mandoughaï découvre que le prince avait eu un enfant, qui avait été abandonné à sa naissance. À l'instar de la Louve dans la légende de Romulus et Rémus, elle sauve le bébé, en le nourrissant et en l'élevant. Contrairement au mythe latin, Mandoughaï n'a pas seulement une fonction tutélaire à l'égard de l'enfant. Car, à la stupéfaction de tous, elle en devient également l'épouse : « Unbeknownst to most, the Golden Prince had borne a son who'd survived the turmoil – although he'd been malnourished, crippled, and raised in poverty. Mandukhai found him, administered the best medical care available, and installed him as the Great Khan »⁸⁹. Grâce aux soins de Mandoughaï, le prince, avec le titre de Dayan-khan, devient un vaillant guerrier ainsi qu'un époux loyal, les deux conjoints étant unis par la similarité de leurs destins, marqués par la perte prématurée de leurs familles d'origine. À ce moment du récit, l'auteur ressent le besoin de rassurer son jeune public, en lui expliquant que le lien entre deux époux à forte différence d'âge n'est pas un phénomène inhabituel dans l'histoire et en insistant sur la sincérité du sentiment unissant Mandoughaï et Dayan-khan, quelque chose d'assez rare dans les hautes lignées : « Yes, she was 33, and he was 17. Yes, she'd basically raised him. Yes, it's kind of weird. But hey, history's full of stuff like this. And they actually seemed to genuinely like each other, which is more than you can say for most of these sorts of marriages »⁹⁰.

Porath admire le charisme et l'abnégation de Mandoughaï qui combat toujours à côté de ses soldats, même pendant ses nombreuses grossesses :

Mandukhai and Dayan Khan continued to wage small battles, bringing tribes under their banner – even when Mandukhai was pregnant. Famously, at age 40, eight months pregnant, she rode into battle and suffered a nasty fall from her horse. Immediately, four warriors formed a wall around her. All of them were of tribes unrelated to her, which shows the level of respect she commanded⁹¹.

Il fait appel encore une fois aux mots de l'*Histoire secrète des Mongols* pour louer les exploits militaires de la *khatun* (ᠬᠠᠲᠤᠨ) : « In the words of *The Secret History of the Mongols*, she “destroyed them entirely, and annihilated them”. For the first time in over 70 years, Mongols [...] were united under the same banner »⁹². En effet, l'histoire de la veuve Mandoughaï présente des similarités structurales avec celle de l'orphelin Témoudjin dans l'*Histoire secrète des Mongols*. L'orphelin et la

⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 39.

veuve sont des figures tragiques dans la littérature mongole : frêles et sans aucune protection de la part des hommes du clan, ils sont destinés à ne pas survivre dans un univers cruel tel que celui de la steppe⁹³. Toutefois, pour reprendre le mythe du héros jungien, après une jeunesse difficile et obscure en marge de la société, les deux atteignent, à travers de nombreuses épreuves et péripéties, la gloire, le pouvoir et la maturité. Oubliée en Occident jusqu'à il y a quelques années, en Mongolie Mandoughaï est perçue comme la réincarnation de Gengis-khan⁹⁴. En plus d'être fasciné par le fait que son histoire est peu connue, Porath choisit une figure telle que Mandoughaï puisqu'elle est le double féminin de Gengis-khan, salué aux États-Unis comme le « père de la modernité ». Cependant, la figure de la reine mongole est plus susceptible de plaire aux jeunes lecteurs, en ce qu'elle adoucit par sa féminité les traits de personnalité les plus sanguinaires de l'« homme du millénaire ». Par sa capacité de concilier la maternité avec la carrière militaire à une époque connaissant de fortes divisions de genre, cette héroïne est, pour l'auteur américain, un modèle à proposer à son public pour façonner l'image idéale de la femme contemporaine.

En guise de conclusion

L'analyse menée dans les paragraphes précédents nous permet de présenter, dans cette dernière partie, quelques considérations sur le rapport entre l'*epos* et la littérature pour la jeunesse, sur la place des femmes gengiskhanides dans ce genre littéraire et sur la tentative de construction, par les auteurs en question, d'un modèle féminin à proposer aux lecteurs occidentaux dont les intérêts varient en fonction du contexte culturel d'appartenance.

Les œuvres analysées dialoguent toutes avec l'*Histoire secrète des Mongols*, devenue une source incontournable pour l'étude de la vie de Gengis-khan. Quelques auteurs (Landon et Paugam) proposent de véritables réécritures de l'épopée mongole, alors que d'autres (Cremaschi et Le Charpentier) y font référence pour la caractérisation de Gengis-khan ou pour l'attribution de certains aspects de la personnalité de Témoudjin à ses descendantes (Porath et Deng).

La littérature pour la jeunesse bascule entre deux « codes morphologiques » : le conte de fées, où tout est ouvertement

⁹³ Jack Weatherford, *The Secret History of the Mongol Queens...*, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 274-277. Dans la littérature occidentale, il n'est pas fait mention de Mandoughaï avant les romans de Starr Z. Davies (voir note 87) et Tanja Kinkel (*Manduchai. Die letzte Kriegerkönigin*, Munich, Droemer, 2014).

contrefactuel, et le roman d'apprentissage, où l'histoire d'un jeune protagoniste qui cherche, avec ou sans succès, son propre destin fait appel à des conventions mimétiques⁹⁵. Les réinterprétations de l'épopée gengiskhanide choisissent toutes le code du récit d'apprentissage qu'elles déclinent dans le schéma de la formation réussie. Cependant, l'élément féérique est récupéré sous une autre forme. Car les histoires en question se déroulent dans un Orient exotique et lointain du point de vue historique et géographique, ce qui pousse le récit vers le « pôle de l'idyllique ».

Dès l'Antiquité, l'*epos* a contribué à la construction, au moyen du mythe, de l'identité du peuple qui l'a produit. Il suffit de songer au rôle fondateur qu'ont eu les poèmes homériques, l'*Énéide* virgilienne ou la chanson de geste respectivement dans la définition de l'axiologie de la civilisation grecque, dans le processus de légitimation de la transition à Rome de la République à l'Empire ou dans l'élaboration d'un code chevaleresque pour le Moyen Âge roman. Une attention particulière au processus de construction de l'identité – envisagé par les modernes plus dans son aspect individuel que dans son caractère collectif – est portée également par le roman d'éducation qui prend, en cela, le relais de l'*epos*. En effet, le roman de formation a donné une contribution fondamentale à la socialisation des classes moyennes européennes à travers la mise en scène d'une histoire pacifique où un Moi à la fois faible et souple fait son apprentissage⁹⁶. Par la médiation du narrateur, le roman de formation favorise l'identification empathique du jeune lecteur au protagoniste, afin de canaliser la rébellion enfantine dans les limites d'un mode de vie légitimé par des processus de socialisation entièrement gérés par les classes dominantes⁹⁷. Ainsi, l'histoire de Témoudjin narrée dans l'*Histoire secrète des Mongols*, de mythe contribuant à la construction de l'identité de la nation gengiskhanide nouvelle-née, devient un outil pédagogique permettant aux écrivains contemporains d'aborder les thèmes de l'éducation à la gestion des conflits et de la maturation de l'individu grâce à la confrontation avec l'altérité. Ce faisant, l'œuvre pour la jeunesse bascule vers le « pôle du didactique ».

L'appropriation de la figure controversée de Gengis-khan est obtenu surtout grâce aux personnages féminins. Dans les romans où il occupe une place de premier plan, les femmes jouent un rôle éducatif primordial au sein de la famille (Elun et Börté) et ont un poids considérable dans la gestion des conflits diplomatiques (Ilys). Par contre, dans les œuvres où Gengis-khan est seulement mentionné en tant qu'ancêtre de ses descendantes, le thème de la violence pose moins de

⁹⁵ Stefano Calabrese, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁶ Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 258.

⁹⁷ Stefano Calabrese, *op. cit.*, p. 16.

problèmes. Car elle est canalisée, donc sublimée, dans un sport comme la lutte (Khutulun) ou glorifiée au moyen d'une célébration épique des combats, avec un déplacement du centre d'intérêt du thème de la brutalité de la guerre à celui de la construction de la nation par les armes (Mandoughai).

Un regard diachronique aux œuvres en question révèle que les figures féminines deviennent de plus en plus importantes au fil des années. Si, dans le texte de Landon, elles jouent un rôle certes positif mais secondaire par rapport à Gengis-khan, dans les œuvres de Cremaschi, Paugam et Le Charpentier, elles sont déterminantes pour le dénouement heureux de l'histoire, jusqu'à ce qu'elles deviennent les protagonistes absolues, dans les livres de Porath et Deng, tout autant du récit que de leur destin. Par conséquent, les femmes acquièrent avec le temps une agentivité⁹⁸ de plus en plus marquée. Certaines (Elun, Börté et Ilys) ont une influence sur le monde externe, en tempérant par leurs conseils avisés la violence des hommes ; d'autres (Khutulun et Mandoughai) arrivent même à transformer ce monde externe, puisqu'elles œuvrent pour imposer de nouveaux canons féminins, malgré les résistances qu'elles rencontrent au sein d'une société patriarcale. Dans un monde qui a connu des changements profonds au cours des dernières décennies, la littérature pour la jeunesse élabore de nouvelles fictions pour dialoguer avec de nouvelles anxiétés⁹⁹. Dans ces fictions, la problématique de la lutte contre les stéréotypes liés au genre prend une place de plus en plus majeure, en accord avec les revendications des mouvements féministes. Un courant de ces mouvements a fait de la figure de la femme nomade, en tant que mythe iconoclaste pour la critique du sujet unitaire, des identités fixes et de l'économie binaire des différences politiques, un des pivots métaphoriques de son discours¹⁰⁰. C'est pourquoi, des figures obscures jusqu'à il y a peu de temps telles que les reines gengiskhanides deviennent aujourd'hui un modèle éducatif à proposer au public occidental.

Il ne nous reste qu'à nous pencher sur la différence entre les contextes européen et américain. Dans les livres des Européens, qui gardent plus ou moins consciemment le souvenir traumatisant des deux conflits mondiaux, la guerre n'est pas célébrée, ces auteurs faisant au contraire attention à en souligner, à des visées pédagogiques, surtout le côté obscur. Par contre, dans les œuvres produites par les Américains – qui n'ont pas

⁹⁸ Voir *Rives méditerranéennes*, n. 41, *Agency : un concept opératoire dans les études de genre* ?, 2012 : <https://journals.openedition.org/rives/4084>. [Dernière consultation : 31/03/2023]

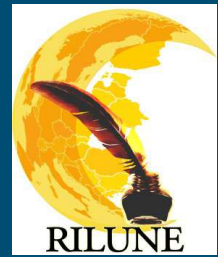
⁹⁹ Voir Antonio Faeti, *I diamanti in cantina. Come leggere la letteratura per ragazzi*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2011, p. 9.

¹⁰⁰ Voir Rosi Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella Editore, 2002, p. 14-16.

fait sur leur sol l'expérience de la violence des guerres mondiales de l'Europe, auxquelles ils ont certes participé, mais en conquérants – le récit des batailles prend une allure épique. Par conséquent, si l'Europe trouve un paradigme féminin à offrir aux nouvelles générations qui s'occuperont d'en garder la culture et l'identité dans des figures de la conciliation et de la résilience¹⁰¹ telles qu'Œlun, Börté et Ilys, les États-Unis visant à jouer un rôle hégémonique sur la scène mondiale s'orientent, pour l'avenir, vers un modèle de femme plus agressif et dominateur incarné par Khutulun et Mandoughaï.

Benedetta De Bonis
(Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

¹⁰¹ Voir Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Le Grand livre du mois, 1999.



Le mythe est le récit d'une histoire sacrée ayant eu lieu dans le temps primordial des commencements. Le premier et plus noble vêtement qu'il a porté au cours des siècles a été celui de l'épopée. Au moyen du récit des gestes des dieux et des héros, ce genre littéraire a joué un rôle capital dans le processus de construction de l'identité des peuples. Car, l'*epos* a permis à l'Europe tour à tour de définir sa propre axiologie, de mener des débats à la fois linguistiques et politiques et même d'explorer les questions liées à l'altérité culturelle et de genre. Sans doute en raison du fait qu'elle était originellement destinée à la performance orale, l'épopée s'est distinguée, au cours des siècles, par sa souplesse qui en a fait un genre capable à la fois de transmettre des thèmes, des archétypes, des *topoi* et des formes stylistiques et de s'ouvrir à la transformation, dans un dialogue continu et fructueux entre passé et présent.

Ce numéro de *RILUNE* s'interroge sur la relation entre épopée et identité dans les littératures européennes. Une première partie héberge des contributions questionnant le rapport, d'un point de vue thématique et/ou stylistique, entre tradition et innovation dans la construction de nouvelles épopées. Suit un deuxième volet consacré au processus de circulation des classiques épiques grâce aux exégèses et aux traductions. Un troisième et dernier volet porte sur les œuvres qui dialoguent avec un texte épique de départ, en le réécrivant, en l'adaptant à d'autres genres littéraires ou en l'utilisant comme une simple « fonction ».

Un fil rouge unit les articles inclus dans ce dossier. Malgré leur proximité différente avec le genre épique et la distance temporelle et culturelle qui les sépare, les auteurs européens se sont mis en route avec Calliope dans l'espoir de trouver le long du chemin la réponse à une question fondamentale : qui sommes-nous ?