

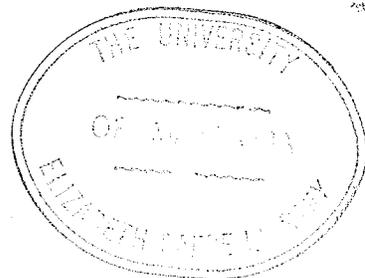
L'ESTHETIQUE DU PARNASSE ETUDIEE A TRAVERS
LES TROPHEES DE JOSE-MARIA DE HEREDIA

A Thesis
Presented to
The Faculty of Graduate Studies and Research
The University of Manitoba

In Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

by
Margaret Mary Suchaj
April 1965

© Margaret M. Suchaj 1965



ABREGÉ

L'ESTHÉTIQUE DU PARNASSE ETUDIÉE À TRAVERS LES TROPHÉES DE JOSÉ-MARIA DE HEREDIA

Les Trophées de José-Maria de Heredia donnent un exemple parfait d'une poésie impeccable et érudite. Cette sobriété de la rédaction s'allie avec bonheur à un vocabulaire exubérant, car Heredia veut accomplir une tâche qui exige à la fois une grande conscience dans l'exécution et une concentration de l'idée; il veut transformer son genre préféré, le sonnet, en genre épique.

Ainsi doit-il tirer le maximum des ressources de la langue. Ses substantifs, ses épithètes, et ses couleurs n'expriment que les sensations intenses. Il transpose dans sa poésie la beauté native durable de bien des arts plastiques; il y incorpore la beauté même qui réside dans les rapports des mots et dans les combinaisons des rimes. Ces images et ces sons sont tous étroitement liés à des idées et à des sentiments. Une poésie profondément humaine, à la fois héroïque et mélancolique, se dégage des petites épopées des Trophées.

Parmi les poètes du Parnasse, c'est Heredia qui, dans ses sonnets-épiques, porte l'art de la concision à son plus haut degré. Lui seul réunit, dans un ensemble harmonieux, l'élément plastique, l'élément musical, la réflexion philosophique, et le sentiment. Tout en nous rendant compte de cette individualité des Trophées, nous y découvrons la réalisation complète de l'esthétique parnassienne.

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE	PAGE
I. INTRODUCTION	1
II. LES PRINCIPES LITTERAIRES DU PARNASSE	8
III. L'ART POUR L'ART ET LES ARTS PLASTIQUES	29
IV. LE SONNET: LA PETITE EPOPEE ET <u>LES TROPHEES</u>	50
V. LES EXPRESSIONS D'INTENSITE DANS <u>LES TROPHEES</u>	76
VI. L'ELEMENT MUSICAL DANS <u>LES TROPHEES</u>	95
VII. CONCLUSION	113
BIBLIOGRAPHIE	118

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Le groupement des poètes parnassiens se forme entre 1860 et 1866. Il prolonge et modifie pendant une génération la doctrine de l'Art pour l'Art, déjà représentée par Théophile Gautier, par Leconte de Lisle, par Théodore de Banville, et par Charles Baudelaire. Parmi ceux de la nouvelle génération parnassienne (1860-1876) se trouve José-Maria de Heredia.

Nous prenons comme porte-parole de l'esthétique du Parnasse Catulle Mendès, fondateur de la Revue fantaisiste (la première revue parnassienne, publiée du 15 février au 15 novembre 1861), et auteur de la Légende du Parnasse Contemporain (1884). Mendès joue un rôle important dans toute la brève existence du Parnasse. Dans sa Légende du Parnasse Contemporain Mendès nie que les Parnassiens voulaient fonder une école. Ils étaient un groupe de jeunes poètes attirés les uns vers les autres par leur commun amour de l'art et "ils ne prétendaient en aucune façon s'engager à suivre une voie unique."¹ Ces poètes, divers les uns

¹ Catulle Mendès, La Légende du Parnasse Contemporain (Bruxelles: Auguste Brancart, 1884), p. 19.

des autres, étaient absolument libres de développer leurs talents.

En effet, le public et les critiques étaient frappés par la divergence de poètes qui composaient le Parnasse. On remarquait la pureté plastique chez Théophile Gautier, le jeu poétique charmant et insoucieux chez Théodore de Banville, les poèmes philosophiques et pessimistes et la forme froide et solide chez Leconte de Lisle et Léon Dierx, la sensibilité tourmentée chez Sully Prudhomme, la sentimentalité chez François Coppée (que les Parnassiens purs appellent avec quelque dédain "un lakiste de faubourg")² et enfin l'éclat sonore de la poésie de José-Maria de Heredia. A cause de cette diversité même, ces poètes ne devaient être réunis dans l'histoire poétique que pour un court moment. L'unité, dont ils avaient besoin pendant cette courte durée, leur venait de Leconte de Lisle, celui qui était "le maître vénéré"³ de Heredia. Nous le prenons comme deuxième porte-parole de l'esthétique parnassienne.

² Maurice Souriau, Histoire du Parnasse (Paris: "Editions Spes," 1929), p. 249.

³ José-Maria de Heredia, "Discours de Réception à l'Académie Française, le 30 mai 1895," publié dans Les Trophées (Paris: Alphonse Lemerre, cent trentième édition, s.d.), p. 220.

En somme, il y avait, au Parnasse, assez de liberté pour que l'esthétique des Parnassiens ne soit pas tout à fait celle de Leconte de Lisle. Cependant, dans le domaine de la facture poétique et de la discipline artistique, Leconte de Lisle était le maître indisputable:

La seule discipline qu'il imposât, — c'était la bonne, — consistait dans la vénération de l'art, dans le dédain des succès faciles. Il était le bon conseiller des probités littéraires; sans gêner jamais l'élan personnel de nos aspirations diverses, il fut, il est encore notre conscience poétique elle-même. C'est à lui que nous demandions, c'est à lui que nous demandons, dans les heures de doute, de nous avertir du mal. Il condamne ou absout, et nous sommes soumis. ⁴

Vers 1863 Heredia entre à l'école de Leconte de Lisle.⁵ Nous savons d'après une lettre à Heredia, du 23 sept 1871, sur la première version du "Serrement de Mains," comment Leconte de Lisle corrigeait les vers et la grammaire de son disciple préféré et comment Heredia, talent docile, profitait de ces bons conseils.⁶ A propos de la pièce qui s'appellerait plus tard "Le Triomphe du Cid," Heredia devait écrire à son mentor, le 24 sept 1885:

⁴ Catulle Mendès, La Légende du Parnasse Contemporain, p. 226.

⁵ Voir Miodrag Ibrovac, José-Maria de Heredia, sa Vie, son Oeuvre (Paris: les Presses Françaises, 1923), p. 131.

⁶ Ibid., pp. 287, 288.

"Je vous montrerai ce que j'en ai fait et prendrai vos bons avis sans lesquels il me semble de plus en plus impossible de mettre mon nom sous un alexandrin."⁷

Pourtant, Heredia reconnaît les limitations du maître. C'est Louis Ménard, et non Leconte de Lisle, qui a le mieux ressuscité la Grèce antique, et, si on remonte plus loin, l'inspirateur à tous fut André Chénier qui avait concentré dans ses vers si nouveaux, Les Bucoliques (1785-1787), "l'essence de l'antiquité."⁸

De Louis Ménard et Leconte de Lisle, Heredia dit:

Son influence [celle de Ménard] sur nous autres Parnassiens se marqua en ce qu'il nous donna la compréhension générale, l'amour et le regret de cette divine civilisation ensevelie sous les ruines des temples. Mais . . . c'est par l'entremise de Leconte de Lisle qu'il nous transmit ses leçons. Leconte de Lisle qui avait tout le calme voulu pour descendre aux petits détails, aux précisions, eut sur nous une influence de métier, de technique, de forme. Pour les idées, Louis Ménard répercutait par notre maître sur nous-mêmes . . .

Voulez-vous mon sentiment tout entier? Ni Théodore de Banville, ni Leconte de Lisle, n'eurent d'aussi justes visions de l'antiquité que Louis Ménard. Théodore de Banville fut un mythologue à la

7

Ibid., p. 146.

8

José-Maria de Heredia, Préface à l'édition des Bucoliques (Paris: "Maison du Livre," 1907), p. XXXII.

façon de Boucher ou de Watteau. Leconte de Lisle voyait l'antiquité comme déjà représentée dans un bas-relief de marbre. La Grèce de Louis Ménard fut plus vivante, plus humaine, plus active . . .⁹

La Grèce de Louis Ménard revit dans les Trophées.

Heredia met un effort énorme dans sa poésie.

Le 2 février 1872 il avoue à Georges Lafenestre, un des contributeurs au Parnasse, son découragement devant le progrès bien lent que fait son volume:

Je deviens chaque jour plus stérile. J'aime et je comprends trop bien le beau, et je juge aussi trop justement ce que je fais, pour produire avec abondance. C'est un défaut, je le sais, et il vaut mieux un fleuve d'or, mêlé de sable, et même de boue, qu'une pépite, fût-elle du métal le plus pur, ce qui est malheureusement loin d'être mon cas.¹⁰

Bien que la plupart des sonnets qu'ils renferment soient déjà connus et célèbres, les Trophées, qui avaient été commencés en 1863, ne paraissent qu'en 1893 alors qu'on est en pleine bataille symboliste. L'accueil est triomphal. On voit dans ce livre "la réalisation la plus complète de l'idéal parnassien."¹¹

9

Cité dans Ibrovac, José-Maria de Heredia, pp. 243, 244.

10

Ibid., p. 405.

11

Pierre Martino, Parnasse et Symbolisme (Paris: Armand Colin, 1938), p. 88.

Le recueil a pour titre les Trophées; il s'appelait d'abord Fleurs de Feu. Chacun de ces titres est significatif. Tous les deux ils suggèrent quelque chose d'éclatant et de triomphal. La magnificence de cette poésie émane de la perfection du travail. Dévot de la beauté, de plus dévot de la beauté virile, Heredia manie le Sonnet pour lui faire atteindre des proportions épiques. Fidèle à la doctrine de l'Art pour l'Art, Heredia puise dans chaque domaine plastique sa beauté native durable. Dans chaque mot il verse le maximum de pouvoir suggestif, de sorte que les Epithètes et les Couleurs ne sachent exprimer que les sensations intenses. Il voit même un pouvoir secret dans l'alliance des mots. La religion de la forme en poésie suppose qu'il réside vraiment dans les mots, dans les rapports des mots, dans une combinaison de rimes, ou une rencontre de syllabes, une beauté préétablie et des lois sacrées. ¹² Heredia cherche à tirer des effets de grandeur et de beauté, non seulement des mots, mais également de la Musique que leur combinaison accorde aux vers.

12

Voir André Thérive, Le Parnasse (Paris: Les Oeuvres Représentatives, F. Paillart, 1929), p. 54.

Tout son art tend à la concision - au moyen du Sonnet, de l'Art, de la Langue, et de la Rime. Son dessein est "d'emplir à craquer le cadre des vers et le moule des pièces courtes."¹³ Nous entreprenons une étude de ces procédés d'artiste.

¹³
Ibid., p. 120.

CHAPITRE II

LES PRINCIPES LITTÉRAIRES DU PARNASSE

"Les néo-romantiques - c'était le nom que l'on aurait pu nous donner"¹ écrit Catulle Mendès dans les premières pages de sa Légende du Parnasse Contemporain (1884). Il loue sans réserve Victor Hugo, de qui dérive, au dix-neuvième siècle, "toute poésie française vraiment digne de ce nom."² Il admire chez le "Père" celui qui a proclamé le premier "la liberté de tout regarder et de tout dire."³ C'est la préface de janvier 1829 de la Première Edition des Orientales de Hugo qui a suscité cet enthousiasme chez Mendès. On y lit:

A voir les choses d'un peu haut, il n'y a, en poésie, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. D'ailleurs, tout est sujet; tout relève de l'art; tout a droit de cité en poésie. Ne nous enquérons donc pas du motif qui vous a fait prendre ce sujet, triste ou gai, horrible ou gracieux, éclatant ou sombre, étrange ou simple, plutôt que cet autre. Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi. . . . Que le poète donc aille où il veut, en faisant ce qui lui plaît; c'est la loi. Qu'il croie en Dieu ou aux dieux, à Pluton ou à Satan, à Canidie ou à

¹ Mendès, op. cit., p. 11.

² Ibid., p. 20.

³ Ibid., p. 25.

Morgane, ou à rien, . . . qu'il sculpte en marbre ou coule en bronze; qu'il prenne pied dans tel siècle ou dans tel climat; . . . qu'il soit antique ou moderne; que sa muse soit une Muse ou une fée, . . . C'est à merveille. Le poète est libre.⁴

La revendication de la liberté dans le choix des sujets fait partie de la nouvelle esthétique des Romantiques. Elle fait partie également, nous assure Mendès, des principes littéraires de la poésie parnassienne. Les Parnassiens sont tous des "personnalités absolument libres":

Les uns curieux des choses modernes, les autres épris des antiquités religieuses ou légendaires; Hindous ou Parisiens; ceux-ci familiers, ceux-là épiques ou lyriques, quelques-uns rimeurs d'odelettes galantes, tous n'avaient à rendre compte à aucun du choix de leurs sujets et n'avaient à soumettre leur inspiration à aucune loi acceptée.⁵

Il est donc inexact de dire que le mouvement parnassien est une révolte contre le Romantisme, tel que celui-ci se présente dans la Préface des Orientales.

Cependant, le Romantisme, comme tout mouvement littéraire, contient de nombreuses tendances. On distingue en 1830 (année du triomphe du Romantisme marqué par le

⁴ Victor Hugo, Les Orientales (Paris: Marcel Didier, 1952), pp. 5, 6.

⁵ Mendès, La Légende du Parnasse Contemporain, pp. 19, 20.

succès de l'Hernani de Victor Hugo et par l'élection de Lamartine à l'Académie Française) une division dans l'école romantique: d'un côté la poésie intime caractérisée par les Méditations (1820) de Lamartine et les premières Odes (1822) de Hugo, par La Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme (1829) et Les Consolations (1830) de Sainte-Beuve et, de l'autre côté, la poésie pittoresque. Les poètes de l'école intime, habiles à interpréter les sentiments tendres de tristesse et de recueillement alors en vogue, connaissent une grande faveur auprès de leurs lecteurs et lectrices. Ils font appel aux besoins du temps moderne, et leurs imitateurs se font vite les exploiters de cette nouvelle tendance.

Le Parnasse est, en effet, une révolte:

(1) contre la sensiblerie romantique, (2) contre les négligences de forme qui souvent l'accompagnent. Les poètes du Parnasse dédaignent le succès immédiat et facile dont jouit le Romantisme sentimental et confidentiel à la manière de Lamartine et de Musset. "Il n'est pas bon," écrit Leconte de Lisle parlant de la poésie de Lamartine, "de plaire ainsi à une foule quelconque. Un vrai poète n'est jamais l'écho systématique ou involontaire de l'esprit public."⁶

⁶ Leconte de Lisle, "Les Poètes Contemporains-Lamartine" (1864), série publiée dans Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes (Paris: Alphonse Lemerre, 1926), p. 251.

Les poètes du Parnasse aiment encore moins les imitateurs de ce genre. Nous avons, dit Catulle Mendès à la conclusion de sa Légende du Parnasse Contemporain, "vaincu les élégiaques et les débraillés, ennemis du rythme et de la langue, les pleurards imbéciles et les cyniques rieurs, enfants dégénérés du grand Lamartine et de l'admirable Musset."⁷ L'état de la poésie française à l'époque où intervient le Parnasse est décrit par M. Henry Laujol:

Nul ne s'était préoccupé d'examiner si ce qu'on venait d'entendre était écrit dans une langue seulement décente. Qu'importait cela, pourvu qu'on fût ému, . . .? L'essentiel en poésie n'est-il pas de ressentir une émotion vraie, et quel plus bel éloge pourrait-on faire d'un poète que celui-là: "Il fit pleurer les dames de son temps!"⁸

Le poète est libre de choisir son sujet, proclame Hugo. Oui, acquiesce le Parnasse, mais il n'est pas libre d'aller jusqu'aux excès de sentimentalisme. La réaction parnassienne est "un mouvement de pudeur"⁹ contre la poésie efféminée des Romantiques. "Ces confessions publiques," dit Heredia, "menteuses ou

⁷ Mendès, La Légende du Parnasse Contemporain, p. 303.

⁸ Ibid., p. 39.

⁹ Rémy de Gourmont, cité dans Souriau, L'Histoire du Parnasse, p. XLIII.

sincères, révoltent en nous une pudeur profonde."¹⁰
 Le Parnasse ne tolère pas la modernité dans les sentiments. Hasarder sa personnalité dans la poésie, c'est s'identifier avec son époque et s'évanouir avec elle.¹¹ Le Parnasse devient donc un effort pour affranchir la poésie de toutes les préoccupations contemporaines. Leconte de Lisle souligne "l'impersonnalité" et "la neutralité" de ses Poèmes Antiques: "Les émotions personnelles n'y ont laissé que peu de traces; les passions et les faits contemporains n'y apparaissent point."¹²

Le Parnasse a une aversion toute particulière pour les vers faits en l'honneur du progrès scientifique. Leconte de Lisle en veut aux "esprits amoureux du présent et convaincus des magnificences de l'avenir"¹³ qui chantent la vapeur et la télégraphie électrique.

10

Heredia, "Discours de Réception à l'Académie Française," Les Trophées, p. 225.

11

Mendès, La Légende du Parnasse Contemporain, p. 23.

12

Leconte de Lisle, Préface des Poèmes Antiques (1852), publiée dans Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 215.

13

Leconte de Lisle, Préface des Poèmes et Poésies (1855), Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 226.

Toutes ces périphrases didactiques, dit-il, "n'ayant rien de commun avec l'art," l'émeuvent médiocrement.¹⁴
 Cette "alliance monstrueuse de la poésie et de l'industrie"¹⁵ renforce sa haine de son temps.

Au présent et à l'avenir, le Parnasse préfère le passé. Leconte de Lisle constate ouvertement cette prédilection:

. . . les oeuvres qui nous retracent les origines historiques, qui s'inspirent des traditions anciennes, qui nous reportent au temps où l'homme et la terre étaient jeunes et dans l'éclosion de leur force et de leur beauté, exciteront toujours un intérêt plus profond et plus durable que le tableau daguerréotypé des moeurs et des faits contemporains. 16

Heredia n'hésite pas à se faire accepter cette philosophie du maître. La vraie poésie, dit-il, "est dans la nature et dans l'humanité éternelles . . . Elle est essentiellement simple, antique, primitive et, pour cela, vénérable."¹⁷

¹⁴ Leconte de Lisle, Préface des Poèmes et Poésies, Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 226.

¹⁵ Ibid., p. 227.

¹⁶ Ibid., p. 233.

¹⁷ "Discours de Réception à l'Académie Française," Les Trophées, p. 225.

Quelle est donc la parenté entre le Romantisme, tel qu'on le voit dans les Orientales, et les principes du Parnasse? Dans ce recueil Hugo a (1) révélé le monde pittoresque en poésie; (2) il a proclamé la doctrine de l'Art pour l'Art; (3) il a renouvelé les formes poétiques. Nombreux sont les poètes qui, dégoûtés par la poésie des "intimes," font un accueil chaleureux à la nouvelle poésie pittoresque, exotique, et impersonnelle des Orientales, de sorte qu'une bataille acharnée se déclenche entre les deux branches de l'école romantique — les "intimes" et les "sensualistes." Les "sensualistes" s'appuient sur la Préface des Orientales laquelle, en proclamant la liberté dans l'art, donne droit au poète d'écrire des poèmes entièrement pittoresques où le sujet est sans importance. Leconte de Lisle sait gré à Hugo de cette révélation exubérante de la beauté du monde extérieur. Il admire dans les Orientales "cette vision d'un monde plein de lumière, . . . cette richesse d'images si neuves et si hardies, . . . cette langue précise et sonore."¹⁸

18

"Discours sur Victor Hugo prononcé à l'Académie Française le 31 mars 1887," Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 294.

A la différence de quelques-uns de ses confrères, Leconte de Lisle n'a jamais, dans son enthousiasme pour la beauté plastique, visé une poésie purement pittoresque. La Poésie, dit-il, est une "révélation du Beau dans la nature et dans les conceptions humaines."¹⁹ Elle est "l'histoire sacrée de la pensée humaine dans son épanouissement de lumière et d'harmonie."²⁰ Dans l'esthétique de Leconte de Lisle, la philosophie devient intimement liée au pittoresque. "Toute vraie et haute poésie contient," dit-il, "une philosophie, quelle qu'elle soit, aspiration, espérance, foi, certitude ou renoncement . . ."²¹ On aurait bien des choses à dire sur cet aspect de l'oeuvre parnassienne, mais une telle étude n'aurait pas ici sa place. Nous nous contenterons de signaler seulement que le Parnasse aspire à substituer l'intelligence à l'émotion dans le domaine poétique. "Aussi, êtes-vous destinés [Leconte de Lisle s'adresse aux poètes], sous peine d'effacement définitif, à vous

19
Ibid., p. 288.

20
Ibid.

21
Cité dans Martino, Parnasse et Symbolisme, p. 60. Le sonnet "Les Montreurs," Poèmes Barbares de Leconte de Lisle, dans lequel s'exprime le dégoût du lyrisme sentimental et personnel, est considéré comme le manifeste de la philosophie parnassienne.

isoler d'heure en heure du monde de l'action, pour vous réfugier dans la vie contemplative et savante, comme en un sanctuaire de repos et de purification."²² Parmi les Romantiques, Vigny a échappé au mépris du Parnasse, car il se trouve en harmonie avec ces préceptes.²³

Ce n'est pas l'intention du Parnasse d'être novateur ou révolutionnaire en poésie.²⁴ Le Parnasse sera une période d'équilibre pendant laquelle la poésie "en attendant l'heure de la renaissance," devrait "se recueillir" et "s'étudier dans son passé glorieux."²⁵

"Nous aimons la poésie pour elle-même," écrit Leconte de Lisle, "et non pour complaire au sentiment public."²⁶ "L'Art, dont la Poésie est l'expression

22

Préface des Poèmes Antiques, Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 218.

23

Voir "Les Poètes Contemporains - Vigny," Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 271.

24

Mendès, La Légende du Parnasse Contemporain, p. 20.

25

Leconte de Lisle, Préface des Poèmes Antiques, op. cit., p. 222.

26

Leconte de Lisle, lettre écrite le 22 août 1863, à M. Pierre Lafenestre, citée dans Ibrovac, José-Maria de Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 74.

éclatante, intense et complète, est un luxe intellectuel accessible à de très rares esprits."²⁷ Cette déclaration orgueilleuse nous amène à un bref examen de la doctrine de l'Art pour l'Art et son influence sur le Parnasse. Dans la Préface de ses Orientales, Hugo avait confirmé la thèse de l'art libre, constaté le droit du poète à la fantaisie, et annoncé la doctrine de l'Art pour l'Art:

Si donc aujourd'hui quelqu'un lui demande [à l'artiste] à quoi bon ces Orientales? . . . que signifie ce livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public . . .? Il répondra qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris; . . . l'été passé, en allant voir coucher le soleil.²⁸

Le Parnasse embrasse "L'Art pour l'Art," en l'adaptant à ses propres besoins. "Le monde du Beau, l'unique domaine de l'Art, est, en soi, un infini sans contact possible avec toute autre conception inférieure que ce soit,"²⁹ dit Leconte de Lisle, mais, il n'accepte le droit à la fantaisie qu'à condition que celle-ci soit liée à la science:

27

Leconte de Lisle, Avant-Propos, "Les Poètes Contemporains," Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 238.

28

Hugo, Préface de la Première Edition des Orientales, p. 8.

29

Leconte de Lisle, Avant-Propos, "Les Poètes Contemporains," op. cit., p. 240.

Le poète, le créateur d'idées, c'est-à-dire de formes visibles ou invisibles, d'images vivantes ou conçues, doit réaliser le Beau, dans la mesure de ses forces et de sa vision externe, par la combinaison complexe, savante, harmonique des lignes, des couleurs et des sons, non moins que par toutes les ressources de la passion, de la réflexion, de la science et de la fantaisie; . . .30

Le mouvement parnassien en poésie correspond au mouvement réaliste dans la prose. Tous les deux ils se rendent compte de l'union nécessaire entre la science et la fantaisie. L'artiste est l'interprète de la réalité. "L'art," écrit Mendès, "c'est l'éternel mensonge. L'artiste, c'est l'imitateur qui invente, le copiste qui crée!"³¹

Ce nouvel idéal marque une différence importante entre les Romantiques et les Parnassiens en ce qui concerne le sujet de leur poésie. Réfractaires à des thèmes modernes, les Parnassiens s'enthousiasment pour le passé. Mais cette curiosité du passé amène des obligations car, depuis le Romantisme jusqu'au Parnassisme, un changement s'est opéré dans l'esprit artistique. Dans leur évocation du passé, les Romantiques manquent de connaissances historiques. Leurs visions du passé ne sont parfois que de pures fantaisies. Les Parnassiens, par

30

Leconte de Lisle, Avant-Propos, "Les Poètes Contemporains," op. Cit., p. 240.

31

Mendès, La Légende du Parnasse Contemporain, pp. 143, 144.

contre, ne sauraient séparer le savant de l'artiste.

Deux théories esthétiques opposées se présentent,
écrit Leconte de Lisle:

L'une veut que le poète n'emprunte à l'histoire ou à la légende que des cadres plus intéressants en eux-mêmes, où il développera les passions et les espérances de son temps. C'est ce que fait Victor Hugo dans La Légende des Siècles. L'autre, au contraire, exige que le créateur se transporte tout entier à l'époque choisie et y revive exclusivement.³²

Celle-ci est la théorie esthétique de Leconte de Lisle.

Il prétend que ses tableaux ont une valeur historique.

Dans sa description des demeures, des vêtements, des armes, et des fêtes dans les Poèmes Antiques et les Poèmes Barbares, il ne s'éloigne guère des textes antiques et il suit avec attention les découvertes récentes de l'archéologie. "Nous sommes une génération savante,"³³ proclame-t-il.

Bien entendu, cet aspect de l'esthétique parnassienne n'est pas né dans l'isolement. Il fut nourri par les développements intellectuels de son temps: les enquêtes de la philologie et la formulation, entre 1830 et 1845, de la doctrine positiviste.

32

Leconte de Lisle, "Les Poètes Contemporains-Vigny," Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 267.

33

Leconte de Lisle, Préface des Poèmes Antiques, publiée dans Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 216.

Trois cents ans plus tôt, la philologie avait frayé le chemin à la poésie de la Renaissance. Au dix-neuvième siècle elle pousse de nouveau les curieux: à étudier les langues anciennes, à déchiffrer les manuscrits, et à rétablir les textes des oeuvres primitives. Elle met à la disposition des artistes une multitude de thèmes nouveaux. A son tour, le positivisme, qui n'accepte que les vérités tirées de l'observation et de l'expérience, communique à son époque l'esprit d'analyse et le goût d'exactitude. Les romans de Flaubert et des Goncourt dépendent d'une documentation soigneuse. La poésie de Leconte de Lisle et de Heredia dérive d'un travail pareil de recherche.

L'esprit de l'Art pour l'Art devient ainsi modifié par le désir, de la part du Parnasse, d'un équilibre en poésie entre l'imagination (la fantaisie) et la réalité (la science). Nous reprendrons dans un autre chapitre la discussion de la doctrine de l'Art pour l'Art dans son rapport avec la beauté plastique.

Dans sa profonde reconnaissance envers Hugo, le Parnasse lui sait gré également d'avoir "découvert un Nouveau Monde poétique."³⁴ Grâce à une étude sur la

³⁴

Catulle Mendès, La Légende du Parnasse Contemporain,
p. 26.

Pléiade faite par Sainte-Beuve en 1828,³⁵ Hugo s'enthousiasme pour les formes poétiques du XVI^e siècle, cherche à les imiter et à inventer de nouveaux rythmes et de nouvelles rimes. Il profite de sa liberté de poète pour faire d'innombrables expériences techniques.

Leconte de Lisle écrit:

. . . Victor Hugo transforma complètement sa langue, son style et la facture de son vers dans ses secondes odes et surtout dans les Orientales. . . ces beaux vers, si nouveaux et si éclatants, furent pour toute une génération prochaine une révélation de la vraie Poésie.³⁶

Banville, dont la virtuosité technique lui mérite l'admiration des Parnassiens et des Symbolistes, cite à plusieurs reprises Hugo. "En fait de vers," dit-il, "bien lire Hugo, c'est tout apprendre."³⁷

En montrant la révolte du Parnasse contre la sentimentalité et la modernité en poésie, nous avons ajouté que c'était en même temps une réaction contre les négligences de style de quelques poètes romantiques. Le poète est libre de choisir son sujet (un sujet

35

Charles-Augustin Sainte-Beuve, Tableau Historique et Critique de la Poésie Française et du Théâtre Français au XVI^e Siècle.

36

Leconte de Lisle, "Discours sur Hugo," Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 294.

37

Théodore de Banville, Petit Traité de Poésie Française (Paris: Lemerre, 1891), p. 90.

préférentiellement dénué d'intérêt émotif ou contemporain), et il est libre d'essayer des variations dans le domaine technique, mais il n'est pas libre d'être lâche envers son art. Le poète, dit Hugo, ne doit être jugé que sur la qualité de sa poésie. "Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi."³⁸ C'est exactement ce que fait le Parnasse à l'égard de la poésie romantique. "Que lui [à Lamartine] a-t-il manqué pour être un très grand poète, . . .? Il lui a manqué l'amour et le respect religieux de l'Art."³⁹ Leconte de Lisle, à qui on doit ce jugement sur la poésie de Lamartine, reproche à Lamartine la confusion des vers et les "rimes insuffisantes" dans les Méditations Poétiques (1820), la langue "molle, efféminée et incorrecte" et le vers débile de Jocelyn (1836), "les négligences de style, les incorrections de langue" dans La Chute d'un Ange (1838).⁴⁰

38 Victor Hugo, Préface de la Première Edition des Orientales, p. 5.

39 Leconte de Lisle, "Les Poètes Contemporains-Lamartine," Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 256.

40 Ibid., pp. 253-255.

Catulle Mendès fait à peu près exactement la même critique de Lamartine. ". . . Lamartine dédaigna de soumettre ses prodigieuses facultés natives à la discipline jalouse de l'art. Cette vaste rêverie qui s'épandait généreusement de son âme, il ne la domina pas, ne la régla pas, la laissa pour ainsi dire irréalisée."⁴¹ Mendès s'attaque aussi à Musset qui "secoua le joug pesant du devoir poétique, railla la forme, bafoua la rime, nargua la syntaxe, ne se soucia guère de la propriété des termes, . . ."⁴² Il l'accuse de négligences de langage et de rythme, de l'insuffisance dans l'expression et surtout de l'incohérence des images.⁴³ Banville méprise chez Lamartine et chez Musset également les négligences et les fautes de rime.⁴⁴

Au fond de l'esthétique parnassienne se trouve la première règle d'un poème — que les vers en soient bien faits. C'est un précepte qui reçoit l'approbation

⁴¹ Mendès, La Légende du Parnasse Contemporain, p. 21.

⁴² Ibid., p. 22.

⁴³ Ibid., p. 23.

⁴⁴ Théodore de Banville, Petit Traité de Poésie Française, p. 275.

unanime des Parnassiens. Il est impossible d'être un grand poète sans être un irréprochable artiste. Les deux termes sont identiques.⁴⁵ Sans l'inspiration ou le génie, l'art ne suffit pas à faire vivre une oeuvre, mais sans l'art non plus, aucune oeuvre ne subsiste éternellement,⁴⁶ et sans une facture parfaite, il n'y a rien.⁴⁷ Le Parnasse démontre "la nécessité de ne pas compter sur l'inspiration seule, de l'exalter par le travail et de l'épurer par la soumission aux règles sacrées."⁴⁸ Quelle est cette règle sacrée, ou, comme le dit Mendès, la "devise" du Parnasse? — "Fais ce que tu pourras, pourvu que tu le fasses avec un religieux respect de la langue et du rythme."⁴⁹ Leconte de Lisle admire Vigny à cause de son "dévouement religieux à l'art"⁵⁰ et il estime Hugo qui est "un

⁴⁵ Leconte de Lisle, "Discours sur Hugo," Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 293.

⁴⁶ Catulle Mendès, La Légende du Parnasse Contemporain, p. 22.

⁴⁷ Leconte de Lisle, Avant-Propos, "Les Poètes Contemporains," op. cit., p. 241.

⁴⁸ Mendès, op. cit., p. 303.

⁴⁹ Ibid., p. 20.

⁵⁰ Leconte de Lisle, "Les Poètes Contemporains- Vigny," op. cit., p. 266.

irréprochable artiste."⁵¹

Les Parnassiens méritent le titre d'impeccable plutôt que d'impassible. Ils ne cherchent pas à bannir l'émotion de la poésie, mais à l'ennoblir. Une forme bien sculptée peut très bien exprimer une profonde émotion. L'amour, l'espérance, la souffrance sont communs à tout homme. L'expression seule de ces vérités est multiple. Le développement de cette expression par le travail, et sa communication dans une forme parfaite, c'est la tâche du vrai poète.⁵²

Le Parnasse a peut-être accordé plus d'importance à la forme parfaite qu'on n'y a donnée à aucune autre époque de la poésie française. Il a, semble-t-il, sacrifié la spontanéité au travail suivi, régulier, et méthodique. Coppée, recevant Heredia à l'Académie Française, explique la différence entre les Romantiques et les Parnassiens. D'abord, il reconnaît les qualités de Lamartine, de Hugo, et de Musset. Puis il ajoute:

⁵¹ "Discours sur Hugo," op. cit., p. 293.

⁵² Voir Leconte de Lisle, Préface des Poèmes Antiques, Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 216, et Mendès, La Légende du Parnasse Contemporain, p. 42.

Mais le génie n'a pas toujours le temps ni la patience de concentrer son effort et de le diriger vers la perfection absolue. Et Lamartine est souvent bien vague, Hugo bien obscur, Musset bien négligé. Les poètes des générations suivantes, Gautier, Banville, Baudelaire, Leconte de Lisle, et après eux les Parnassiens, leurs disciples, . . . se sont arrêtés . . ., dans une région moins sublime sans doute, mais toujours baignée de clarté.⁵³

A la confusion et au désordre qu'entraîne l'émotion des Romantiques, succède le besoin de clarté et de stabilité chez les poètes du Parnasse. De même que le classicisme du dix-septième siècle, avec son primat de la raison, suit naturellement le baroque où domine la fantaisie; ainsi le Parnasse, avec son primat de l'intelligence et de l'ordre, succède au Romantisme.

Cet idéal de clarté a ses origines dans la facture classique, ce qui explique partiellement l'amour de Leconte de Lisle pour la poésie grecque. "L'ordre, la clarté et l'harmonie," dit-il, "ces trois qualités incomparables du génie hellénique."⁵⁴ "Je n'ai nié aucune des époques de l'art," continue-t-il, mais

53

François Coppée, Le Temps du 31 mai 1895, cité dans Maurice Souriau, L'Histoire du Parnasse, p. XLIII.

54

Leconte de Lisle, Préface des Poèmes et Poésies, publiée dans Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 229.

"Je crois que les Ioniens et les Latins possédaient deux idiomes bien supérieurs aux langues modernes en richesse, en clarté et en précision."⁵⁵

Le goût de la précision se rattache indisputablement à la grande vogue que connaît alors la science. Leconte de Lisle rêve de réunir les deux — l'art et la science, l'art et la précision, de même qu'il aspire à une union de la fantaisie et de la vérité:

L'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres.⁵⁶

Ceci est écrit par Leconte de Lisle en 1852, et douze ans plus tard, cette esthétique n'a guère changé:

La vertu d'un grand artiste, c'est son génie. La pensée surabonde nécessairement dans l'oeuvre d'un vrai poète, maître de sa langue et de son instrument. Il voit du premier coup d'oeil plus loin, plus haut, plus profondément que tous, parce qu'il contemple l'idéal à travers la beauté visible, et qu'il le concentre et l'enchâsse dans l'expression propre, précise, unique.

⁵⁵ Ibid., pp. 232, 233.

⁵⁶ Leconte de Lisle, Préface des Poèmes Antiques, Oeuvres de Leconte de Lisle, Derniers Poèmes, p. 222.

Il porte à la majesté de l'art un respect trop pur pour s'inquiéter du silence ou des clameurs du vulgaire et pour mettre la langue sacrée au service des conceptions viles. Le clairon de l'archange ne se laisse pas emboucher comme une trompette de carrefour.⁵⁷

Ces quelques lignes résument l'art du Parnasse et l'art de Heredia: l'inséparabilité de la forme et de l'idée, l'admiration de la beauté visible, la concision et l'exactitude, le respect religieux de l'art, l'idéal aristocratique.

57

Leconte de Lisle, Avant-Propos, "Les Poètes Contemporains," op. cit., p. 241.

CHAPITRE III

L'ART POUR L'ART ET LES ARTS PLASTIQUES

Une nouvelle société s'annonce en France après la révolution de 1830 qui met fin à la Restauration. Pendant la monarchie de Juillet (1830-48) la France crée ses premières industries lourdes. Le changement dans l'économie s'accompagne d'un changement dans la structure sociale. Une nouvelle classe surgit — la classe ouvrière. Ces gens, qui travaillent à salaire réduit dans les usines des villes, vivent dans la misère. Aucune organisation corporative n'existe pour leur assurer ni protection ni sécurité.

Dès 1834 paraît une doctrine nouvelle — le socialisme, dont les principes se dérivent des écrits de Saint-Simon.¹ Ce philosophe et économiste prévoit la création d'une nouvelle oligarchie administrative formée d'une union d'industriels, d'hommes de science, et d'artistes. Après sa mort en 1825, ses doctrines

¹

Du Système Industriel (1821-22), Catéchisme des Industriels (1823-24), Nouveau Christianisme (1825).

sont propagées par ses disciples dans les journaux² et les conférences publiques. Ils tâchent d'engager les hommes de lettres dans leur mouvement de réforme sociale. Parmi les grands Romantiques, Lamartine³ et George Sand⁴ se convertissent à l'art social.

² Le Producteur (1825-26), L'Organisateur (1829-31), Le Globe (1831-32).

³ En novembre 1831, Lamartine publie son manifeste politique, La Politique Rationnelle, où il annonce ses idées libérales: le suffrage universel, la liberté de pensée, la liberté d'expression, la réforme pénale. Elu à la Chambre des députés en 1833, Lamartine se consacre à la cause de justice sociale. En 1848 il joue un bref rôle dans le Gouvernement provisoire, comme chef (de fév 1848 à juin 1848), et comme ministre des Affaires étrangères. Lamartine rêve au progrès social allié aux idéaux chrétiens de fraternité, de charité, et de miséricorde. Voir Jocelyn (1836), La Chute d'un Ange (1838), Les Recueils (1839). Dans l'Histoire des Girondins (1847) Lamartine évoque avec sympathie les grands moments de la Révolution de 1789.

⁴ Les romans humanitaires de George Sand, dont quelques-uns furent écrits en collaboration avec le socialiste Pierre Leroux, apparaissent comme la mise en oeuvre du programme de Leroux: la doctrine du progrès continu de l'humanité - Spiridion (1839); la négation de toutes les divisions sociales, des privilèges de castes et de classes; la négation de la propriété et de l'héritage - Le Compagnon du Tour de France (1840), Horace (1842), Le Meunier d'Angibault (1845), Le Pêché de M. Antoine (1847). Consuelo (1841-43) et La Comtesse de Rudolstadt (1843-45) [la seconde partie de Consuelo] sont d'inspiration mystique. Ils contiennent des thèmes sur l'abolition des préjugés de caste, sur la liberté de l'artiste, sur les problèmes du mariage, sur la "question féminine," et sur la future égalité et fraternité universelles.

Vigny s'y incline.⁵ Victor Hugo, qui, dans Les Orientales, avait proclamé la liberté de l'art, décide vers 1850 de "servir la cause humaine."⁶

Théophile Gautier refuse de devenir le missionnaire du socialisme. Dans la Préface (mai 1834) de Mademoiselle de Maupin, Gautier riposte contre l'art utilitaire par la doctrine de l'Art pour l'Art. Il proclame l'art indépendant de la morale, de la politique, et de la science: "Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut

5

Vigny exprime sa préoccupation sociale dans le drame Chatterton (1834), qui oppose le dur matérialisme bourgeois à la charité chrétienne, et qui est un plaidoyer pour l'homme de génie méconnu et méprisé par la société.

6

La pensée humanitaire de Victor Hugo est illustrée dans le poème "Melancholia" (1838) Contemplations III, où Hugo dénonce l'injustice sociale en nous offrant des tableaux de victimes et de bourreaux. Le poème "Les Pauvres Gens" (1854), La Légende des Siècles II, élève la poésie des humbles à la hauteur de l'épopée. Il chante la charité d'une pauvre famille de pêcheurs qui accueille chez elle les deux enfants de leur voisine, morte dans l'épuisement de travail. Dans les Misérables (1862) Hugo étudie "les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit" (Voir la Préface, les Misérables). Il propose comme idéal le respect de l'homme, la charité, et l'honnêteté. Les écrits humanitaires de Lamartine, de George Sand, et de Hugo sont essentiellement religieux.

servir à rien, tout ce qui est utile est laid,
car c'est l'expression de quelque besoin"7

L'échec de la Révolution de 1848 favorise l'épanouissement de l'Art pour l'Art. Dans l'Artiste, Gautier écrit le 14 décembre 1856: " . . . nous croyons à l'autonomie de l'art; l'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but, tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux;"8

Ces lignes résument les principes de l'Art pour l'Art que devaient adopter Leconte de Lisle et le Parnasse.

"Le monde du Beau, l'unique domaine de l'Art,"9
dit Leconte de Lisle.10

7

Gautier, Préface de Mademoiselle de Maupin (Paris: Charpentier, 1888), p. 22.

8

Cité dans Albert Cassagne, La Théorie de l'Art pour l'Art en France (Paris: Lucien Dorbon, 1959), p. 137.

9

Leconte de Lisle, Avant-Propos, "Les Poètes Contemporains," Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 240.

10

Leconte de Lisle ne s'est pas allié à l'Art pour l'Art tout de suite. Vers 1845, il s'était enthousiasmé pour les doctrines humanitaires de Charles Fourier et avait collaboré à la Phalange et à la Démocratie Pacifique, organes officiels du fouriérisme. Il fut déçu par l'échec de la Révolution de 1848 et se résigna à n'être que poète. Dès ce moment il insistait sur la séparation entre la littérature et les préoccupations contemporaines. Les Trophées de Heredia obéissent à ce principe.

Le beau est l'idéal, mais il ne se résout pas en abstraction. Gautier se dit épris de statuaire, de peinture, et de plastique. "Après avoir vu," écrit-il, "notre plus grand plaisir a été de transporter dans notre art à nous monuments, fresques, tableaux, statues, bas-reliefs, au risque souvent de forcer la langue et de changer le dictionnaire en palette" ¹¹

L'Art pour l'Art se réalisera donc par la plastique et le pittoresque. Théophile Gautier donne des modèles de transposition d'art dans España (1845) et Emaux et Camées (1852). Les recueils de vers peints, gravés, sculptés, et dessinés deviennent plus fréquents. Banville écrit les Cariatides (1842) et les Améthystes (1860-61). En 1859 paraissent les Festons et Astragales de Louis Bouilhet. Le titre des Trophées est également tiré du domaine des arts plastiques.

Cette transposition d'art n'est pas une nouveauté. A l'époque de la Pléiade, Remy Belleau décrit avec précision et objectivité les tableaux, les coupes, les vases, les tapisseries, les ouvrages d'orfèvrerie, et les trophées d'armes. Au temps

¹¹

Gautier, L'Artiste décembre 1856, cité dans Martino, Parnasse et Symbolisme, p. 18.

romantique, la poésie et la peinture sont considérées comme arts réciproques. On compare les peintres aux hommes de lettres: Delacroix à Hugo, Ary Scheffer à Lamartine. Chateaubriand, Hugo, et George Sand sont des écrivains à imagination plastique. Cependant, le rapport entre la littérature et les arts plastiques au temps du Romantisme manque du système et de l'érudition qu'il possède aux générations suivantes. L'esprit positiviste atteint, vers 1850, les jeunes poètes parnassiens qui se mettent, dès lors, à appliquer la méthode analytique à la poésie. Ainsi l'Art pour l'Art, né comme réaction contre les utilitaires, s'unit, entre 1850 et 1860, avec l'esprit positiviste.¹² Le rapprochement scientifique entre la littérature et les arts plastiques est évident dans les Trophées.

Cette union des arts est favorisée par

12

Cette union se réalise, il faut le souligner, dans le domaine de la méthode scientifique incorporée en poésie. Le Parnasse proscrit les thèmes scientifiques. Leconte de Lisle avait condamné la poésie "scientifique" dans sa Préface de 1855, comme "n'ayant rien de commun avec l'art."

l'association étroite d'artistes et d'écrivains de l'époque.¹³ "Poètes, nous le sommes tous ici," dit Heredia, "écrivains, peintres, sculpteurs et musiciens."¹⁴ Heredia se lie d'amitié avec le peintre et poète Emmanuel Lansyer, à qui il dédie le cycle de ses sonnets bretons.¹⁵ Il aime à interpréter dans ses vers la nature représentée sur le canevas de Lansyer. Ces séjours en Bretagne avec le peintre résultent

13

Leconte de Lisle est l'ami du peintre paysagiste Théodore de Rousseau. Théodore de Banville est lié d'amitié avec le peintre Emile Deroy, disciple de Delacroix. Les frères Goncourt sont graveurs et aquafortistes. Gautier, les Goncourt, et Baudelaire sont critiques d'art. Gautier donne des Salons à la Presse depuis 1836; les Goncourt, Salon 1852; Baudelaire, Salons 1845, 1846. Baudelaire considère les peintres et les sculpteurs comme les grands génies qui ont éclairé l'humanité ("Les Phares," Fleurs du Mal). Ces littérateurs adoptent une attitude savante envers l'art, dont ils étudient l'histoire et la technique. Voir Albert Cassagne, La Théorie de l'Art pour l'Art en France, pp. 362-66.

14

Cité dans Miodrag Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 263.

15

Heredia connaît également le peintre-poète Jules Breton, le paysagiste Edouard Leconte, l'aquafortiste Valerio, le peintre Jundt. Voir Ibrovac, op. cit., p. 232.

en quelques-unes des plus belles marines de Heredia, qui dépeint en vers l'Océan "splendide et monstrueux" ("Armor"-1868).

Parmi les transpositions d'art d'inspiration directe, le sonnet "Floridum Mare" (1891) présente un tableau composé et mouvementé. Chaque strophe précise davantage un tableau où la terre et l'Océan se confondent. Dans le premier quatrain, la moisson "Roule, ondule et déferle au vent frais qui la berce," et contre le ciel lointain se profile une herse, ou est-ce un bateau? qui "tangué et lève un noir beaupré." Dans le deuxième quatrain s'impose la mer qui "Verdoie à l'infini comme un immense pré." Aux tercets, le tableau s'anime par des tourbillons de goëlands qui suivent la marée et par des vols de papillons éparpillés comme des fleurs sur l'Océan.

Les vacances passées en Bretagne jouent sans aucun doute un rôle prépondérant dans l'évolution de la poésie plastique de Heredia. Mais l'événement qui consolide son intérêt dans les arts plastiques est le voyage qu'il fait en Italie, en 1864, avec Georges Lafenestre. Il y reste trois mois. Les monuments, les palais, et surtout les galeries de peinture enthousiasment le jeune poète, qui prend partout des notes, copie des

inscriptions, étudie l'italien et l'histoire de la peinture. Son goût artistique se précise:

. . . à propos de la couleur, il n'y a que deux partis à prendre, celui des Vénitiens qui en font la raison d'être du tableau, qui devient une véritable fête pour les yeux et l'imagination, ou celui d'autres grands peintres qui lui ont préféré l'expression et le sentiment exquis ou grandiose des physionomies et des attitudes, comme Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Mantegna et beaucoup de primitifs. . . .

Je suis parti pour l'Italie avec l'amour exclusif de la couleur et de l'effet, j'en reviens préférant le sentiment, non pas du tout comme on l'entend vulgairement, — . . . 16

Aux effets de la couleur, qui joue toujours un rôle considérable dans les Trophées, s'ajoutera le principe animateur: "l'expression et le sentiment exquis ou grandiose des physionomies et des attitudes."

De son séjour en Italie, Heredia rapporte une connaissance profonde des techniques artistiques. On remarque la composition architecturale de quelques-uns des sonnets des Trophées, de "La Dogaresse" (1867), par exemple, où le décor est un palais de marbre à Venise. Les seigneurs orgueilleux conversent dans des galeries donnant sur l'azur des mers Adriatiques, "l'essaim brillant des Cavaliers" descendent les

escaliers blancs, et, à l'écart, le personnage le plus attirant, une Dame, qui "Sourit au négrillon qui lui porte la queue." (p. 101.) Dans "La Trebbia" (1890), le regard va vers Hannibal adossé seul contre une arche de pont, tandis qu'au fond, le camp s'éveille et les villages Insubres brûlent à l'horizon. Bien que ce ne soient pas de vraies transpositions d'art, ces sonnets utilisent la technique de la peinture. L'oeil se fixe sur un seul personnage (la Dogaresse souriante ou Hannibal pensif et triomphant) qui, par son attitude, contraste vivement avec le reste de la scène. Ainsi le peintre dirige-t-il l'attention du spectateur vers un point principal.

De même dans "Le Récif de Corail" le tableau tend peu à peu à se définir. Heredia brosse rapidement d'abord l'arrière-plan de la toile: la forêt de coraux abyssins étrangement éclairée par le soleil pénétrant sous la mer, la pourpre des mousses, des algues, des anémones, des oursins, des madrépores. Puis, au premier plan, il dessine un grand poisson richement coloré qui illumine les profondeurs par un coup soudain de sa "nageoire en feu."

Plusieurs sonnets des Trophées peuvent être reliés directement à des oeuvres d'art: "Jason et Médée"

(1872) est modelé sur une toile de Gustave Moreau; "Le Tepidarium" (1875), un tableau de Théodore Chassériau; "Le Prisonnier" (1868), un tableau de Jean-Léon Gérôme.¹⁷ Ces sonnets ne sont pas de simples copies de tableaux. Heredia y fait figure aussi de savant. Les images visuelles animent les souvenirs que lui a laissés la lecture de légendes et d'histoires.

(1) Dans le dernier tercet de "Jason et Médée" il laisse deviner, à travers le récit pittoresque, la tragédie qui guette les deux amants. Un "parfum de poison" flotte par l'air magique des forêts:

L'Amour leur souriait; mais la fatale Epouse
Emportait avec elle et sa fureur jalouse
Et les philtres d'Asie et son père et les Dieux.
(p. 14.)

Les derniers vers pressentent l'abandon de Médée par Jason et la vengeance qu'en prendra Médée. (2) Les figures du "Tepidarium" sont rangées avec le sentiment de la plastique sculpturale. Les lignes sont mobiles:

. . . parfois un corps de marbre rose ou d'ambre
Ou se soulève à peine ou s'allonge ou se cambre;
.

Sentant à sa chair nue errer l'ardent effluve,
Une femme d'Asie, au milieu de l'étuve,
Tord ses bras énervés en un ennui serein;
(p. 69.)

17

Voir Miodrag Ibrovac, José-Maria de Heredia, Les Sources des Trophées (Paris: les Presses Françaises, 1923).

Plus qu'une imitation de toile, "Le Tepidarium" évoque un intérieur oisif et voluptueux dans un cycle de sonnets consacrés à "Rome et les Barbares." (3) La vision plastique du "Prisonnier" s'enrichit de vocables étrangers: "muezzin," "haschisch," "cange," "guzla," "Arnaute," "Scheikh," "minaret." Toute la douleur muette du prisonnier vient se concentrer sur "Les minarets pointus qui tremblent dans le Nil." (p. 125.)

L'esthétique de Leconte de Lisle se préoccupe de satisfaire à la beauté plastique et d'offrir, en même temps, une pensée philosophique. Celle de Gautier est purement visuelle. L'esthétique de Heredia s'applique à dégager la signification de ses modèles plastiques. Dans bien de ses sonnets, l'élément pittoresque est un cadre pour un sentiment personnel ou une réflexion philosophique. L'hiver dans "Brise Marine" fait lieu à un aveu discret de nostalgie pour les Antilles bleues. Dans "Villula," la chaumière abritée par un pin au penchant d'un coteau représente l'idéal d'une existence indépendante et tranquille:

C'est là que, satisfait de son destin borné,
Gallus finit de vivre où jadis il est né.
Va, tu sais à présent que Gallus est un sage.
(p. 58.)

Heredia ne cherche pas à approfondir la portée philosophique de ses Trophées au-delà de cette vision

stoïque et héroïque dans laquelle il conçoit l'univers.¹⁸

Jusqu'ici nous avons parlé principalement du rapport entre la poésie des Trophées et la peinture. Heredia est aussi le champion des arts mineurs qu'il transpose dans ses sonnets: l'émaillerie, l'orfèvrerie, la verrerie, la reliure, le damasquinage. Sa bibliothèque contient, à côté des livres d'histoire et de philologie, des ouvrages sur les arts les plus divers. Avant d'aborder le moindre sujet, Heredia doit le posséder à fond. Pour rendre la description exacte, il lui faut trouver le mot juste. Quand les lectures ne fournissent pas le mot cherché, Heredia a recours à ses amis-artistes. Ainsi il demande à l'écrivain d'art Edmond Bonnaffé:

. . . Mon sonnet en train est sur un livre de vélin doré, . . . Comment se disait relieur autrefois? [au seizième siècle] . . . faut-il l'appeler doreur, relieur, peaussier, etc.? Je voudrais un joli terme.¹⁹

Les mots de métier "relieur," "tranche," "fers," "entrelacs," "plats" se retrouvent dans "Vélin Doré."

¹⁸ Pour une étude sur la Philosophie des Trophées, voir Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, pp. 386-403.

¹⁹ Cité dans Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 272.

Heredia est initié à l'émaillerie par son ami Claudius Popelin, poète et contributeur au Parnasse, peintre et élève d'Ary Scheffer, théoricien et ouvrier des arts du feu. En 1868, Heredia et Popelin collaborent à une édition de Sonnets et Eaux-Fortes. Heredia assiste aux lundis du baron Davillier, qui a une splendide collection des trésors de la Renaissance et de nombreuses études d'art: épées, livres de broderies, tapisseries, émaux, médailles. Artistes, littérateurs, historiens d'art, conservateurs des grands musées de France, d'Allemagne, d'Angleterre, et d'Italie, tous s'y rencontrent. Heredia se renseigne auprès des experts. Son sonnet "Le Vieil Orfèvre" paraît en tête de l'ouvrage de Davillier: Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne au Moyen Age et à la Renaissance publié en 1879. Heredia, qui fréquente également les soirées de Spitzer, le "roi des collectionneurs" dont les épées attirent le plus grand enthousiasme, honore l'art des damasqueurs dans deux de ses sonnets, "L'Estoc" et "L'Epée."

Sur les cent vingt sonnets des Trophées, une dizaine se consacrent aux arts mineurs. Les trois-quarts de ce groupe appartiennent au cycle "Le Moyen Age et La Renaissance." Le mysticisme du Moyen Age repousse les Parnassiens, qui aiment le monde extérieur, la forme, la couleur, le réel, la beauté "palpable." Gautier et

Banville n'écrivent que quelques vers sur le Moyen Age; Leconte de Lisle le déteste.²⁰ Heredia se représente le Moyen Age à travers l'art: dans "Vitrail," "Epiphanie," et "Le Huchier de Nazareth," ces deux derniers sonnets inspirés par des enluminures du XIII^e et du XIV^e siècles.

Les sonnets sur les arts mineurs exaltent l'artiste créateur de toujours: l'orfèvre ("Sur le Pont-Vieux"), l'émailleur ("A Claudius Popelin"), le damasquineur ("l'Epée"). De ces sonnets se dégage une des plus vieilles idées poétiques chères au Parnasse: celle de l'immortalité de l'art. On admire ces artistes assez pour vouloir incorporer leurs techniques en poésie.²¹ D'ailleurs, si Heredia admet la transposition des arts mineurs dans sa poésie, c'est qu'à travers eux il a découvert le passé. L'émailleur fait naître, vivre, courir et prendre l'essor "Le peuple monstrueux de la mythologie" ("Rêves d'Email"), et il

20

Les "noires années du moyen âge," dit Leconte de Lisle, "années d'abominable barbarie, qui avaient amené l'anéantissement presque total des richesses intellectuelles héritées de l'antiquité, avilissant les esprits par la recrudescence des plus ineptes superstitions, par l'atrocité des moeurs et la tyrannie sanglante du fanatisme religieux, . . ."
 Voir "Discours sur Victor Hugo," Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, pp. 289, 290.

21

Voir "L'Art" de Théophile Gautier, Emaux et Camées. Ce poème est devenu le manifeste du Parnasse en ce qui concerne le travail poétique:

Sculpte, lime, cisèle;
 Que ton rêve flottant
 Se scelle
 Dans le bloc résistant!

dépeint le rêve des hardis conquérants:

. . . Claudius, tes pinceaux,

 Font revivre l'aïeul fier et mélancolique;

Et ses yeux assombris semblent chercher encor
 Dans le ciel de l'émail ardent et métallique
 Les éblouissements de la Castille d'Or.

("l'Ancêtre," p. 115.)

L'art du damasquineur suscite le courage et la fierté
 à celui qui tient l'épée:

Brandis-la. . . .
 . . . Elle est solide, et sa lame est de celles
 Qui font courir au coeur un orgueilleux frisson;

("l'Epée," p. 104.)

L'épée semble avoir acquis et retenu les qualités du
 gentilhomme "ardent et plein de force" qui la possédait:

Prends-la. L'Hercule d'or qui tiédit dans ta main,
 Aux doigts de tes aïeux ayant poli son torse,
 Gonfle plus fièrement, sous la splendide écorce,
 Les beaux muscles de fer de son corps surhumain.

("L'Epée")

A travers les arts, le poète fait revivre la
 légende et l'histoire. Heredia ne fait pas de description
 minutieuse de ces arts. Il en sait le vocabulaire; il
 choisit attentivement les termes techniques. Mais, pour
 lui, la vraie valeur des arts plastiques est dans leur
 puissance évocatrice. Le vitrail, en soi, ne l'intéresse
 pas. Par contre, les événements, qui ont dû se passer
 devant le vitrail réveillent l'imagination et le savoir

du poète:

Cette verrière a vu dames et hauts barons

.

Lorsqu'ils allaient, au bruit du cor ou des clairons,
Ayant le glaive au poing, le gerfaut ou le sacre,
Vers la plaine ou le bois, Byzance ou Saint-Jean d'Acre,
Partir pour la croisade ou le vol des hérons.

("Vitrail," p. 91.)

Ces sonnets contiennent presque toujours une antithèse
du passé et du présent, de "jadis" et "aujourd'hui."
Le vitrail, le vélin, la médaille, l'épée, et l'émail
rendent hommage à la vie ardente, à la beauté et la
puissance évanouies dans la mort et l'oubli:

Aujourd'hui, les seigneurs auprès des châtelaines,
S'allongent aux carreaux de marbre blanc et noir;

Ils gisent là sans voix, sans geste et sans ouïe,
Et de leurs yeux de pierre ils regardent sans voir
La rose du vitrail toujours épanouie.

("Vitrail")

Le vélin doré exhale encore le parfum des femmes qui
"l'ont jadis caressé":

Et ce vélin pâli . . .
Evoque, . . .
L'âme de leur parfum et l'ombre de leur rêve.

("Vélin Doré," p. 100.)

tandis que la médaille d'argent garde toujours en sa
fleur "L'immortelle beauté des vierges de Sicile."

("Médaille Antique," p. 133.) Un sentiment de mélancolie
se dégage de ces sonnets: une mélancolie qui dérive du

regret des héros ("L'Ancêtre," "L'Épée"), des dieux tombés ("Rêves d'Email"), de toute une époque disparue ("Vitrail"). Pour le contrebalancer, l'amour du poète s'accroît au contact des reliques, grâce auxquelles il peut ressusciter le passé. "Le don le plus magnifique du poète," dit Heredia, "est la puissance assurément divine qu'il a de créer à son image des êtres vivants et d'évoquer les Ombres."²²

La doctrine de l'Art pour l'Art, formulée pour riposter contre l'art utilitaire, résulte dans le rapprochement systématique de la littérature et des arts plastiques. Au principe de l'art autonome, sur lequel la doctrine s'est fondée, s'ajoute le sentiment de l'art aristocratique. Les recueils de vers peints ou sculptés, comme Emaux et Camées ou les Cariatides, ont peu de lecteurs parmi le grand public. Les Poèmes Antiques de Leconte de Lisle n'y sont accueillis non plus. Cet idéal aristocratique se prolonge dans la troisième génération parnassienne.²³

22

Heredia, "Discours de Réception à l'Académie Française," Les Trophées, p. 226.

23

On considère Théophile Gautier comme le représentant de la première génération parnassienne; Théodore de Banville et Leconte de Lisle, de la deuxième; et Heredia, Mendès, Prudhomme, Coppée, Dierx, de la troisième.

Dans une lettre du 2 février 1872 à Georges Lafenestre, poète et historien d'art, Heredia exprime son dédain pour le succès facile:

Enfin! peut-être, un jour, donnerai-je aussi mon coup de clairon, au milieu de cette mêlée des esprits modernes, si tumultueux, emportés en sens si divers, si éloignés même de l'art. . . . Il est vrai que je ne l'entends pas comme la plupart de ceux qui ont trouvé le succès populaire.²⁴

Les Trophées sont un ouvrage d'élite, destiné à une élite savante.

Pour restaurer le prestige de l'art, les adhérents de l'Art pour l'Art s'unissent contre les épanchements lyriques auxquels s'accoutume le grand public. La vraie poésie, dit Heredia, "est dans la nature et dans l'humanité éternelles et non dans le coeur de l'homme d'un jour, . . ." ²⁵

Dans les Trophées, les sentiments du poète sont élevés jusqu'aux émotions qu'inspirent la nature (marines de Bretagne) et l'histoire (vue à travers les reliques du passé). Qu'il y ajoute un sentiment personnel ou un commentaire philosophique, Heredia observe la plus grande

²⁴ Cité dans Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 405.

²⁵ Heredia, "Discours de Réception," Les Trophées, p. 225.

sobriété, car "Le poète est d'autant plus vraiment et largement humain qu'il est plus impersonnel." ²⁶

Cela n'implique pas que la poésie des Trophées est froide ou indifférente. Nous avons signalé des notes adoucissantes qui se dégagent du contact du poète avec les arts plastiques. Pourtant, la mélancolie qu'on décèle dans les "transpositions" des Trophées n'est pas non plus la marque d'une nature molle ou sentimentale. Pas de nostalgie larmoyante. De l'éclat et de la couleur, car cette poésie est triomphale. Elle magnifie la nature et évoque fièrement les exploits des hommes. Le passé qui se révèle à Heredia à travers les toiles des peintres et les travaux des artisans, enflamme son imagination et anime sa langue. Heredia réalise les principes annoncés par Gautier qui dit:

Demander à la poésie du sentimentalisme, ce n'est pas ça. Des mots rayonnants, des mots de lumière, avec un rythme et une musique, voilà ce qu'est la poésie! . . . 27

26

Ibid.

27

Cité dans Fortunat Strowski, La Littérature Française au Dix-Neuvième Siècle (Paris: Paul Delaplane, 1912), p. 421.

Dans un prochain chapitre nous examinerons les éléments de vocabulaire qui contribuent à la virilité et à l'ardeur de style des Trophées.

CHAPITRE IV

LE SONNET: LA PETITE EPOPEE ET LES TROPHEES

L'"école pittoresque," nouvelle branche du Romantisme et précurseur du Parnasse, marque officiellement sa naissance lors de la publication des Orientales en 1829. Les préceptes de l'école se sont formulés bien avant cette date, mais ce n'est qu'en 1828 que la nouvelle théorie poétique prend sa forme claire. En 1828 Sainte-Beuve fait une étude sur le XVI^e siècle, de laquelle il tire des rapports entre les aspirations de l'école pittoresque et celles de la Renaissance.¹ Cette étude sert de manifeste à ceux de la nouvelle génération poétique qui réclament la liberté dans l'art, l'enrichissement de la langue, et le renouvellement des formes rythmiques.

On se met à imiter les formes poétiques négligées depuis le XVI^e siècle: l'ode, le rondel, le rondeau, le rondeau redoublé, la ballade, le triolet, l'églogue,

¹ Voir Sainte-Beuve, Tableau Historique et Critique de la Poésie Française et du Théâtre Français au XVI^e Siècle (Paris: Charpentier, 1843).

l'élégie, le sonnet, l'épigramme. Parmi ces genres-ci se trouvent les formes renouvelées des Anciens ou des Italiens que Du Bellay conseille aux poètes de son époque. Hugo pratique quelques-unes de ces formes. Il ramène l'ode et renouvelle la ballade (Odes 1822, Nouvelles Odes 1826, Odes et Ballades 1826 et 1828). En 1828 le sonnet est remis en faveur par Sainte-Beuve, grâce à ses recherches sur les vers de Du Bellay et de Ronsard. L'épanouissement de cette forme difficile n'est pas immédiat.

Gérard de Nerval, qui est en dehors de tout mouvement littéraire, cultive le sonnet, mais, parmi les grands Romantiques, on n'en trouve pas qui savent se plier aux rigueurs de ce cadre étroit. On ne connaît que deux sonnets de Hugo écrits pour Mme Judith Gautier, nul sonnet de Lamartine, et cinq sonnets de Vigny.² Alfred de Musset, qui en compose une vingtaine, est irrespectueux envers la discipline qu'impose le sonnet et n'y traite que des sujets frivoles. Cependant, quand se dissipe la fougue tumultueuse du Romantisme, la sobriété du sonnet trouve d'ardents admirateurs.

2

Voir Ibrovac, José-Maria de Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 484.

Les Parnassiens, avides de l'ordre dans la beauté, portent à la perfection le sonnet qui, par sa forme fixe mais harmonieuse, répond parfaitement à leur idéal esthétique. Théodore de Banville s'en sert dans les Cariatides (1842) et le Sang de la Coupe (1857). Leconte de Lisle en publie neuf dans les Poésies Barbares de 1862. Si on met à part les sonnets de Charles Baudelaire, lesquels réunis dans Les Fleurs du Mal (1857) se sont éloignés de la voie parnassienne, il reste toujours ceux qu'a écrits Catulle Mendès, ceux qu'ont publiés François Coppée dans le Reliquaire (1866), Sully Prudhomme dans les Epreuves (1866), et Armand Silvestre dans les Sonnets Païens (1866). Parmi tous ces poètes du Parnasse, le mérite d'avoir le mieux manié le sonnet revient à José-Maria de Heredia. Il le préfère à toute autre forme poétique. En témoignage de son admiration pour ce genre, Heredia publie un recueil de 118 sonnets qui forment son unique ouvrage poétique, les Trophées.

Dans son "Discours à l'inauguration de la statue de Joachim Du Bellay," le 2 septembre 1894, Heredia apprécie la difficulté du sonnet:

Elliptique et concis, d'une composition logiquement déduite, il exige du poète, dans le choix du peu de mots où doit se concentrer l'idée, et des rimes difficiles et précieuses, un goût très sûr, une singulière maîtrise.³

Puis dans une lettre à Edmund Gosse en 1896, Heredia écrit:

Si je m'en suis tenu au sonnet, c'est que je trouve que, dans sa forme mystique et mathématique, . . . il exige, par sa brièveté et sa difficulté, une conscience dans l'exécution et une concentration de la pensée qui ne peuvent qu'exciter et pousser à la perfection l'artiste digne de ce beau nom. ⁴

Par ses lois rigoureuses, le sonnet obéit à l'idéal parnassien d'ordre; par son exigence de la concision, il respecte l'idéal d'érudition.⁵ Heredia, écrivant à Georges Lafenestre, exclame: "L'art est une chose terrible aujourd'hui, car il faut tout savoir."⁶

³ Cité dans Ibrovac, José-Maria de Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 488.

⁴ Ibid., p. 331.

⁵ "Nous sommes une génération savante," dit Leconte de Lisle, Préface des Poèmes Antiques, Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 216.

⁶ Lettre datée du 2 février 1872, citée dans Ibrovac, José-Maria de Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 405.

Il a dû lire avec vif intérêt ce chapitre du Petit Traité de Poésie Française où Banville ordonne:

. . . de lire le plus qu'il vous sera possible des dictionnaires, des encyclopédies, des ouvrages techniques traitant de tous les métiers et de toutes les sciences spéciales, des catalogues de librairie et des catalogues de ventes, des livrets des musées, enfin tous les livres qui pourront augmenter le répertoire des mots que vous savez et vous renseigner sur leur acception exacte, propre ou figurée. 7

Ancien chartiste, Heredia s'adonne avec habileté à cette étude, car la forme étroite du sonnet exige le choix du mot juste.

Pour faire un sonnet tel que "Le Kratèr," daté de 1901, Heredia s'est livré aux recherches dix ans plus tôt. Le 13 novembre 1891 il écrit à M. André Michel, historien d'art, pour faire cette demande:

Il a paru aux Débats (j'ai la date 14 sept. mais non l'année, 89 ou 90?) un petit article, un "au jour le jour" sans doute, peut-être de Deschamps, sur la poterie ou le potier grec. J'en ai besoin pour faire un de ces sonnets que vous voulez bien aimer. Auriez-vous l'extrême obligeance de me le faire chercher et de m'envoyer le numéro. 8

7

Banville, Petit Traité de Poésie Française, p. 78.

8

Cité dans Miodrag Ibrovac, José-Maria de Heredia, Les Sources des Trophées (Paris: Les Presses Françaises, 1923), p. 57.

L'article auquel Heredia fait allusion parle d'une exposition où fut restitué l'atelier d'Euphronios, célèbre potier grec. L'imagination du poète s'échauffe à la lecture de tels commentaires évoquant l'antiquité. Elle se rassasie de noms et d'épithètes convenables et, après une période de mûrissement, les visions et les faits s'enchaînent pour donner le sonnet suivant:

Ce sont des vases peints, Etranger curieux,
 Les uns hauts d'une palme et d'autres d'une orgye,
 Qui sur leur galbe étroit ou leur panse élargie
 Font tourner, rouge et noir, tout l'Olympe à tes yeux.

Choisis: canthare, amphore ou rhyton? . . . Mais, j'ai mieux:
 Le potier, modelant la terre de Phrygie
 Du sang viril d'Atys molle encore et rougie,
 A formé ce kratèr pour l'ivresse de [sic] Dieux.

Vois. Il est sans défaut du bord jusqu'à la base.
 Certes, il sera payé par quelque Pharnabaze
 Au prix d'un bassin d'or, d'électrum ou d'argent.

Euphronios a fait ce chef-d'oeuvre d'argile
 Qu'il signa de sa pointe illustre, le jugeant
 D'autant plus précieux qu'il le fit plus fragile.

("Le Kratèr")⁹

Ce sonnet, qui fait partie d'une édition postérieure des Trophées où il termine le cycle "La Grèce et la Sicile," démontre le travail qui accompagne chaque sonnet du recueil.

⁹

Cité dans Ibrovac, Les Sources des Trophées, p. 58.

Heredia s'inspire parfois d'une trouvaille archéologique, ou bien de quelque ruine entrevue du passé: les restes d'un temple ("L'Oubli") ou le "débris divin" d'une statue ("Sur un Marbre Brisé"). La vision préliminaire du poète s'enrichit toujours de lectures. Sa poésie, étant le fruit d'une longue étude et d'une longue méditation, donne l'impression d'une oeuvre vécue.¹⁰ Ainsi Heredia atteint cet équilibre entre la science (la réalité) et la poésie (le rêve ou la fantaisie) que Leconte de Lisle avait réalisé le premier. Ses sonnets portent l'empreinte d'une imagination sobrement réglée.

Est-ce la seule marque distinctive des sonnets de Heredia, ou faut-il chercher quelque chose de plus? Si on regarde le troisième et dernier Parnasse Contemporain (1876), on verra que les vingt-cinq sonnets de Heredia y publiés sont réunis sous le titre "Sonnets Héroïques." Compris sous ce titre sont des sonnets:

10

Nous rappelons la théorie esthétique de Leconte de Lisle, laquelle est ensuite devenue celle de Heredia. Cette théorie exige "que le créateur se transporte tout entier à l'époque choisie et y revive exclusivement." Voir Leconte de Lisle, Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 267.

- (1) qui traitent des arts plastiques ("Le Vase,"
"A Claudius Popelin, Maître Emailleur"),
- (2) qui s'inspirent de la mythologie ("Pan,"
"Jason et Médée"),
- (3) qui chantent les explorateurs (Bartholomé Ruiz
dans "Carolo Quinto Imperante" et Juan Ponce de
Léon dans "Jouvence"),
- (4) qui créent une ambiance orientale ("Le Prisonnier") ou
- (5) qui évoquent la Bretagne ("Armor").

Dans les Trophées, publiés en 1893, le poète parcourt la Grèce, Rome et les Barbares, le Moyen Age et la Renaissance, l'Orient et les Tropiques, et les paysages de la Bretagne. Le seul prétexte à l'unité, dans ces deux groupes de sonnets, paraît dans leur diversité de sujets. Pourquoi Heredia, dans une forme aussi limitée que le sonnet et dans un recueil aussi raccourci que les Trophées, veut-il embrasser un si vaste domaine de drame et d'érudition?

Si nous jetons un rapide coup d'oeil sur le XIX^e siècle en France, nous voyons qu'il est marqué par une

extraordinaire fécondité épique.¹¹ Les poètes de l'époque exercent leur virtuosité à concentrer le genre épique dans des cadres de plus en plus restreints.¹² Les Trophées, étant une suite d'actions et de sentiments héroïques, comme l'indique le titre préliminaire de 1876, sont une espèce d'épopée en sonnets. En 1843 Auguste Barbier avait déjà essayé un tel tour de force avec le sonnet. Dans la préface des Rimes Héroïques (1843) il écrit :

11

Chateaubriand, qui dit que, dans les temps modernes, les seuls beaux sujets de poème épique sont les Croisades et la découverte du Nouveau Monde, réalise sa théorie dans des oeuvres épiques en prose: Les Martyrs (1809), Les Natchez (1826). Lamartine écrit des épopées humanitaires et religieuses: Jocelyn (1836), La Chute d'un Ange (1838); Hugo, des épopées philosophiques et religieuses: La Fin de Satan (1886), Dieu (1891). Pour une étude du renouveau de l'épopée en France au XIX^e siècle, cf. Herbert J. Hunt, The Epic in Nineteenth-Century France (Oxford: Blackwell, 1941) et Léon Cellier, L'Épopée Romantique (Paris: Presses Universitaires de France, 1954).

12

Vigny donne des modèles de "petite épopée" dans des poèmes courts et philosophiques: "Moïse" (1822), "le Déluge" (1823), "Eloa" (1824), qui font partie du recueil Les Poèmes Antiques et Modernes (édition définitive 1837). Hugo porte la "petite épopée" à la perfection dans sa Légende des Siècles (Première Série-1859), (Deuxième Série-1877), (Troisième Série-1883). Cf. Hunt, The Epic in Nineteenth-Century France.

Ce petit poème d'invention moderne [le sonnet] a le mérite d'encadrer avec précision l'idée ou le sentiment. Il se prête à tous les tons; et, quoique accoutumé à soupirer les peines du coeur et à exhiler les tristesses de l'âme, il peut monter aux notes les plus fières, et faire entendre les accents les plus mâles. 13

Les Rimes Héroïques, composées de sonnets écrits tous en alexandrins et groupés par ordre de temps, chantent tantôt les personnages illustres, tantôt les personnages humbles. Heredia tient Auguste Barbier en grande admiration. Dans son "Discours de Réception" (le 30 mai 1895) il qualifie Chénier, Lamartine, et Victor Hugo de "bons auteurs," mais Auguste Barbier de poète "inégal et superbe des Iambes [poèmes satiriques 1830-1831] et du Pianto [dont les sonnets (1833) sont consacrés aux grands artistes d'Italie]."¹⁴ Bien que les Rimes Héroïques ne connaissent pas du tout le succès des deux recueils précédents, les Iambes et le Pianto, elles sont comme une révélation pour Heredia.

Heredia avait d'ailleurs tenté une seule grande épopée dont le prologue "Les Conquérants de l'Or"

¹³ Cité dans Ibrovac, José-Maria de Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 485.

¹⁴ Heredia, Les Trophées, p. 226.

paraît dans le Parnasse Contemporain de 1869 sous le titre: "La Détresse d'Atahualpa," mais l'épopée reste inachevée. Le talent du poète repose plutôt dans la forme courte. En 1876, paraissent les vingt-cinq "Sonnetts Héroïques," et en 1893, ces mêmes sonnets, agrandis de quatre-vingt-treize autres, sont mis en groupes cycliques sous le titre des Trophées.¹⁵

La vraie poésie, dit Heredia, est dans "la nature et dans l'humanité éternelles . . . Elle est essentiellement simple, antique, primitive et, pour cela, vénérable. Depuis Homère, elle n'a rien inventé, hormis quelques images neuves pour peindre ce qui a toujours été."¹⁶

15

Les philologues font connaître en France les deux grandes épopées de l'Inde: le Ramayana et le Mahabharata. Cette découverte augmente l'intérêt des poètes pour le genre épique qui, favorisé sous la forme de "petite épopée", est fort répandu parmi les Parnassiens. Signalons notamment Les Poèmes Antiques (1852) et Les Poèmes Barbares (1862) de Leconte de Lisle; les Princesses (1874), épopée en vingt sonnets, et le Forgeron (Scènes Héroïques) (1887) de Théodore de Banville. Dans cette même catégorie sont les poèmes philosophiques de Sully Prudhomme: "Le Zénith" (1876), "La Justice" (1878), et "Le Bonheur" (1888). Egalemeut tentés par le genre épique sont François Coppée - Récits Epiques (1878) et Catulle Mendès - Contes Epiques (1869-1876). Cf. Hunt, The Epic in Nineteenth-Century France, Chapitres XI, XII.

16

Heredia, "Discours de Réception," Les Trophées, p. 225.

Pourtant, les Trophées ne prétendent aucunement offrir une étude profonde d'histoire ou de philosophie. Si Heredia passe en revue les légendes et les histoires, les hommes et les paysages, c'est pour en dégager des moments, grands ou beaux, mais tous dignes d'être commémorés, et pour les fixer dans la forme parfaite du sonnet: soit au moyen des arts plastiques ("Le Kratèr"), soit au moyen d'un exploit tiré de l'histoire ("Les Conquérants") ou de la mythologie ("Némée"). Dans le domaine des arts plastiques, le poète rend gloire à l'artisan autant qu'à son art. Il chante souvent des anonymes, et met au premier rang de petits héros ("Le Laboureur," "Le Vieil Orfèvre") aussi bien que de grands (Hannibal dans "La Trebbia," "Michel-Ange"). Cette variété d'inspiration rend le passé plus vivant et plus humain.

Pour voir la réalisation de cette ambition épique, revenons à la forme elle-même du sonnet. Plusieurs études sur le sonnet avaient été publiées,¹⁷ notamment celle de Théodore de Banville

17

Alençon, Histoire du Sonnet (1856),
 Alfred Delvau, Les Sonneurs de Sonnets (1867),
 Paul Gaudin, Du Rondeau, du Triolet, du Sonnet (1870).

contenue dans Le Petit Traité de Poésie Française.

Cet ouvrage, paru en 1871, devient le manifeste du Parnasse en ce qui concerne la forme poétique.

Banville y traite également de l'épopée:

Le caractère essentiel de l'Epopée, c'est la grandeur jointe à la naïveté; la virilité, l'énergie de l'homme sont unies à la simplicité, à la grâce ingénue de l'enfant: c'est Homère. 18

Au cours de notre examen des Trophées, nous espérons y découvrir ces aspects de grandeur et de simplicité.

Bien que Banville ne fasse pas de rapport net entre l'épopée et le sonnet, il exprime beaucoup de confiance dans ce dernier et il suggère des solutions pour les problèmes posés par le sonnet. Comment disposer le sujet entre les quatrains et les tercets? Quel rôle attribuer au dernier vers? "La forme du Sonnet," dit Banville, "est magnifique, prodigieusement belle, — et cependant infirme en quelque sorte."¹⁹ Ici Banville examine la disproportion entre les deux parties du sonnet:

18

F. Génin, Introduction à sa traduction de la Chanson de Roland, cité par Banville, op. cit., p. 128.

19

Banville, Petit Traité de Poésie Française, p. 205.

. . . les tercets, qui à eux deux forment six vers, étant d'une part physiquement plus courts que les quatrains, qui à eux deux forment huit vers, — . . . le Sonnet ressemble à une figure dont le buste serait trop long et dont les jambes seraient trop grêles et trop courtes. . . . Il faut dire que le Sonnet ressemblerait à une telle figure, si l'artifice du poète n'y mettait bon ordre.

Quel doit être cet artifice?

. . . L'artifice doit donc consister à grandir les tercets, à leur donner de la pompe, de l'ampleur, de la force et de la magnificence. . . . le poète . . . ne gardant que les grands mots sonores, descriptifs et qui portent coup. Mais ici il s'agit d'exécuter ce grandissement sans rien ôter aux tercets de leur légèreté et de leur rapidité essentielles. 20

Heredia lui-même attache la plus grande importance aux tercets. Les quatrains, qui évoquent le cadre ou le paysage, préparent la péripétie inattendue dans les tercets lesquels, dit Banville, "doivent non pas répéter les quatrains, mais les éclairer, . . ." ²¹
 Dans les Trophées, le sonnet "L'Oubli" (1876), commence par une description du décor: un temple ruiné sur un promontoire. Autour est le débris de marbre et d'airain qui représentait une fois une divinité. Dans ce paysage désolé paraît un homme menant un troupeau de boeufs. Le son

20
Ibid., pp. 205, 206.

21
Ibid., p. 207.

de sa conque résonne dans l'air calme. Puis, brusquement, aux tercets, la vision est agrandie. On quitte la scène pour s'adonner à des rêveries sur les héros oubliés du passé. Le décor n'est plus le temple sur une colline, mais toute la Terre, et celui qui s'y promène n'est plus un simple bouvier, mais l'Homme. Le poète fait ressortir le respect tendre qu'a la nature pour les anciens Dieux, et il fait voir l'indifférence de l'Homme:

La Terre maternelle et douce aux anciens Dieux
Fait à chaque printemps, vainement éloquente,
Au chapiteau brisé verdir une autre acanthe;

Mais l'Homme indifférent au rêve des aïeux
Ecoute sans frémir, du fond des nuits sereines,
La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes.

(p. 3.)

Ce sonnet ouvre le recueil des Trophées.

Dans "Nessus" les quatrains préparent une révélation choquante. Le centaure, Nessus, raconte comment il a grandi "beau, libre, heureux, sous le soleil," vivant pareil à ses frères, "ignorant d'un sort meilleur ou pire." Cette existence paisible dure jusqu'au jour funeste où Nessus aperçoit "l'Epouse triomphale" d'Hercule. Depuis ce moment il est rongé de désir, et il lance des anathèmes contre le dieu qui a mis dans un corps animal le pouvoir mortel d'aimer:

Car un Dieu, maudit soit le nom dont il se nomme!
 A mêlé dans le sang enfiévré de mes reins
 Au rut de l'étalon l'amour qui dompte l'homme.

("Nessus," p. 9.)

Le poète se plaît à entourer de mystère le dénouement. On ne saurait à quoi s'attendre en lisant les premiers vers de ce sonnet:

Avant tout, le Chaos enveloppait les mondes
 Où roulaient sans mesure et l'Espace et le Temps;
 Puis on introduit des personnages: Gaia (la terre),
 les Titans, fils de Gaia et d'Ouranos (le ciel).
 Ensuite c'est la chute des Titans qui se sont révoltés
 contre les dieux. L'entrée en scène d'un nouveau personnage
 se prépare pour apporter du soulagement à ces tristes
 événements. Les Immortels qui siègent sur l'Olympe sont
 "Farouches, ignorants des rires et des jeux." Puis, un
 miracle. Ouranos "fit pleuvoir la virile rosée" et

L'Océan s'entr'ouvrit, et dans sa nudité
 Radieuse, émergeant de l'écume embrasée,
 Dans le sang d'Ouranos fleurit Aphrodité.

("La Naissance d'Aphrodité," p. 13.)

Ainsi, du mariage de l'Océan et du Ciel, est née la déesse de la beauté et de l'amour.

Dans "Fleurs de Feu" (1866) il s'agit d'une autre naissance. Un décor tranquille se dessine aux quatrains; aux tercets, c'est un mouvement inattendu d'ascension.

Autrefois le volcan fier avait jeté ses flammes "plus haut encor que les Chimborazos" (volcan éteint des Andes), mais aujourd'hui:

Nul bruit n'éveille plus la cime sans échos.
Où la cendre pleuvait l'oiseau se désaltère;
Le sol est immobile et le sang de la Terre,
La lave, en se figeant, lui laissa le repos.

Au bord de ce volcan dormant pousse soudainement la merveilleuse plante d'aloès qui ne fleurit qu'un jour tous les cent ans. Par un "suprême effort de l'antique incendie":

A l'orle de la gueule à jamais refroidie,
Eclatant à travers les rocs pulvérisés,

Comme un coup de tonnerre au milieu du silence,
Dans le poudroiment d'or du pollen qu'elle lance
S'épanouit la fleur des cactus embrasés.

("Fleurs de Feu," p. 128.)

Il y a quelque chose de beau et d'héroïque dans la nature puissante qui pleure les temps disparus ("l'Oubli"), qui s'épanouit dans l'adversité ("La Naissance d'Aphrodité," "Fleurs de Feu"). Egalement y a-t-il de la grandeur dans ce mi-homme mi-bête qui s'éveille avec horreur à sa faiblesse ("Nessus").

Parfois les tercets ne font que surprendre. Tel est le cas dans "Pan"(1863), qui paraît sous le titre de "Sonnet Héroïque" dans le Parnasse Contemporain de 1876.

Les quatrains préparent la scène. Il est midi. De temps en temps les rayons du soleil pénètrent les clairs-obscurs de la forêt où se glisse le Chèvre-pied "l'oeil ardent." On n'entend que "les soupirs" et "les bruits frais" qui montent des "sources inconnues." Puis une Nymphe "s'égare et s'arrête" et le silence est momentanément brisé:

. . . d'un seul bond, le Dieu du noir taillis s'élançe,
La saisit, frappe l'air de son rire moqueur,
Disparaît . . . Et les bois retombent au silence.

("Pan," p. 22.)

D'autres fois, les tercets surprennent la tranquillité d'une existence sous-marine. Un grand poisson navigue à travers une "forêt des coraux abyssins," éclairée par la "mystérieuse aurore" du soleil:

Dans l'ombre transparente indolemment il rôde;
Et, brusquement, d'un coup de sa nageoire en feu
Il fait, par le cristal morne, immobile et bleu,
Courir un frisson d'or, de nacre et d'émeraude.

("Le Récif de Corail," p. 130.)

Jusqu'ici on a fait allusion aux thèmes qui traitent des divinités et de la nature. Heredia sait aussi bien disposer les parties d'un sonnet pour introduire du mystère dans la vie familière. En rendant gloire aux personnages humbles, il élargit l'horizon héroïque des Trophées. Aux quatrains de

"Le Chevrier," on épie un berger et un chevrier
 s'arrêter pour dîner dans un "sauvage asile."
 La nuit tombe, et le chevrier avertit son compagnon
 de parler bas car "Les Dieux sont partout." Il lui
 signale le trou d'ombre d'où sort le Satyre quand
 tout dort. On peut se figurer l'émerveillement qui se
 peint sur les traits des deux hommes quand le chevrier
 s'exclame tout bas:

Entends-tu le pipeau qui chante sur ses lèvres?
 C'est lui! Sa double corne accroche les rayons,
 Et, vois, au clair de lune il fait danser mes chèvres!

("Le Chevrier," p. 41.)

Heredia, comme André Chénier et comme Flaubert, possède
 "le don d'évocation, la première des vertus poétiques.
 Il se dédouble. Il voit, il fait vivre, il vit ses
 personnages; ils semblent se mouvoir dans le milieu
 qui leur est naturel."²²

Dans un sonnet du cycle "La Grèce et la Sicile"
 Heredia respire le scepticisme d'un vieux laboureur.
 Les quatrains du sonnet énumèrent les outils dont s'est
 servi depuis un siècle Parmis:

22

Heredia, Préface à l'édition des Bucoliques
 d'André Chénier (Paris: "Maison du Livre,"
 1907), p. XXVI.

Le semoir, la charrue, un joug, des socs luisants,
 La herse, l'aiguillon et la faux acérée
 Qui fauchait en un jour les épis d'une airée,
 Et la fourche qui tend la gerbe aux paysans;

Maintenant Parmis a quatre-vingts ans et "Ayant vécu sans joie, il vieillit sans remords." Cependant, après avoir peiné si longtemps, le pauvre vieillard se doute que sa tâche soit vraiment finie:

Mais il est las d'avoir tant peiné sur la glèbe
 Et songe que peut-être il faudra, chez les morts,
 Labourer des champs d'ombre arrosés par l'Erèbe.

("Le Laboureur," p. 48.)

Depuis la mise en scène simple des quatrains, on va jusqu'à une réflexion philosophique aux tercets.

En faisant vive attention à cette composition des deux parties, Heredia réussit à donner l'ampleur nécessaire aux tercets. Il reconnaît l'importance de la progression dans le mouvement du sonnet. Parfois l'exposition se prolonge à y comprendre le premier tercet. C'est alors, dans la dernière strophe, une image ou une révélation saisissante. Nous avons déjà vu des exemples de ce procédé dans les sonnets cités plus haut. Le problème du déséquilibre entre les quatrains et les tercets est résolu, mais il se pose toujours la question du dernier vers.

Au XVIII^e siècle, le dernier vers du sonnet s'appelait "la chute." Il était la conclusion aux treize vers précédents. Voyons ce qu'écrit Théodore de Banville à l'égard du dernier vers du sonnet:

Le dernier vers du Sonnet doit contenir un trait — exquis, ou surprenant, ou excitant l'admiration par sa justesse et par sa force. . . .

OUI, le dernier vers du Sonnet doit contenir la pensée du Sonnet tout entière. — NON, il n'est pas vrai qu'à cause de cela il soit superflu de lire les treize premiers vers du Sonnet. Car dans toute oeuvre d'art, ce qui intéresse, c'est l'adresse de l'ouvrier, . . . 23

Enfin, un Sonnet doit ressembler à une comédie bien faite, en ceci que chaque mot des quatrains doit faire deviner — dans une certaine mesure — le trait final, et que cependant ce trait final doit surprendre le lecteur, — non par la pensée qu'il exprime et que le lecteur a devinée, — mais par la beauté, la hardiesse et le bonheur de l'expression. 24

Selon Banville, ce qui impressionne dans toute oeuvre d'art, c'est "l'adresse de l'ouvrier." L'ouvrier doit surprendre au dernier vers du sonnet par "le bonheur de l'expression" et non par la pensée. C'est une différence fondamentale dans l'esthétique de Banville et de Heredia, car Heredia surprend à la fois par la

23

Banville, Petit Traité de Poésie Française, p. 206.

24

Ibid., p. 207.

beauté et par la pensée du dernier vers.

Dans de rares sonnets des Trophées, le dernier vers marque, en effet, la fin du tableau, comme dans "Pan," où le Chèvre-pied "Disparaît . . . Et les bois retombent au silence." Mais le plus souvent, le dénouement est investi de pouvoir suggestif. Chez Heredia, le dernier vers du sonnet est le point culminant qui élargit les horizons de la réflexion. Il est d'habitude une invitation à prolonger la vision, plutôt qu'à l'arrêter.

"Sur l'Othrys," qui ferme le cycle "La Grèce et la Sicile," donne une vue panoramique sur la terre des Dieux. Assis au seuil d'une cabane champêtre, en buvant "un lait fumant," on contemple les riches plaines thessaliennes et les cimes des monts neigeux - l'Olympe et le Tymphreste. L'ambiance paisible s'anime soudainement au dernier vers:

Et là-bas, à travers la lumineuse gaze,
Le Parnasse où, le soir, las d'un vol immortel,
Se pose, et d'où s'envole, à l'aurore, Pégase!

(p. 54.)

"La Trebbia" (1890) commence par l'évocation du réveil du camp romain le matin de bataille, et s'achève par l'image grandiose d'Hannibal "pensif et triomphant" qui écoute sur les bords de la Trebbia "Le piétinement sourd des légions en marche." (p. 72.).

"Soir de Bataille" (1884) se termine également par une image triomphale. Le général vainqueur, Marc-Antoine, arrive parmi ses soldats qui comptent leurs compagnons morts. Les "âcres parfums" et "la chaleur du carnage" enveloppent la scène:

C'est alors qu'apparut, tout hérissé de flèches,
Rouge du flux vermeil de ses blessures fraîches,
Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant,

Au fracas des buccins qui sonnaient leur fanfare,
Superbe, maîtrisant son cheval qui s'effare,
Sur le ciel enflammé, l'Imperator sanglant.

(p. 78.)

La révélation du personnage se réserve au dernier vers pour "surprendre" par "la hardiesse" de l'expression.

Dans "Antoine et Cléopâtre" (1884) le dernier vers clôt la scène voluptueuse par le pressentiment d'un désastre militaire:

Et sur elle courbé, l'ardent Imperator
Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or
Toute une mer immense où fuyaient des galères.

(p. 79.)

Parfois le dernier vers frappe discrètement le sentiment, comme dans "La Dogaresse" (1867), où la Dame "indolente et superbe" oublie un moment son "orgueil patricien" et

Se tournant à demi dans un flot de brocart,
Sourit au négrillon qui lui porte la queue.

(p. 101.)

ou comme dans "Le Prisonnier" (1868), où le vieux guerrier "lié sur la barque et saignant" accepte en silence sa misère et regarde "d'un air stupide et grave":

Les minarets pointus qui tremblent dans le Nil.
(p. 125.)

"La Dogaresse" et "Le Prisonnier" tous deux figurent parmi les "Sonnetts Héroïques" publiés dans le Parnasse Contemporain de 1876.

Dans "Brise Marine" (1892) le poète laisse échapper une certaine nostalgie pour le pays natal.²⁵ Il est grisé par un "souffle étrangement parfumé" qui lui vient de l'Ouest, et aux derniers vers, il prétend avoir

Respiré dans le vent qu'embauma l'air natal
La fleur jadis éclosé au jardin d'Amérique.
(p. 148.)

En vrai Parnassien, Heredia recherche la lucidité dans l'expression. Sa poésie, destinée à une élite, doit lui être communicable. Pour y arriver, Heredia fait assez d'allusions dans ses sonnets, de sorte que ses lecteurs eux-mêmes puissent continuer, sans entrave, la sensation poétique. Le dernier vers, le point culminant du sonnet, sert de point de repère à l'imagination. Il laisse tantôt une image énergique qui frappe l'imagination

25

José-Maria de Heredia est né à La Fortuna (Cuba), en 1842.

("La Trebbia"), tantôt une impression délicate qui séduit la sensibilité ("Brise Marine"). Entre ces deux extrêmes le poète aborde toute la gamme de pensées et de sensations qu'ont pu évoquer en lui son contact avec les civilisations passées, les pays lointains, et les paysages de la Bretagne.

Dans le poème, "l'Art," le manifeste des Parnassiens en ce qui concerne la forme artistique, Gautier conseille la forme difficile:

Oui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

Point de contraintes fausses!
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit. 26

Attentif à de telles recommandations, Heredia soumet sa Muse au "cothurne étroit" du sonnet. C'est pour discipliner sa pensée et son imagination, et pour s'empêcher de tomber dans les négligences de forme que condamne son maître, Leconte de Lisle. Pourtant, la vision de Heredia n'est nullement myope. La vraie poésie, dit-il, est dans

"la nature et dans l'humanité éternelles,"²⁷ et le don le plus magnifique du poète est "la puissance assurément divine qu'il a de créer à son image des êtres vivants et d'évoquer les Ombres."²⁸ Heredia se transporte de préférence dans le passé, où il décèle de la beauté dans les actions parfois les plus simples. De cette simplicité il sait extraire la grandeur de l'homme et de la nature et puis, la refondre, au moyen du sonnet, dans sa simplicité primitive. Ainsi fait-il rentrer cette grandeur à sa petite place dans la chaîne de l'existence.

27

Heredia, "Discours de Réception," Les Trophées,
p. 225.

28

Ibid., p. 226.

CHAPITRE V

LES EXPRESSIONS D'INTENSITE DANS LES TROPHEES

La forme étroite du sonnet exige une grande conscience artistique. Elle impose au poète la discipline de concentrer les images. Quand le sonnet se veut épique, cet art de la concision prend une plus grande signification encore. Nous examinons, dans les Trophées, les procédés par lesquels le sonnet atteint des proportions épiques, en nous tenant premièrement au rôle des substantifs (spécifiquement le ciel et l'Océan), et deuxièmement à la fonction des épithètes.

Certains substantifs, tels que "le ciel" et "l'Océan," expriment par eux-mêmes un degré extrême de grandeur. Ces deux substantifs sont fréquents dans les Trophées. L'explication se trouve dans "Armor" (1868), où Heredia lui-même exprime son "ivresse de l'espace et du vent intrépide."¹

Considérons d'abord le ciel. Bien que le mot "ciel," en lui-même, soit assez suggestif, Heredia y

1

Les Trophées, p. 146. "Armor" appartient au cycle "La Nature et le Rêve," qui groupe ensemble les sonnets d'inspiration intime. La plupart de ces sonnets furent écrits avant 1876.

ajoute parfois une épithète d'insistance: "l'azur infini" ("l'Oubli"), "le grand ciel bleu" ("Stymphale").

La valeur du ciel à élargir la vision du sonnet est indisputable. Conscient du besoin de condensation, Heredia accorde au ciel un deuxième rôle, celui de renforcer les diverses ambiances. Ainsi le ciel suggère la sérénité d'un milieu exotique:

Seul, tachant d'un point noir le ciel blanc et serein,
Au loin, tourne sans fin le vol des gypaètes;

("La Vision de Khèm" I, p. 121.)

ou d'un milieu rustique:

Le ciel est clair. La barque a glissé sur les sables.

("A Sextius," p. 60.)

L'air fraîchit. Le soleil plonge au ciel radieux.

("Sur l'Othrys," p. 54.)

ou des landes:

Viens. Partout tu verras, par les landes d'Arèz,
Monter vers le ciel morne, infrangible cyprès,
Le menhir . . .

("Bretagne," p. 140.)

La présence du ciel ennoblit les sentiments de nostalgie et les rend éternels:

Reverrai-je ses yeux de sombre violette,
Si purs, sourire au ciel natal qui s'y reflète

("l'Esclave," p.47.)

Et pour que le regret du sol Latin s'allège,
Tu regardes le ciel, triste Sabinula.

("l'Exilée," p. 87.)

Le ciel prend un divers aspect pour chaque ambiance.

On ne donne ici que quelques exemples:

On voit Cléopâtre debout à la proue d'une trirème, qui
passe

Sous l'azur trionphal, au soleil qui flamboie,

("Le Cydnus," p. 77.)

Antoine et Cléopâtre, qui regardent

L'Egypte s'endormir sous un ciel étouffant

("Antoine et Cléopâtre," p. 79.)

A l'explorateur, Juan Ponce de Léon:

La Floride apparut sous un ciel enchanté.

("Jouvence," p. 112.)

Mais le temps passe, et tout meurt:

. . . et Syracuse
Dort sous le bleu linceul de son ciel indulgent;

("Médaille Antique," p. 133.)

Pour rendre sa vision encore plus grandiose,
Heredia dessine à la fois le ciel et l'Océan,² mais
c'est avec l'Océan (écrit toujours en majuscule dans
les Trophées) qu'il ressent la vraie affinité.

2

Voir dans les Trophées: "L'Oubli," "Nymphée,"
"Maris Stella," "Le Ravissement d'Andromède,"
"Les Conquérants," "La Dogaresse."

L'Océan, comme le ciel, a une valeur en plus de celle d'agrandissement. C'est l'Océan, qui "Bercera ton coeur triste à son murmure grave" ("Bretagne," p. 140). C'est lui, qui parle à l'homme "d'une voix fraternelle" ("Mer Montante," p. 147).

Cependant, un Océan uniquement doux ne serait pas le vrai réflecteur des rêves de l'homme. Un tel Océan n'aurait pas de rapport avec le "rêve héroïque et brutal," qui enivre les Conquérants, s'il ne possédait, lui-même, un côté violent et insatiable. Il le possède en effet. A l'Océan tendre, qui "se lamente en pleurant les Sirènes" ("L'Oubli," p. 3), s'oppose "l'Océan fiévreux qui dévore sa grève" ("A un Fondateur de Ville," p. 116), et "l'Océan monstrueux" qui crache "l'âcre bave des flots" ("Andromède au Monstre," p. 35). L'Océan "splendide, immense et triste" ("Un Peintre," p. 139) est plus vraiment l'Océan "splendide et monstrueux" ("Armor," p. 146). Par sa variabilité même, l'Océan a une étrange fascination pour le poète ivre de sensations extrêmes.³

3

L'Océan figure comme héros dans le cycle breton, qui paraît à l'intérieur du groupe "La Nature et le Rêve."

A l'ivresse de l'espace dans les Trophées s'ajoute l'avidité d'aventure. Heredia, qui idolâtre l'âme des conquérants, s'adonne à des rêves glorieux qu'un temps peu héroïque l'empêche de réaliser.⁴ Il voudrait mourir pour un idéal, pour la Gloire ou pour la Liberté, dans "l'orgueil de la force et l'ivresse du rêve."⁵ Il voudrait s'élancer "plus ultra," à la découverte de nouveaux mondes:

Partons! Je briserai l'infranchissable glace,
Car dans mon corps hardi je porte une âme lasse
Du facile renom des Conquérants de l'or.

J'irai. Je veux monter au dernier promontoire,
Et qu'une mer, pour tous silencieuse encor,
Caresse mon orgueil d'un murmure de gloire.

("Plus Ultra," cycle
"La Nature et le Rêve," p. 152.)

Cette attitude hautaine, étrangère aux préoccupations quotidiennes, amène le poète aux sommets d'où il peut contempler le passé historique et légendaire. Heredia

⁴ Voir les Trophées:

Et pourtant j'ai rêvé ce destin glorieux
De tomber au soleil ainsi que les aïeux,
Jeune encore et pleuré des héros et des vierges.

("Les Funérailles," cycle
"La Nature et le Rêve," p. 134.)

⁵ "La Mort de l'Aigle," cycle "La Nature et le Rêve," les Trophées, p. 151.

exalte ce passé, et ne trouve rien dans le présent à l'égaliser.⁶

Où mieux voir son amour du passé que dans son choix d'épithètes, dont la plupart tendent à glorifier les héros de la légende et de l'histoire. "Tout qualificatif qui n'est pas un superlatif lui paraît absolument incapable [à Heredia] d'exprimer même la centième partie de sa pensée."⁷ Quoique Heredia favorise les sensations exubérantes, son enthousiasme ne l'emporte jamais sur le travail consciencieux de l'artiste.

Le vocabulaire des Trophées est choisi à la fois en vue de rendre un haut degré d'intensité aux expressions dans un cadre des plus restreints, et en

6

Nous rappelons, à cet égard, les paroles de Leconte de Lisle: "Je crois, enfin, qu'à génie égal, les oeuvres qui nous retracent les origines historiques, qui s'inspirent des traditions anciennes, qui nous reportent au temps où l'homme et la terre étaient jeunes et dans l'éclosion de leur force et de leur beauté, exciteront toujours un intérêt plus profond et plus durable que le tableau daguerréotypé des moeurs et des faits contemporains." Voir la Préface des Poèmes et Poésies, publiée dans Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 233.

7

Catulle Mendès, Revue de Paris, 1^{er} mars 1909, p. 82, cité dans Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 438.

vue de balancer les deux parties inégales du sonnet. Rappelons la discussion, dans le chapitre précédent, sur le problème de la disproportion entre les quatrains et les tercets. On cite de nouveau la solution proposée par Banville:

L'artifice doit donc consister à grandir les tercets, à leur donner de la pompe, de l'ampleur, de la force et de la magnificence. . . . le poète . . . ne gardant que les grands mots sonores, descriptifs et qui portent coup. Mais ici il s'agit d'exécuter ce grandissement sans rien ôter aux tercets de leur légèreté et de leur rapidité essentielles. 8

Les mots employés dans les tercets doivent donc être concis et vigoureux. Heredia, qui paraît avoir partagé l'avis de Banville, réserve souvent ses expressions intenses pour la fin. La sobriété, avec laquelle il construit ses sonnets et dispose ses superlatifs, sera bientôt évidente. En étudiant les épithètes dans les Trophées, il faut se souvenir de leur double fonction: (1) communiquer la gloire du passé, et (2) équilibrer le sonnet.

Hercule, "le Dompteur" qui suit l'empreinte du lion de Némée, est le héros des premiers sonnets. Aux quatrains, les épithètes sont au nombre de cinq:

8

Banville, Petit Traité de Poésie Française, pp. 205, 206.

"formidable," "seul," "épouvanté," "élargi," "grand."
 Aux tercets, elles sont au nombre de sept: "sanglant,"
 "armée," "éparse," "sinistres;" "grandissante,"
 "horrible," "monstrueux." Elles sont choisies pour
 faire ressentir la force étonnante des combattants:

Car l'ombre grandissante avec le crépuscule
 Fait, sous l'horrible peau qui flotte autour d'Hercule,
 Mêlant l'homme à la bête, un monstrueux héros.

(le dernier tercet, "Némée," p. 7.)

Plus loin, Hercule est l'Archer "superbe" qui ajuste
 la flèche "trionphale" ("Stymphale," p. 8). Les
 centaures en fuite voient:

. . . la lune éblouissante et pleine
 Allonger derrière eux, suprême épouvantail,
 La gigantesque horreur de l'ombre Herculéenne.

(le dernier tercet, "Fuite de Centaures,"
 p. 12.)

Et, à l'heure "flamboyante," où la terre sent la flamme
 "immense," apparaît la déesse "superbe":

Faisant voler les traits de la corde tendue,
 Les cheveux dénoués, haletante, éperdue,
Invincible, Artémis épouvante les bois.

(le dernier tercet, "La Chasse," p. 20.)

D'autres sonnets sont consacrés aux héros de
 l'histoire: Hannibal pensif et "trionphant" ("La Trebbia,"
 p. 72), Antoine sanglant et "superbe" ("Soir de Bataille,"
 p. 78). Les artistes créateurs figurent également parmi
 les héros dignes de la vénération: "le vaillant Maître

Orfèvre" ("Sur le Pont-Vieux," p. 102), Michel-Ange à l'âme "altière" ("Michel-Ange," p. 155), et l'émailleur, qui fait revivre en lui les ouvriers "sublimes" ("A Claudius Popelin," p. 105). Est-ce seulement pour leur dévouement à la tâche que Heredia honore les artistes? Regardons le travail de ces ouvriers. Le jeune Cellini cisèle:

Le combat des Titans au pommeau d'une dague.

("Sur le Pont-Vieux," p. 102.)

L'émailleur peint:

Le peuple monstrueux de la mythologie,

("Rêves d'Email," p. 107.)

Le sculpteur crée de lourds Géants et des Esclaves, et les marbres froids frissonnent de

La colère d'un Dieu vaincu par la Matière!

("Michel-Ange," p. 155.)

Ainsi, Heredia trouve même dans le travail des artistes l'occasion de chanter la force et la beauté du passé.⁹

Dans les vers cités plus haut, et dans d'autres vers des Trophées, on peut relever les mots favoris de Heredia pour exprimer les sensations vives et intenses. Certains adjectifs évoquent un degré extrême de grandeur: "énorme," "immense," "gigantesque," "colossal."

⁹Voir aussi "Email," où le poète dit à l'émailleur d'inscrire "un fier profil de guerrière d'Ophir," et "L'Ancêtre," où l'émailleur dépeint le visage hardi d'un Conquistador.

Le mot "petit" ne s'y trouve pas une seule fois.¹⁰

Ces termes s'emploient (1) tantôt au sens propre:

La lune

Prolonge étrangement des ombres colossales.

("La Vision de Khèm" III,
p. 123.)

Les grands sphinx regardent

L'élan démesuré des aiguilles de pierre.

("La Vision de Khèm" I,
p. 121.)

(2) tantôt au sens exagéré:

. . . les soleils d'un siècle ont longuement mûri
Le bouton colossal qui fait ployer sa hampe.

("Fleur Séculaire," p. 129.)

Et sur elle courbé, l'ardent Imperator
Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or
Toute une mer immense où fuyaient des galères.

(le dernier tercet, "Antoine et Cléopâtre,"
p. 79.)

D'autres épithètes inspirent la terreur: "sinistre,"

"horrible," "terrible," "farouche," "affreux,"

"monstrueux"; ou l'émerveillement: "ardent,"

"éblouissant," "flamboyant," "invincible," "divin,"

"sublime," "splendide," "suprême," "superbe,"

"triomphal." L'exubérance de Heredia trouve encore

une issue — les couleurs.

10

Voir Ibrovac, José-Maria de Heredia, sa Vie, son Oeuvre,
note 3 au bas de la page 426.

A l'époque du Romantisme, les écrivains qui recherchent les effets outrés se réjouissent de l'intensité de couleurs, jusqu'alors inconnue, que leur offrent les pays exotiques. L'Orient, en particulier, les éblouit de ses couleurs farouches. Victor Hugo, grand admirateur de Delacroix, qui est le peintre le plus célèbre dans l'orientalisme artistique, connaît également les oeuvres du coloriste-prosateur, Chateaubriand. Sous l'influence du courant de l'exotisme, Hugo transforme sa langue et son style pour produire les vers éclatants des Orientales.

Amoureux du monde visible, les Parnassiens voient en Théophile Gautier le continuateur de l'Hugo des Orientales. Gautier recherche à la fois une forme et une couleur robustes: "Trois choses me plaisent," dit le poète dans Mademoiselle de Maupin, "l'or, le marbre et la pourpre, éclat, solidité, couleur."¹¹ Le goût des couleurs brillantes est un des caractères du Parnassisme.¹² Leconte de Lisle excelle comme peintre

11

Théophile Gautier, op. cit., p. 211.

12

Dans "l'Art," Emaux et Camées, Gautier conseille aux poètes de fuir l'aquarelle et de fixer la couleur trop frêle "Au four de l'émailleur."

de la couleur et de la lumière;¹³ Heredia est surtout maître de la couleur.¹⁴

Plutôt que de désigner la couleur par le mot propre, Heredia substitue, parfois, des objets qui possèdent des couleurs caractéristiques et bien connues, ou un éclat distinctif,¹⁵ tels que: l'émail, le vitrail, les métaux, les pierres précieuses, les perles:

13

Malgré sa haine pour l'indifférence de la nature, Leconte de Lisle l'admire à cause de sa fraîcheur et de son calme. Il est célèbre comme peintre-coloriste de l'Océan, du désert, de la jungle, et des animaux. Même ses poèmes philosophiques tels que: "Bhagavat," "Niobé," et "Quain" contiennent des passages descriptifs.

14

Théodore de Banville, quand il demande à la légende des sujets de tableaux, préfère en général les coloris ardents, les pourpres, et les ors. D'autres parnassiens-coloristes sont: Joséphin Soulyard- Sonnets Humoristiques (1858) (cycle "les Figulines"), Jules Breton- Les Champs et la Mer (1875), Auguste Lacaussade- Poèmes et Paysages (édition définitive de 1892), Emile Blémont- Poèmes de Chine (1887), dont "l'Escalier de Jade" rappelle la richesse visuelle de "la Dogaresse" de Heredia. Voir Aaron Schaffer, The Genres of Parnassian Poetry (Baltimore: John Hopkins Press, 1944), Chapitres I, III.

15

C'est un procédé habilement utilisé par Victor Hugo. Cf. Edmond Huguet, La Couleur, La Lumière et l'Ombre dans les Métaphores de Hugo (Paris: Hachette, 1905).

J'ai vu parfois, ayant tout l'azur pour émail,
 Les nuages d'argent et de pourpre et de cuivre,
 A l'Occident où l'oeil s'éblouit à les suivre,
 Peindre d'un grand blason le céleste vitrail.

("Blason Céleste," p. 145)¹⁶

L'emploi des pierres précieuses et des perles, comme métaphores de couleur, est rare dans les Trophées.

Heredia parle de boulets, dont les trous béants sont "comme un glorieux collier de perles sombres" ("A une Ville Morte," p. 118). Il décrit des "mousses d'émeraude" ("La Sieste," p. 136), et il accumule les pierreries dans les tercets de "Le Récif de Corail" et "Un Peintre":

Il a peint l'Océan . . .
 Où le nuage laisse un reflet d'améthyste,
 L'émeraude écumante et le calme saphir;

("Un Peintre," p. 139.)

Aux pierres précieuses, Heredia préfère l'éclat de l'or. Le poisson dans "Le Récif de Corail" (p. 130) fait courir "un frisson d'or, de nacre et d'émeraude." Il y a également, dans les Trophées, "l'or bariolé des plaines," "l'or incandescent," "l'arène dorée," "une houle dorée," "sillage doré," "la brume d'or," "algues d'or," "le genêt d'or," "un palmier d'or," "copeaux d'or."

Cléopâtre:

16

Voir également dans les Trophées: "Le Réveil d'un Dieu," "Sur le Pont-Vieux," "Le Récif de Corail."

Semble un grand oiseau d'or qui guette au loin sa proie.

("Le Cydnus," p. 77.)

Pour préciser les couleurs, Heredia emprunte les noms de pierres et de métaux précieux.

Il choisit souvent les couleurs les plus chaudes. Les épithètes de couleur les plus fréquentes dans les Trophées sont:¹⁷ rouge (vermeil, rutilant, écarlate, pourpré, rose), noir,¹⁸ puis: blanc, vert, bleu, blond. La même prédilection pour le rouge paraît chez Leconte de Lisle, pour qui le rouge incarne "les aspects violents de la nature."¹⁹ Les couleurs de l'Orient et des Tropiques se déploient dans les Trophées: " . . . le grand aloès à la fleur écarlate" ("Fleur Séculaire," p. 129), " . . . le volcan sur un ciel de cinabre" ("Le Daïmio," p. 127), le ciel vert, au couchant, frangé "de pourpre et d'or" ("Le Prisonnier," p. 125).²⁰

17

D'après une étude faite par H. Fromm. Voir Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 353.

18

Le "noir" possède parfois, dans les Trophées, une valeur métaphorique: "noirs enchantements" ("La Magicienne"), "noirs loisirs" ("Tranquillus").

19

Voir Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, note 3 en bas de la page 353.

20

On trouve aussi de riches couchers de soleil dans les sonnets du cycle breton: "Floridum Mare," "Soleil Couchant."

Pourtant, ces paysages ne sont pas les seuls à offrir des effets extraordinaires. Vue par delà les siècles, l'Antiquité gréco-latine semble aussi présenter une existence de forte couleur:

C'est alors qu'apparut, tout hérissé de flèches,
Rouge du flux vermeil de ses blessures fraîches,
 Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant,

Sur le ciel enflammé, l'Imperator sanglant. . . .

(les tercets, "Soir de Bataille," cycle
 "Rome et les Barbares,"
 p.78.)

Dans un décor moins agité les couleurs n'en sont pas moins impressionnantes:

Et la brune Lagide ouvre dans l'air charmé
 Ses bras d'ambre où la pourpre a mis des reflets roses;

("Le Cydnus," cycle
 "Rome et les Barbares," p. 77.)

Les couleurs, jamais employées pour elles-mêmes, s'harmonisent à l'esprit du moment: à la violence de bataille, à la beauté gracieuse d'une femme, ou, comme dans le sonnet suivant, à la clarté étincelante du ciel et de la mer vénitiens:

. . . l'essaim brillant des Cavaliers
 Traîne la pourpre et l'or par les blancs escaliers
 Joyeusement baignés d'une lumière bleue,

("La Dogaresse," p. 101.)

A cause de son désir d'enfermer, dans le sonnet, le maximum de sensations extrêmes, Heredia recherche les

antithèses de couleur. Le blanc et le noir, ou l'or et le noir, sont les oppositions favorites dans les Trophées:²¹

La trirème d'argent blanchit le fleuve noir

("Le Cydnus," p. 77.)

La lumière, elle aussi, offre de frappants contrastes:

. . . le Soleil, vainqueur étincelant des nues,
Dans la mouvante nuît darde l'or de ses traits.

("Pan," p. 22)

L'avidité de sensations intenses s'exprime d'une autre façon encore - par l'opposition de sons et de couleurs. Pour rehausser la splendeur visuelle de quelques-uns de ses sonnets, Heredia atténue ou élimine les sensations auditives. Ce sont donc les couleurs, qui deviennent retentissantes. Les exemples suivants sont tous tirés des tercets. Il y a "Fleurs de Feu," qui devrait être le sonnet liminaire des Trophées:

Comme un coup de tonnerre au milieu du silence,
Dans le poudroiment d'or du pollen qu'elle lance
S'épanouit la fleur des cactus embrasés.

(p. 128.)

21

Pour en avoir d'autres exemples, cf. "Nymphée," "Le Tombeau du Conquérant," "Vendange."

Quelques-uns des sonnets les plus lumineux des Trophées se terminent dans le silence: "Hercule tout sanglant" sourit "au grand ciel bleu" ("Stymphale," p. 8). Dans un décor de pourpre et d'or, baigné d'une lumière bleue, une Dame "Sourit au négrillon qui lui porte la queue" ("La Dogaresse," p. 101), et le guerrier vêtu de rouge, de soie, et de "brillantes laques" "sourit dans la barbe du masque" ("Le Samouraï," p. 126).

A travers le cadre étroit du sonnet, Heredia révèle de vastes horizons. Il évoque l'étendue du ciel et l'immensité de l'Océan. Mais la nature n'occupe pas de place superficielle dans les Trophées. Elle est une force vibrante, à la fois consolatrice: L'Océan "Bercera ton coeur triste à son murmure grave" ("Bretagne," p. 140) et destructrice: "l'Océan fiévreux qui dévore sa grève" ("A un Fondateur de Ville," p. 116).

La nature rend immédiat le passé, car elle est de toutes les races et de tous les temps. En cela, elle est le vrai héros du recueil. Témoin de l'épopée humaine et légendaire, la nature possède de curieuses qualités d'indifférence envers les héros déçus:

. . . ta gloire en ruine est par l'herbe étouffée,
("A un Triomphateur," p. 74.)

et de compassion:

La Mer qui se lamente en pleurant les Sirènes.

("L'Oubli," p. 3.)

Puisque la nature encadre les qualités les plus extrêmes, elle figure fièrement dans un recueil où de telles sensations abondent. Elle occupe une place principale dans "La Nature et le Rêve," le dernier cycle des Trophées.

Il ne faut pas ignorer non plus l'aspect plastique de cette poésie. Chaque sonnet dans les Trophées est un tableau. Par l'intermédiaire du ciel et de l'Océan, Heredia réussit à mettre de la profondeur dans ces tableaux, et à les animer par des floraisons de couleurs. Les grands aspects de couleur, dit Leconte de Lisle, sont une des marques des génies "profonds et virils par excellence."²² Heredia, comme Gautier, favorise l'éclat de l'or et la couleur de la pourpre. Comme lui, il aime les effets vigoureux. Ses épithètes et ses couleurs traduisent son émerveillement devant les exploits des héros légendaires et historiques; Heredia les honore directement, ou à travers les ouvrages des artistes

22

Leconte de Lisle, "Les Poètes Contemporains-Vigny," Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes, p. 266.

créateurs. Il admire même les femmes à caractère ardent: Artémis "invincible," Cléopâtre "un grand oiseau d'or qui guette au loin sa proie," la Dogaresse "indolente et superbe."

"L'ivresse de l'espace,"²³ "l'ivresse du rêve,"²⁴ "l'orgueil de la force"²⁵ - ces termes résument les Trophées.

La forme du sonnet et la tendance parnassienne vers la concision exigent un choix attentif dans le vocabulaire qui, dans les Trophées, doit satisfaire également à l'ambition épique de l'artiste. L'exubérance des expressions dans ce recueil contraste vivement avec la sobriété de la composition. Cette maîtrise est la marque de la poésie parnassienne.

²³ "Armor," les Trophées, p. 146.

²⁴ "La Mort de l'Aigle," op. cit., p. 151.

²⁵ Ibid.

CHAPITRE VI

L'ELEMENT MUSICAL DANS LES TROPHEES

Un rapport intime a toujours existé entre la poésie et la musique. En France au Moyen Age, les grands poèmes épiques, les Chansons de Geste, témoignent du lien entre ces arts. Au 14^e siècle, Guillaume de Machaut, qui possède un sens profond de la correspondance entre la poésie et la musique, écrit lui-même les mélodies sur lesquelles on doit chanter ses vers. Dans la Deffence et Illustration de la Langue Françoise (1549), Du Bellay conseille au poète de rimer pour l'oreille et non pour l'oeil. La Pléiade veut réconcilier la poésie et la musique; Ronsard rêve de mettre ses vers en musique. Les grands Classiques: Corneille, Molière, La Fontaine, et Racine s'occupent d'assouplir et de varier le vers français. A l'époque romantique, on a nettement conscience de l'élément rythmique du vers, et on emprunte à la musique un certain souci d'effets sonores. Cependant, il faut attendre les Symbolistes, pour qu'on fasse le rapprochement systématique entre la technique musicale et la technique poétique.

Les générations parnassiennes marquent une transition de l'esthétique visuelle à l'esthétique musicale en poésie au XIX^e siècle. Le représentant de la première génération parnassienne, Théophile Gautier, reconnaît l'importance des mots sonores, mais recherche surtout "un rythme oculaire." "Un livre n'est pas fait pour être lu à haute voix,"¹ dit-il. Leconte de Lisle, qui est de la deuxième génération du mouvement, croit que la poésie enferme en soi la musique. Cependant, il ne fait point grand cas de la virtuosité musicale, et il laisse les jeux de rime et de rythme à ses disciples. Pour lui et pour Gautier, la plastique est la qualité principale de l'art. "Le premier soin de celui qui écrit en vers ou en prose," affirme Leconte de Lisle, "doit être de mettre en relief le côté pittoresque des choses extérieures."²

C'est à Banville de formuler clairement, pour la troisième génération parnassienne, l'alliance entre tous les arts:

1

Théophile Gautier, dans Goncourt, Journal, 1862, cité dans Albert Cassagne, La Théorie de l'Art pour l'Art en France, p. 434.

2

Cité par Madame J. Dornis dans son Essai sur Leconte de Lisle, p. 11. Cf. Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 344.

La Poésie doit toujours être noble, c'est-à-dire intense, exquise et achevée dans la forme, . . . Elle est à la fois Musique, Statuaire, Peinture, Eloquence; elle doit charmer l'oreille, enchanter l'esprit, représenter les sons, imiter les couleurs, rendre les objets visibles, . . . aussi est-elle le seul art complet, nécessaire, et qui contienne tous les autres, comme elle préexiste à tous les autres.³

A la différence de Gautier et de Leconte de Lisle,

Banville met l'accent sur l'élément musical des vers.

"A quoi donc servent les vers? A chanter."⁴ Il réduit la doctrine de l'Art pour l'Art à des questions de rime et d'effets harmoniques, jusqu'à y sacrifier même la beauté plastique.⁵

Heredia, lui aussi, recherche l'harmonie du vers et le rythme oral. Il se dit et se redit un poème à

3

Théodore de Banville, Petit Traité de Poésie Française, p. 11.

4

Banville, Petit Traité de Poésie Française, p. 7.

5

Dans Banville, les Odes Funambulesques (1857), c'est la virtuosité technique qui intéresse et non les faits divers ou les visions plastiques qui ont servi de sujet. Cette acrobatie des vers rappelle les jeux techniques auxquels se livraient les Rhétoriciens à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècles.

haute voix pour faire sonner chaque mot.⁶ Il reprend; il corrige. C'est un procédé analogue à la fameuse épreuve du "gueuloir" de Gustave Flaubert. Pourtant, Heredia ne se contente pas de la seule valeur musicale des vers. Il ne dirait pas avec Banville "Faisons des vers pour rien, pour le plaisir . . . !" ⁷ Sa poésie à lui satisfait à un idéal philosophique. "La vraie poésie," dit Heredia, "est dans la nature et dans l'humanité éternelles" ⁸ Selon cet idéal, les sons doivent mettre en valeur les idées. "C'est bien une harmonie que celle des vers," déclare-t-il, "et certains sons s'accordent à certaines idées. C'est cet accord que j'ai cherché." ⁹

6

M. Gabriel Marc signale la voix remarquable du sonnetiste:

Tout tremble: c'est Heredia
A la voix farouche et vibrante,

Cité par Catulle Mendès, La Légende du Parnasse Contemporain, p. 244.

7

Cité dans Pierre Martino, Parnasse et Symbolisme, p. 27.

8

José-Maria de Heredia, "Discours de Réception," les Trophées, p. 225.

9

Cité dans Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 443.

La forme restreinte du sonnet dépend, pour sa beauté, de l'harmonie de tous les éléments. Ainsi l'élément musical, dans les Trophées, complète l'élément plastique, et le rythme et la rime, les assonances et les allitérations, se combinent pour préciser les idées et les images. Heredia vise à réconcilier l'esthétique visuelle de Gautier, l'esthétique visuelle et philosophique de Leconte de Lisle, et l'esthétique musicale de Banville. Nous examinerons tour à tour l'alexandrin, la rime, et l'assonance et l'allitération dans les Trophées.

Il n'y a aucun doute que Heredia, dans son choix exclusif de l'alexandrin pour ses sonnets, a subi bien des influences de son siècle.¹⁰ Cependant, l'influence

10

En 1828 Sainte-Beuve rappelle à ses contemporains la réhabilitation du vers alexandrin [délaissé presque totalement du milieu du XIV^e siècle au milieu du XVI^e siècle] par Ronsard et la Pléiade. Voir Sainte-Beuve, Tableau Historique et Critique de la Poésie Française au XVI^e Siècle.

Hugo donne le modèle des différents types de l'alexandrin dans la Légende des Siècles; Leconte de Lisle, dans les Poèmes Barbares. Leconte de Lisle, qui croit que l'alexandrin classique est l'idéal même de la beauté poétique, réussit à imposer autour de lui son admiration pour ce modèle. Pour leurs sonnets, lui, Théodore de Banville, François Coppée, Sully Prudhomme, et Armand Silvestre choisissent l'alexandrin.

Les Rimes Héroïques (1843) d'Auguste Barbier, lesquelles sont l'inspiration directe des sonnets épiques de Heredia, sont également composées de sonnets écrits tous en alexandrins.

prépondérante dérive de la poésie d'André Chénier, dans laquelle Heredia admire profondément le maniement magistral de l'alexandrin. "Avec l'hexamètre grec," dit Heredia dans sa Préface aux Bucoliques, "l'alexandrin français est le plus sonore, le plus solide, le plus suave, le plus souple des instruments poétiques."¹¹ Les Symbolistes reprochent à un tel rythme, sa monotonie; Heredia, en revanche, le trouve majestueux, et aux poètes qui veulent "libérer" le vers, il répond que l'alexandrin se prête à de multiples variations - grâce à la césure, à la brisure, et à l'enjambement.

A vrai dire, le plus grand nombre des vers dans les Trophées sont des binaires, qui obéissent au rythme traditionnel. Cependant, les deux hémistiches forment souvent une antithèse ou une parallèle, qui renforce le sens et la vision du sonnet:

Où tous les siens sont nés | aussi bien qu'ils sont morts.

("Le Lit," p. 150.)

Sur le ciel enflammé | l'Imperator sanglant.

("Soir de Bataille," p. 78.)

¹¹

Heredia, Préface à l'édition des Bucoliques (Paris: "Maison du Livre," 1907), pp. XXVIII, XXIX.

La subdivision quaternaire de l'alexandrin permet d'exprimer une action cadencée:¹²

Eblouis, | d'un seul coup | se dressant | sur leurs griffes,
 ("La Vision de Khèm" II, p. 122.)

L'emploi du trimètre,¹³ du pentamètre, et de l'hexamètre est plus rare dans les Trophées.

Pour varier l'alexandrin, Heredia y introduit le dialogue:

— L'Amour. — Es-tu le Dieu? — Je suis le Héros. — Entre;
 ("Sphinx," p. 30.)

l'interrogation:

C'est peu? Gallus n'a pas désiré davantage.
 ("Villula," p. 58.)

12

Avant l'époque classique, l'alexandrin était un vers syllabique, composé de deux hémistiches. On se souciait peu de la place des accents d'intensité à l'intérieur de ces hémistiches, jusqu'au moment où les poètes de l'époque de Corneille en sentirent l'importance. Dès lors se forma l'alexandrin classique (tétramètre) contenant quatre éléments rythmiques. Heredia a une prédilection pour ce type d'alexandrin.

13

Le trimètre ou "vers romantique," également de douze syllabes, remonte au XVI^e siècle, mais a été surtout employé par Victor Hugo et depuis lui. On le réserve d'habitude pour produire un effet particulier. Voir Maurice Grammont, Petit Traité de Versification Française (Paris: Armand Colin, 1959).

l'impératif:

N'approche pas! Va-t'en! Passe au large, Etranger!

("Hortorum Deus" I, p. 63.)

l'exclamation:

Mais deux yeux, brusquement, ont illuminé l'ombre.
Le Satyre! . . . Son rire épouvante leurs jeux;

("Le Bain des Nymphes," p. 23.)

l'apostrophe:

O Terre, ô Mer, pitié pour son Ombre anxieuse!
Et sur la rive hellène où sont venus ses os,
Soyez-lui, toi, légère, et toi, silencieuse.

("Le Naufragé," p. 45.)

Sans en abuser, Heredia se sert de l'enjambement pour assouplir l'alexandrin, et pour mettre en valeur un mot.¹⁴ Les exemples suivants, contenus dans les tercets, sont relevés par M. Ibrovac:¹⁵

14

Malherbe et puis Boileau proscrivent absolument l'enjambement d'un vers sur l'autre. Depuis Chénier l'enjambement devient un procédé artistique d'usage courant dans tous les genres de poésie. Les Romantiques, tout en essayant une plus grande variation rythmique, se donnent pleine liberté pour l'emploi de l'enjambement, jusqu'à l'excès même. Par réaction, le Parnasse reprend la cadence classique. Leconte de Lisle fait rarement l'enjambement; Banville le proscriit: "Supposez la rime riche, brillante, solide, variée à la fois, comme elle doit l'être, . . . il faudra supprimer comme inutile et le mot ENJAMBEMENT et l'idée qu'il représente." (Petit Traité de Poésie Française, p. 93.)

15 Miodrag Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, pp. 456, 457.

Alors celui pour qui le plus grand est un nain,
Se lève. Sur son crâne, un mufle léonin
Se fonce, hérissé de crins d'or. C'est Hercule.

("Centaures et Lapithes," p. 11.)

Et là-bas, à travers la lumineuse gaze,
 Le Parnasse où, le soir, las d'un vol immortel,
Se pose, et d'où s'envole, à l'aurore, Pégase! 16

("Sur l'Othrys," p. 54.)

Heredia insiste qu'un alexandrin avec un rejet de deux syllabes possède plus de noblesse qu'un vers libre de quatorze syllabes. Nous avons déjà indiqué la défense du rythme majestueux de l'alexandrin, que Heredia a entreprise en face du mécontentement des Symbolistes. Sa constante préoccupation que la poésie soit "vénérable" mérite notre attention.¹⁷

16

Heredia tire des effets expressifs de l'inversion, laquelle crée une ligne mélodique nouvelle dans l'alexandrin. D'autres exemples de cette construction en crescendo se trouvent aux tercets de: "La Naissance d'Aphrodité," "La Chasse," "Soir de Bataille," "Fleurs de Feu."

17

Nous rappelons ces mots de Heredia sur la poésie: "Elle est essentiellement simple, antique, primitive et, pour cela, vénérable." ("Discours de Réception," les Trophées, p. 225.)

Premièrement, l'alexandrin s'accorde bien au ton philosophique des Trophées. Ronsard, qui jugeait l'alexandrin propre aux sujets graves, l'avait choisi pour ses hymnes. L'alexandrin est étroitement associé aux tragédies de Racine, aux élégies de Chénier, et à tous les ouvrages où le digne l'emporte sur le frivole.

On peut affirmer, et avec raison, que l'alexandrin est devenu, par tradition, le vers du sonnet.¹⁸ Mais, on aurait tort d'y voir la principale justification de son emploi dans les Trophées. Dans un autre chapitre, nous avons signalé le goût épique de Heredia, et le fait que ses sonnets dans le dernier Parnasse Contemporain (1876) sont réunis sous le titre, "Sonnets Héroïques." Nous faisons remarquer que de nombreuses Chansons de Geste au treizième siècle et au début du quatorzième siècle sont écrites en alexandrins.¹⁹ Il est très probable que Heredia, à l'esprit rêveur et aventureux, est vivement sensible aux souvenirs de ces temps de force et de beauté, toujours aimés et regrettés, que lui évoque le rythme imposant de l'alexandrin.

18

Voir L. E. Kastner, A History of French Versification (Oxford: Clarendon Press, 1903), p. 247.

19

Ibid., p. 145.

La musique des Trophées est donc caractérisée d'abord par la sobriété régale de l'alexandrin. Elle est augmentée par la prédominance de rimes riches, qui composent plus de cinquante pour cent des vers dans les Trophées.²⁰

Chez les Romantiques et leurs successeurs, le développement du rejet et l'introduction des coupes libres rendent la rime riche utile pour préciser les parties du vers et éclairer le rythme. Parmi les Parnassiens, aucun ne dépasse Théodore de Banville dans l'emploi de la rime riche. "Dans tout poème," écrit-il, "la bonne construction de la phrase est en raison directe de la richesse de la rime."²¹ (En italique dans le texte.) "Sans consonne d'appui, pas de Rime et, par conséquent, pas de poésie."²² Il va jusqu'à déclarer qu'on n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime.²³

Tandis que Banville recherche la rime riche pour en faire des jeux de mots,²⁴ Heredia l'emploie autant

²⁰ Voir Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 471.

²¹ Banville, Petit Traité de Poésie Française, p. 73.

²² Ibid., p. 62.

²³ Ibid., p. 53.

²⁴ Voir Banville, les Odes Funambulesques.

pour rehausser le sens des vers que pour les rendre agréables à l'oreille. A la différence de Banville, il n'attache pas la suprême valeur du vers à la rime. Pourtant, il avouerait qu'une rime heureuse arrivant au bout d'un beau vers, "c'est quelque chose comme le panache ou la frange d'écume qui parachève, avec un fracas de tonnerre ou un murmure délicieux, le déferlement d'une belle lame!"²⁵

Heredia fait une attention particulière à ces mots "panaches." Ce sont en général les mots importants, qui produisent un double effet par leur sens et leur sonorité. Ils ont le pouvoir de susciter ou de fixer dans l'esprit de l'auditeur une image ou une idée. Parfois ils résument toute une histoire, comme dans "les Conquérants," où les mots à la rime évoquent la rudesse des conquistadors et l'ivresse de leur rêve: "hautaines," "capitaines," "brutal"; "métal," "lointaines," "Occidental"; "épiques," "Tropiques," "doré"; "caravelles," "ignoré," "nouvelles." Dans le dernier tercet de "Fleurs de Feu," les mots à la rime résument la régénération éclatante de l'aloès: "silence," "lance," "embrasés." La rime légère des tercets dans "Floridum Mare" correspond au

²⁵ Armand Silvestre dans l'Enquête de Jules Huret, p. 306, cité dans Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 470.

vol joyeux des goëlands et aux vols des papillons sur l'Océan: "marée," "dorée," "tourbillons"; "emmiellée," "ailée," "papillons."

Bien que les vers des Trophées se terminent sur un mot qui s'accorde souvent, par son sens et sa sonorité, à l'effet total recherché par le poète, il ne faut pas y attribuer une signification outrée. Il vaut mieux déceler la musique qui se dégage d'une combinaison de sons à l'intérieur d'un vers. Quoiqu'il ne soit pas fervent de la musique, Heredia est sensible à la mélodie dérivée des rapports entre les mots, notamment à celle qui provient de la répétition:

Ils gisent là sans voix, sans geste et sans ouïe,
Et de leurs yeux de pierre ils regardent sans voir
La rose du vitrail toujours épanouie.

(le dernier tercet, "Vitrail," p. 91.)

Le poète y fait ressortir une joie mêlée de tristesse. Les grands personnages du Moyen Age ne vivent plus, mais le vitrail garde toute la splendeur de leur existence. Dans "Michel-Ange," la répétition aux tercets traduit l'étonnement du spectateur devant les Géants et les Esclaves du sculpteur:

Comme il les a tordus d'une étrange façon;
Et dans les marbres froids où bout son âme altièrè,
Comme il a fait courir avec un grand frisson
La colère d'un Dieu vaincu par la Matière!

(p. 155.)

Tournons maintenant vers les sons des mots dans les Trophées. "Les plus grands poètes," dit Grammont, "ont presque toujours cherché à établir un certain rapport entre les sons des mots dont ils se servaient et les idées qu'ils exprimaient . . ." ²⁶ C'est par cet accord du son et de l'idée que Heredia suscite dans l'esprit du lecteur les idées et les images qu'il lui plaît, sans avoir besoin de les décrire dans le menu détail. Utilisées dans un cadre étroit, l'assonance et l'allitération sont efficaces à augmenter le pouvoir évocateur des vers.

Selon M. Grammont, ²⁷ les voyelles: a, o ouvert, eu ouvert (et e), an (en), un (eun), s'emploient pour l'expression des bruits éclatants. Ces voyelles en particulier, dit-il, "conviennent à la description d'une scène grandiose, d'un personnage puissant ou majestueux." ²⁸ Dans le dernier tercet de "Soir de

²⁶ Maurice Grammont, Petit Traité de Versification Française (Paris: Armand Colin, 1959), p. 125.

²⁷ Nous nous appuyons sur quelques idées de Maurice Grammont, contenues dans le chapitre "Effets obtenus par les sons," op. cit.

²⁸ Grammont, op. cit., pp. 133, 134.

Bataille," les voyelles évoquent à la fois des bruits éclatants et l'arrivée d'un personnage puissant. Le sifflement sinistre des spirantes dentales, s et z, ne laisse pas oublier le triste décor de bataille:

Au frAcAs des buccins qui sOnnaient leur fANfAre,
Superbe,maîtrisANT son chevAl qui s'effAre,
Sur le ciel ENflammé, l'ImperAtOr sANGlant.

(p. 78.)

Au dernier tercet de "La Dogaresse" ces mêmes voyelles dépeignent l'entrée en scène d'un personnage majestueux:

IndOLENte et superbe, une DAME, à l'écArt,
Se tournANT à demi dANs un flot de brOcArt,

La mélodie se transforme brusquement au dernier vers, où l'écho aigu de la voyelle "i" met l'accent sur le geste gracieux et inattendu de la Dogaresse:

Sourit au négriillon qui lui porte la queue.

(p. 101.)

Ainsi Heredia réunit, dans un ensemble noble et harmonieux, la plastique, la musique, la pensée, et le sentiment.

L'importance de la musique des mots devient donc significative dans l'esthétique parnassienne à partir de la deuxième génération du mouvement. Dans les vers de Leconte de Lisle, les Symbolistes voient "le rythme d'une prose oratoire et rimée"²⁹; dans ceux de Banville,

²⁹ Pierre Martino, Parnasse et Symbolisme, p. 63.

ils découvrent de la pure musique. Cependant, chez Banville, l'idée est subordonnée aux jeux techniques extravagants. Les Symbolistes, tout en admirant ces exercices de funambule, déplorent la superficialité du sujet qui les accompagne.

Heredia n'est pas coupable de cette trahison envers la bonne esthétique parnassienne, celle qui demande l'alliance harmonieuse de la facture poétique et de l'idée. Dans ce sens, il est un représentant du vrai idéal parnassien, et, en quelque sorte, un phénomène, puisqu'il reste fidèle aux disciplines parnassiennes à une époque où tout se combine pour les combattre.

Les Trophées, comme nous l'avons signalé dans notre Introduction, paraissent en pleine bataille symboliste. En 1874, Verlaine brise avec les doctrines parnassiennes et donne le branle à un nouveau mouvement poétique, qui prétend rendre le mystère à la poésie en s'appuyant sur les ressources musicales. "De la musique avant toute chose," déclare Verlaine, "Et pour cela préfère l'Impair" ("L'Art Poétique," 1874). La même année, Verlaine publie les Romances sans Paroles, où se voit la tendance à traiter les mots comme des notes de musique. Sagesse (1881) offre des dessins rythmiques plus souples encore. Pendant la période de 1875 à 1895

maintes tentatives se font en vue de "musicaliser" la poésie.

Quelques Symbolistes pensent à "orchestrer" le vers français.³⁰ Les autres font un rapprochement systematique entre la technique musicale et la technique poétique, tel que les Parnassiens l'avaient fait pour la poésie et les arts plastiques. Mallarmé désire incorporer dans sa poésie le côté symphonique et architectural de la musique. Cependant, il croit que tous les autres arts sont subordonnés à la poésie, laquelle contient la vraie musique, capable de parler à l'esprit plus qu'aux sens.³¹

Heredia est du même avis sur une de ces idées: "D'ailleurs," dit-il, "la poésie contient la musique, car elle comprend tous les arts, et c'est ce qui en fait l'art suprême."³² Il croit qu'il y a une langue

30

René Ghil, inspiré par la Théorie Physiologique de la Musique (1862) de Helmholtz, formule ses théories "instrumentistes": "Tout instrument," dit Ghil dans son Traité du Verbe (1889), "a ses harmoniques propres, d'où son timbre. Et les voyelles, désormais, se doivent assimiler aux instruments." On pourrait ainsi, par des combinaisons de timbres, "orchestrer" le vers. Voir Suzanne Bernard, Mallarmé et la Musique (Paris: Librairie Nizet, 1959), p. 16.

31

Voir Bernard, Mallarmé et la Musique, pp. 72, 73.

32

Heredia, cité dans Ibrovac, Heredia, sa Vie, son Oeuvre, p. 442.

poétique spéciale, qui a sa beauté propre, comme la langue de la musique et comme celle de la peinture. Cette beauté réside dans le rythme et dans la rime. Elle réside dans le pouvoir d'évoquer des images et des sentiments avec des rencontres de sons, étroitement liés à ces images et à ces états d'âme.

Quelques-uns des Symbolistes et leurs disciples vont jusqu'à sacrifier aux ressources musicales des éléments de la syntaxe et de la grammaire, et même à y sacrifier le sens des mots. Chez Mallarmé, la réduction du vers aux seuls mots essentiels entraîne parfois une condensation qui va jusqu'à l'obscurité. Heredia, lui aussi, recherche la condensation de l'image et de l'idée, mais il respecte profondément la clarté, dans la pensée et dans la facture poétique. Il recherche dans chacun de ses sonnets la parfaite harmonie de la pensée et de la plastique. L'élément musical y intervient, non pour dominer, mais pour renforcer et rehausser cette harmonie.

CHAPITRE VII

CONCLUSION

La sensiblerie, les passions et les faits contemporains sont totalement absents des Trophées. Heredia se tourne de préférence vers le passé, et vers les émotions philosophiques que lui inspirent la nature et l'humanité éternelles. "Le poète est d'autant plus vraiment et largement humain," constate-t-il, "qu'il est plus impersonnel."¹ Heredia cherche à ennoblir l'émotion en la communiquant (1) par la nature, qui tour à tour pleure et chante les civilisations disparues et les héros oubliés, et (2) par les arts plastiques: la peinture, l'émaillerie, l'orfèvrerie, la verrerie, la reliure, et le damasquinage.

A travers ces arts, qu'il transpose dans sa poésie, Heredia se plaît à contempler la force et la beauté du passé. L'émail fait revivre "le peuple monstrueux de la mythologie." L'épée qui appartenait à un gentilhomme "ardent" fait courir toujours "un orgueilleux frisson"

¹ Heredia, "Discours de Réception," Les Trophées,
p. 225.

au coeur de celui qui la tient. Le vitrail, le vélin, et la médaille, eux aussi, rendent hommage à la beauté et à la puissance évanouies dans la mort et l'oubli. La puissance évocatrice des Trophées réside pour une large part dans ces reliques du passé, auxquelles s'associent des sentiments de joie héroïque et de mélancolie.

Pourtant, l'élément plastique des Trophées est étroitement lié à de vastes ressources d'érudition. Heredia atteint, mieux qu'aucun autre Parnassien, l'équilibre entre la fantaisie et la science tant réclamé par Leconte de Lisle. Il se livre à un travail suivi et méthodique de recherches, d'étude, et de documentation. Les souvenirs que lui laisse sa lecture de dictionnaires, de livrets des musées, de légendes et d'histoires, viennent toujours enrichir sa vision plastique. Ainsi les transpositions d'art, telles que "Jason et Médée," "Le Prisonnier," et "Vélin Doré," témoignent d'une union harmonieuse de la fantaisie et de l'érudition dans un cadre plastique.

Heredia révèle à la fois une connaissance profonde des techniques artistiques et un goût marqué pour le sentiment dans les physionomies et les attitudes. On remarque la composition architecturale de quelques sonnets,

"La Dogaresse," par exemple, ou "La Trebbia," et on observe l'attention que Heredia y fait à l'expression et à l'attitude de ses personnages. Les Trophées, qui sont un exemple remarquable du rapprochement systématique que les Parnassiens font entre la poésie et les arts plastiques, nous offrent de plus l'exemple d'une poésie impersonnelle, savante, et humaine.

Le travail scrupuleux que Heredia accorde à ses recherches se voit davantage dans la facture poétique des Trophées caractérisée par l'ordre, la clarté, et la précision. La magnificence du recueil émane, pour la plupart, de cette perfection de la forme et de la technique. Heredia démontre son adresse d'ouvrier en écrivant des sonnets-épiques, lesquels exigent le maximum de conscience dans l'exécution et de concentration de la pensée. Pour élargir le cadre du sonnet et donner l'ampleur nécessaire aux tercets, Heredia a recours à de nombreuses expressions d'intensité: à des substantifs, "le ciel" et "l'Océan," et à des épithètes qui décrivent des dimensions colossales. Il anime ses sonnets par des couleurs vigoureuses et par des qualificatifs qui inspirent de vives sensations de terreur ou d'admiration, et il y incorpore le pouvoir évocateur des arts plastiques. Le cadre pittoresque des quatrains donne lieu souvent,

dans les tercets, dans le dernier vers même, à une image qui invite à la rêverie ou qui surprend par sa hardiesse, à un sentiment personnel, ou bien à une réflexion philosophique sur l'homme et sur l'immortalité de l'art.

Heredia tire des effets frappants non seulement de la beauté des mots et de leur sens, mais aussi de la musique qui dérive d'une alliance des mots, de leur rythme, et de leur rime. Il cherche la correspondance parfaite du son, du rythme, et de l'idée. "Soir de Bataille" et "La Dogaresse" démontrent comment les sons peuvent préciser les idées et les images, et comment la majesté de l'alexandrin classique se prête bien à l'ennoblissement des sentiments.

Les sonnets-épiques des Trophées sont une combinaison disciplinée des lignes, des couleurs, et des sons, de la science et de la fantaisie, de l'émotion et de la réflexion. Heredia y porte l'art de la concision à son plus haut degré. Il dépasse Théophile Gautier, qui se distingue par la pureté plastique de sa poésie; Théodore de Banville, qui se livre à des jeux de rythme et de sonorité; Leconte de Lisle, qui réunit le pittoresque et la philosophie, mais n'y admet pas à titre égal la musique des mots. L'originalité des Trophées

provient de la réunion harmonieuse de tous ces éléments dans un cadre des plus restreints. Fidèle dans sa poésie à l'érudition, à la facture impeccable, et à la noblesse du sentiment qui sont l'ambition du Parnasse, Heredia réussit de plus à incorporer, dans les Trophées, le talent distinctif de chacun de ses illustres prédécesseurs. Il mérite une place vénérable dans l'histoire littéraire comme le représentant le plus vrai et le plus complet de l'idéal parnassien.

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

A. OEUVRES DU PARNASSE

- _____. Le Parnasse Contemporain. Paris: Lemerre, 1876.
- Banville, Théodore de. Petit Traité de Poésie Française.
Paris: Alphonse Lemerre, 1891.
- Gautier, Théophile. Emaux et Camées. Paris: Charpentier
et Fasquelle, 1903.
- Heredia, José-Maria de. Les Trophées. Paris: Alphonse
Lemerre, cent trentième édition, s. d.

B. OUVRAGES SUR LES POETES PARNASSIENS

- Ibrovac, Miodrag. José-Maria de Heredia, sa Vie, son
Oeuvre. Paris: les Presses Françaises, 1923.
- _____. José-Maria de Heredia, les Sources des Trophées.
Paris: les Presses Françaises, 1923.
- Martino, Pierre. Parnasse et Symbolisme (1850-1900).
Paris: A. Colin, 1925.
- Mendès, Catulle. La Légende du Parnasse Contemporain.
Bruxelles: Auguste Brancart, 1884.
- Schaffer, Aaron. The Genres of Parnassian Poetry, a Study
of the Parnassian Minors. Baltimore: John Hopkins
Press, 1944.
- Souriau, Maurice. Histoire du Parnasse. Paris: "Editions
Spes," 1929.
- Thérive, André. Le Parnasse, les Oeuvres Représentatives.
Paris: F. Paillart, 1929.
- Vincent, Francis. Les Parnassiens; l'Esthétique de l'Ecole.
Les Oeuvres et les Hommes. Paris: Beauchesne, 1933.

Whiteley, John-Harold. Etude sur la Langue et le Style de Leconte de Lisle. Thèse de Doctorat, Université de France. Oxford: Horace Hart, 1910.

C. OUVRAGES DIVERS

- Bernard, Suzanne. Mallarmé et la Musique. Paris: Nizet, 1959.
- Bourget, Paul. Etudes et Portraits (Tome I), Portraits d'Ecrivains et Notes d'Esthétique. (L'Esthétique du Parnasse, pp. 243-258.) Paris: Plon, 1911.
- Cassagne, Albert. La Théorie de l'Art pour l'Art en France chez les Derniers Romantiques et les Premiers Parnassiens. Paris: Lucien Dorbon, 1959.
- Cellier, Léon. L'Epopée Romantique. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- Evans, David Owen. Social Romanticism in France, (1830-1848). Oxford: Clarendon Press, 1951.
- Gautier, Théophile. Mademoiselle de Maupin. Paris: G. Charpentier, 1888.
- Gilman, Margaret. The Idea of Poetry in France, from Houdar de la Motte to Baudelaire. Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- Grammont, Maurice. Petit Traité de Versification Française. Paris: Armand Colin, 1959.
- Huguet, Edmond. La Couleur, la Lumière et l'Ombre dans les Métaphores de Victor Hugo. Paris: Hachette, 1905.
- Hunt, Herbert J. The Epic in Nineteenth-Century France. Oxford: Blackwell, 1941.
- Kastner, L. E. A History of French Versification. Oxford: Clarendon Press, 1903.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin. Tableau Historique et Critique de la Poésie Française et du Théâtre Français au XVII^e Siècle. Paris: Charpentier, 1843.

Strowski, Fortunat. La Littérature Française au XIX^e Siècle. Paris: Paul Delaplane, 1912.

D. PREFACES, DISCOURS, EDITIONS

Gautier, Théophile. Préface, mai 1834, Mademoiselle de Maupin. Paris: Charpentier, 1888.

Heredia, José-Maria de. Préface à l'édition des Bucoliques d'André Chénier. Paris: Maison du Livre, 1907.

_____. "Discours de Réception à l'Académie Française le 30 mai 1895," Les Trophées. Paris: Alphonse Lemerre, cent trentième édition, s.d.

Hugo, Victor Marie. Préface, janvier 1829, Les Orientales (Tome I). Paris: Marcel Didier, 1952.

Lisle, Leconte de. Préfaces. "Les Poètes Contemporains." "Discours sur Victor Hugo prononcé à l'Académie Française le 31 mars 1887." Oeuvres de Leconte de Lisle. Derniers Poèmes. Paris: Alphonse Lemerre, 1926.