

José-Maria de
Heredia
poète du Parnasse

Yann Mortelette (dir.)

José-Maria de
Heredia
poète du Parnasse

PUPS



*Ouvrage réalisé avec le concours
de la bibliothèque de l’Arsenal*

Ouvrage numérique réalisé avec le soutien du CNL.

© Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2016
ISBN : 9791023102277

Maison de la recherche
Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
28, rue Serpente
75006 - Paris

Maquette et réalisation : Lettres d’Or
lettresdor@numericable.fr

pups@paris4.sorbonne.fr
<http://www.presses-sorbonne.info>

Préface

Le 2 octobre 1905, José-Maria de Heredia disparaissait. Cent ans après, que reste-t-il de son œuvre et quelle est sa place dans l'histoire de la littérature ? La critique ne peut plus s'en tenir aux poncifs sur « la perfection formelle du sonnettiste » et sur « l'art enluminé des Trophées ». Il est temps de redécouvrir celui que Paul Valéry désignait en 1890 comme le « conquistador de la vraie Poésie¹ ». Les études réunies dans ce volume ont un double objectif : montrer le rôle essentiel joué par le poète dans la vie littéraire de son temps et sonder les profondeurs de son unique recueil de vers. Le renouvellement qu'elles apportent à la critique hérédienne se mesure encore mieux lorsqu'on retrace la destinée de l'œuvre au cours des cent dernières années.

« Gloire poétique, fortune de mer ! » s'exclamait François Coppée en recevant l'auteur des Trophées à l'Académie française, le 30 mai 1895. Et il ajoutait à l'attention de son nouveau confrère :

Combien de livres de haut bord, de poèmes à trois ponts, firent piteusement naufrage ! Souvent, une seule chaloupe se sauve, épave et témoin du désastre. C'est la pièce courte, le sonnet. Vous en avez armé toute une escadrille, et, à la façon dont elle tient la mer, elle est sur la bonne route pour aborder aux lointains rivages de la postérité².

Cette prédiction n'était pas vaine, puisqu'on a célébré en 2005 le centième anniversaire de la mort de Heredia. Depuis plus d'un siècle, l'escadrille des Trophées a dû pourtant essayer quelques tempêtes et franchir de longues zones de calme plat, les jugements de la postérité étant parfois aussi variables que le vent.

Lorsque Heredia mourut, près d'une centaine d'articles rendirent hommage à son talent de sonnettiste et témoignèrent du prestige dont il jouissait non seulement auprès des survivants du Parnasse, mais aussi auprès des écrivains de

1. Lettre à Pierre Louÿs, 21 décembre 1890, dans Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 42.

2. « Réponse de M. François Coppée directeur au discours de M. de Heredia prononcé dans la séance du jeudi 30 mai 1895 », dans *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. José-Maria de Heredia le jeudi 30 mai 1895*, Paris, Firmin-Didot, 1895, p. 42 ; recueilli dans François Coppée, *Chroniques artistiques, dramatiques et littéraires*, Paris, PUPS, 2003, p. 208.

la génération symboliste. À l'Académie française, Maurice Barrès lui succéda et prononça son éloge en 1907. Les gendres du poète, Henri de Régnier, Pierre Louÿs et Maurice Maindron, ainsi que ses filles, Hélène, Marie et Louise, entretenirent sa mémoire auprès du public. En 1914 par exemple, Marie, sous le pseudonyme de Gérard d'Houville, publia le roman *Le Séducteur*, largement inspiré par l'enfance de José-Maria à Cuba. Les premiers travaux universitaires consacrés aux Trophées s'attachèrent à repérer les sources de chaque sonnet. Ce fut aussi l'époque où fleurirent de luxueuses éditions illustrées du recueil. L'art poétique de Heredia ayant des affinités avec la peinture, Les Trophées ont très vite suscité l'intérêt des illustrateurs, et la bibliophilie a joué un rôle important dans la renommée de l'œuvre. La création d'une rue José-Maria-de-Heredia dans le VI^e arrondissement de Paris en 1909 témoigne, à un autre point de vue, du caractère officiel de la gloire du poète.

Après la Première Guerre mondiale, le souvenir de Heredia est encore très présent. En 1923, Miodrag Ibrovac, futur professeur à l'université de Belgrade, publie la première thèse sur le poète : José-Maria de Heredia. Sa vie, son œuvre. Cet excellent ouvrage a longtemps fait référence, car l'auteur a eu accès à de nombreux documents inédits mis à sa disposition par la famille du poète. En 1924, les premières Poésies complètes de Heredia paraissent chez Lemerre ; elles contiennent, outre Les Trophées, la plupart de ses autres poèmes publiés, ainsi que quelques inédits. Le 17 octobre 1925, pour le vingtième anniversaire de sa mort, un buste de Heredia est inauguré dans le jardin du Luxembourg (où il est encore) ; Le Gaulois et Le Figaro consacrent leur supplément littéraire à cet événement et publient une série d'hommages de Maurice Barrès, Henry Bordeaux, Paul Bourget, Gérard d'Houville, Jules Lemaitre, Anna de Noailles et Henri de Régnier. Une autre statue est érigée à Santiago de Cuba le 6 mars 1927. Enfin, de 1928 à 1930, Le Manuscrit autographe fait connaître de nombreux fragments de sonnets inédits recopiés par Pierre Louÿs du vivant de Heredia.

Au cours de la décennie suivante, l'intérêt pour l'œuvre du sonnettiste se ralentit un peu, mais Les Trophées sont toujours au programme dans l'enseignement secondaire comme dans l'enseignement supérieur. Les anthologies se souviennent volontiers du poète, parfois même plus que de son maître Leconte de Lisle. Il suffit en effet d'un sonnet de ce « Parnassien intégral », comme l'appelle Francis Vincent³, pour illustrer l'art poétique de l'école tout entière. C'est aussi le privilège de la forme brève, plus dense et plus facilement

3. Francis Vincent, « José-Maria de Heredia ou le Parnassien intégral », dans *Les Parnassiens*, Paris, Beauchesne, 1933, p. 291-312.

mémorisable. Heredia, le poète de la miniature, plaisantait à ce sujet Zola, le romancier de l'énorme : « C'est bien le diable, lui disait-il, si, sur cent sonnets, je n'en ai pas un ou deux dans une anthologie. Je suis plus sûr que vous de l'immortalité⁴. » Si la tradition anthologique a largement contribué à la postérité des Trophées, elle n'a pas toujours servi leur gloire : ce sont très souvent les mêmes sonnets qui ont été retenus, notamment les fameux « Conquérants », alors que tant d'autres, aussi beaux peut-être et plus originaux sans doute, sont restés méconnus.

En 1937, Marie de Régnier a offert à la bibliothèque de l'Institut une grande partie des papiers de son père et de son mari. En 1939, sa sœur, Hélène Doumic, a donné à la Bibliothèque nationale le manuscrit préparatoire des Trophées. Enfin, en 1944, toutes les deux ont confié à la bibliothèque de l'Arsenal un fonds important de poèmes, de lettres, de notes et d'objets d'art provenant de leur père. Mais ni ces dons ni la célébration du centenaire de la naissance du poète, qui eut lieu à l'Arsenal en 1942, en présence d'Hélène et de Marie, ne parvinrent à enrayer le mouvement d'oubli provoqué par la Seconde Guerre mondiale. À la libération, les poètes engagés éclipsent les poètes de l'art pour l'art. Heredia pâtit de l'étiquette de poète parnassien et académicien. En 1958, Gaëtan Picon déclare sans ambages dans l'Encyclopédie de la Pléiade :

José-Maria de Heredia ne peut faire aucune illusion, bien que certaines anthologies se souviennent de lui, et qu'il puisse exalter encore des collégiens rêvant d'histoire et de records prosodiques⁵.

Heredia partage alors le sort des autres poètes du Parnasse, relégués dans quelque recoin oublié du purgatoire de la critique. Circonstance aggravante : la librairie Lemerre, qui avait conservé le monopole de l'édition des Parnassiens et qui assurait la diffusion et la promotion de leurs œuvres, ferme ses portes en février 1965 ; ses stocks sont mis au pilon. L'avenir de la poésie parnassienne semble alors compromis.

Mais dans le dernier quart du XX^e siècle, le vent tourne et l'escadrille des Trophées réappareille. En 1975, Simone Szertics publie une thèse sur L'Héritage espagnol de José-Maria de Heredia, tandis que l'Américain Alvin Harms consacre une monographie au poète (José-Maria de Heredia) et que son compatriote Robert White Linker établit une nouvelle édition des Trophées. À

4. Propos notés par Édouard Bonnaffé le 1^{er} avril 1894 et publiés par Miodrag Ibrovac dans *José-Maria de Heredia. Sa vie, son œuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 165-166.

5. Gaëtan Picon, « L'Art pour l'art – Le Parnasse », dans *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, t. III, Paris, Gallimard, 1958, p. 935.

l'étranger, l'œuvre de Heredia ne s'est pas heurtée aux mêmes préjugés poétiques et idéologiques qu'en France, et elle a continué d'y bénéficier d'un puissant crédit. En 1979, Walter Ince, professeur à l'université d'Oxford, publie une étude approfondie sur Heredia, en même temps qu'une édition annotée des Trophées.

Les années 1980 enregistrent d'importantes rééditions de l'œuvre. En 1981, M^{me} Anny Detalle, alias Anne Bouvier-Cavoret, donne chez Gallimard, dans la collection Poésie, une précieuse édition des Trophées, offrant à la fois les variantes essentielles et un solide appareil critique. En 1984, M^{me} Simone Delaty, alias Simone Szertics, publie les Œuvres poétiques complètes de Heredia en deux tomes aux Belles Lettres. Le premier tome contient le texte des Trophées accompagné de toutes ses variantes ; le second fait découvrir un très grand nombre de fragments de sonnets restés perdus dans les carnets de composition. Pour la première fois, l'œuvre inédite de Heredia dépasse en volume son œuvre publiée. À l'escadrille de 1893 viennent se joindre des épaves resurgies des abîmes de l'oubli. À côté d'une œuvre réputée strictement parnassienne, une autre, esquissée, fragmentaire, suggestive, mais possédant un air de famille avec la première, vient bousculer les idées reçues sur l'esthétique de Heredia.

Non plus donc une seule flottille de sonnets, mais deux : cet effet de dédoublement n'a pas manqué de susciter l'intérêt de la critique. En 1989 s'est tenu en Italie un colloque sur Les Trophées, qui s'est préoccupé de la genèse de l'œuvre et de ses liens avec les autres mouvements poétiques de la seconde moitié du XIX^e siècle. Depuis ces quinze dernières années, de nombreux poèmes inédits ont été retrouvés et publiés dans la Revue d'Histoire littéraire de la France, dans les Studi francesi, dans la Revue de la Bibliothèque nationale de France et dans le numéro spécial que le Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes a consacré au centenaire de Heredia. La nécessité de nouvelles Œuvres poétiques complètes commence à se faire sentir. Cent ans après, l'œuvre de Heredia n'a pas encore livré tous ses secrets.

En même temps que la critique redécouvrait la poésie hérédienne, les historiens de la littérature et les biographes se sont intéressés à la personnalité du poète et ont mis en évidence son rôle essentiel dans la vie littéraire de la fin du XIX^e siècle. Les ouvrages de Robert Fleury, de Jean-Paul Goujon et de Gordon Millan sur Pierre Louÿs et sur Marie de Régnier ont fait découvrir des aspects méconnus de la vie de Heredia. L'exposition sur la famille du poète, organisée à Arcachon en 1982, celle que la bibliothèque de l'Arsenal a consacrée à sa fille Marie en 2004 ont rappelé l'ascendant que Heredia avait exercé sur la génération symboliste. Son abondante correspondance commence seulement à

être exploitée. Charles Desprats a publié les lettres que Leconte de Lisle avait adressées à son disciple ; Jean-Paul Goujon vient d'établir la correspondance croisée de Heredia et Pierre Louÿs ; l'édition de la correspondance complète est en cours. Cent ans après, la vie du poète et sa place dans l'histoire littéraire suscitent plus que jamais l'intérêt des chercheurs. Dans sa préface aux Œuvres poétiques complètes de Simone Delaty, Claude Pichois avait eu raison d'annoncer : « José-Maria de Heredia revient⁶. »

La première partie de cet ouvrage révèle le rôle actif de Heredia dans la vie littéraire de son temps. Robert Fleury apporte d'abord des éclaircissements sur la nomination du poète à la tête de la bibliothèque de l'Arsenal en 1901, puis retrace son action en tant qu'administrateur. Michael Pakenham élucide un roman à clef inachevé de Hugues Rebell, *Les Vacances d'un académicien* (1902), dont Heredia est le personnage central. Grâce aux lettres qu'ils se sont envoyées, Jean-Paul Goujon explique comment Pierre Louÿs est parvenu à faire la conquête du poète bibliophile, avant d'être à son tour séduit par l'aura littéraire du maître. En plus de son intérêt socio-historique, la correspondance de Heredia apparaît comme une œuvre à part entière. Émaillée de vers et de prose poétique, elle a servi de laboratoire au sonnettiste et de tribune au défenseur du Parnasse, comme en témoignent les lettres et les poèmes inédits que j'ai choisi de présenter. En s'appuyant lui aussi sur la correspondance, Jean-Luc Steinmetz décrit les relations entre Heredia et Mallarmé et montre à quel point les deux poètes étaient capables d'apprécier leurs œuvres réciproques, en dépit de leurs esthétiques divergentes. En revanche, Heredia considérait Hugo avec un mélange d'admiration et de défiance, comme le rappelle Jean-Marc Hovasse, qui analyse les poèmes « Pégase » et « À un poète » composés en hommage au chef de file du romantisme. Enfin, Patrick Absalon précise les liens qui existaient entre Heredia et les artistes de son temps et s'intéresse à plusieurs objets d'art ayant appartenu au poète, afin de reconstituer son musée imaginaire.

La seconde partie est consacrée au poète des Trophées. Chacune à leur manière, toutes les études qu'elle regroupe signalent la présence de deux principes antagonistes au sein de l'œuvre de Heredia, l'un tendant à en renforcer la construction, l'autre présidant au contraire à sa déconstruction. Analysant la structure d'ensemble des Trophées, Edgard Pich observe que le choix du sonnet, l'organisation des différentes parties et la poétique de la clôture atomisent ce recueil, dont on avait jusqu'à présent souligné plutôt la

6. Claude Pichois, « Pour Heredia », dans José-Maria de Heredia, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Simone Delaty, Paris, Les Belles Lettres, 1984, t. I, p. VII.

cohérence en le comparant à La Légende des siècles. Peter Hambly part à la recherche des sources littéraires des sonnets « Michel-Ange » et « Le Vase » et conclut qu'elles sont plus déterminantes que les sources plastiques. La structure composite de chaque sonnet invite à s'interroger sur la conception de la littérature impliquée par un art poétique qui, des dépouilles opimes des auteurs anciens, fait un trophée moderne. Pour Anne Bouvier-Cavoret, Les Trophées ont non seulement une parenté avec l'épopée, mais aussi avec la tragédie, en raison de leur temporalité morcelée, de leurs thèmes de prédilection et de leur lutte contre l'omnipotence de la mort. Dans une leçon à la Sorbonne en 1893, Ferdinand Brunetière avait relevé chez les Parnassiens la fréquence des métaphores empruntées à l'art de l'orfèvre et de l'émailleur, ainsi que leur vif intérêt pour les gemmes⁷. Commentant à son tour la poétique de la pierre précieuse dans Les Trophées, Jean de Palacio montre que le modèle de la matière résistante n'empêche pas l'œuvre d'échapper au risque d'émiettement. Sans doute Heredia en était-il conscient et n'a-t-il adopté cette poétique qu'en désespoir de cause, car son souci idéaliste de la permanence est sans cesse démenti par son pessimisme matérialiste. Marie-France David-de Palacio examine pour sa part le travail de réécriture dans les « Sonnets épigraphiques » de la section « Rome et les barbares » et constate que la poésie archéologique permet à Heredia de supprimer l'inacceptable frontière entre le présent et le passé.

Les études réunies dans ce volume prolongent le colloque qui s'est déroulé à la bibliothèque de l'Arsenal le 24 septembre 2005, à l'occasion du centième anniversaire de la mort de Heredia. Je tiens à remercier vivement M. Bruno Blasselle, directeur de la bibliothèque de l'Arsenal, et M^{me} Marie de Laubier, conservateur responsable des acquisitions, de l'aide qu'ils m'ont généreusement apportée pour organiser cette commémoration. Ma gratitude s'adresse également à tous les contributeurs de cet ouvrage, ainsi qu'au professeur André Guyaux, qui l'a accueilli dans sa collection.

Yann Mortelette

7. Ferdinand Brunetière, « L'Évolution de la poésie lyrique au XIX^e siècle », leçon du 24 mai 1893 à la Sorbonne, *Revue bleue*, 3 juin 1893, p. 686-695 ; recueillie sous le titre « MM. de Heredia, Sully Prudhomme et François Coppée » dans *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, t. II, 1894, p. 187-225 (voir notamment les p. 198-199).

PREMIÈRE PARTIE

**José-Maria de Heredia
et la vie littéraire**

ROBERT FLEURY

Heredia administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal

Le lundi 28 janvier 1901, à six heures du soir, l'académicien Henri de Bornier mourut à la bibliothèque de l'Arsenal, dont il était l'administrateur et où il vivait en compagnie de son épouse, née Blanche de Gouilly. Son décès fut déclaré le lendemain, mardi 29 janvier, à la mairie du quatrième arrondissement par son collègue, le conservateur Henry Martin.

Le samedi 2 février 1901, José-Maria de Heredia était à son tour nommé administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal, soit quatre jours après la déclaration de décès et deux jours seulement après l'enterrement d'Henri de Bornier. Cette nomination parut au *Journal officiel* le lundi 4 février 1901 dans la rubrique consacrée au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts :

Par décret en date du 2 février 1901, sur proposition du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. José-Maria de Heredia, ancien élève de l'École des chartres, membre de l'Académie Française, est nommé administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal en remplacement de M. de Bornier décédé.

Bien que son nom ne soit pas mentionné dans l'article du *Journal officiel*, c'est Georges Leygues qui signa le décret.

Cette nomination pose toute une série de questions. Pourquoi, tout d'abord, Heredia a-t-il brigué ce poste d'administrateur ? Au début de 1901, la situation financière du poète était catastrophique. La dot importante de son épouse, les 150 000 francs-or qu'il avait hérités de sa mère en 1877, ainsi que sa fortune personnelle : tout, soit environ 1 500 000 euros, avait fondu sur les tables des cercles, notamment au baccara, son jeu préféré. Une première fois, en 1895, Henri de Régner, qui épousait Marie de Heredia sans dot, poussa son devoir de gentilhomme jusqu'à régler les dettes les plus urgentes de son beau-père. L'année suivante, en janvier 1896, Fernand Xau, qui venait de fonder le quotidien *Le Journal*, en confia la direction littéraire

à Heredia, à raison de mille francs-or mensuels. (Rappelons qu'à la même époque, un ouvrier touchait deux à trois francs par jour de travail, soit moins de mille francs par an). Mais, continuant de jouer au baccara, se mêlant de boursicoter sur les mines sud-américaines de cuivre et d'étain, Heredia se trouvait de nouveau en janvier 1901 au bord de la ruine. Il était urgent pour lui d'ajouter, à son salaire du *Journal*, à ses droits d'auteur pour *Les Trophées* et à ses jetons de présence à l'Académie française, une source assurée de revenus, six mille francs-or annuels, et de bénéficier en plus d'un logement de fonction.

Heredia avait-il les compétences nécessaires pour assumer ses fonctions d'administrateur de l'Arsenal ? Son prédécesseur, Henri de Bornier, avait longtemps occupé les fonctions de conservateur, avant de devenir l'administrateur de la bibliothèque en 1884. Heredia, lui, n'avait comme seuls diplômes que ceux de bachelier en lettres et en droit et n'avait aucune expérience de l'administration des bibliothèques publiques. Son seul titre, mais il est important, – c'est d'ailleurs celui qui fut retenu par le ministère – est d'avoir été l'ancien élève de la prestigieuse École des chartes de 1863 à 1866. Mais, entré à titre étranger, il n'en possédait pas le diplôme. Trente-cinq ans plus tard, se souvenait-il encore des notions de classement des archives et des bibliothèques publiques qu'Ibrovac signalait dans le programme de 1865 en deuxième année de l'École des chartes ? On peut en douter.

Comment et pourquoi le poète a-t-il été nommé administrateur de l'Arsenal ? La candidature, puis la nomination de Heredia furent des surprises dans le milieu des bibliothèques publiques. En effet, le successeur d'Henri de Bornier semblait tout désigné en la personne d'Henry Martin, conservateur de l'Arsenal, où il avait fait toute sa carrière et où il jouissait de l'estime générale. Il avait d'ailleurs assuré la bonne marche de la bibliothèque durant la longue maladie d'Henri de Bornier.

Or, malgré son inexpérience et malgré son endettement connu de tous – ce qui n'est pas une bonne note dans l'administration –, c'est Heredia qui obtint le poste. Il le dut à ses puissantes relations politiques. À Gabriel Hanotaux tout d'abord, son fidèle ami, qui avait été déjà deux fois ministre des Affaires étrangères et qui était alors intervenu en sa faveur, afin de lui faire obtenir dès 1882 (Heredia avait à peine quarante ans) le ruban rouge de chevalier de la Légion d'honneur, puis en 1888 la rosette d'officier de la Légion d'honneur, alors que le seul titre dont le poète pouvait se prévaloir à cette date était son statut de membre de l'Académie espagnole d'histoire. Voilà qui ne laisse pas d'être surprenant !

Hanotaux conseilla à Heredia de poser sa candidature, qu'il appuya auprès de Léon Bourgeois, l'un des grands hommes politiques de la Troisième République, bien oublié de nos jours, qui, à cette date de 1901, avait été deux fois Président du Conseil et plusieurs fois ministre de l'Instruction publique, et qui, surtout, était un habitué du salon de madame de Heredia. Il en était de même pour Georges Leygues, ministre de l'Instruction publique dans le cabinet Waldeck-Rousseau, qui signa le décret. Que pouvait faire Henry Martin devant une telle puissance politique ? Rien, sinon accueillir Heredia à son arrivée à la bibliothèque de l'Arsenal, avant, quatre ans plus tard, de lui succéder.

Pourquoi cette rapidité dans le remplacement d'Henri de Bornier ? Cinq jours seulement s'écoulaient en effet entre sa mort et la nomination de Heredia. Le poste d'administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal était-il si important que l'on procédât avec une telle hâte, inhabituelle dans les ministères de la Troisième République, à un décret de nomination ? Sans compter les raisons personnelles de Heredia d'accélérer le processus, il est vraisemblable, mais je n'en ai pas la preuve, que le propriétaire de son appartement de la rue Balzac ait fait pression pour faire partir un locataire qui n'offrait plus toutes les garanties de solvabilité et qui devait, peut-être, plusieurs termes de loyer.

Si sa nomination venait à propos le tirer d'embarras, ce n'était pas de bon cœur que Heredia s'était décidé à devenir raisonnable. Dans la lettre qu'il adresse à son ami le polémiste Laurent Tailhade le 8 février 1901, soit moins d'une semaine après sa nomination, il lui explique :

Je vous prie de croire que si j'avais pu m'en passer, je n'aurais jamais demandé cette place. Il n'est pas agréable de travailler pour vivre et de devenir fonctionnaire quand on a toujours vécu indépendant¹.

On ne peut être plus clair ! Bien qu'apparemment peu motivé, Heredia prit ses fonctions d'administrateur très au sérieux. Il orienta son action dans deux directions : la rénovation urgente du bâtiment et l'enrichissement des collections de la bibliothèque.

Avant de suivre Heredia dans ses travaux de restauration, accompagnons-le dans son installation. Il commence par aménager une pièce essentielle à tout administrateur, à savoir son bureau. Pour ce, il choisit, au premier étage, une belle pièce de vingt-cinq mètres carrés environ. Les murs en sont recouverts de boiseries du XVIII^e siècle, de teinte bleu pastel, rehaussées de

1. Lettre de Heredia à Laurent Tailhade, Paris, 8 février 1901, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 15149.

moulures et de motifs rocaille, dont le blanc tranche avec l'environnement. Légèrement excentré, son bureau est en bois d'ébène incrusté de nacre. Sur la boiserie, le célèbre émail dû à Claudius Popelin représente Heredia en conquistador. Enfin, les vitrines aux montants d'ébène lui ont été léguées par son ami le sculpteur Ernest Christophe. Ce bureau dégageait ainsi une impression de sérieux et d'harmonie.

En 1902 prit place dans le bureau une petite statuette en plâtre d'une quarantaine de centimètres de haut, représentant Heredia en pied, que le sculpteur Théodore Rivière lui offrit pour ses soixante ans avec une dédicace latine sur le socle. En 1905, Heredia disposa sur ses étagères l'original en plâtre de la plaquette en bronze que Denys Puech avait fait frapper pour l'édition des *Bucoliques* de Chénier et qui représentait une femme nue, agenouillée, embrassant la tête coupée du poète. Hormis quelques ajouts dus aux dons de Marie de Régnier, le bureau de Heredia a été pieusement conservé en l'état par les administrateurs successifs de la bibliothèque de l'Arsenal.

Dans le même temps, le poète emménage avec son épouse au second étage, dans un appartement qui n'était ni très vaste ni très confortable. « Il y fait chaud l'été ; il y gèle l'hiver. Mais il est historique et je l'aime », disait Heredia². Les meubles qui ornaient l'appartement de la rue Balzac y furent transférés, notamment le magnifique bureau Louis XVI bordé de cuivre.

Aux murs de l'appartement toute une galerie de portraits : ceux du poète, peint par Emmanuel Lansyer en 1871, à l'âge de vingt-neuf ans, la chevelure et la barbe noir corbeau éclairées par une lavallière blanche à pois bleus³, ainsi que par Émile Lévy en 1881⁴ et par Paul Chabas en 1895⁵, sans oublier le portrait de son épouse, représentée de profil, en robe noire, par Giuseppe De Nittis⁶. Mais ce qui frappe le visiteur à l'entrée du salon, c'est l'imposant portrait en pied – 2,37 m sur 1,16 m – de M^{me} de Heredia, en grande robe du soir blanche, éventail de plumes d'autruches à la main, par Émile Lévy

2. Propos rapportés par Raoul Aubry dans « La Vie et l'œuvre de M. de Heredia », *Le Temps*, 4 octobre 1905.

3. Emmanuel Lansyer, *Portrait de José-Maria de Heredia* (1871), huile sur bois, bibliothèque de l'Arsenal (voir le n° III du cahier d'illustrations ci-joint).

4. Émile Lévy, *Portrait de José-Maria de Heredia* (1881), huile sur toile, musée d'Orsay (reproduit dans *Marie de Régnier, muse et poète de la Belle Époque*, sous la direction de Marie de Laubier, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p. 52, n° 58).

5. Paul Chabas, *Portrait de José-Maria de Heredia* (1895), huile sur toile, bibliothèque de l'Arsenal (voir le n° I du cahier d'illustrations ci-joint).

6. Giuseppe De Nittis, *Portrait de M^{me} José-Maria de Heredia*, pastel, musée des Beaux-Arts de Rouen (reproduit dans *Marie de Régnier, muse et poète de la Belle Époque*, op. cit., p. 17, n°7).

en 1885⁷. Tous ces portraits ont figuré dans la remarquable exposition que Marie de Laubier a consacrée à Marie de Régnier⁸.

Très rapidement, M^{me} de Heredia, reprenant la tradition de l'Arsenal, reçut à son nouveau jour, le dimanche, la plupart de ceux qui fréquentaient auparavant les samedis de la rue Balzac, et ce, jusqu'en 1903.

Dès les premières semaines de son entrée en fonction, Heredia s'aperçut que la parcimonie des budgets précédents avait provoqué des catastrophes. Les gouttières mal entretenues avaient déversé l'eau des toits le long des murs jusque dans les armoires où des livres et des documents rares furent gravement endommagés.

Dans un premier compte rendu à son ministre, le 10 avril 1901, deux mois après sa nomination, Heredia signale l'urgence d'entreprendre des travaux de réfection⁹. Il plaide si bien sa cause auprès de ses amis politiques qu'il obtient très rapidement les crédits nécessaires. Le bâtiment sera mis hors d'eau à la fin de 1901.

Dans le même rapport, Heredia note qu'en 1900, l'Arsenal a compté 21 046 lecteurs et que, dans l'ensemble, il se déclare « content ». Il est vrai qu'il ne pouvait critiquer la gestion de son prédécesseur, M. de Bornier, gestion que l'Inspecteur général Lacombe, le 7 mai 1895, appréciait ainsi, dans cette langue des hauts fonctionnaires rompus à l'administration :

Cela ne va pas trop mal, peut-être aussi qu'entre les mains paternelles de M. de Bornier, les rênes de l'administration flottent un peu. Je dis peut-être ; mais il n'en est pas moins vrai que le public a tout lieu d'être content et qu'il n'élève aucune plainte, ce qui est la chose essentielle.

Le 5 avril 1902, dans son rapport annuel au ministre de l'Instruction publique, Heredia envisage la restauration du salon de la duchesse du Maine. Il en a déjà fait repeindre les murs et les boiseries et il demande l'autorisation de faire recouvrir les fauteuils. Il s'agit de fauteuils du XVIII^e siècle, signés de Cressent, l'ébéniste du Régent. Sur un plan pratique, constatant que les lecteurs ont le jour dans le dos, il propose de modifier l'emplacement et la dimension des tables de lecture en les raccourcissant et en les disposant dans

7. Émile Lévy, *Portrait de M^{me} José-Maria de Heredia* (1885), pastel, musée des Beaux-Arts de Rouen (*ibid.*, p. 55, n° 59).

8. *Marie de Régnier, muse et poète de la Belle Époque*, exposition sous la direction de Marie de Laubier, organisée à la bibliothèque de l'Arsenal du 13 février au 23 mai 2004.

9. Je remercie très vivement M^{me} Danielle Muzerelle, conservateur à la bibliothèque de l'Arsenal, de m'avoir aidé à retrouver les rapports adressés par Heredia au ministre de l'Instruction publique.

le sens de la largeur. C'est donc grâce à Heredia que les lecteurs d'aujourd'hui bénéficient d'un éclairage latéral.

Toujours dans ce même rapport, Heredia en vient à l'autre versant de son activité d'administrateur, à savoir les livres :

Je m'efforcerai d'employer mes quelques connaissances d'érudit et de bibliophile dans l'intérêt de la bibliothèque. Nous avons la plus belle réunion de poètes français qui soit en France. Notre excellent conservateur, M. Muller, en dresse le catalogue. Je compte en effectuer personnellement le recolement volume par volume.

Heredia souhaite rapidement procéder à de nouvelles acquisitions, ce qui nécessite l'obtention de nouveaux crédits. Il termine son rapport de façon originale, en exprimant son contentement de « la bonne grâce du personnel ».

Continuons, grâce à ses rapports au ministre, de suivre Heredia dans sa gestion des bâtiments et des locaux. Dans son rapport du 15 avril 1903, il l'informe que les douze fauteuils de Cressent, dans le salon de la duchesse du Maine, ont été recouverts de velours. Puis, passant sans transition du XVIII^e au XX^e siècle, il rend compte de l'installation du téléphone sur le palier du premier étage et dans le couloir du second étage, près de son appartement.

Son dernier rapport du 5 mai 1904 – il décédera l'année suivante – résume son action pour restituer aux salons l'apparence de luxe et de raffinement qu'ils présentaient au XVIII^e siècle :

La salle de lecture a eu ses tables modifiées.

Les cinq salons qui précèdent le salon de musique ont été débarrassés des rayonnages de livres, remis à neuf et repeints. Les 180 000 volumes de ces mêmes rayonnages ont été battus et nettoyés puis remis dans les nouveaux casiers construits dans les salles du nord en moins de deux mois.

La salle des manuscrits a été transférée dans le premier salon (salon d'accueil) qui communique avec la salle de lecture.

La fenêtre qui ouvre sur le jardin et qui était condamnée a été rétablie.

Le deuxième salon est occupé par MM. Cottin et Funck.

Le troisième, Boudoir Régence, sert de cabinet à M. Martin.

Deux autres pièces sans feu sont le vestibule du salon de musique où on a fait transporter l'horloge avec le portrait de Louis XV.

Heredia termine son rapport par cette appréciation peu administrative :

Tout le monde est merveilleux. Jean Renouard est un écrivain de talent et un fonctionnaire accompli. Les jeunes attachés ne sont pas très assidus ni appliqués mais comme ils ne sont pas payés !

Ce rapport mérite quelques commentaires. L'enlèvement des casiers et des rayonnages, qui abîmaient les précieuses boiseries, permit de révéler les trumeaux reproduisant les bas-reliefs de la fontaine de Grenelle par Bouchardon.

Le jardin, ou plutôt les jardins dont parle Heredia existent toujours. Le premier, à l'angle du boulevard Morland, s'étend le long du bâtiment, depuis la grille d'entrée ; le second, plus petit, se situait sous les fenêtres de l'appartement de Heredia, le long de la rue de Schomberg. Le poète écrivait à sa fille Marie de Régnier, le 7 mai 1904 :

Mon jardin est superbe. Les grands faux ébéniers ont plus de fleurs que de feuilles et semblent de gigantesques bouquets dorés. [...] Au retour, tu trouveras mes quinze hortensias en fleurs. Ils sont couverts de boutons¹⁰.

Évoquons maintenant la figure du bibliothécaire et du bibliophile. Dès son arrivée à l'Arsenal, Heredia fit preuve d'une attention particulière pour les collections de livres. Car le poète était bibliophile. Très jeune, il avait acquis de rares éditions espagnoles et italiennes du XVI^e siècle. Puis il se tourna vers les poètes de la Renaissance, pour qui il éprouvait une véritable dilection, Ronsard en particulier, dont il possédait l'édition de 1584, mais aussi Dante, imprimé par de Tournes en 1547. Il aimait toucher les anciennes reliures à la peau aussi douce que celle des femmes. « Les livres sont comme des êtres vivants, disait-il, ils frémissent sous la caresse. »

Durant sa fonction, Heredia n'eut de cesse d'enrichir les collections de la bibliothèque. C'est ainsi qu'il y fit entrer, à côté de manuscrits inconnus de Mirabeau, des œuvres rarissimes, comme celles de Zacharie de Vitré, auteur du XVII^e siècle, les souvenirs intimes d'Eugène Assé, qui fut sous-bibliothécaire à l'Arsenal, et la si rare édition originale de *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Callot et de Rembrandt* d'Aloysius Bertrand (1842).

Mais si Heredia aimait fureter le long des quais, flâner dans les arrière-boutiques des libraires et fréquenter les salles de vente, afin d'acheter au mieux dans les limites du budget qui lui était alloué, il cherchait également à obtenir, grâce à ses relations mondaines, des dons et des legs. C'est ainsi que M. Bryan, un riche américain, membre du Jockey-Club, que la bibliophilie et la passion du jeu avaient rapproché de Heredia, offrit à la bibliothèque de l'Arsenal une admirable collection d'ouvrages de l'époque romantique, le plus souvent en édition originale ou en premier tirage, dans

10. Lettre de Heredia à Marie de Régnier, Paris, 7 mai 1904, bibliothèque de l'Institut de France, ms. 5691, f. 110.

une incomparable condition de fraîcheur, sans piqûres ni rousseurs qui si souvent en déparent les exemplaires.

Deux ans après ce legs, un homme pauvrement mais correctement vêtu demanda à voir l'administrateur. C'était M. Bryan. Il dit simplement : « Je voudrais revoir mes livres. » Heredia les lui présenta. Bryan prit les ouvrages, les feuilleta longuement, très longuement, puis se retira. Le lendemain, il se suicidait.

Alors qu'il était administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal, la production poétique de Heredia fut relativement pauvre : elle se limita à quelques poèmes. L'un d'eux, « La France en fleurs », dédié à sa Majesté l'Impératrice de Russie et comprenant six quatrains en alexandrins sur le thème de la fleur de bruyère, fleur préférée de l'Impératrice, fut publié en première page du *Journal* de Fernand Xau le 18 septembre 1901. Après le pitoyable « Salut à l'Empereur », pourquoi pas le « Salut à l'Impératrice » ?

Un autre, intitulé « La Mort du taureau » et publié dans *Minerva* le 1^{er} janvier 1903, se compose de treize quatrains octosyllabiques sur la mort du taureau dans l'arène. En voici les trois derniers vers :

Il meurt et ses grand yeux inertes
S'emplissent de visions vertes
Où roule le Guadalquivir.

Ces poèmes peu connus, ces espagnolades, n'ajoutent rien à la gloire du poète. Il faut pourtant signaler, parmi cette décevante production, deux poèmes à la gloire de Victor Hugo : « Pégase », poème fragmentaire en alexandrins, qui se termine par ce vers surprenant, à propos du cheval ailé : « Monte encore, toujours, éternellement, monte¹¹ » ; et le dizain « À un poète », publié à titre posthume dans la *Revue des deux mondes* le 1^{er} décembre 1905, mais daté par Heredia du « 26 février 1905, jour anniversaire de la naissance de Victor Hugo ».

Durant la période où il administra l'Arsenal, Heredia a composé au moins deux nouveaux sonnets : « Le Kratèr », daté de juillet 1901, et « La Vision d'Ajax », datée du 18 juin 1905. En décembre 1903, à la demande du maire de Santiago de Cuba, il écrivit trois sonnets en langue espagnole, pour le centenaire de la naissance de son cousin et homonyme, le poète révolutionnaire cubain José Maria Heredia. Ces vers furent publiés par le

11. « Pégase » était destiné à l'ouvrage collectif commémorant le centenaire de la naissance de Hugo (*La Couronne poétique de Victor Hugo*, Paris, Fasquelle, coll. Bibliothèque Charpentier, 1902). Initialement, ce poème comportait vingt-huit vers ; dans les versions ultérieures, il en comptera trente-quatre (*Le Journal*, 7 juin 1902, et *Le Figaro*, 9 juin 1902).

journal cubain *El Figaro* le 8 décembre 1903. « Ce sont les seuls vers espagnols que j'ai commis et ils ne sont pas bons », confia le poète à un ami.

En inventoriant le fonds André Chénier de l'Arsenal, Heredia repéra une erreur de disposition sur le manuscrit du poème « L'Esclave », où deux demi-pages avaient été inversées. Il la rectifia dans sa nouvelle édition des *Bucoliques* de Chénier, publiée en tirage de luxe à cent soixante dix-sept exemplaires, sur divers papiers, et illustrée de douze lithographies de Fantin-Latour. Le but de cette édition était de recueillir suffisamment de fonds pour élever une statue à André Chénier. Elle sera publiée à titre posthume. Les trente-deux pages de la préface sont parmi les dernières que le poète ait écrites.

Outre ses fonctions d'administrateur, Heredia continuait sa collaboration au *Journal* de Fernand Xau en qualité de directeur littéraire. Mais les conditions de travail et de salaire furent modifiées en septembre 1901, à savoir, comme il l'explique lui-même, « cinq cents francs par mois, trois mois de congés non payés, deux séances au *Journal* par semaine, la lecture des romans supprimée sauf cas particuliers ». C'était moitié moins que les mille francs mensuels qu'il touchait auparavant, mais les conditions de travail étaient très allégées. Heredia cessera sa collaboration au *Journal* en décembre 1903. Ajoutons qu'il fut le correspondant épisodique du journal argentin *El País*.

La vie privée de Heredia à l'Arsenal est liée à ses fonctions administratives. En dehors des réceptions de madame de Heredia le dimanche, les Heredia recevaient leurs amis : Gabriel Hanotaux, Marcel Prévost, Eugène-Melchior de Vogüé, Samuel Pozzi, d'autres encore. La famille Heredia se retrouvait souvent au complet pour déjeuner ou pour dîner à l'Arsenal : le poète et sa femme accueillaient alors les Régnier, les Louÿs et les Maindron. Marie de Régnier amenait régulièrement le jeune Pierre de Régnier se faire choyer par ses grands-parents. Lorsqu'ils connurent des problèmes de chauffage dans leur appartement du boulevard Malesherbes, les Louÿs n'hésitèrent pas à demander l'hospitalité aux Heredia ; ils vécurent à la bibliothèque de l'Arsenal durant plus d'un mois, du 20 décembre 1901 au 30 janvier 1902.

Dès 1898, Heredia avait commencé à donner des signes de surdité, qui allèrent en s'aggravant, notamment en 1904. Bientôt s'ajoutèrent des problèmes digestifs. À cette date, où les radiographies de l'estomac en étaient aux balbutiements et où le diagnostic clinique était difficile à établir, on pouvait hésiter entre ulcère et cancer de l'estomac. Samuel Pozzi trancha la question : cancer de l'estomac. Mais l'ami du poète refusa de l'opérer, lui conseillant le fameux régime lacto-fructo-végétarien qui exaspéra le malade. Boire du lait au repas semblait à Heredia une incongruité majeure.

En 1901 et en 1902, le poète et son épouse passèrent les vacances d'été à Montfort-l'Amaury, dans une petite maison avec un jardin, louée pour l'occasion. À partir de 1903, ils élurent séjour au château de Bourdonné, près de Houdan : c'était depuis peu la résidence de leurs amis intimes Georges Itasse et sa femme Gabrielle, née Lauwick. Cette dernière, de la famille Reisener, cousine éloignée d'Eugène Delacroix, elle-même peintre de talent, aimait à s'entourer de gens de lettres et d'artistes. Les Itasse furent particulièrement attentionnés pour Heredia. Ils lui aménagèrent une salle de travail à l'intérieur de la petite chapelle désaffectée du château. Si le mobilier était sommaire – table basse d'Orient, long divan et grande table de travail –, son isolement au bord de l'étrang semblait propice à la création littéraire.

Heredia éprouvait un tel plaisir à se retrouver à Bourdonné qu'il n'hésitait pas à s'y rendre dès que ses fonctions à l'Arsenal lui laissaient quelque loisir. Le 14 août 1905, il écrivait à sa fille Marie :

Ce Bourdonné [...] est un parc enchanté ; [...] c'est un endroit délicieux, au milieu de l'eau, [...] sans brouillard, [...] plein d'oiseaux dont hélas ! je n'entends pas le ramage, et de fleurs que je vois, que je respire, car il me semble que mon nez et mes yeux se sont affinés à mesure que se fermaient mes oreilles¹².

C'est dans ce parc que Heredia aimait jouer avec la petite Marie-Cécile, âgée de quatre ans, fille unique et tardive des Itasse, qui lui rappelait sa fille Marie au même âge.

Le premier séjour du poète à Bourdonné aurait pu se terminer tragiquement. Le 1^{er} septembre 1903, à l'heure du départ pour le retour à l'Arsenal, Heredia fut atteint d'une très importante hémorragie gastrique, jugulée à grand-peine par le médecin local. Il est vraisemblable que si cette hématomérose avait eu lieu quelques heures plus tard dans le train du retour, il n'y aurait eu aucun moyen de le sauver.

En 1905, Heredia témoignait à sa fille du bonheur qu'il avait de se retrouver à Bourdonné :

Les Itasse insistant pour nous garder jusqu'à la fin du mois, mon congé sera expiré et il me faudra redevenir administrateur, ce que j'ai cessé absolument d'être depuis un mois. Je n'ai pas écrit une ligne, pas répondu à une lettre. J'ai humé l'air embaumé par les clématites, les tabacs blancs et les héliotropes et par la bonne odeur des pins au soleil [...] ; j'ai mangé peu, bu beaucoup de

12. Lettre de Heredia à Marie de Régner, 14 juillet [*sic* pour août] 1905, bibliothèque de l'Institut de France, ms. 5691, f. 118.

lait, dormi comme un enfant, et je me suis senti vivre, tel un simple tilleul.
C'est exquis¹³.

Avec beaucoup de réticence, il avait suivi le régime recommandé par Samuel Pozzi. Une nouvelle hémorragie digestive s'étant produite en août 1904, il avait déclaré à son médecin : « J'envisage la mort avec une sérénité parfaite, mourir n'est rien, mais vivre ! ah, la vie est admirable ! » Il ajoutait : « Si je dois être longtemps malade, j'aime mieux mourir. » Son souhait allait être rapidement exaucé. Après une nouvelle hématémèse le 4 septembre 1905, José-Maria de Heredia mourut dans la nuit du 2 octobre 1905, au château de Bourdonné. C'est ainsi, dit sa fille Marie, « que se fermèrent à la lumière de France ses yeux qui s'étaient ouverts aux clartés éclatantes des tropiques ».

Le corps du poète, ramené à l'Arsenal, fut veillé par sa famille et par ses amis. C'est devant la grille de la bibliothèque, devant ce petit jardin qu'il avait si amoureusement entretenu, que furent prononcés les discours d'usage : celui de Marcel Prévost, l'ami intime, celui d'Eugène-Melchior de Vogüé, représentant de l'Académie française, et celui d'Henry Martin, au nom de la bibliothèque de l'Arsenal¹⁴.

Après un service funèbre, le 6 octobre, à l'église paroissiale Saint-Paul-Saint-Louis, José-Maria de Heredia, membre de l'Académie française, officier de la Légion d'honneur, décoré de l'ordre russe de Saint-Stanislas, mais aussi administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal, fut enterré au cimetière de Bon-Secours, près de Rouen, dans la même tombe que sa mère, cette *carissima et amantissima mater* à qui il avait dédié son œuvre.

13. *Ibid.*

14. Ces discours ont été recueillis dans *José-Maria de Heredia. In memoriam*, Paris, Henri Leclerc, 1906.

MICHAEL PAKENHAM

Heredia et *Les Vacances d'un académicien* de Hugues Rebell

Le roman à clef n'est pas une invention du XIX^e siècle mais il est un véhicule idéal pour ridiculiser des gens en vue et amuser un public averti. Ses victimes furent nombreuses et Heredia compte parmi elles.

Hugues Rebell était le pseudonyme de Georges Grassa, né à Nantes en 1867 et décédé à Paris en 1905. Avidé lecteur, il découvrit *À rebours* à l'âge de dix-sept ans. Deux ans plus tard, il publia chez Vanier un recueil de poèmes intitulé *Les Méprisants*, dans lequel il rendait hommage à ses dieux : Mallarmé, Wagner, Verlaine et Huysmans. En 1887, son père mourut, laissant une fortune à chacun de ses fils. Dès sa majorité, Hugues partit pour Londres, le premier de nombreux voyages qui le conduiront non seulement en Angleterre, mais aussi en Allemagne, aux Pays-Bas et en Italie. Linguiste très doué, il apprit à fond l'anglais et l'allemand, poussant l'étude de l'italien jusqu'aux dialectes de Naples et de Venise afin que rien des littératures qu'il aimait ne lui échappât.

En 1892, Rebell s'installa à Paris où, cinq années durant, René Boylesve fut son ami intime. Bibliophile, collectionneur passionné, il s'intéressa aux chefs-d'œuvre et raretés de toutes les époques ; il n'hésita pas à souscrire à l'édition photolithographiée des *Poésies* de Mallarmé, avec le frontispice de Rops, tirée à quarante-sept exemplaires. Sa sympathie pour Maurras et les idées exprimées dans *L'Action française* firent de lui un collaborateur de ce journal et ce fut là qu'il renoua avec Jean de Mitty, connu jadis à *La Cocarde* de Barrès. À l'automne de 1902, Mitty prit la direction du *Cri de Paris*. Comme nouveau programme, il proposait :

tout ce dont il était séant de s'entretenir à Paris, ce qui se disait un peu partout et qui ne s'y disait pas, l'homme du jour vu sous son petit jour et tel qu'il ne se montrera jamais au grand jour.

L'annonce suivante, le 26 octobre 1902, ne saurait donc étonner le lecteur :

M. Hugues Rebell, l'auteur de *La Câlinese*, a écrit pour *Le Cri de Paris* un curieux roman qui nous promène dans ce monde littéraire et politique où de graves discours servent de préambule à des actes moins solennels.

Les Vacances d'un Académicien sont sans doute le moins connu des ouvrages de Rebell. L'auteur n'en était pas à son premier roman à clef : citons *La Nichina* de 1897, histoire d'une courtisane vénitienne, inspirée par Valtesse de Bigne, ancien modèle de Manet, devenue très riche grâce à sa vie galante ; pour qui connaît un peu Rebell, Lorenzo Vendramin est un masque transparent de l'auteur ; *La Femme qui a connu l'Empereur* de 1898, roman dont le cadre est la cour de Napoléon III, en est un autre, de même que *La Câlinese* (1899), dans lequel Toulouse-Lautrec figure sous le nom de Jacques de Tavannes.

Le roman à clef a connu une grande vogue à la fin du XIX^e siècle avec comme sous-titres *Mœurs parisiennes*, *Roman parisien* ou *Roman contemporain*. Daudet, avec *Le Nabab* (1878) et *Les Rois en exil* (1879)¹, avait été l'un des premiers à traiter de personnages contemporains très connus. *Dinah Samuel* de Champsaur (1882)² et *Le Boule Miche* de Joseph Caraguel (1884) décrivaient des milieux littéraires. *Le Roi vierge* de Mendès (1881)³ faisait un portrait de Louis II de Bavière. Dans son deuxième roman à clef, *La Première Maîtresse* (1887), Mendès contre-attaque Bloy, qu'il baptise Jean Morvieux, en réponse au Properce Beauvivier, nom sous lequel il s'était reconnu dans *Le Désespéré*. Sa *Maison de la vieille* de 1894 a pour cadre le salon littéraire et artistique de Nina de Villard, la dame aux éventails de Manet, maîtresse de Charles Cros⁴. Plus restreint est le milieu décrit dans *Gendelettre* de Paul Belon (1891), ami de Rodolphe Darzens, dans lequel on rencontre très tôt le poète Frousac, qui n'est autre qu'Émile Goudeau. Cette liste est très incomplète pour la période qui nous concerne car la magnifique bibliographie en deux tomes établie par Fernand Drujon, *Les Livres à clef*, s'arrête en 1888, date de sa publication⁵.

1. Pour ces deux titres, consulter le t. II de l'édition de Roger Ripoll, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

2. Réédité en 1999 chez Séguier avec une préface de Jean de Palacio. Ajoutons, à la clef donnée p. 544, Bruce Flavier [p. 288, 291, 306], qui est Achille Toupié-Bézières.

3. Réédité en 1986 chez Obsidiane avec une préface d'Hubert Juin.

4. Réédité en 2000 chez Champ Vallon, avec une préface et des notes de Jean-Jacques Lefrère, Michael Pakenham et Jean-Didier Wagneur.

5. *Les Livres à clef, étude de bibliographie critique et analytique pour servir à l'histoire littéraire*, Paris, Édouard Rouveyre, 1888. Chez le même éditeur, Drujon avait sorti en 1879 une nouvelle édition de son *Catalogue des ouvrages, écrits et dessins de toute nature poursuivis, supprimés ou condamnés depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1877*.

La plupart de ces romans ont vu le jour sous forme de feuilleton afin d'en tirer le maximum d'argent. Ce qui distingue *Les Vacances d'un académicien*, c'est que non seulement le livre n'a jamais paru mais que le feuilleton n'a jamais été achevé. Et pour cause ! Le roman à clef peut être un instrument à double tranchant car, à l'époque, les hommes de lettres n'avaient pas peur d'un duel. D'habitude, les auteurs masquaient à peine les personnages dont le modèle, toujours en vie, était plutôt inoffensif : ainsi Théodore de Banville est à peine déguisé sous le nom de Déodat de Charmeville ; Armand Silvestre est vite reconnu sous le nom d'emprunt de Fernand Silvain. D'autres, comme Mendès (appelé Catulle Tendrès par Champsaur, Tibulle Mosès par Harry Alis⁶), ne sont mentionnés qu'en passant ou traités sans offense⁷. De nombreux personnages sont composites, afin de brouiller les pistes, mais en même temps le lecteur contemporain avait le plaisir de déceler l'identité de la plupart des modèles ou de comprendre la majeure partie des allusions. Cependant, il y a des occasions où le romancier déclare la guerre à un collègue, comme Bloy à Mendès. Pour ceux qui préfèrent transpercer leurs victimes avec la pointe d'une plume en acier plutôt que celle d'une épée, il reste toujours la solution de facilité – c'est-à-dire nier ; d'où le genre d'avertissement suivant :

Il est impossible d'écrire un roman moderne sans s'inspirer de certains traits et de certaines aventures, mais l'auteur se défend d'avoir voulu faire des portraits, surtout des satires. Ce n'est pas là son genre. Il s'est contenté d'écrire l'histoire d'un engouement parisien⁸.

Les Vacances d'un académicien firent beaucoup de remous et, comme c'est le sujet de notre réflexion, l'identité de l'académicien en question n'est un secret pour personne. Heredia avait déjà fait une apparition dans *La Maison de la vieille* de Mendès sous le cryptonyme de don Pedro Rodriguez-Ruy de Santa-Maria, et l'auteur avait pris soin de reprendre un vieux portrait datant de 1868, une de ses *Figurines de poètes* parues dans *La Vogue parisienne*⁹. Dès le deuxième feuilleton, publié le 2 novembre 1902, Rebell présente Pedro

6. *Hara-Kiri*, 1882, réédité en 2000 chez L'Esprit des Péninsules, préface de Jean-Didier Wagner.

7. Décrivant Louis Pauvrepin, Champsaur affirme « il éveillait l'image d'un professeur de rhétorique avec un faux nez » [1882, p. 171 ; 1999, p. 193], mais il savait que Richepin ne se formaliserait pas pour autant.

8. *Le Cri de Paris*, 16 novembre 1902.

9. Voir *Portraits littéraires*, texte établi et présenté par Michael Pakenham, Exeter University Press, coll. Textes littéraires, 1979, p. 34, et *La Maison de la Vieille*, éd. cit., p. 378, n. 4.

Vibona de Rio Seco comme un poète de la Martinique qui « passe des années entières sur un vers », ce qui ne laisse guère de doute que nous sommes devant le double de Heredia. Pour être plus précis, Rebell n'hésite point à donner un échantillon d'un des vers impeccables de « son » poète :

Vibona emploie des mots très difficiles à orthographier, et il ne fait jamais de faute. [...] Mais qu'il y a d'éclat et de couleur dans certains de ses noms :

Le carquois de Hizen ou de Tokungawa.

Tokungawa ! Goûtez-vous la jolie rime ? On n'a pas besoin d'être ému pour écrire de tels vers. Leur sonorité suffit. Le génie de Vibona, c'est d'avoir su remplacer la poésie, tout à fait inutile, par un duo de grosse caisse et de cymbales des plus expressifs. Tokungawa ! Il suffit d'entendre ce mot pour être aussitôt transporté par l'imagination à la Martinique.

L'ironie est évidente. Qu'il s'agisse de la Martinique ou de Cuba, pays natal de Heredia, quel rapport y a-t-il avec le Japon ?

Mais ce n'est pas tout ! Le lendemain de la publication du deuxième feuilleton, Pierre Louÿs écrivit à son frère Georges en faisant un résumé de cet épisode :

Nous sommes ennuyés par un désagrément qui est arrivé à bien des gens mais qui est odieux à subir. H[eredia] est le sujet d'un ignoble roman à clef que publie *Le Cri de Paris*, sous la signature de Rebell : aussi désigné que possible (on cite même un de ses vers¹⁰) et aussi injuste que possible (nègre, coureur d'actrices, faussaire en écritures, etc). Que faire ? Casser la figure de l'auteur, ce serait d'autant plus facile qu'il a la réputation d'être l'homme le plus timide de Paris ; mais ce serait faire lire son livre par 20 000 personnes. Comme le roman est très mauvais je suis plutôt de l'avis de le laisser tomber tout seul¹¹...

Voilà sans doute le conseil que Louÿs donna à son beau-père. Mais le dimanche 9 novembre, au prochain feuilleton, le supplice allait malheureusement recommencer. Dans ce feuilleton, un certain M. Gorrès, ancien député devenu académicien, affirme qu'il croyait à Vibona : « Il a, dit-il, cette allure vertueuse qui ne trompe pas. » Anselme Touraine (autrement dit Jules Lemaître), à la question de son hôtesse, M^{me} de La Volière : « Vous voterez pour Vibona, M. Touraine ? », donne la réponse suivante :

10. Vers 8 du « Samourai », publié dans *La Libre Revue*, décembre 1883. Jules Lemaître avait particulièrement apprécié ce vers exotique dans un article de la *Revue bleue* du 19 décembre 1885. Rebell y apporte une variante (« carquois » au lieu de « blason ») afin de pouvoir dire que ce vers n'est pas identique à celui des *Trophées*.

11. Lettre du 3 novembre 1902 aimablement communiquée par Jean-Paul Goujon.

– Ah ! madame, ce serait si amusant de voir un nègre à l'Académie. Bourget, qui a des distractions, est capable, s'il se trouve auprès de lui, de se croire à New York, dans un hôtel américain, et de lui tendre son chapeau et ses gants.

Avec de telles aménités, on se demande combien de temps Heredia pouvait tenir sans réagir. Dans le feuilleton du 21 décembre (cela faisait neuf semaines que le harcèlement durait), Vibona part précipitamment pour Paris, ayant appris que Fürst, bibliothécaire des Beaux-Arts et grand critique d'art, est gravement malade. Est-ce l'annonce d'un répit aux souffrances du pauvre Heredia ? Le poète devait se demander, comme chaque lecteur, ce que Rebell pouvait bien tramer. L'angoisse était peut-être aussi forte que le choc d'être calomnié.

Il faudrait évoquer ici l'amère déception que dut éprouver Heredia à l'égard de Rebell, car c'est lui, en tant que directeur littéraire du *Journal*, qui avait accepté de publier *La Camorra* de son tortionnaire, du 29 décembre 1899 au 6 mars 1900, avant sa sortie en volume aux éditions de *La Revue blanche*. Et cela n'avait pas été sans difficultés, comme en témoigne la lettre suivante d'Henri Letellier à un correspondant non identifié :

Cher Monsieur[,]

Monsieur Pierre Louÿs me prévient qu'il ne peut donner son feuilleton à cause d'un incident de copie[,] cela [*sic*] cause au *Journal* un très grand préjudice car un feuilleton interrompu n'est plus suivi par le lecteur.

Après les ennuis que nous avions eus avec Rebell, ce n'est que sur votre assurance de la régularité de M. Pierre Louÿs que nous avons commencé ce feuilleton ¹².

Rebell avait donc laissé à Heredia un mauvais souvenir et il se pourrait que l'auteur de *La Camorra*, au lieu de lui être reconnaissant de son aide, en ait voulu à Heredia pour ses reproches au sujet du manque de copie. Quoi qu'il en soit, sa vengeance a dû profondément blesser Heredia. L'homme était très sensible. On n'a qu'à se souvenir du discours de réception à l'Académie délivré par ce dernier. Devant la difficulté de rendre hommage à son prédécesseur, Heredia avait saisi une phrase de la préface de l'unique volume dû à l'illustre M. de Mazade-Percin. L'auteur des *Odes* avait déclaré qu'il s'efforçait de « s'éloigner de cette voie toute personnelle où on a entraîné la poésie », car « cette façon familière de mettre son cœur à nu devant le public ne convient

12. Lettre aimablement communiquée par Jean-Paul Goujon.

qu'à quelques rares hommes d'élite »¹³. Heredia avait admirablement suivi ce programme dans *Les Trophées*. On peut donc imaginer son ire à voir son cœur calomnié, mis à nu d'une si terrible façon. Heredia était capable de se mettre en colère. Voyons sa réaction, dans une lettre adressée à Pierre Louÿs, lorsqu'un critique attaqua en 1903 sa fille Marie, qui écrivait sous le nom de Gérard d'Houville :

Ernest-Charles a publié ce matin un article stupide sur *L'Inconstante*¹⁴ [...] ; c'est navrant de voir un pareil raté, illettré, faire fonction de critique et juger en style de polémique de politicien... Bref, c'est un imbécile outrecuidant¹⁵.

Rebell avait déjà glissé une allusion à Bourget, capable de prendre Vibona-Heredia pour un nègre. Paul Bourget était membre de l'Académie française. Glisser une référence à un personnage réel, afin de rendre le récit plus authentique, est une des règles du roman à clef. Il y a plusieurs personnes réelles dans *Les Vacances d'un académicien*. Revenons au début du roman, où on se trouve chez un certain M. Gailhard, directeur de l'Opéra, qui a quarante-deux ans et vient du Midi. Or Pedro Gailhard, Toulousain né en 1848, occupa ce poste de 1884 à 1907. Il fut une des plus belles voix de basse de l'époque. Son Leporello, dans *Don Giovanni*, lui valut des ovations délirantes. Voilà donc quelqu'un du métier et rien de plus normal que l'on parle au cours de la soirée « Chez M. Gailhard » de deux chanteurs : Jean de Reské (1850-1925), ténor wagnérien, dont Chabrier était le maître et ami, et Ernest Van Dyck (1861-1923), ami intime de Chabrier, qui créa le rôle de *Lohengrin* à l'Opéra de Paris en 1891. Pourtant il y a un artiste mystérieux que le Gailhard de Rebell préfère à Reské et à Van Dyck. Le premier épisode se termine par la phrase suivante : « Il est à croire que M. Gailhard finirait, peut-être, par livrer son secret. » On a négligé d'imprimer (« *À suivre* »), mais le suspense est là pour préparer sans doute une surprise. Plus loin, des allusions sont faites à deux actrices célèbres, Réjane (1856-1920) et la grande « Sara[h] » [Bernhardt] (1844-1923), puis à Félix Galipaux (1860-1931), comédien comique et fin diseur – celui-là même qui créa plusieurs monologues de Charles Cros.

13. Cité dans José-Maria de Heredia, « Discours de réception à l'Académie française, prononcé le 30 mai 1895 », dans *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. José-Maria de Heredia le jeudi 30 mai 1895*, Paris, Firmin-Didot, 1895, p. 8.

14. Cet article traitait également de *La Nouvelle Espérance* de la comtesse de Noailles.

15. *Collection d'un amateur, Lettres et manuscrits autographes*, 19 et 20 novembre 1987, Lauren, Guilloux, Buffetaud, Tailleur ; expert : J. Vidal-Mégret, n° 115.

Nietzsche, auteur que Rebell appréciait, est mentionné tout naturellement lorsque Beauxessors, professeur de philosophie qui prépare un gros livre sur *Les Époques de la pensée allemande*, apparaît dans le neuvième feuillet. Ce Beauxessors aime prendre avec son Kodak des instantanés de belles baigneuses, photos « dont l'indiscrétion voluptueuse » ravissait les célibataires. Or parmi les baigneuses en question figurent les quatre filles de Vibona, dûment décrites dans les flots ou sur la plage, ce qui d'abord déplut à M^{me} Vibona. Mais rassurée, elle exprime le désir de faire partie de la série !

Les noms des personnages de fiction sont nombreux et, hélas, plusieurs des clefs m'échappent. Vibona est évidemment un portrait outré de Heredia : son bégaiement est bien plus marqué que dans la réalité, ses sautes d'humeur invraisemblables. Créole, il est qualifié de « nègre ¹⁶ ». De surcroît, Rebell donne de lui l'image d'un homme attiré par M^{lle} Lair, une actrice des Bouffes, et d'un homme qui avait profité de la catastrophe de Saint-Pierre pour faire une fausse reconnaissance de cent mille francs, somme sur laquelle il vivait en France avec sa famille, ce qui ne pouvait durer éternellement, sans parler du souci de marier sans tarder sa fille aînée Inès, puis, éventuellement, les autres. Pure calomnie ! Heredia n'avait d'ailleurs que trois filles, alors que Vibona en a quatre.

Anselme Touraine, académicien, barbe grisonnante ressemblant à un ancien faune, est vite identifié comme étant Jules Lemaître, et par conséquent M^{me} Cotin de La Volière ne peut être que M^{me} de Loynes (1837-1908), « la dame aux violettes » lorsqu'elle s'appelait Jeanne de Tourbey et dont le portrait par Amaury-Duval est un des plus frappants exposés au rez-de-chaussée du musée d'Orsay. Ancienne maîtresse d'Émile de Girardin ¹⁷, de Dumas et du prince Napoléon, ancienne élève de Sainte-Beuve, amie de Flaubert, de Daudet, de Maupassant et d'Anatole France, elle ne vivait plus que pour son salon, depuis qu'elle était devenue comtesse en 1872 : elle aimait ajouter à sa « volière » de nouveaux talents, qu'il s'agisse d'hommes de lettres, d'artistes ou de politiciens, mais selon Rebell, « personne ne pouvait se flatter de la charmer plus de trois mois » sinon « un amant qu'un renom

16. À ce propos citons le *Journal* des Goncourt du 8 décembre 1886 : « Ce qu'il y a de curieux chez ce Créole se donnant pour un blanc authentique, c'est que dans la satisfaction de sa grosse vanité, il y a de la mimique et du rire d'un nègre qui se verrait en cravate blanche. »

17. Voir Pierre Pellossier, *Émile de Girardin prince de la presse*, Paris, Denoël, 1985, p. 326-330.

illustre »¹⁸. Elle avait tant de relations puissantes que son salon était devenu l'antichambre de l'Académie¹⁹. Il semble que Gorrès, ancien député, soit Barrès, élu à Nancy en 1889, et qui, par la suite, subit deux échecs à Neuilly et un troisième à Nancy en 1898. Rebell, en 1902, n'était-il pas en droit de considérer que l'ambitieux Gorrès-Barrès s'était trompé dans cette voie ? Il est vrai que Gorrès est académicien par anticipation – Barrès ne sera élu qu'en 1906, précisément au fauteuil de Heredia –, mais pour que Vibona soit élu, il fallait bien des académiciens chez M^{me} Cotin de La Volière, dont le nom évoque celui de l'abbé Cotin, modèle du Trissotin de Molière, ce qui signifie donc que cette dame était une femme savante.

Beaucoup de ces noms sont des onomatopées et n'ont été choisis que pour leur valeur symbolique. Il est évident que Beauxessors, professeur de philosophie, est sujet à de belles envolées ; le nom de Marcel Craquelin, secrétaire de Vibona, évoque un biscuit qui craque sous la dent ; le nom de Fürst, qui désigne un rang dans l'aristocratie allemande et veut dire *prince*, est tout indiqué pour ce personnage non seulement bibliothécaire des Beaux-Arts mais aussi grand critique d'art ; Marquet, jeune directeur de *L'Universel remboursable*, fait penser à Maquet, nègre de Dumas ; pour un chirurgien de la Marine, le Dr Maupertuis est bien trouvé, car il évoque quelqu'un qui fut élu à l'Académie des Sciences en 1723, à l'âge de vingt-cinq ans. Haudessens est le nom d'un royaliste, sans doute employé par antiphrase, car Vibona affirme qu'il appartient à la meilleure noblesse... républicaine, son père étant une victime du Deux-Décembre²⁰. Le comte de Soubénit et son ami le marquis de Bossé rêvent de faire de bonnes œuvres, l'un de fonder *L'Œuvre des filles repenties*, l'autre *L'Œuvre charitable du rachat des jeunes prostituées*, ce qui n'était nullement le cas de Rebell, mais l'amitié étroite qui lie ces deux hommes, Bossé copiant tout ce que faisait Soubénit, évoque celle de Boylesve et de Rebell.

En présentant les dix premiers feuilletons des *Vacances d'un académicien* dans le numéro 9 des *Cahiers Hugues Rebell*, Thierry Rodange s'est posé la question suivante : s'agit-il d'un texte écrit semaine après semaine ou d'un

18. Régnier note dans ses *Cahiers* en 1888 : « Lemaître a souvent des coucheries avec des femmes un peu âgées, ce qui faisait dire à Becque : " Lemaître... ah oui, un petit vieux qui couche dans des démolitions !" » (*Les Cahiers inédits 1887-1936*, édition établie par David J. Niederauer et François Broche, présentation, chronologie et notes de François Broche, Pygmalion, Gérard Watelet, 2002, p. 150).

19. Voir le *Journal* des Goncourt du 25 novembre 1894.

20. Jean-Paul Goujon est tenté de voir des ressemblances entre Haudessens et Henry Houssaye, dont le père, Arsène Houssaye, n'avait rien d'une victime du Deux-Décembre.

roman achevé débité en livraisons hebdomadaires ? Il opte pour la première hypothèse, car dans le second cas « Jean de Mitty se serait fait un plaisir d'en publier la fin après la mort de Rebell ». C'est un bon raisonnement, mais le doute persiste. Une lecture attentive de l'ensemble, c'est-à-dire comprenant les trois derniers feuilletons, hors d'usage rue de Richelieu mais accessibles à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, montre que le canevas était trop vaste et compliqué, avec plusieurs surprises aménagées, pour que le tout n'ait pas été réglé d'avance. Les intrigues amoureuses le prouvent : Ninette des Néfliers, amante du journaliste Marquet, est sur le point de devenir la maîtresse du comte de Soubénit ; Vibona voudrait prendre M^{lle} Lair comme maîtresse ; le Dr Maupertuis se lasse de M^{lle} Lair et vise Inès, fille de Vibona, etc., etc. Le terrain avait été soigneusement préparé. Nous avons déjà signalé la mystérieuse préférence du directeur de l'Opéra pour un artiste inconnu, il y a aussi le départ abrupt de Vibona pour Paris, etc. Puis il faut avouer que les découpes ne sont pas faites au hasard – le suspense est maintenu avec chaque « (*À suivre*) ».

Le Cri de Paris n'avait jamais publié de roman ; Jean de Mitty voulait venir en aide à son ami et ancien collaborateur qui, en 1902, malgré le succès des *Nuits chaudes du Cap français*, était criblé de dettes, et victime d'un maître-chanteur napolitain pour avoir abusé d'une mineure. Tombé dans la déchéance physique et morale, Rebell était prêt à écrire n'importe quoi, y compris pour Carrington deux séries de nouvelles sur la flagellation²¹. Où était l'époque dont témoigne l'envoi des *Chansons de Bilitis* :

À Hugues Rebell
à qui je souhaite de tout cœur la
belle destinée qu'il mérite
Pierre Louÿs²².

Quant à Heredia, l'été de 1905, au château de Bourdonné, il n'entendait plus le chant des oiseaux²³. En mauvaise santé, il s'est éteint le 2 octobre. Rebell l'avait devancé de plusieurs mois, à l'âge de trente-huit ans.

21. Il avait déjà publié chez Carrington, sous le pseudonyme collectif de Jean de Villiot, une *Étude sur la flagellation à travers les siècles* (Gilles Picq, Laurent Tailhade ou *De la provocation considérée comme un art de vivre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 509, n. 57).

22. A. Rosenthal Ltd [Oxford], catalogue 87.

23. Dernière lettre à sa fille, M^{me} Henri de Régnier, écrite à Bourdonné le 14 août 1905, citée par Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Sa vie, son œuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 198.

Bibliographie

- HUGUES REBELL, *Les Vacances d'un académicien*, dans *Le Cri de Paris*, 1902. Les dix premiers feuillets ont été reproduits par Thierry Rodange dans les *Cahiers Hugues Rebell*, n° 9, octobre 1996, p. 7-53.
- AURIANT, « La Jeunesse d'Hugues Rebell », *Mercure de France*, 15 janvier 1930, p. 277-307.
- , « Un roman inachevé d'Hugues Rebell : *Les Vacances d'un académicien* », *Mercure de France*, 1^{er} août 1939, p. 707-717.
- , *Jean de Mitty et Hugues Rebell*, Reims, À l'Écart, 1988.
- RENAUD DE JOUVENEL, « Douze Lettres de Hugues Rebell [à l'un de ses frères (1889-1893)] », *Mercure de France*, 15 janvier 1934, p. 315-347.
- HUBERT JUIN, « Redécouvrons Hugues Rebell », *Magazine littéraire*, n° 31, juillet-août 1969.
- RACHILDE, *Portrait de Hugues Rebell* (1943), préface d'Auriant, Reims, À l'Écart, 1987.
- THIERRY RODANGE, *Le Diable quitte la table, ou La Vie passionnée de Hugues Rebell*, Paris, Mercure de France, 1994.

JEAN-PAUL GOUJON

Littérature et bibliophilie dans la correspondance Heredia-Louÿs

Par son mariage avec Louise de Heredia en 1899, Pierre Louÿs devenait le gendre du poète des *Trophées*. Mais ce mariage ne faisait, d'une certaine manière, qu'entériner la profonde admiration mêlée de sympathie que le cadet éprouvait pour son aîné. Mieux encore, Louÿs n'aura épousé finalement Louise que « par amour pour son père », selon sa propre expression¹. Notre propos n'est cependant pas de retracer ici l'histoire de ses sentiments à l'égard de Heredia, lesquels ne varièrent d'ailleurs guère jusqu'à sa mort. Nous voudrions seulement montrer à quel point les relations des deux poètes reposaient sur un profond amour commun pour une certaine littérature et pour ce vice littéraire impuni qu'est la bibliophilie. Louÿs n'écrivait-il pas en toute sincérité à son beau-père : « Vous avez été mon maître en bibliophilie comme en littérature² ? »

Mieux encore, c'est dès le tout début que ces relations furent délibérément placées sous le signe de la littérature. On sait en effet que les deux premières lettres de Louÿs à Heredia se réfèrent expressément à Ronsard : le 12 mai 1890, il lui envoie – sous un pseudonyme – deux rimes, tirées de poèmes de celui-ci, afin d'inspirer peut-être quelque nouveau sonnet pour *Les Trophées*³. Cette suggestion poétique est suivie, le 8 juin 1890, d'une lettre encore plus ronsardienne, expédiée de Bourgueil, où le jeune poète effectuait alors ce qu'il

1. Pierre Louÿs à Georges Louis, 4 mars 1917, dans *Mille Lettres inédites à Georges Louis*, Paris, Fayard, 2002, p. 1303.

2. Louÿs à Heredia, 23 février 1920 (coll. part.). Voir notre édition de la *Correspondance José-Maria de Heredia-Pierre Louÿs*, Paris, Champion, coll. Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux, 2006.

3. Il semble bien que ce sonnet, « L'Hercule Pontique », dont on ne connaît que neuf vers, n'ait jamais été terminé par Heredia (toutefois, comme nous l'indiquons dans notre édition citée de la *Correspondance José-Maria de Heredia-Pierre Louÿs*, la chose n'est peut-être pas absolument sûre, et il aurait pu avoir été achevé).

appellera son « pèlerinage Ronsard⁴ ». Louÿs savait que ce dernier message ne pouvait que toucher son aîné, qui avait publié dans *La Jeune France* du 1^{er} septembre 1883 un beau sonnet intitulé « Sur le *Livre des Amours* de Pierre de Ronsard⁵ ». « Le culte au même dieu rapproche », soulignait le débutant dans sa seconde lettre⁶. Il n'est donc point surprenant que, dans sa première lettre à Louÿs, Heredia lui réponde en ces termes : « Un aussi notable ronsardisant sera le très bien venu chez le vieil élève du Vendômois⁷. » En guise de cadeau, il joignait à sa lettre une copie manuscrite du sonnet de 1883. Louÿs pouvait donc noter avec fierté, le lendemain, dans son *Journal intime* : « Le dernier jour de mes dix-neuf ans aura eu une joie : Heredia m'écrit, et m'envoie en autographe le sonnet sur les *Amours* de Ronsard⁸. » Certes, sa démarche n'était pas absolument désintéressée : faire la connaissance de Heredia entraînait, comme il le reconnaît lui-même, dans son plan de conquête du Paris littéraire. Mais cette admiration commune pour Ronsard touchait au plus profond de lui-même, et il en allait semblablement pour Heredia. Admiration qui aura même des prolongements assez curieux, car Ronsard, et plus particulièrement ses *Amours de Marie*, présideront aux amours bien réelles que le même Louÿs vivra avec la fille de Heredia, Marie⁹. Et cela bibliophiliquement autant qu'amoureusement, si nous osons dire, car le 6 février 1899, Marie adressera à son amant un beau poème, où elle évoquait une visite chez lui et leur émoi commun sur son Ronsard in-folio de 1609 :

Ce jour-là, vous aviez attendu ma visite.

[...]

Sur la table en désordre un vieux Ronsard ouvert.

[...]

Vous m'avez lu les vers écrits jadis pour la

4. Voir à ce sujet notre *Pierre Louÿs. Une vie secrète (1870-1925)*, Paris, Fayard, 2002, p. 93-94.

5. Miodrag Ibrovac note que, dans ce sonnet, Heredia reprend délibérément des expressions, des images et des rimes de Ronsard (*José-Maria de Heredia. Les Sources des Trophées*, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 103-104).

6. Louÿs à Heredia, Bourgueil, 8 juin 1890 (bibliothèque de l'Arsenal).

7. Heredia à Louÿs, 8 décembre 1890 (coll. part.).

8. Pierre Louÿs, *Journal intime 1882-1891*, éd. Montaigne, 1929, p. 354 (la date du 27 novembre attribuée à ce passage dans l'édition – d'ailleurs peu soignée – est à l'évidence fautive : Louÿs était né un 10 décembre. La lettre de Heredia, écrite, on l'a vu, le 8 décembre 1890, lui est donc parvenue le lendemain, veille de son anniversaire).

9. Voir les divers poèmes intimes composés sur ce thème par Marie de Régner comme par Louÿs et cités dans notre *Dossier secret Pierre Louÿs-Marie de Régner*, Paris, Christian Bourgois, 2002, *passim*.

Maîtresse qu'il aimait plus que d'autres maîtresses.
 ... Mais vous n'avez pas lu très longtemps ce jour-là.
 Aujourd'hui nous portons de Pierre et de Marie
 Les noms rendus fameux par leur rapide amour ¹⁰.

Revenons à Heredia lui-même, pour dire que c'est tout naturellement que la bibliophilie vint parfaire ce culte pour Ronsard qu'il partageait avec Louÿs. Comme l'a noté Gabriel Hanotaux, c'est durant son séjour à l'École des chartes (1862-1865) que Heredia prit le goût des livres anciens. Il acheta surtout des livres italiens et espagnols, des auteurs grecs et latins, et aussi de la Renaissance italienne et française ¹¹. Le catalogue de vente après décès de sa bibliothèque nous révèle qu'il possédait ainsi deux belles éditions in-folio de Ronsard : celle de 1584 et celle de 1623 ¹².

De son côté, Louÿs s'était mis très tôt à collectionner les livres anciens, ce qui lui permettra de constituer, au fil des ans, l'une des plus belles, des plus riches et des plus variées bibliothèques privées de l'époque. Dès ses vingt ans, il avait entrepris de brûler les étapes à cet égard, sans se soucier du prix des exemplaires rares. En avril 1890, soit un mois avant sa première lettre à Heredia, il avait noté dans son *Agenda* : « Acheté Ronsard 1609 ¹³ » : acquisition bien symbolique que ce grand in-folio qui réunissait les œuvres complètes de Ronsard ¹⁴. Ronsard était également une découverte de jeunesse de Heredia, qui l'avait lu pour la première fois, semble-t-il, à La Havane, dans les années 1858-1860 ¹⁵. Remis à l'honneur par Sainte-Beuve, l'auteur des *Amours* était devenu le grand ancêtre, respecté par la majorité des Parnassiens, notamment par Glatigny. En témoigne, dans une collection particulière, un exemplaire exceptionnel du grand Ronsard in-folio de 1584, en plein maroquin d'époque, dont les pages de garde sont ornées de poèmes autographes de Leconte de Lisle, Heredia, Coppée, Sully Prudhomme,

10. *Ibid.*, p. 99.

11. Gabriel Hanotaux, « Heredia bibliophile et bibliothécaire », dans *Catalogue de livres modernes et de livres anciens provenant de la bibliothèque de feu M. José-Maria de Heredia*, Première partie (vente Hôtel Drouot, 26-30 mars 1906, Henri Leclerc expert), Paris, Henri Leclerc, 1906, p. V.

12. *Ibid.*, n° 80 et n° 81.

13. Pierre Louÿs, *Agenda 1890*, inédit (bibliothèque de l'Arsenal, ms. 15374).

14. *Les Œuvres de Pierre de Ronsard, Gentilhomme Vandosmois, Prince des poètes François*. Paris, Nicolas Buon, 1609, in-fol.

15. Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Sa vie, son œuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 43.

Bourget, Dorchain, Nolhac, Régnier, Gérard d'Houville, Lemoyne, Bornier, Pomairols, Theuriet, etc.¹⁶

Ronsard était, pour Heredia comme pour Louÿs, le premier chaînon capital de l'histoire de la poésie française, qui, à leurs yeux, avait été fondée par Ronsard, perfectionnée par Corneille, assouplie par Chénier et accomplie par Hugo. Heredia est mort trop tôt pour que Louÿs pût lui confier les cheminements de son enquête sur « l'affaire Corneille-Molière », mais ils eurent maintes occasions de communier dans leur amour pour Chénier et pour Hugo, ainsi que pour la littérature antique.

Dans la correspondance croisée Heredia-Louÿs, la littérature grecque apparaît surtout avec des auteurs comme Méléagre, que Louÿs traduit sur la suggestion de son aîné, auquel, très logiquement, il dédiera – en grec – sa traduction des *Poésies de Méléagre* parue en 1893¹⁷. Il y est aussi question de Nonnos, auteur des *Dionysiaques*, dont Louÿs cite avec admiration deux vers, ainsi qu'un passage qu'il qualifie de « prodige de développement et d'imagination visuelle¹⁸ ». Autre dédicace, celle de la réédition en 1899 de sa traduction des *Mimes des courtisanes* de Lucien de Samosate, sur laquelle Louÿs trace cet envoi : « À José-Maria de Heredia / cette petite version grecque / du dernier de ses fils¹⁹. » (Observons en passant que les questions de filiation et de paternité auront décidément dominé, et dès le début, toute la vie familiale et sentimentale de Louÿs). Bibliophilie et littérature antique se rejoignent pleinement lorsque, en 1904, Louÿs offre un magnifique Horace in-folio de Bodoni à son beau-père, qui lui répond : « Il m'a fait grand plaisir, car je suis, avec vous, un des derniers amateurs d'in-folios. Je vais relire Horace, sans me crever les yeux, grâce à vous²⁰. » Moins connue, la poésie néo-latine de la Renaissance n'était pas négligée non plus par les deux correspondants, et ce fut Heredia qui la révéla à Louÿs, en lui faisant présent d'un exemplaire de Marulle²¹. Heredia fit plus encore, et lui vanta l'œuvre de Jean Second,

16. Librairie Rossignol, catalogue 133, 1965, n° 293 (à présent coll. Olivier Roussel).

17. *Les Poésies de Méléagre*, [Librairie de L'Art indépendant], 1893.

18. Louÿs à Heredia, [1901] (coll. part.).

19. Catalogue de la librairie Matarasso, décembre 1947, n° 489. Un des vingt exemplaires sur Hollande, relié par Semet et Plumelle en demi-maroquin citron, de la traduction par Louÿs des *Mimes des courtisanes* de Lucien (Mercure de France, 1899).

20. Heredia à Louÿs, 30 décembre 1904 (coll. part.).

21. Louÿs à Heredia, [1898] (coll. part.). Le livre en question est *Poeta tres elegantissimi : Michel Marullus, Hieronymus Angerianus, Johannes Secundus*, Paris, Denis Duvalier, 1582 (catalogue de la vente de la bibliothèque Pierre Louÿs, troisième partie, Hôtel Drouot, 10-14 mai 1927, n° 2125). L'exemplaire portait cette dédicace autographe de Heredia à Louÿs : « À Pierre Louÿs. Au poète de l'amoureuse Aphrodite ces trois élégantissimes poètes de l'amour, sont offerts par son admirateur et ami J.-M. de Heredia. »

que Louÿs considérera dès lors, pour ses *Élégies*, comme un grand poète de l'amour. On sait que Jean Second inspirera à Louÿs, en 1906, l'un de ses plus beaux poèmes, « *Subscriptum tumulto Ioannis Secundi* », mais on sait moins que ce poème fut en réalité inspiré par Heredia lui-même²².

Nos deux bibliophiles ne s'intéressaient pas seulement aux textes anciens, mais aussi aux livres illustrés. En 1903, Louÿs signale à Heredia un splendide livre français de la Renaissance, qu'il lui demande de rechercher à l'Arsenal²³, le *Livre de la Conquête de la Toison d'Or* de Léonard Thiry (1563), qu'il veut faire rééditer avec une préface de lui :

C'est un illustré du XVI^e dont l'ornementation est prodigieuse. Je voudrais (ceci est *secret*) le faire reproduire page à page et le rééditer. Le style des personnages est École de Fontainebleau, c'est-à-dire Parmesan ; la science de la composition des cadres et des sujets latéraux est d'une originalité extraordinaire²⁴.

Quelques jours plus tard, il revient sur le sujet :

Vous avez maintenant le livre sous la main. N'est-ce pas que c'est une merveille d'invention et d'harmonie ornementale ? Regardez à la base de la planche 9, cette « *Nature* » épuisée, couchée sur le sol avec sa poitrine de Diane d'Éphèse et allaitant tous les êtres ; n'est-ce pas d'un symbolisme étonnamment moderne – pour 1563 ? – Et au sommet de la planche 8 les deux couples qui couronnent la composition à droite et à gauche... n'est-ce pas admirable qu'on puisse traiter de pareils sujets et ne surprendre ni ne choquer personne²⁵ ?

Ceux qui connaissent un peu la vie de Louÿs ne seront pas surpris d'apprendre que son projet de réédition ne vit jamais le jour, bien qu'il fût, bibliophilie à part, motivé par une raison toute pratique :

Mon intention est de publier cela en octobre avec une courte préface [...] – Outre l'intérêt de cette réédition, je compte sur 3 ou 4 000 f. que je puis tirer de là et qui m'aideront à payer mes termes²⁶.

Des poètes grecs et de l'*Anthologie*, si chère à Heredia, on arrive tout naturellement à Chénier, que l'auteur des *Trophées* et celui d'*Aphrodite*

22. Voir William Théry, « Autour de Jean Second », *Bulletin des amis de Pierre Louÿs*, n° 4, décembre 1977, p. 14-21.

23. Il s'agit plus précisément du *Livre de la Conquête de la Toison d'or par le prince Jason de Tessalie : fait par figures avec exposition d'icelles*, Paris, 1563 (bibliothèque de l'Arsenal, EST-303).

24. Louÿs à Heredia, 9 juin 1903 (coll. part.).

25. Louÿs à Heredia, [13] juin 1903 (bibliothèque de l'Arsenal, ms. 14356, f. 80).

26. *Ibid.*

considérait comme « le poète français le plus proche de la sensibilité antique²⁷ ». Louÿs avait suivi avec un intérêt passionné l'édition que préparait Heredia des *Bucoliques* de Chénier, pour laquelle celui-ci le consultait souvent²⁸.

Quant à Hugo, c'était une admiration éperdue que lui vouaient Heredia et Louÿs. Celui-ci, dans un texte posthume, a relaté une conversation qu'il eut en 1900 avec son beau-père :

Il pouvait être onze heures du soir. Nous parlions de *La Légende des siècles* comme deux chrétiens antiques eussent parlé de saint Jean. Aucune hyperbole ne nous suffisait. Après quelques minutes, Heredia se lève et dit : « Restez. Je vais vous en lire. »

Pourquoi ? S'il est un livre que je connaisse par cœur, c'est celui-là. J'attendais sans curiosité ; je ne me doutais pas que j'allais vivre un quart d'heure inoubliable de mon existence. [...] Jamais ! jamais Heredia n'a dit six vers devant moi, comme ceux-ci. Mille fois peut-être en quinze ans, je lui ai entendu citer ou réciter des vers ; presque toujours les siens. – Jamais avec cette voix, cette horreur sacrée²⁹.

Rappelons également que c'est chez Hugo que Louÿs avait trouvé le pseudonyme mystérieux dont, en 1890, il signa ses deux premières lettres à Heredia : Chrysis³⁰. Cette dilection pour Hugo le séparait un peu des poètes symbolistes, qui trouvaient souvent encombrants les incessants hommages dont l'auteur de *La Légende des siècles* était, dans les années 1890, l'objet. Mais, pour Louÿs, il n'y avait pas de solution de continuité entre Chénier et Hugo. Il se plaira même à souligner qu'une même admiration pour Chénier unissait Heredia et Hugo :

Heredia était ému, et heureux d'être ému, chaque fois qu'il récitait, comme une phrase divine :

Mon âme vagabonde à travers le feuillage
Frémira...

27. Anny Detalle, dans José-Maria de Heredia, *Les Trophées*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1981, p. 268.

28. Voir la lettre de Heredia à Louÿs, 5 février 1904 (coll. part.).

29. Pierre Louÿs, « L'Édition des œuvres complètes ». Texte publié sous le titre de « Herédia » [*sic*] dans *Littérature*, Éditions Montaigne, 1929, p. 87-90. Nous avons corrigé les coquilles de cette édition fort peu soignée.

30. Pseudonyme que Louÿs avait trouvé dans « Le Satyre » de Victor Hugo (*La Légende des siècles*, XXII, v. 18-19 : « [...] on entendait Chrysis, / Sylvain du Ptyx que l'homme appelle Janicule »).

Et Hugo écrit en 1819 (décembre), avant son premier livre, son premier article sur *André Chénier*. Il en cite, – ce qu'il ne fit jamais pour aucun poète mort ou vivant – il en cite plus de cent vers³¹.

La nomination de Heredia, en 1901, comme administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal, allait permettre à celui-ci comme à Louÿs d'assouvir sans frein leur passion pour la bibliophilie. Louÿs put ainsi fréquenter à loisir cette bibliothèque pour ses recherches, et la bienveillance de son beau-père lui permit même d'emprunter pendant de longs mois des exemplaires rares ou des dossiers des archives de la Bastille. L'insouciant chercheur les gardait même si longtemps chez lui que Heredia se voyait parfois obligé de lui demander de les restituer. En 1904, il le prie par exemple de rapporter divers dossiers qu'il avait empruntés... en 1901³² ! Néanmoins, Louÿs en profitait souvent pour classer et annoter certains dossiers qui étaient en désordre, ce qui lui valut en 1902 ce *satisfecit* de Heredia : « Funck[-Brentano] a été tellement ravi de la mise en ordre et de l'annotation du dossier Marais qu'il l'a fait relier comme un m[anu]s[crit] précieux³³. » Dans les dernières années de Heredia, sa correspondance avec Louÿs le montre en amicale compétition avec celui-ci pour des acquisitions de livres anciens lors de ventes à l'Hôtel Drouot³⁴. Tous deux s'extasiaient ensemble devant la beauté d'impression de certains livres français du XVI^e siècle, notamment de poètes d'alors, tel ce du Bellay imprimé en 1561 par Charles Langelier, lequel, écrivait Louÿs, « possédait seul l'art suprême de Simon de Colines, l'art de composer une page³⁵ ». Il arrive également que Heredia mette à profit les grandes connaissances bibliophiliques de Louÿs. Son ami Itasse cherchant un livre sur l'éducation d'une jeune fille au temps de Louis XV, les *Lettres de Geneviève de Malboissière* (1866), Louÿs félicite Heredia de le lui avoir trouvé, et commente :

Vous avez trouvé, de *Laurette*, l'exemplaire qu'il faut avoir ; et c'est fort bien qu'il aille dormir dans ce château de Bourdonné où l'auteur a eu sa chambre. Si vous le parcourez vous y trouverez tout ce qui reste d'une jeune fille un peu trop savante, mais bien « jeune fille » néanmoins et plus lassée que virilisée par l'énorme labeur qu'on imposait à ses quinze ans³⁶.

31. Pierre Louÿs, manuscrit inédit, [vers 1919] (coll. part.).

32. Heredia à Louÿs, 5 décembre 1904 (coll. part.).

33. Heredia à Louÿs, 26 mars 1902 (coll. part.).

34. Voir la lettre de Louÿs à Heredia, 22 février 1902 (coll. part.).

35. Pierre Louÿs, « La Première Édition de Joachim du Bellay », *Littérature*, éd. cit., p. 113.

36. Louÿs à Heredia, 3 juillet 1903 (coll. part.).

Les exigences bibliophiliques de Louÿs allaient assez loin. C'est ainsi que, étant allé, sur recommandation de Heredia, travailler au château de Chantilly dans la magnifique bibliothèque réunie par le duc d'Aumale, il lui rend compte de sa visite en ces termes :

J'ai passé deux bonnes heures là-bas et je vous en remercie très vivement. J'ajoute que j'aurais plaisir à y retourner quelquefois, car on y travaille dans une paix parfaite et on obtient en deux minutes les exemplaires les plus magnifiques, au lieu des crasseux bouquins de la Bibliothèque Nationale qui mettent une heure à venir et sentent mauvais³⁷.

Louÿs, poussé par son démon de chercheur, ne se privait pas non plus d'appliquer à l'œuvre de Heredia ses connaissances bibliophiliques et bibliographiques, qui étaient des plus vastes. C'est ainsi que l'on connaît plusieurs centaines de fiches inédites³⁸, où il a soigneusement consigné les dates d'écriture, les prépublications et les sources de chaque sonnet des *Trophées*. D'autres fiches sont plus inattendues, comme celle qui révèle que, dans le sonnet « La Messe noire », le vers final :

Et le ciel que je brave et l'enfer qui m'attend

vient directement de ce passage de la *Justine* de Sade : « Mais Dieu qui te voit ? — Je me f... de Dieu. — Et l'enfer qui t'attend ? — Je brave l'enfer³⁹ ». Heredia trouvant son bien chez Sade, voilà de quoi laisser rêveur, n'est-ce pas ?

Après la mort de Heredia, ce fut un crève-cœur pour Louÿs que de voir la belle bibliothèque de celui-ci être vendue aux enchères, pour payer les dettes de la succession. Et c'est par pitié quasi filiale qu'il s'attacha quant à lui à recopier les sonnets inédits ou inachevés laissés par Heredia, et à dresser le plan de ce qu'il considérait comme les œuvres complètes du disparu. Il y travailla beaucoup, en 1905-1906, puis en 1911, accumulant les copies et les notes. « Ce n'est pas une distraction, au contraire, c'est un chemin et un exemple », écrivait-il à son frère Georges⁴⁰. C'était là, dans son esprit, faire pour Heredia ce que celui-ci avait fait pour les fragments de Chénier. Ce

37. Louÿs à Heredia, 22 août 1903 (bibliothèque de l'Arsenal, ms. 14356, f. 88).

38. Coll. part.

39. Note inédite de Pierre Louÿs (coll. Jean-Paul Goujon). Louÿs a noté la référence : « *Justine*, éd. 1797, t. III, p. 110. »

40. Louÿs à Georges Louis, 11 avril 1911 (coll. part.).

travail lui inspirait aussi des réflexions sur l'art de Heredia qui ne sont pas sans intérêt, ainsi lorsqu'il déclare à son frère :

Comme dans les moindres fragments on sent que le véritable maître de Heredia est Barye ! – Il a vu le vieux Barye faire des sujets de pendule qui étaient des chefs-d'œuvre de force, de vie et d'héroïsme, et qu'il emportait sous son bras. Il a voulu faire la même chose en poésie⁴¹.

Malheureusement, Louÿs ne put mener à bien son projet, tant à cause d'oppositions dans le clan Heredia que de sa propre procrastination, qui l'empêchait trop souvent de réaliser ses projets, même les plus aboutis et ceux qui lui tenaient le plus à cœur. Il n'en reste pas moins que l'amitié de Heredia fut une des grandes passions de sa vie, passion payée de retour. Mais le goût partagé pour la littérature et la bibliophilie, pour forts qu'ils aient été, ne suffisent pas à rendre compte de la si profonde affection que les deux hommes éprouvaient l'un pour l'autre. Heredia n'a jamais, sauf erreur, commenté ses sentiments à l'égard de son cadet, qu'il considérait un peu comme un fils. Quant à Louÿs, c'est tardivement, vers 1916, qu'il a confié que, plus encore que le poète et l'érudit, il appréciait et aimait l'homme Heredia :

Après un quart de siècle et tant d'événements, ce qui n'a pas varié, c'est mon affection pour Heredia. Aussi peu je regrette qui tu sais [= Louise de Heredia], autant je pleure encore cet homme. Et ce n'est pas une façon de parler ; j'ai les larmes aux yeux quand j'écris son nom.

Ce qui m'a lié à lui n'est certainement pas la famille et c'est de moins en moins la littérature. C'est lui-même⁴².

41. *Ibid.* Louÿs avait aussi recopié des fragments inédits des *Trophées* à l'intention de son fils Pierre de Régnier, dit Tigre (bibliothèque de l'Arsenal, ms. 15121).

42. Lettre inédite à un ami non identifié, [vers 1916] (bibliothèque de l'Arsenal, ms. 15148).

YANN MORTELETTE

Correspondance et poésie

On connaît peu l'immense correspondance de Heredia. Alors que les bibliothèques françaises possèdent plus d'un millier de ses lettres adressées à une centaine de destinataires différents¹, et que les collections privées en comportent peut-être presque autant, comme le laisse penser le dépouillement systématique des catalogues de ventes, seulement un peu plus de deux cents lettres ont été publiées. La plupart ont été recueillies dans la thèse de Miodrag Ibrovac *José-Maria de Heredia. Sa vie, son œuvre* en 1923, souvent sous forme d'extraits, ainsi que dans l'édition de la correspondance Heredia-Louÿs de Jean-Paul Goujon en 2006. L'ensemble de la correspondance publiée reste donc très en deçà du nombre de lettres conservées dans les fonds publics.

C'est une lacune de taille pour les historiens de la littérature, car l'intérêt de cette correspondance excède largement la sphère biographique et constitue un apport précieux à la connaissance de la vie littéraire de la seconde moitié du XIX^e siècle. En effet, celui que les Parnassiens surnommaient « l'homme du monde » et les jeunes poètes symbolistes « Agenda » était au centre d'un vaste réseau d'influences. De 1885 à 1903, il reçut dans son salon la plupart des personnalités du monde littéraire, artistique et politique, faisant ainsi, selon Henri de Régnier, le lien entre les Parnassiens et les symbolistes, comme André Chénier avait fait le lien entre les classiques et les romantiques². En 1894, Heredia est élu à l'Académie française. En 1896, il devient directeur littéraire du quotidien *Le Journal*. En 1901, il est nommé à la tête de la

1. La bibliothèque de l'Institut, la Bibliothèque nationale de France et la bibliothèque de l'Arsenal conservent chacune environ trois cents lettres de Heredia. Quatre autres bibliothèques (Avignon, Besançon, Bordeaux, Versailles) se partagent une cinquantaine de lettres. Le musée Gustave-Moreau (Paris) possède celles qui furent adressées au peintre. La correspondance entre Mallarmé et Heredia se trouve à la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet (Paris). Quelques lettres en fin sont disséminées dans les dossiers du quotidien *Le Journal*, aux Archives nationales.

2. Henri de Régnier, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain » (conférence du 6 février 1900), *Mercure de France*, t. XXXV, août 1900, p. 327 ; recueilli dans *Figures et caractères*, Paris, Mercure de France, 1901, p. 315.

bibliothèque de l'Arsenal. Ses fonctions comme ses activités le placent au cœur de la vie littéraire de la Belle Époque.

Heredia était en relation épistolaire avec les grands romanciers de son temps, comme Flaubert, Zola, Daudet, les Goncourt, Anatole France et Pierre Loti, ainsi qu'avec les grands poètes dont la route a croisé celle du Parnasse, comme Mallarmé et Verlaine. Ses lettres à ses confrères de l'Académie dévoilent les intrigues qui entouraient l'élection d'un candidat ou l'attribution d'un prix. Celles qu'il adressa aux ministres Gabriel Hanotaux et Georges Leygues révèlent les rouages de la vie politique contemporaine.

La correspondance de Heredia est une mine pour l'histoire littéraire, mais aussi pour la critique, car elle fait découvrir la prose du sonnettiste, dont Flaubert et Barbey d'Aurevilly avaient deviné les ressources en lisant la préface à la *Véridique Histoire de la conquête de la Nouvelle-Espagne* de Bernal Diaz³. L'ampleur de l'œuvre épistolaire, son aspect intime et les partis pris qu'elle exprime contrastent avec la brièveté de l'œuvre poétique, avec son art impersonnel et impassible. On serait tenté de la voir comme l'envers des *Trophées*, leur négatif, leur repoussoir même. Or la correspondance de Heredia est aussi le substrat de sa poésie, comme le prouvent quelques exemples.

Voici d'abord un extrait d'une lettre inédite de Heredia à sa mère, datée de La Havane le 29 avril 1860 ; José-Maria a dix-sept ans et il est alors étudiant en lettres et en droit :

Je reviens de l'Université où tous les jours après la classe je vais lire Lope de Vega, Calderon, Tirso et Cervantès ou la *Revue de Paris*. Le patio est tout plein d'arbres touffus et fleuris avec une fontaine. C'est charmant, c'est là toujours où je vais lire.

J'aime à m'asseoir dessous ce toit de branches vertes,
 À regarder sans voir les pages entr'ouvertes,
 À me sentir à l'ombre, à rêver au doux bruit
 De la source qui pleure un éternel ennui
 Dans son bassin de marbre, à suivre la lumière
 Et ses mille dessins sur le pavé de pierre,
 À voir la sombre église au ciel étincelant
 Découper ses vieux murs, son clocher chancelant,
 Et les joyeux pigeons qui prennent leur volée,
 Comme l'illusion de mon âme envolée.

3. Enthousiasmé par la préface de Heredia, Flaubert en déclamaient des passages dans le salon de la princesse Mathilde. Quant à Barbey d'Aurevilly, il publia un article d'éloge, dans lequel il estime que Heredia est plus original en prose qu'en poésie (« *Véridique Histoire de la conquête de la Nouvelle-Espagne* », *Le Constitutionnel*, 25 février 1878, p. 3).

Mais je m'aperçois que je te parle en la langue des Dieux. Mille pardons, c'était une distraction, et maintenant, je ne sais pourquoi, j'ai la rage de faire des vers, et mélancoliques !!! Grand Dieu ! Que je vous plains ⁴ !

Le dizain que contient cette lettre, et qui est inédit lui aussi, prolonge la prose épistolaire de Heredia. Le jeune poète y livre son état d'âme à la première personne. Un vers retient l'attention, c'est « la source qui pleure un éternel ennui », car on le retrouve presque tel quel dans le sonnet des *Trophées* « La Source », inspiré par un séjour à Bagnères-de-Luchon :

L'autel gît sous la ronce et l'herbe enseveli ;
Et la source sans nom qui goutte à goutte tombe
D'un son plaintif emplît la solitaire combe.
C'est la Nymphé qui pleure un éternel oubli ⁵.

Il n'est pas indifférent de constater que certains vers de jeunesse, encore tout imprégnés de romantisme mélancolique, ont servi à bâtir les poèmes de l'âge mûr, considérés comme emblématiques de l'esthétique parnassienne. Le deuxième vers du dizain rappelle également l'avant-dernier vers du sonnet des *Trophées* « Vitrail », dans lequel des gisants de pierre « regardent sans voir » la rose d'un vitrail toujours épanouie. Certes, la mobilité des vers d'un poème à l'autre est un procédé de composition fréquent chez Heredia. Mais ce procédé, qui semble réduire la poésie à une combinatoire, est sous-tendu par un système d'association d'idées qui révèle la psychologie profonde du poète. Les larmes de la fontaine cubaine puisent leur source au même endroit que celles de la fontaine pyrénéenne. Dans sa lettre, Heredia se dit atteint de « la rage de faire des vers, et mélancoliques ». La poésie est son rempart contre l'ennui, la contemplation esthétique son remède à la fadeur de vivre. Car Heredia s'ennuie mortellement à Cuba. Quelques jours plus tôt, il avait alerté sa mère :

À La Havane, [...] tout [...] est mauvais et d'un prix fabuleux. Le climat malsain. Je souffre de maux de tête et d'estomac, de rhumes très forts, et ce n'est certes pas le tabac qui me les donne. Distractions nulles. L'ennui et la paresse me conduiraient droit au jeu ou à la débauche comme tous les jeunes gens d'ici ⁶.

4. Lettre inédite de Heredia à sa mère, La Havane, 29 avril 1860, bibliothèque de l'Institut de France, ms. 5684, chemise 2.

5. Heredia, « La Source », *La Jeune France*, 1^{er} novembre 1882 ; recueilli dans *Les Trophées* en 1893.

6. Lettre inédite de Heredia à sa mère, La Havane, 16 avril 1860, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 14359, f. 13. On sait que Heredia deviendra un joueur invétéré.

Quelques jours plus tard, il lui confie :

J'attends le mois de juillet avec impatience pour pouvoir te rendre compte de ma vie ici, qui n'est pas une vie, et te décider [...] à me ramener en Europe. C'est là mon véritable pays. On a fait en France une comédie, *Les Déclassés*⁷, et on y a oublié ceux qui, élevés dans un pays civilisé, au milieu de toutes les jouissances de l'imagination et de l'amitié, se voient relégués à La Havane ! Chère mère, je m'adresse à toi comme à mon bon ange, aie pitié de moi ; si tu savais comme je suis malheureux, comme j'ai le cœur et la tête vides ! [...] Si ce n'était pas ridicule, je te dirais comme Chénier « Je sens qu'il y a quelque chose là ! » [...] J'ai besoin du milieu instruit et élevé d'Europe, de son climat favorable au travail pour réussir ; je veux à toute force de l'air civilisé pour mes poumons fatigués de l'atmosphère malsaine (physiquement et moralement) que l'on respire ici, comme Goethe mourant demandait de la lumière⁸.

Heredia se meurt d'ennui, et le patio de l'université, « tout plein d'arbres touffus et fleuris avec une fontaine », est un lieu agréable, propice à un repli narcissique. « La source qui pleure un éternel ennui » reflète l'état d'âme mélancolique du poète. Les larmes des choses ne sont jamais que les larmes de la conscience qui les regarde.

Comme à Cuba, Heredia se sent en exil à Luchon. Au peintre Giuseppe De Nittis, il écrit : « Luchon, mon ami, est un café-concert entouré d'un décor montagnoux peint par Rubé et Chaperon. Ça a l'air faux. Je m'y ennuie fort⁹. » Dans une lettre à Leconte de Lisle, il s'étonne même d'avoir trouvé un exemplaire des *Poèmes antiques* dans cet « antre de la civilisation¹⁰ ». Pour se distraire, il lit une brochure d'épigraphie locale qui lui donne l'idée d'écrire la série des « Sonnets épigraphiques », dont fait partie « La Source ». Ce poème dénonce l'indifférence des barbares modernes pour la civilisation antique. « C'est la Nymphe qui pleure un éternel oubli. » La même idéalisation nostalgique du passé fait resurgir l'image de la source en pleurs. Chez Heredia, l'eau des fontaines se couvre de nymphes explorées. Quand le cœur du poète est triste, l'eau se transforme en larmes.

7. Frédéric Béchard, *Les Déclassés*, comédie en quatre actes en prose, créée au théâtre du Vaudeville le 24 avril 1856 et publiée chez Michel Lévy la même année.

8. Lettre de Heredia à sa mère, La Havane, 8 mai 1860, *ibid.*, f. 14. Des extraits de cette lettre ont été publiés par Dominique Bona dans *Les Yeux noirs. Les Vies extraordinaires des sœurs Heredia*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1989, p. 40-41.

9. Heredia à Giuseppe De Nittis, Bagnères-de-Luchon, 3 septembre [1874], coll. part.

10. Heredia à Leconte de Lisle, 24 août 1874, publiée par Miodrag Ibrovac dans *José-Maria de Heredia. Sa vie, son œuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 137.

Cette tendance de l'imagination hérédienne se vérifie dans une autre lettre à sa mère, écrite de Venise, le 12 novembre 1864 :

Le premier aspect de Venise m'a beaucoup moins étonné que je ne m'y attendais. Et te l'avouerai-je ? Ma première impression dans cette ville éclatante et célèbre par ses joies luxueuses a été mesquine et triste. La pluie enveloppait la ville dans un voile de détresse ; les canaux me semblèrent humides et étroits. Décidément il pleuvait aussi dans mon cœur ¹¹.

Cet accès de mélancolie vénitienne a déjà des accents verlainiens. Sur ces eaux chargées de tristesse apparaît la lugubre gondole :

C'est un bateau long et étroit avec un ou deux rameurs à l'avant et à l'arrière. Au milieu est posée une petite caisse d'un aspect assez funèbre qui ne ressemble pas mal à un cercueil couvert de drap noir. On entre sur le devant par une seule porte. Il y a deux places au fond sur des coussins de maroquin noir. Cela est fermé de trois côtés et s'ouvre à volonté par des persiennes à coulisses. La pointe devant est armée d'un bec en fer découpé qui sert à tenir la gondole en équilibre et la fait ressembler à un grand cygne noir qui glisse silencieusement sur l'eau, rasant avec une dextérité merveilleuse les bords étroits des canaux et les bateaux qui se croisent, sans que jamais le moindre choc ne vienne réveiller le dormeur ou le rêveur enfermé dans cette prison voluptueuse. Le tout peint en noir et verni sans que le plus grand seigneur puisse en avoir une différence du plus petit particulier (loi du xv^e siècle). Devinez après cela les intrigues vénitienes, ô romanciers imprudents, et surtout contez-les au bon public qui vous croit sur parole ¹².

Ici pourtant, des souvenirs livresques semblent interférer avec les sentiments réels du poète. Hormis la métaphore mortuaire, la description que Heredia fait de la gondole ressemble curieusement à celle qu'en donnait le président de Brosses dans ses *Lettres familières écrites d'Italie* (1799) :

C'est un bâtiment long et étroit [...] ; au milieu est posée une espèce de caisse de carrosse [...] : il n'y a qu'une seule portière au-devant, par où l'on entre. Il y a une place pour deux dans le fond [...]. Tout cela est ouvert de trois côtés, comme nos carrosses, et se ferme quand on veut, soit par des glaces, soit par des panneaux de drap noir, qu'on fait glisser sur des coulisses, ou rentrer par le côté dans le corps de la gondole. [...] Le bec d'avant de la gondole est armé d'un grand fer en col de grue, garni de six larges dents de fer. Cela sert à tenir en équilibre [...]. Tout le bateau est peint en noir et verni ; la caisse est doublée de

11. Lettre inédite de Heredia à sa mère, Venise, 12 novembre 1864, bibliothèque de l'Institut de France, ms. 5684, chemise 2.

12. *Ibid.*

velours noir en dedans et de drap noir en dehors, avec les coussins de maroquin de même couleur, sans qu'il soit permis aux plus grands seigneurs d'en avoir une différente, en quoi que ce soit, de celle du plus petit particulier ; de sorte qu'il ne faut pas songer à deviner qui peut être dans une gondole fermée¹³.

Un peu plus loin dans la même lettre, Heredia, plus sincère, fait part à sa mère de son admiration pour un tableau au sujet fort mélancolique que son compagnon de voyage, le futur critique d'art Georges Lafenestre, lui a certainement signalé :

Avec un aimable peintre, dont le père a été le premier éditeur de Leopardi¹⁴, nous avons fait un joli voyage à Trévis, où j'ai vu un tableau de Giorgione, un des plus beaux qui aient jamais été peints. Dans un splendide paysage, des légions d'anges viennent de retirer le Christ du tombeau. Il est à demi étendu sur la pierre blanche et froide du sépulcre, sanglant, défiguré, percé par les clous et la lance ; deux anges le soulèvent en pleurant ; ses pieds disparaissent, enveloppés encore dans l'ombre, et sa tête sublime de beauté et de douleur nage déjà dans une gloire étincelante. Quelle pensée ! Quelle poésie et quelle peinture !

Cette peinture remplie de poésie a stimulé le talent pictural du poète. Il y a quelques années, j'ai retrouvé un sonnet inédit de Heredia dont la source d'inspiration m'avait alors échappé :

Il est là, mort, sanglant, lui le maître et le roi.
Les disciples ont fui. – Nuit sinistre ! – Sa mère
Elle-même trouvant étendu sur la pierre
Ce corps funèbre aurait vacillé dans sa foi.

Si ta bouche que crispe un indicible effroi
A dit vrai, c'est l'instant de prouver à la terre,
Jésus, si tu fus plus qu'un homme. Lève-toi !
Le ciel sublime s'ouvre embrasé de lumière.

Seigneur, envole-toi dans la pourpre et le feu !
L'humanité tressaille et n'attend plus qu'un Dieu
Pour pousser un grand cri d'amour et de victoire.

13. Charles de Brosses, « Lettre à M. de Blancey », 14 août 1739, dans *Lettres familières écrites d'Italie* (1799).

14. Le peintre Guglielmo Stella (Milan 1828-Venise 1888), auteur de sujets allégoriques, de scènes de genre et de paysages, fut l'un des chefs de l'école moderne italienne. Son père, l'éditeur Luigi Stella, publia les premières œuvres de Leopardi, notamment ses *Operette morali* en 1827.

Lève-toi ! Pourquoi donc sur le bord du tombeau
 Restes-tu suspendu, Cadavre horrible et beau,
 Les pieds noyés dans l'ombre et le front dans la gloire¹⁵ ?

Ce sonnet est manifestement une transposition d'art du tableau que Heredia a vu à Trévise. L'œuvre, qui n'est plus attribuée à Giorgione, mais à Pâris Bordone, orne aujourd'hui la chapelle du Palais des Doges à Venise¹⁶. La description contenue dans la lettre de Heredia est une ébauche en prose du poème en vers. La correspondance a servi d'intermédiaire entre l'œuvre picturale et l'œuvre poétique. Une variante du premier tercet laisse deviner la raison pour laquelle Heredia a distingué, parmi tant de chefs-d'œuvre découverts en Italie, ce tableau représentant le Christ mort avant la Résurrection :

Les autels ont croulé sous un vent furieux,
 La terre ne sait plus où retrouver ses Dieux,
 Les temps sont accomplis et l'homme a soif de croire.

Ces vers, d'inspiration chrétienne, en rappellent d'autres, d'inspiration païenne. Dans le sonnet « La Source », le poète constate que « L'autel gît sous la ronce et l'herbe enseveli » ; dans le sonnet « Le Vœu », il espère que ses vers seront une nouvelle façon de « Dresser l'autel barbare aux Nymphes souterraines ». Son désarroi face à la modernité et au positivisme triomphant nourrit, comme chez son maître Leconte de Lisle, un culte nostalgique du passé, substitué d'une foi devenue déficiente.

La correspondance de Heredia offre enfin de très précieuses indications sur son art poétique. En effet, à la différence de Leconte de Lisle, l'auteur des *Trophées* n'a guère publié de textes de théorie ou de critique littéraires. Mais dans un bref échange de lettres avec Stuart Merrill, il a, par exemple, défendu sa conception de la poésie contre celle de la nouvelle école. Henri Mazel, le directeur de *L'Ermitage*, qui fréquentait les samedis de la rue Balzac et qui publia deux sonnets des *Trophées* en février 1893¹⁷, mit certainement au courant Heredia qu'à partir du mois d'avril, Stuart Merrill allait remplacer Louis Le Cardonnell pour rendre compte des nouveaux recueils dans la revue. Heredia envoya à Merrill un exemplaire de la deuxième édition des *Trophées*, publiée le 17 mars, avec cette dédicace : « à Stuart Merrill, / En

15. « Un sonnet inédit de José-Maria de Heredia », *Studi francesi*, n° 127, janvier-avril 1999, p. 61.

16. Pâris Bordone, *Le Corps de Jésus tenu par des anges*, Venise, Palais des Doges.

17. Heredia, « À un fondateur de ville » et « Au même », regroupés sous le titre « Les Conquérants » dans *L'Ermitage*, février 1893, p. 88-89.

toute sympathie / J.-M. de Heredia¹⁸ ». De fait, Merrill consacra sa première chronique à un compte rendu des *Trophées*, mais alors que la presse était unanime à saluer le recueil, il en fit une critique acerbe¹⁹. Selon lui, *Les Trophées* marqueraient une « stérile victoire sur la seule matière de la poésie », car « Heredia n'a jamais fait du symbole, mais de la synthèse ». Cette « sorte de *Légende des siècles* en sonnets » témoignerait d'un intérêt exclusif pour l'extérieur des choses et concentrerait les défauts du Parnasse, du romantisme et du naturalisme, sans avoir aucun des atouts du symbolisme. Heredia aurait cependant le mérite d'avoir su réaliser exactement ce qu'il avait voulu – faible concession, son programme esthétique ayant été désavoué au préalable.

En réponse à son article, Merrill reçut cette lettre, à la fois conciliante et malicieuse :

Je vous remercie, mon cher poète, d'avoir bien voulu parler de moi, dans *L'Ermitage*, en termes si polis. Nous n'avons pas, semble-t-il, la même façon de concevoir la poésie²⁰ ; je suis d'autant plus touché de l'estime que les jeunes gens me témoignent. Mais je vous avoue que je ne connais que deux sortes de poètes ; les bons et les mauvais. J'admire et j'aime les premiers, à quelque école qu'ils appartiennent, et je me contente de ne point lire les autres. Je crois d'ailleurs que le symbole est l'essence même de la poésie, l'image en étant le premier degré. Ce n'est donc qu'une question de tempérament et de race qui nous différencie²¹. Et cela est vraiment heureux, du moins pour moi, car je goûte, par chaque poète, un plaisir nouveau.

Quant à moi, mon cher Merrill, j'ai fait de mon mieux ce que j'ai pu et non ce que j'ai voulu. Je suis donc très reconnaissant à tous ceux qui rendent justice à mon consciencieux amour de la poésie, et je suis très heureux que vous me donniez l'occasion de vous en remercier.

Cordialement,

J.-M. de Heredia

18. Dédicace autographe sur la page de faux-titre des *Trophées*, Paris, Lemerre, [mars] 1893, in-12 broché. Voir catalogue de la librairie Walden (Caen), n° 9, juin 2005, p. 39-40 (photographie de l'envoi).

19. Stuart Merrill, « Chroniques. I. Les Poésies », *L'Ermitage*, avril 1893, [...].

20. Dans le « Credo poétique » qui précédait son compte rendu, Merrill affirmait que le poète « ne doit pas se contenter, comme les Romantiques et les Parnassiens, d'une beauté tout extérieure », mais que « par le symbolisme des formes de beauté il doit suggérer tout l'infini d'une pensée ou d'une émotion qui ne s'est pas encore exprimée » (*ibid.*, p. 273).

21. Dans son entretien avec Jules Huret, publié dans *L'Écho de Paris* le 7 mai 1891, Heredia avait critiqué l'école symboliste en faisant allusion entre autres à Merrill, né aux États-Unis : « Je remarque avec assez d'étonnement que ce sont des Belges, des Suisses, des Grecs, des Anglais et des Américains qui veulent rénover le vers français... » (*Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891 ; rééd. Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 259).

Je serais très heureux de savoir si Verlaine a reçu l'exemplaire que j'ai envoyé pour lui chez Vanier. Je pense que vous avez reçu celui que je devais au poète des *Fastes*²².

À cette date, Merrill n'avait pas encore publié de vers libres. Il avait en commun avec Heredia le goût des poèmes à forme fixe et celui des allitérations éclatantes. Dans *Les Fastes* comme dans *Les Trophées*, le ton majeur alterne avec le ton mineur, au point que Remy de Gourmont pouvait affirmer :

En M. Stuart Merrill, on découvre le contraste et la lutte d'un tempérament fougueux et d'un cœur très doux, et selon que l'emporte l'une des deux natures, on entend la violence des cuivres ou le murmure des violes. Pareillement sa technique oscille, des *Gammes* à ses derniers poèmes, de la raideur parnassienne au *verso suelto* des nouvelles écoles et que seuls n'admettent pas encore les sénateurs de l'art²³.

C'est sans doute l'un de ces « sénateurs de l'art » que Merrill dut appréhender chez Heredia, car malgré d'évidentes affinités poétiques il lui envoya cette réponse :

Montigny-s[ur]-Loing
6 mai [18]93

Cher Maître,

Si j'ai tardé jusqu'ici à vous remercier pour l'envoi des *Trophées*, c'est que j'ai voulu faire coïncider ma réponse et ma critique.

Je puis maintenant vous dire combien votre souvenir m'a touché. J'avais même à me méfier de l'admiration sympathie²⁴ que vous inspirez à tous ceux de ma génération, quand j'ai dû parler, *en critique symboliste*, de votre œuvre. Certes, vous avez raison de dire qu'il n'y a que deux sortes de poètes : les bons et les mauvais. Mais les plus mauvais, vous le savez, sont les imitateurs. Du reste la plus loyale admiration vous vient de ceux qui combattent avec le plus d'acharnement les théories esthétiques du Parnasse ; et vous auriez été flatté, j'en suis sûr, si vous aviez pu assister aux conversations où les nouveaux écrivains parlaient de vos *Trophées*, qui sont, de l'avis de nous tous, la fleur suprême et merveilleuse du génie parnassien.

Mais les écoles vont vite, à l'heure qu'il est !

22. Lettre inédite de Heredia à Stuart Merrill, [avril 1893], coll. part.

23. Remy de Gourmont, « Stuart Merrill », *Le Livre des masques*, première série, Paris, Mercure de France, 1896, p. 224-225. En espagnol, un *verso suelto* est un vers blanc.

24. Merrill semble se souvenir des termes de la dédicace inscrite sur son exemplaire des *Trophées*.

Encore une fois, merci, cher maître, pour l'envoi de votre livre, et merci pour la si noble lettre que vous venez de m'écrire.

Bien à vous,

Stuart Merrill

P. S. – N'ayant pas vu Verlaine depuis longtemps, je ne sais s'il a reçu *Les Trophées*²⁵.

Merrill avait déjà dû faire la connaissance de Heredia, puisqu'il se dit touché par son souvenir. Désormais, il lui fit hommage de tous ses recueils²⁶. Pourtant, sa présence n'a jamais été signalée dans le salon de la rue Balzac, où Heredia accueillait avec beaucoup de sympathie la plupart des poètes de la nouvelle génération.

Grâce à sa prose poétique, aux poèmes en vers qu'elle contient et aux révélations qu'elle apporte sur les conceptions artistiques de l'écrivain, la correspondance de Heredia offre un intérêt littéraire qui seconde son intérêt historique et qui trouve un écho dans la correspondance reçue, cet autre ensemble de plus de 2 200 lettres conservées dans les fonds publics, pour la plupart inédites et s'efforçant de rivaliser, en prose ou en vers²⁷, avec celles du maître.

25. Lettre inédite de Stuart Merrill à Heredia, 6 mai 1893, bibliothèque de l'Institut de France, ms. 5690, f. 277. C'est Merrill qui souligne.

26. Voir Henri Leclerc, *Catalogue de livres modernes et de livres anciens provenant de la bibliothèque de feu M. José-Maria de Heredia*, Paris, Leclerc, 1906, t. I, p. 94-95, n° 612 et 613. Heredia ne possédait pas l'édition originale des *Gammes* (1887), le premier recueil de Merrill. Son exemplaire des *Fastes* (1891) ne lui était pas dédié. En revanche, Merrill lui a envoyé ses *Petits Poèmes d'automne* (1895) avec cette dédicace : « Au noble Poète José-Maria de Heredia, hommage respectueux de : / Stuart Merrill ». Heredia reçut également un exemplaire des *Poèmes* (1897) et des *Quatre Saisons* (1900).

27. José-Maria de Heredia et Robert de Montesquiou se sont échangé des épîtres en vers ; et plusieurs correspondants de Heredia ont inséré des poèmes dans leurs lettres.

JEAN-LUC STEINMETZ

Heredia et Mallarmé. Une amicale compréhension

Exacts contemporains, puisque tous deux sont nés en 1842, Heredia et Mallarmé ont suivi des parcours bien différents, qui cependant procédaient du même lieu : la poésie, et plus particulièrement la nouvelle poésie, celle du futur Parnasse, inspiré de Gautier, de son idée de l'art pour l'art, mais également de Banville et de Leconte de Lisle. Dès 1861, Mallarmé fréquente un milieu où allait se former l'essentiel de ce mouvement¹, désintégré ensuite par quelques dissidences majeures. Ami de Cazalis et de Des Essarts, appelé à connaître Mendès et Villiers, il voit de loin en loin la naissance d'une sorte d'école poétique que signaleront d'abord des lectures entre amis, des publications isolées et que bientôt les éditions Alphonse Lemerre concrétiseront par le lancement des fascicules du *Parnasse contemporain*. En 1861, Mallarmé avait confié des textes à la *Revue fantaisiste* créée par Mendès, et l'on sait qu'autour de cette publication comme dans le salon de Louis-Xavier de Ricard, prit forme l'idée d'un regroupement entre jeunes poètes. Mendès montre alors l'esprit fédérateur qui sera toujours le sien, même si, par la suite, l'évolution littéraire devait échapper à sa volonté d'en être le guide souverain. Durant l'automne de l'année 1865, Mallarmé, qui enseigne en province, se donne cependant l'occasion de venir à plusieurs reprises à Paris, dans l'appartement de Mendès au 16, rue de Douai. Il retrouve là Villiers de l'Isle-Adam, Dierx, Coppée, d'Hervilly, Mérat, Valade et José-Maria de Heredia, « très brun, tête rase et barbe frisée, le premier ciseleur de sonnets de ce temps-ci² ».

Les amis de Mendès sont familiers les uns des autres. Il n'en va pas de même pour le jeune provincial, professeur d'anglais à Tournon, timide et presque maladif, qui n'hésite pourtant pas à réciter ses derniers vers, et notamment

1. Sur cette période, voir les livres essentiels de Luc Badesco, *La Génération poétique de 1860*, Paris, Nizet, 1971, 2 t., et de Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.

2. Souvenirs de François Coppée dans *La Patrie*, 26 février 1883, p. 2.

l'« Improvisation d'un faune » qu'il vient de présenter, sans succès, au comité de lecture du Théâtre-Français. Si l'attention des commensaux de Mendès se porte sur le nouveau venu, un sujet d'importance réclame toutefois bien davantage leur attention. Il est question, en effet, qu'un jeune éditeur bien intentionné, le Normand Alphonse Lemerre, les publie et les fasse connaître par une publication périodique, dont, après maintes discussions, le titre a été choisi, à savoir *Le Parnasse contemporain*. Mendès rassemble les textes et dans la demande qu'il adresse à Mallarmé, il n'hésite pas à vanter sa responsabilité notoire : « Il ne s'agit plus de *L'Art*, mais du *Parnasse contemporain* où je suis maître, magnifique impression. Tous les bons poètes contemporains et nouveaux³. »

À la fin de l'année 1865, la mort de son grand-père Desmolins vaut pour Mallarmé comme une sorte de providence, puisqu'elle lui donne un motif pour quitter momentanément son lointain et sinistre Tournon et venir à Paris. Il en profite pour reprendre contact avec tous ses récents amis enrôlés sous la bannière du « *Fac et spera* » de Lemerre et, prolongeant son séjour pour des raisons de santé qui ne sont qu'à moitié vraies, il a l'insigne honneur d'être invité pour le réveillon de Noël chez le maître incontesté, le sévère et sarcastique Leconte de Lisle, au 8, boulevard des Invalides, où l'auteur des *Poèmes antiques* habitait depuis 1861 et où chaque samedi il recevait ses fidèles : Ménard, Mendès, Villiers, Coppée, Sully Prudhomme, Dierx, Cazalis, Theuriet, Silvestre, Lemoyne. Mallarmé, enchanté de cette invitation, en parle à Marie, sa femme, en termes éblouis, alors même que celle-ci doit passer seule avec sa fille la Noël à Tournon. Au cours de cette réunion, il s'entretient de quelques-uns de ses projets avec Heredia, entre autres, auquel il révèle la hantise de ses nuits, à savoir la très désirable et inapprochable Hérodiade. Il l'appelle ainsi, bien qu'il s'agisse de Salomé, la fille de l'Hérodiade biblique qu'il a déjà évoquée dans deux vers de son poème « Les Fleurs⁴ » :

Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un chant farouche et radieux arrose !

3. Mendès à Mallarmé, 1^{er} novembre 1865, dans Mallarmé, *Correspondance*, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, t. I, 1959, p. 202, n. 1. Lloyd James Austin attribue à cette lettre une date plus tardive (voir *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1967, p. 440).

4. Poésie écrite en 1864 et placée en « Frontispice » du carnet de 1864. Elle sera publiée dans le premier *Parnasse contemporain* (12 mai 1866).

Heredia, mis dans la confiance, ne peut s'empêcher, comme tous les proches de Mallarmé, Cazalis ou Lefébure, de repenser à la très riche iconographie inspirée par le sujet, et sans plus tarder, il envoie à Mallarmé de retour à Tournon pour la fin de l'année une reproduction photographique (en noir et blanc, bien sûr) de la *Salomé* du Titien⁵. Les représentations de celle-ci sont considérables. Lefébure en avait déjà signalé quelques-unes à Mallarmé et l'on sait qu'Henri Regnault, peintre et ami du poète, allait bientôt triompher sur un tel sujet par une *Salomé la danseuse*, frappante de sensualité et – osera-t-on dire – de vulgarité⁶. Celle qu'envoie Heredia est d'une tout autre qualité, emprunte d'une émouvante vénusté, quoiqu'elle tienne sur un plat la tête tranchée, mais apaisée du Baptiste. Une étoffe rouge la vêt à moitié, où il serait malséant de voir la couleur du sang. Elle se détache sur un fond sombre qu'éclaircit sur la partie droite une baie en arc montrant un ciel d'une clarté sereine, traversée de légers nuages dorés. Heredia avait pu voir ce tableau à la galerie Doria Pamphili à Rome⁷, lors du voyage qu'il avait fait l'an passé en Italie, en compagnie de Georges Lafenestre, jeune poète et critique d'art, déjà bon connaisseur de l'art italien et qui, plus tard, en 1886, donnerait très précisément un ouvrage sur le Titien⁸. La *Salomé* que reçoit Mallarmé n'a rien à voir, bien sûr, avec celle que montrera bientôt le fragment de la « scène » publié dans *Le Parnasse contemporain* de 1869-1871. Mais Mallarmé en remercie avec reconnaissance Heredia : « Je me propose d'aller demain jusqu'à la ville voisine, Valence, pour faire encadrer votre belle Hérodiade, si cher souvenir qui présidera à mes Nuits. » Il est évidemment remarquable que Heredia ait fait à Mallarmé un tel cadeau. On perçoit, en l'occurrence, la conduite attentionnée dont il était capable, mieux, sa sympathie réelle. Au demeurant, si Heredia n'a jamais traité de sujets bibliques (sa partielle *Légende des siècles* fait l'impasse sur cette période), il a manifesté, en revanche, sa prédilection pour des figures d'héroïnes cruelles, comme Médée, et l'érotisme discernable dans plusieurs de ses sonnets antiques s'accompagne volontiers de la couleur du sang.

5. Mallarmé à Heredia, 30 décembre 1865 ; *Correspondance*, éd. cit., t. III, 1969, p. 377-378.

6. Tableau actuellement au Metropolitan Museum de New York. Voir aussi la reproduction d'une aquarelle préparatoire, n° 94 de l'exposition *Mallarmé et les siens*, musée de Sens, 1998.

7. Huile sur toile, peinte vers 1515 ; 89,5 cm x 73 cm. Voir le n° XVI du cahier d'illustrations ci-joint. L'interprétation actuelle de ce tableau ; considère qu'il s'agit plutôt de Judith tenant la tête d'Holopherne.

8. Georges Lafenestre, *La Vie et l'œuvre du Titien*, Paris, Quantin, 1886.

Cette représentation de *Salomé* ne quittera plus Mallarmé, même si on ne la voit pas mentionnée par ceux qui, par la suite, décriront son intérieur de la rue de Rome. On est assuré, du moins, qu'elle était sur ses murs quand il se trouvait à Besançon, puisqu'il la signale dans une lettre à Heredia de cette période : « La chambre à laquelle préside votre Hérodiade – la photographie du Titien – se trouve à présent dans une maison à Besançon⁹ » [comprendre « la sienne »].

Quelques années plus tard, Mallarmé s'installe à Paris. Il retrouve le milieu des Parnassiens ou plutôt ce qu'il en reste, car les années 1870-1871 les ont dispersés, même si le groupe se reconstitue au gré de réunions informelles, le dîner des Vilains Bonshommes, par exemple. Dès l'arrivée de Mallarmé à Paris, Leconte de Lisle a confié à Heredia son impression sur le nouveau citadin en termes des plus défavorables, à quoi l'on devine que son interlocuteur ne sourcilla qu'à peine : « Arrivée de Stéphane Mallarmé, plus doux, plus poli et plus insensé que jamais avec de la prose et des vers absolument inintelligibles, une femme et deux enfants, dont un non encore au monde, et *pas un centime*¹⁰. »

Bientôt Mallarmé adresse une lettre à Heredia, car il a l'intention de créer une revue et cherche des souscripteurs¹¹. Prélude évident à *La Dernière Mode*, cet *Art décoratif* aurait dû se présenter sous la forme d'une luxueuse publication, pour laquelle il avait obtenu la collaboration de Claudius Popelin chargé d'en dessiner le frontispice. Ce mot à Heredia remercie indirectement Popelin, peintre-émailleur célèbre, poète de surcroît et grand ami de l'auteur des futurs *Trophées*. Quoique d'une autre génération, il avait écrit d'importants ouvrages sur son art et représenté sur un médaillon l'ancêtre cher de Heredia, le conquistador Pedro de Heredia, fondateur de Carthagène des Indes, auquel il avait prêté les traits de son moderne descendant. Cet émail sur fond ocre, Mallarmé avait pu le voir dans le cabinet de travail du poète, où tous témoigneront de sa présence, Henri de Régnier, par exemple¹². Popelin, poète à ses heures, avait collaboré au recueil *Sonnets et eaux-fortes*¹³ (auquel Mallarmé avait failli donner sa « Nuit approbatrice »)

9. Mallarmé à Heredia, 7 mars 1867 ; *Correspondance*, éd. cit., t. III, 1969, p. 382-383.

10. Cité par Henri Mondor dans son *Histoire d'un faune*, Paris, Gallimard, 1948, p. 223.

11. Mallarmé à Heredia, 7 avril 1872 ; *Correspondance*, éd. cit., t. II, 1965, p. 26. Voir aussi les lettres de Mallarmé à Claudius Popelin du 14 avril 1872 (*ibid.*, t. IV, 1973, p. 371) et du 19 mai 1873 (*ibid.*, t. IV, 1973, p. 372-373).

12. Voir Henri de Régnier, *Nos rencontres*, Paris, Mercure de France, 1931, p. 23 *sqq.*

13. Recueil publié par Alphonse Lemerre en 1869, réédité et préfacé par Joël Dalançon (Poitiers, La Licorne, coll. Textes rares, 1997).

et, dans ce même livre, avait illustré l'un des plus remarquables sonnets de Heredia, « Les Conquérants ». Heredia, pour sa part, avait dédié à Claudius, dans *L'Artiste* de 1868, l'un de ses poèmes. L'estime dans laquelle le Mallarmé de 1872 tient Popelin peut surprendre. Elle relève sans doute d'une certaine opportunité, mais prouve aussi qu'à cette époque il s'intéressait à toutes les formes d'art capables d'embellir le quotidien. Il venait d'en fournir la preuve dans ses comptes rendus des expositions universelles de Londres et *La Dernière Mode* s'emploiera bientôt à requalifier des arts annexes : joaillerie, céramique, ébénisterie, etc. Le projet de *L'Art décoratif* restera néanmoins lettre morte. Mais l'échange de lettre qui eut lieu à cette occasion nous est d'autant plus précieux que Heredia y confie l'état du livre qu'il projette de publier depuis déjà plus d'une décennie. Cette lettre, assez longue, datée de Menton, 11 avril 1872, montre d'abord que le projet de *L'Art décoratif* l'enchantait, car il estime que ce « titre comprend tout, même le Vers, n'est-ce pas¹⁴ ? » Et c'est bien comprendre, en effet, de son point de vue comme du point de vue de Mallarmé, puisque le sonnet, auquel l'un et l'autre resteront fidèles, présente pour l'œil une forme de perfection typographique et, pour ainsi dire, orne ou décore la page sur laquelle il est imprimé. Tout en regrettant ensuite sa bienheureuse paresse, il évoque le Volume (avec un V majuscule) qu'il compte publier d'ici dix ans (c'est se donner beaucoup de temps encore) et qu'il nomme déjà *Les Trophées*, abandonnant un *Fleurs de feu*, auquel il tint longtemps. De ce livre à venir, il a composé – apprend-il à Mallarmé – le sonnet liminaire, consacré à Dante, et qui ne manque pas d'un certain héroïsme (entendre ce mot dans le sens où il publiera, en 1876, vingt-cinq « Sonnets héroïques¹⁵ »). De ce sonnet, Heredia cite un tercet faisant allusion au *Purgatoire* (il possédait *La Divine Comédie* de 1547). Mais cette poésie inaugurale ne sera pas même retenue par la suite dans son livre, et seule la forme de la *terza rima* des « Conquérants de l'or » y témoignera clairement de son admiration pour le poète de Florence, imperceptible même dans la partie de son œuvre portant sur la Renaissance. Il n'empêche que, lorsque Jules Huret l'interviewera pour son enquête sur l'évolution littéraire, Heredia affirmera que Dante est le plus grand des poètes et qu'il en aime autant la clarté d'expression que la manière allégorique. La fin de sa lettre rappelle à Mallarmé leur commune vénération pour l'alexandrin, et certaines remarques faites autrefois à ce sujet par l'auteur du *Faune* : « Vous me disiez qu'au 199^{ème} vers de *Hérodiade* (lequel n'était pas encore fait [et, pourrions-

14. Lettre citée en note, dans Mallarmé, *Correspondance*, éd. cit., t. IV, 1973, p. 582.

15. Sonnets publiés dans le troisième *Parnasse contemporain* (1876).

nous ajouter, ne le sera jamais)) il y aurait un effet de lumière au premier hémistiché et d'ombre au second. » Souvenir aigu et juste, impliquant en retour l'extrême conscience qu'avait Heredia lui-même de ses vers, à ne jamais considérer seulement pour leurs rimes finales ou leur effet d'ensemble, mais à scruter aussi dans leurs moindres composants.

La bonne entente entre Mallarmé et Heredia se confirmera l'année suivante quand Mallarmé, qui n'avait pas encore trouvé la maison de Valvins pour lieu de villégiature, passera ses longues vacances de professeur en Bretagne, tandis que ses enfants et Marie seront dans sa belle-famille, chez les Gerhardt, en Allemagne. Sa venue à Douarnenez lui a très certainement été inspirée par Heredia lui-même qui avait l'habitude de passer là l'été, entouré d'une colonie d'artistes, jeunes et moins jeunes, les peintres Jules Breton et Emmanuel Lansyer et les poètes Lafenestre, Theuriet, Sully Prudhomme, pour la plupart un peu plus âgés que Heredia (excepté André Lemoyne, né en 1822). Tous ont collaboré aux *Sonnets et eaux-fortes* et au *Parnasse contemporain*. Tous accueillent Mallarmé en frère, bien que l'apparente obscurité de sa poésie n'ait rien à voir avec l'éprouvante clarté de leurs vers. Sans être trop à l'aise parmi eux, il s'enchanté des paysages. Pourtant, à la différence des poètes estivants ses amis, il n'en fait pas l'objet de son écriture et laisse ce soin à Heredia qui, chaque année, d'Armorique, rapporte quelques sonnets, de ceux qu'il placera à la fin de ses *Trophées*, dans la partie « La Mer de Bretagne ». Alors qu'il comptait séjourner à Douarnenez, Mallarmé quitte bientôt cette localité. Pris d'une fringale de solitude, il songe d'abord à habiter le phare de la pointe du Raz, ni plus ni moins¹⁶. Puis, rabaissant des ambitions aussi sublimes, il s'enquiert d'une demeure à la pointe du Conquet, encouragé en cela par un tout jeune poète, Frédéric Plessis, bientôt éminent latiniste, qui stimulera chez Heredia la passion épigraphique. La relation de Plessis avec Mallarmé fut brève, mais je la considère comme bénéfique, puisqu'elle conduisit indirectement le poète d'*Igitur*, au cours des mois d'août et de septembre, à continuer ce conte¹⁷, pour le laisser reposer ensuite et rejaillir, en quelque sorte, dans le *Coup de dés* qui porte les traces de ce séjour face à la mer d'Iroise.

16. Mallarmé à Marie, jeudi 20 août 1873 ; *Correspondance*, éd. cit., t. IV, 1973, p. 380.

17. Mallarmé parle à Marie d'un « livre de contes » et de son travail sur cette « partie qui demande de longues et terribles rêveries, abstrait, solitaire ». Une lettre de Léon Dièrx fait état du « poème en prose » qu'il est en train d'écrire (cité dans Mallarmé, *Correspondance*, éd. cit., t. IV, 1973, p. 386, n. 2). D'autre part, Adolphe Racot, dans un article du *Gaulois* du 23 mars 1875, rapportera qu'à cette époque, celle de ses vacances en Bretagne, Mallarmé composait une espèce de roman, *Igitur de Psalterion*. Voir mon article à paraître « Les Suites d'*Igitur* ».

Il faut attendre ensuite plus d'une décennie pour voir Mallarmé s'adresser à Heredia. Il est vrai que tout ne passe pas par la correspondance – et cela d'autant moins que les deux poètes habitant Paris avaient maintes occasions de se rencontrer. Heredia était resté un pur Parnassien, sévère pour la nouvelle génération, celle qui commence à se manifester aux alentours de 1886 et fréquente Mallarmé. Mallarmé, à ses yeux, a, du moins, le mérite de ne pas faire de vers libres, de respecter la stricte prosodie française et d'être un tenant du sonnet. Mais, à propos de l'enquête sur l'évolution littéraire dans *L'Écho de Paris* en 1891, Heredia, classé par Jules Huret l'interviewer au nombre des « boxeurs » et des « savatiers », tonne contre les symbolistes, leur insouciance de la forme et leur dédain des règles (il explique toutefois la réaction de ces nouveaux venus par la médiocrité de Parnassiens simples suiveurs, auteurs de vers banals sur des sujets banals). Sensible, quant à lui, tout comme Mallarmé disant « on a touché au vers », à la violation des règles, il parle à ce propos – et ce n'est pas mal dire – d'une « tentative d'émeute dans la versification » et d'une « révolution de la forme ». Il reprend la notion de « vers polymorphe¹⁸ » sur laquelle on s'interrogeait beaucoup en ces années mutantes et remarque, en toute bonne foi, que l'alexandrin lui-même est le vers polymorphe par excellence, puisqu'il comporte brisure, césure, enjambement. Non sans laisser voir, lui le Cubain, l'ombre d'une xénophobie, quand il rend responsable de tout ce chambardement les Belges, les Suisses et les Anglo-Saxons. Sûr de lui, il revendique la clarté et, sorte de concession implicite aux idées de Mallarmé, énonce cette règle d'or : « Plus la pensée du poète est *absconse*, comme ils disent, plus la forme doit être claire. »

Heredia ne publiant que quelques poèmes en revue – ce que fait aussi Mallarmé, attelé cependant à quelques chroniques suivies –, il ne faut pas s'étonner que le premier reçoive plus du second que ce qu'il lui envoie. Bibliophile averti, connaisseur de Manet, à plusieurs reprises Heredia se trouve demander à Mallarmé un exemplaire du fameux *Après-midi d'un faune*¹⁹. Cet *Après-midi*, on s'en souvient, avait été refusé par le comité de lecture du troisième *Parnasse contemporain*. Depuis, la luxueuse plaquette chez Derenne avait fait événement. Mais il ne semble pas que Mallarmé en 1876

18. Mallarmé utilisera ce mot dans « Crise de vers » (*The National Observer*, 26 mars 1892). Dans la réédition de ses *Premiers Poèmes* (Paris, Mercure de France, 1897), Kahn dans sa préface révélera que l'adjectif « polymorphe » avait été utilisé par la critique hostile, plutôt que l'expression « vers libre ».

19. Heredia à Mallarmé, 30 août 1888 (collection Bonniot).

ait songé à Heredia pour faire envoi de ce « bijou ». En 1884, néanmoins, l'À rebours de Huysmans avait attiré l'attention sur ce trésor rose et noir et l'on ne s'étonnera pas que Heredia, ami du jeune Montesquiou, ait demandé un exemplaire du *Faune*, ce que Mallarmé, toute générosité, s'empressera de faire, l'ornant d'un de ces quatrains-dédicaces dont il avait le secret :

Au motif que sa flûte file
Le Faune heureux le dédia
Sur hollande au bibliophile
Et haut rimeur Heredia²⁰.

Le Faune mallarméen montrait le personnage même des idylles parnassiennes. Mais toute la mythologie d'école, la scène obligée du rapt des nymphes s'y trouvaient transformées. L'inspiration devenait le thème principal et préludait à toute possible poésie (imminente ou vainement cherchée).

Pour Mallarmé, comme pour Heredia, l'heure des publications plus imposantes était venue. En 1893, c'est à qui va l'emporter de rapidité sur l'autre pour envoyer sa dernière œuvre. Mallarmé marque un temps d'avance, lorsqu'il adresse au conquistador poétique son *Vers et prose*. Heredia l'accueille en termes d'archiviste savantissime : « *Selectae e divino*²¹ », soit, à peu près, « Morceaux choisis du divin ». Je ne suis pas sûr que Mallarmé ait encore cru dans ce divin, mais il dut apprécier la formule serrée d'un lecteur expert, capable de déchiffrer sa syntaxe nouvelle d'un œil tout classique.

Le 23 février 1893, c'est au tour de Mallarmé de se prononcer sur *Les Trophées*²², ce volume tant de fois attendu, à l'égal de ses *Poésies*. On ne pouvait craindre de lui la moindre réserve. Qui se vit jamais l'objet de reproches de la part d'un connaisseur si exquis ? Mais ce qu'écrivit Mallarmé, comme à son habitude (et contrairement aux éloges aveugles distribués tant de fois par Hugo à ses correspondants), doit être lu en prisant le sens de chaque mot. La première chose qui le retient regarde l'effet d'ensemble. Il est sensible à l'unité de forme de ces poésies. Il en a rêvé pour lui-même, bien

20. Première publication par Maurice Monda et Francis Montal dans *Bibliographie des poètes maudits. I. Stéphane Mallarmé*, Giraud-Badin, 1927. L'exemplaire original est inconnu. Très vraisemblablement, il s'agit de la première édition Derenne (1876), et non de celle, plus courante, que venait de publier *La Revue indépendante* (1887). Mais la demande de Heredia a pu être motivée par cette dernière publication.

21. Heredia à Mallarmé, 27 janvier 1893 ; Mallarmé, *Correspondance*, éd. cit., t. VI, 1981, p. 40, n. 1.

22. Mallarmé à Heredia, 23 février 1893 ; Mallarmé, *Correspondance*, éd. cit., t. VI, 1981, p. 52-53.

que ses « poésies » mettent en œuvre parfois d'autres modules poétiques. Il n'empêche que la structure du sonnet, dès ses débuts, lui a paru essentielle, et non moins l'unité syllabique de l'alexandrin dont, comme Heredia et plus que Hugo, il cherche à montrer l'extrême variété rythmique, sans renoncer à son dodécasyllabisme apparent. Aussi félicite-t-il Heredia de *l'épanouissement* de son vers (puisque, sous sa plume, la métaphore florale, dès qu'il s'agit du langage, règne en maîtresse). Un « total », précise-t-il. Un « épanouissement total », devons-nous comprendre, sans éliminer le sens arithmétique du mot, car il est question ici, autant que de l'« ancien calcul », du « compte en formation » que répandra plus tard le *Coup de dés*. Fervent du sonnet qui chez les Parnassiens donne le meilleur et le pire, il n'ignore pas que le poète en cet endroit doit exposer sa preuve ultime, voire sa dernière chance. Mais il est conscient de la limite atteinte. Les remarques qu'il énumère attirent l'attention sur les risques encourus, la prédominance anesthésiante de la structure. Le sonnet, donc, « que vous avez sorti du bibelot, pour en faire l'expression définitive, plénière, et suprême de la poésie ». Mallarmé n'oublie pas la bimbelerie qui l'environne, ce toc et ce stuc ; lui-même n'avait-il pas traité son « Sonnet allégorique de lui-même » d'« aboli bibelot d'inanité sonore » ? On sait toutefois qu'empruntant la voie tracée par Baudelaire, il tiendra le sonnet pour la forme la plus admirable, la plus efficace dans sa brièveté. Il insiste, par conséquent, sur le raccourci qu'elle représente, en songeant à la condensation extrême de quatorze vers capables de lier « les si rares traits magiques, seulement épars dans les plus beaux poèmes. » Il y aurait, en ce cas, pour le regard même comme une évidence accrue. Mallarmé, au demeurant, se garde bien d'estimer la substance de ces poésies. Seule le requiert leur présentation qu'il juge « moderne ». « Voilà la moderne façon qui reste de présenter le vers, dont on abuse tant. » Nous sommes en 1893, et bien d'autres façons se sont manifestées durant cette dernière décennie, selon les diverses errances ou réussites du vers libre. Or pour que le vers opère en toute clarté et nécessité, Mallarmé ne voit rien de mieux que cette disposition qui, originellement, a trait à l'usage du livre. « Le livre, ouvert à une page quelconque, les deux chefs-d'œuvre apparus se répercutent en un multiple écho glorieux et l'on a l'impression monumentale du tout, avant, après. » Bien qu'il conserve le mot « recueil » pour désigner cet ensemble, il est certain qu'il pense au Livre, à son architecture équilibrée, favorisant de multiples échos, et d'abord au livre ouvert, comme plus tard pour le *Coup de dés*, lisible d'une page sur l'autre. Selon lui, les sonnets de Heredia ne se suivent pas, mais se reflètent, engagent à lire leurs relations miroitantes, offrent la preuve d'un rapport concourant à un tout, et cette relation s'enrichit chaque fois que

s'ouvre le livre, avant, après le lieu d'ouverture – la symphyse momentanée laissant pressentir en ce cas la totalité monumentale inscrite.

Deux remarques, dès lors, s'imposent. Mallarmé, en insistant sur l'ensemble, a donné la vraie formule pour lire *Les Trophées*, trop souvent considérés comme une série de morceaux anthologiques, alors que Heredia souhaitait ainsi composer une sorte de *Légende des siècles* où la brillance de l'évocation ne cherche qu'un instant à s'opposer au voile de l'oubli.

Mais si Mallarmé loue Heredia de n'avoir formé son livre que de sonnets se réverbérant d'une page sur l'autre, il semble, quant à lui, avoir songé à un dispositif beaucoup plus somptuaire, car certaines de ses lettres à Deman, son éditeur, apprennent qu'il aurait voulu que chacun de ses sonnets fût disposé sur deux pages, les quatrains occupant la sénestre, les tercets la dextre²³.

Les propos de Mallarmé, précis et parfaitement isochrones de ses propres visées, intéresseront si fort Heredia qu'il n'hésitera pas à lui répondre dès réception de la lettre. La sienne apparaît comme un clair commentaire de ce qu'il a voulu faire et de ce qu'il envisage encore²⁴. À la lumière de ce qui fut dit, lui-même perçoit fort bien ce que Mallarmé s'est peut-être gardé de lui dire. En effet, Mallarmé n'a soufflé mot des deux grands poèmes finaux qui appartiennent pourtant bel et bien à l'ensemble des *Trophées* – comme si, de fait, pour le poète d'*Hérodiade* la totalité du monument n'avait droit à l'existence qu'en vertu du deux à deux des sonnets. Heredia aborde donc cette question délicate, puisqu'elle concerne la composition générale de son livre, et il va jusqu'à confier que le « Romancero du Cid » et « Les Conquistadors de l'or » sont plutôt là pour prouver qu'il peut être autre chose qu'un éternel fabricant de sonnets. Preuve recevable, certes, encore qu'aucun lecteur n'ait été réellement convaincu par lesdits poèmes, forme pourtant plus appréciée dans les milieux littéraires que les poésies, fussent-elles de la plus belle qualité. Soucieux de montrer qu'il était capable d'ampleur jusqu'à donner à ses vers la dimension du poème épique, Heredia avait pris soin, dès le deuxième *Parnasse contemporain*, de présenter ses « Conquistadors de l'or ». Mais la longueur n'y fait rien, et l'une des qualités les plus évidentes de l'auteur des *Trophées* tient précisément au caractère d'épopée que revêtent certains de ses sonnets, concentrés talismaniques de l'Histoire. Heredia, par conséquent,

23. Envoi de la maquette des *Poésies* à Deman, en novembre 1884 (Doucet MNR ms. 1171). « Tout poème est précédé d'une feuille en blanc, portant à son recto le titre. Quand c'est un sonnet, il commence au verso de cette feuille et finit, occupant deux pages, au recto de la suivante. »

24. Heredia à Mallarmé, 24 février 1893 ; Mallarmé, *Correspondance*, éd. cit., t. VI, 1981, p. 53, n. 4.

se rend, sans trop de réticences, aux remarques de Mallarmé et admet la possibilité d'écarter ces « poèmes », bien qu'il les trouve démonstratifs d'un autre aspect de son génie. C'est alors qu'en veine de confiance il dévoile un programme qui remettrait en cause la première composition de son livre :

Si Dieu me prête (ou plutôt les Muses) vie et force, j'ajouterai aux 120 sonnets, les 50 que j'ai ébauchés, et qui achèveront mon petit cycle, et j'en ferai un tout homogène dans une édition définitive, en supprimant les poèmes.

Un livre de 170 sonnets (ce qui est trop, sans doute) aurait résulté de cette autocritique que, sur le moment, on ne saurait juger complaisante. Heredia, cependant, devait encore vivre douze ans et, de son vivant, aucune édition modifiée ne paraîtra. Le poète avait pendant presque trente ans si minutieusement retravaillé chacun et agencé avec un tel soin leur succession qu'il hésita à s'engager dans ce nouveau labeur, pourtant relativement clair à son esprit.

Touché par l'aveu de Heredia, Mallarmé, le même jour, lui envoie un deuxième courrier²⁵ et convient que les poèmes de la fin, « si richement déroulés », se situent pourtant « autrepars » [*sic*], autrement dit qu'ils entachent (ou dérangent) la stricte autonomie de ce livre « entier, nouveau à chaque page ». « Un livre d'heures », n'hésite-t-il pas à dire, voire un « rituel », tous mots magiques pour désigner la littérature, lorsqu'elle se rassemble en volume. Souvenons-nous de son ancienne poésie « Sainte » ou des « atlas, herbiers et rituels » de la « Prose (pour des Esseintes) ». Mallarmé, qui s'est dispensé de toute remarque désobligeante, ose croire, toutefois, que Heredia, plutôt docile, soustraira de ses *Trophées* ses « tercets » (il veut dire ses « tierces rimes ») et son chant épique. Il n'en sera rien, cependant.

Passé l'année 1893, qui marque aussi le succès considérable de son livre, Heredia continue de voir Mallarmé ; ils se croisent de loin en loin, ne s'épargnent ni congratulations ni mots d'amitié. Parvenu d'un trait au sommet de la gloire, comme ce sera le cas quatre ans plus tard pour Edmond Rostand, Heredia est devenu un personnage officiel qui ne refuse pas de plier sa poésie aux nécessités de la célébration. À Mallarmé qu'entourent aussi des personnages officiels incomberont moins souvent de telles tâches. Heredia poursuit, certes, dans le secret l'affinement de sonnets qui ne verront pas le jour, mais il en espère plus un surcroît de perfection que de réelles surprises. Mallarmé est engagé fort loin, irréversiblement, dans ses *Noces d'Hérodiade*

25. Mallarmé à Heredia, 24 février 1893 ; Mallarmé, *Correspondance*, éd. cit., t. VI, 1981, p. 53.

et dans le *Coup de dés* – si loin qu'il touche presque la destination, la constellation finale. Les deux ex-Parnassiens ne se sont pas perdus de vue, et l'on est presque surpris de voir Heredia estimer sans difficulté le très dense opuscule *La Musique et les Lettres* que vient de lui envoyer Mallarmé²⁶. Il en retient ce qu'il veut bien, mais il est permis de croire que cette écume en forme l'essentiel – à savoir que la musique des poètes est bien différente de la musique des musiciens et que rime et alexandrin sont irremplaçables. « C'est le Parthénon », dit-il de ce dernier, en rappelant par là un monument plus définitivement admirable que la récente tour Eiffel qui fait ses premiers essais sous l'œil réprobateur des esthètes.

Non moins amical, et prêt à maintes concessions, Mallarmé remercie Heredia pour son édition de petit format des *Trophées* (non modifiée dans le sens où Heredia escomptait le faire) et pour la plaquette de son discours de réception à l'Académie française²⁷. Avec élégance et souplesse, Heredia y faisait l'éloge de son prédécesseur, Charles de Mazade, critique attitré de la *Revue des deux mondes* et auteur d'un livre sur Lamartine, occasion rêvée pour Heredia de rappeler l'auteur des *Méditations poétiques*. Mallarmé, lamartinien dans sa jeunesse, relit ces pages « avec une ample joie recueillie ».

Avant de clore ce dossier qui, refusant le parallèle, relève surtout des intersections, je voudrais suggérer que l'une des plus belles réflexions socio-esthétiques écrites par Mallarmé, à savoir le texte « Sauvegarde²⁸ » publié dans *La Revue blanche*, semble bien avoir eu pour origine l'élection de Heredia à l'Académie française. Heredia, en effet, avait été élu au vingt-huitième fauteuil le 22 février 1894 et l'article de Mallarmé, faisant à sa manière l'éloge de « la plus haute institution, puisque la royauté finie » et de son « hérissément d'épées frêles », est publié le 1^{er} mai 1895. En vérité, il n'y est pas question de l'auteur des *Trophées*. Impersonnel, celui-là avait accédé à l'immortalité, mais devenait ainsi l'un des gardiens de la langue française, dont Mallarmé n'était pas loin de considérer qu'elle réclame le seul culte pensable des temps modernes.

Je n'ai parlé aujourd'hui que pour le signifier encore.

26. Heredia à Mallarmé, 15 novembre 1894 ; Mallarmé, *Correspondance*, éd. cit., t. VII, 1982, p. 98, suite de la n. 2 de la p. 97.

27. Mallarmé à Heredia, 25 octobre 1895 ; Mallarmé, *Correspondance*, éd. cit., t. VII, 1982, p. 279. Le discours de réception venait d'être publié par Alphonse Lemerre (opuscule de 27 p.). L'édition des *Trophées* se présentait sous la forme d'un in-12 de 218 p.

28. Cet article ou « poème critique » sera recueilli, dernier dans le volume des *Divagations* (section « Grands faits divers »), Paris, Fasquelle, 1897.

JEAN-MARC HOVASSE

Les hommages de Heredia à Hugo

Le 23 novembre 1842, alors que José-Maria de Heredia achevait sa première journée d'existence à côté de Santiago de Cuba, Victor Hugo lisait *Les Burgraves*, ces ancêtres de *La Légende des siècles*, au Comité de lecture du Théâtre-Français. Il était quadragénaire, académicien ; au début de l'année, il avait publié *Le Rhin* et reçu le manuscrit des *Cariatides* de Théodore de Banville. Comme quelques autres poètes très considérables (François Coppée, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine) et les deux qui furent les premiers historiens du Parnasse (Catulle Mendès et Louis-Xavier de Ricard), Heredia appartenait donc vraiment à la dernière génération de ce mouvement, celle dont les représentants écrivaient leurs premiers poèmes au moment où sortit la première série de *La Légende des siècles*.

Après ses études à Senlis et l'obtention de son baccalauréat, Heredia, encore âgé de seize ans, était déjà reparti pour Cuba quand parurent les deux grands volumes de Victor Hugo, qui promettaient à la France des veilles et des lendemains épiques. Il avait de son côté traversé l'azur phosphorescent de la mer des Tropiques avec l'édition bien plus maniable des *Poésies complètes* de Leconte de Lisle dans sa poche, celle parue l'année précédente chez Poulet-Malassis. Cette lecture, « révélation » d'une étoile relativement nouvelle, lui avait donné, confiera-t-il plus tard, un désir « ardent, à la façon d'une obsession », celui de faire, dès son « retour en France, la connaissance du poète »¹. Rien de tel, apparemment, avec Victor Hugo, dont il découvrit *La Légende des siècles* à La Havane, au cours de l'hiver 1859-1860, « sous le ciel fécond et voluptueux de Cuba² ». Il aurait pu, d'île à île, envoyer comme

1. Ange Galdemar, « L'Œuvre posthume de Leconte de Lisle. Conversation avec M. de Heredia », *Le Gaulois*, 13 mai 1895 ; Leconte de Lisle, *Lettres à José-Maria de Heredia*, éd. Charles Desprats, Paris, Champion, coll. Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux, 2004, p. 173.

2. Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Sa vie, son œuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 43. Voir aussi *ibid.*, p. 227. Dans son discours de réception à l'Académie française, Leconte de Lisle raconta sa découverte des *Orientales* à l'île Bourbon ; Heredia n'a rien laissé de tel pour *La Légende des siècles* à Cuba. En revanche, dans le poème daté du 11 octobre 1862,

tant d'autres ses premiers vers à l'auteur, mais il n'en fit rien ; peut-être mis en garde par Leconte de Lisle, qui était rapidement devenu son ami à partir de son retour à Paris, il ne fit pas non plus acte d'allégeance pendant la seconde moitié du Second Empire, et ne fut pas au nombre des quatorze signataires, en juin 1867, de la lettre collective des jeunes poètes au moment de la reprise d'*Hernani*³. À en croire Antoine Albalat, c'était son amour pour Lamartine qui le vaccinait contre l'hugolâtrie : « Victor Hugo, disait-il, est un grand poète, Lamartine est la poésie. » Et la confrontation avec leurs enveloppes terrestres aurait confirmé ce jugement : « La première fois, ajoutait-il, que j'ai vu Lamartine, j'ai eu l'impression que j'étais devant un Dieu. Quand j'ai vu Victor Hugo, j'ai eu la sensation que j'étais devant un homme qui avait très bien fait ses affaires et gagné beaucoup d'argent⁴. » Il n'existe a priori

sa vocation de peintre des « paladins », des « héros », des « sombres épopées » et de « Roland » (avec « Rodrigue » en variante), semble fortement inspirée, déjà sous la forme d'un sonnet, par *La Légende des siècles* (voir José-Maria de Heredia, « [Romancero] », *Œuvres poétiques complètes*, éd. Simone Delaty, Paris, Les Belles Lettres, 1984, t. II, p. 32 et 246). Non daté, le projet pour « L'Aube du monde » ou « Sur le soleil » (*ibid.*, p. 140-141) évoque irrésistiblement aussi le tableau qui ouvre « Le Sacre de la femme », premier poème de la première série de *La Légende des siècles*.

3. Il importe de corriger sur ce point la note 1 de Miodrag Ibrovac, *op. cit.*, p. 114, et de lire l'analyse de Yann Mortelette dans son *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, p. 227-228.

4. Antoine Albalat, « Les Samedis d'Heredia », *Souvenirs de la vie littéraire*, Paris, Fayard, 1920, p. 63-64. Sans doute y avait-il des raisons biographiques à cette confiance, aux deux extrémités de la vie de Heredia. À l'origine, comme il se plaira à le raconter dans son discours de réception à l'Académie, Lamartine était de loin le poète préféré de sa mère, qui lui faisait réciter l'« Hymne de l'enfant à son réveil » des *Harmonies poétiques et religieuses* : « Lamartine ! Son nom doucement sonore est le premier nom de poète qui ait caressé mon oreille. Ses vers sont les premiers que ma mémoire ait retenus » (José-Maria de Heredia, discours de réception à l'Académie française, 30 mai 1895 ; *Les Trophées*, Paris, Lemerre, 194^e édition, 1941, p. 231). Ses premiers poèmes, du moins ceux qui ont été publiés par Miodrag Ibrovac (*op. cit.*), par Simone Delaty (éd. cit.) et par Yann Mortelette (« Poèmes de jeunesse de Heredia », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 19, 2005, p. 66-73), montrent du reste bien que Heredia, comme Leconte de Lisle à son âge, était davantage influencé par Lamartine et par Musset que par Victor Hugo. Parmi ses premiers vers publiés dans le *Bulletin de la Conférence La Bruyère* (1861-1862), seul le « Coucher de soleil » (*Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 208-209) était manifestement redevable aux « Soleils couchants » des *Feuilles d'automne*, mais le jeu sur les titres dénonçait clairement la tentative de leur réécriture à la mode parnassienne, qui passait notamment par l'effacement de toutes les notations subjectives. À l'autre extrémité de sa vie, le poète des *Trophées* ne pouvait aussi que trop bien se rencontrer avec Lamartine dans sa désastreuse façon de dilapider l'héritage familial, et dans la ruine qui assombrit ses dernières années. Cependant, le témoignage d'Antoine Albalat, qui n'est pas toujours fiable, reste d'autant plus sujet à caution que Heredia a lui-même préféré André Chénier à Lamartine quand il a répondu, en 1901, à la question : « Quel est l'homme du siècle ? » (Enquête publiée dans *Le Gaulois* du 29 avril 1901. Voir Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, éd. cit., p. 374). Il développera sa pensée dans son étude sur *Les Bucoliques* d'André Chénier, en

pas d'autre source que le gendre du poète, Henri de Régnier, pour offrir un aperçu un peu moins caricatural de cette première rencontre, qui se place forcément au début de la Troisième République :

Comme tous les jeunes poètes du temps, José-Maria de Heredia avait tenu à aller offrir ses hommages au « père de la poésie » contemporaine. Un ami le mena donc chez Hugo qui le reçut avec cette charmante et haute politesse dont témoignent tous ceux qui eurent l'honneur d'approcher l'illustre écrivain. « Il y avait là un tas d'hommes politiques, racontait José-Maria de Heredia ; Hugo se détacha de leur groupe, vint à moi et me dit très aimablement : "Vous faites des vers, monsieur, et vous êtes Castillan. C'est fort bien, mais savez-vous quelle est la rime à 'Espagnol' ?" Je m'inclinai et je lui répondis par le mot 'Cavagnol'. Hugo se mit à rire et me tendit la main. La connaissance était faite et nous causâmes longuement de poésie⁵. »

Plus réaliste que la séduisante mais improbable rencontre entre Heredia enfant et Nerval à la fin de sa vie, rapportée différemment par Maurice Barrès et par Henri de Régnier⁶, cette anecdote a le mérite de condenser en peu de

attribuant à leur auteur tout ce que les contemporains reconnaissaient habituellement à Victor Hugo : « Jamais poète n'a si magistralement manié l'alexandrin. [...] Il en a si bien varié les coupes, que je doute qu'on en ait inventé depuis, qu'il n'eût essayées. [...] / André Chénier fut donc, en syntaxe aussi bien qu'en métrique, un novateur d'une audace extrême et certes plus outré que les plus fougueux romantiques » (José-Maria de Heredia, « Le Manuscrit des *Bucoliques* » ; André Chénier, *Les Bucoliques*, éd. José-Maria de Heredia, Paris, Maison du Livre, 1907, p. XXIX-XXX. Cette étude fut d'abord publiée dans la *Revue des deux mondes* du 1^{er} novembre 1905 et reprise en préface à l'édition des *Bucoliques* éditée chez Renouard en 1905). La seule citation de Victor Hugo que Heredia y glisse à la fin est doublement fautive : il l'attribue à « l'enfant sublime » de dix-sept ans, alors qu'elle fait partie des passages ajoutés en 1834, pour l'édition de *Littérature et philosophie mêlées*, au fameux article du *Conservateur littéraire* du 11 décembre 1819 sur les « Œuvres complètes d'André de Chénier » ; et il intervertit l'ordre des deux phrases de la première page en enlevant un adverbe à la première, en changeant une préposition dans l'autre. Il n'en défigure certes pas le sens, mais le principe est inquiétant en tête d'une édition critique. Victor Hugo est mentionné une seconde fois à la fin de la préface, pour expliquer, en quelque sorte, la raison pour laquelle l'histoire littéraire lui a attribué ce qu'elle aurait dû laisser à André Chénier : « Le cerveau tout-puissant de Victor Hugo ne faillit pas à s'assimiler quelques-unes de ses formes les plus rares » (*ibid.*, p. XXXI). Peut-être était-ce cela aussi, pour Heredia, la vision d'un « homme qui avait très bien fait ses affaires ».

5. Henri de Régnier, « Théophile Gautier et José-Maria de Heredia », *Portraits et souvenirs*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 78-79. Article publié à l'origine dans le *Journal des débats politiques et littéraires* du 22 août 1911 (voir Yann Mortelette, *José-Maria de Heredia*, Rome, Memini, coll. Bibliographie des écrivains français, 1999, p. 147, n° 1226).

6. Voir le discours de réception à l'Académie française de Maurice Barrès (*Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. Maurice Barrès, le jeudi 17 janvier 1907*, Institut de France, Paris, Firmin-Didot, 1907, p. 8) et l'article d'Henri

mots les deux principaux points communs entre les deux poètes : le goût de l'Espagne, presque aussi autobiographique dans un cas que dans l'autre, et celui des mots rares⁷. Les circonstances de cette première visite, pour être assez vagues, restent vraisemblables : l'amabilité de Victor Hugo heureux d'échapper aux conversations politiques a souvent été notée par les littérateurs,

de Régnier paru en 1912 et repris sous le titre « Figures romantiques » dans *Portraits et souvenirs* (éd. cit., p. 41). Maurice Barrès situe cette rencontre vers Senlis en 1852, et Henri de Régnier rue de Richelieu.

7. C'est François Coppée qui, en recevant son ami sous la Coupole, rappelait le « plaisir extrême » que les jeunes Parnassiens d'autrefois, « ces néo-romantiques », éprouvaient à prononcer son « nom exotique et sonore, qui aurait fait si bonne figure dans les tirades blasonnées de *Ruy Blas* et d'*Hernani* » (François Coppée, réponse au discours de José-Maria de Heredia à l'Académie française, 30 mai 1895 ; François Coppée, *Chroniques artistiques, dramatiques et littéraires*, éd. Yann Mortelette, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 201. La phrase sera reprise par Maurice Barrès dans son discours de réception à l'Académie française, 17 janvier 1907, éd. cit., p. 10). En recevant Maurice Barrès, le vicomte de Vogüé rappellera que « l'exubérant créole » était « puérilement amusé par la chasse des vocables rares, comme un enfant à la poursuite des beaux papillons ». Il y reviendra à deux reprises : « Il prenait feu sur le dictionnaire. Il rabrouait l'émondeur qui osait toucher aux vocables exotiques et pittoresques, à ceux dont les consonances solitaires fournissaient la rime rare, aux lettres décoratives traquées dans les mots par nos réformateurs. Toutes ces jolies superfluités avaient en lui un bouillant défenseur ; il plaidait leur cause douteuse avec son savoir d'ancien chartiste. Ses tempêtes nous égayaient » (vicomte de Vogüé, réponse au discours de Maurice Barrès, 17 janvier 1907 ; *ibid.*, p. 28 et 32). Dans son article sur « Théophile Gautier et José-Maria de Heredia », Henri de Régnier présentera lui aussi cette « science des vocables » que Gautier partageait seul, de son propre aveu, avec Hugo et Balzac, et qui lui valait l'admiration de son beau-père (Henri de Régnier, art. cit., p. 79). Henry Bordeaux avait fait le même rapprochement sur ce point entre Heredia, Hugo et Gautier dans son article de jeunesse paru en mai 1893 dans la *Revue générale* de Bruxelles : « Plus qu'aucun autre poète, M. de Heredia a senti ce singulier attrait des mots. Il les veut rares, troublants, inconnus, pittoresques, mais il les veut toujours exacts, techniques même : s'il parle d'un menuisier, toutes les expressions du métier, rabot, bédane, râpe, polissoir, lui viendront comme naturellement ; de même les dictionnaires d'armurerie et d'orfèvrerie n'ont pas pour lui de secrets. Déjà Théophile Gautier dans ses vers sur les chevaux arabes employait tous les termes de la sellerie, et Victor Hugo, dans sa description de la salle des armures, forgeait ses vers avec la merveilleuse connaissance des armes du moyen âge » (Henry Bordeaux, « José-Maria de Heredia », *Âmes modernes*, édition nouvelle avec une préface inédite, Paris, Perrin, 1912, p. 126). Lors de l'inauguration de la statue du poète dans le jardin du Luxembourg (17 octobre 1925), Jean Richepin déclarera enfin : « Il possédait tout le trésor de notre langage. Je me rappelle quelques-unes de nos discussions, où, à propos d'un mot, nous passions en revue quasi tout le dictionnaire » (Jean Richepin, « Le Monument Heredia », *La Revue de Paris*, 1^{er} novembre 1925, p. 194). La question du vocabulaire, comme si elle compensait la relative rareté de l'œuvre, aura donc fait l'unanimité chez les académiciens du XX^e siècle, qu'ils soient élus depuis longtemps comme le vicomte de Vogüé ou Jean Richepin, qu'ils viennent d'entrer comme Henri de Régnier, ou qu'ils attendent encore leur tour comme Henry Bordeaux.

à commencer par les frères Goncourt. Peut-être Victor Hugo savait-il aussi que, dans le cercle des Parnassiens, Heredia était surnommé « l'Espagnol » – l'histoire de la rime est en tout cas le seul trait véritablement original de ce récit. *Rossignol* ou *guignol* auraient suffi, et s'il s'agissait de richesse, Heredia aurait dû préférer *campagnol* à *cavagnol*, d'autant que cette variante italienne du loto disparue des salons depuis la seconde moitié du XIX^e siècle et des dictionnaires courants depuis la seconde moitié du XX^e siècle, s'écrit aussi, et surtout, *cavagnole* (Voltaire la faisait rimer avec... *console*). Dans le cas d'une rime féminine, l'auteur de la « Réponse à un acte d'accusation » attendait naturellement la *Carmagnole* (« Les neuf muses, seins nus, chantaient la Carmagnole ; / L'emphase frissonna dans sa fraise espagnole »), plus riche que sa célèbre rime de jeunesse (« Alors dans Besançon, vieille ville espagnole, / Jeté comme la graine au gré de l'air qui vole »), laquelle n'avait pas été enrichie par l'auteur des « Conquistadors de l'or » : « il ne lui plaisait point de voir que les meilleurs / De tous ses gens de guerre, en entreprises folles, / Prodiguassent le sang des veines espagnoles⁸ »... Quoi qu'il en soit, un peu à la manière, vivement admirée par Émile Faguet, du choix des rimes dans le sonnet « Stymphale⁹ » qui permettait à Heredia d'éviter de façon provocante (*dévale-rafale* ; *Omphale-triomphe*) la rime *Stymphale-triomphe* attendue par tous les lecteurs du « Satyre » de la première série de *La Légende des siècles*, le sonnettiste espagnol réussit à surprendre Victor Hugo avec sa rime oubliée. Et comme elle permettait presque trop bien de concilier les deux passions, la poésie et le jeu, qui lui valurent tour à tour la

8. José-Maria de Heredia, « Les Conquistadors de l'or », II, v. 86-88 ; *Les Trophées*, éd. Anny Detalle, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1981, p. 200. Cette rime pour le moins courante se trouve aussi chez Musset. Pour les citations de Victor Hugo, voir « Réponse à un acte d'accusation », v. 90-91, *Les Contemplations*, I, 7 ; Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, *Poésie II*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, p. 265 (édition dorénavant notée par le titre du volume concerné suivi de la seule mention Laffont) ; et « Ce siècle avait deux ans... », v. 5-6, *Les Feuilles d'automne*, I ; *Poésie I*, Laffont, p. 565. À peu près contemporaine des *Feuilles d'automne*, la rime *espagnoles-paroles* se trouve dans deux vers retranchés d'*Hernani* et repris par Magnus dans *Les Burgraves* (première partie, scène VI) : « Mais aujourd'hui la foi, l'honneur et les paroles / Ont pris le train nouveau des modes espagnoles » (*Théâtre II*, Laffont, p. 190).

9. *Les Trophées*, éd. cit., p. 34. Voir le « Courrier littéraire » d'Émile Faguet dans la *Revue bleue* du 1^{er} avril 1893, p. 407. La théorie d'Émile Faguet dans cet article est confortée par le rapprochement, qui s'imposait, fait par Raoul Thauziès entre les vers 7-8 du sonnet de Heredia (« Quand, ajustant au nerf la flèche triomphe, / L'Archer superbe fit un pas dans les roseaux ») et les deux premiers vers du poème « Joie du soir » des *Contemplations* (III, 26 ; *Poésie II*, Laffont, p. 364) : « Le soleil, dans les monts où sa clarté s'étale, / Ajuste à son arc d'or sa flèche horizontale » (Raoul Thauziès, « Étude sur les sources de José-Maria de Heredia dans les cinquante-sept premiers sonnets des *Trophées* », I, *Revue des langues romanes*, t. LIII, 1910, p. 468).

gloire et la ruine, peut-être pourrait-on soupçonner Henri de Régnier, qui fut l'un des premiers à pâtir de la seconde, d'avoir résumé par cette anecdote discrètement moralisatrice la rencontre biographique entre les deux poètes. Ce serait en tout cas l'illustration de cette affirmation que Heredia répétait volontiers, paraît-il, après l'avoir entendue dans la bouche de Victor Hugo : « que tous les poètes chevillaient, mais que celui-là était grand qui d'une cheville savait faire une beauté ¹⁰. »

Miodrag Ibrovac affirme qu'après cette brillante entrée en matière « Heredia assistait aux dîners et réceptions rue de Clichy et avenue d'Eylau ¹¹ ». C'est la logique même, mais rien ne vient le confirmer – ni l'infirmier. Ce qui est publié des derniers carnets de Victor Hugo permet tout de même de relever que Heredia n'a jamais été son hôte assidu, car il n'y apparaît nulle part, et telle allusion de Leconte de Lisle à son disciple bien-aimé sur l'ennui qu'il ressentait dans le salon du maître (« Une éternelle soirée à l'avenue d'Eylau de cette étoile me sourit médiocrement ¹² ») permet à tout le moins d'imaginer que ce manque d'enthousiasme était partagé. Rien à voir, en tout cas, avec l'ardente fidélité d'un Banville ou d'un François Coppée, récompensée et matérialisée par une correspondance assez abondante, des éloges répétés, des repas partagés et des envois de livres dédicacés. À défaut d'un témoignage direct de Victor Hugo, il faut se contenter, huit ans après sa mort, d'un billet envoyé par Auguste Vacquerie au directeur de *La Plume* pour excuser son absence au dixième banquet donné par la revue sous la présidence de Heredia (14 octobre 1893) : « J'aime et j'admire le poète des *Trophées* et j'aurais été heureux de dîner avec lui et avec vous tous ¹³. » Il était d'autant mieux disposé

10. Miodrag Ibrovac, *op. cit.*, p. 482. Théodore de Banville disant exactement la même chose, il s'agit sans doute d'une confusion : « IL Y A TOUJOURS DES CHEVILLES DANS TOUS LES POÈMES. [...] Toute la différence c'est que les chevilles des mauvais poètes sont placées bêtement, tandis que celles des bons poètes sont des miracles d'invention et d'ingéniosité » (Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, [1872], p. 54-55). La confusion est d'autant plus probable que Banville démontre un peu plus loin cette loi avec un poème... de la première série de *La Légende des siècles* (*ibid.*, p. 73-76).

11. Miodrag Ibrovac, *op. cit.*, p. 126.

12. Leconte de Lisle à José-Maria de Heredia, 9 septembre 1880 ; Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 106.

13. Auguste Vacquerie au directeur de *La Plume*, 12 octobre 1893 ; *La Plume*, 1^{er} novembre 1893, p. 467. Le 17 juin précédent, c'était Vacquerie qui présidait le banquet de la revue en l'honneur de la publication de la dernière série de *Toute la lyre*, qu'accompagnait un mois plus tard (15 juillet) la sortie d'un numéro spécial Victor Hugo. Deux beaux sonnets, d'inspiration mallarméenne, se distinguaient nettement du reste de la production : « Mise au tombeau » de Pierre Louÿs et « Jersey » d'Henri de Régnier.

envers lui que ce dernier n'avait jamais dit du mal de Victor Hugo, attitude plutôt rare à cette époque. Et il n'y avait rien là d'une retenue imposée par la décence : de Rosny aîné rapportant que la « voix de cuivre » de José-Maria de Heredia « prenait des intonations mystiques » quand il parlait de l'auteur de *La Légende des siècles*, jusqu'à Maurice Barrès le représentant en train de lire « Booz endormi » d'une « voix sonore » pour apaiser par cet exemple indépassable une querelle née chez lui entre deux poètes sur l'intérêt du vers libre, les témoignages anecdotiques ou directs de sa vive admiration sont au contraire pléthore¹⁴. Dans la dernière préface de l'édition des *Trophées*, celle de 1907 illustrée par Luc-Olivier Merson, Heredia se dira fier de collaborer avec celui « qui a su illustrer encore, au double sens du mot, les chefs-d'œuvre de Victor Hugo et de Gustave Flaubert¹⁵ ». Le contraste entre cet enthousiasme littéraire et cette réserve dans les relations peut du reste assez bien se comprendre : si la conception et la publication ouverte de *La Légende des siècles* ont posé des problèmes à tous les Parnassiens – car le recueil déjà impressionnant de 1859 se présentait comme une simple pierre d'attente pour de nouvelles séries – elles projetaient une ombre bien plus menaçante encore sur l'horizon du futur auteur des *Trophées*. Du reste, dès la publication

14. Voir l'article de Rosny aîné publié dans *Comœdia* le 28 décembre 1920 (cité par Miodrag Ibrovac, *op. cit.*, p. 113), et le discours de réception de Maurice Barrès à l'Académie française, 17 janvier 1907, éd. cit., p. 15. Heredia ne changea jamais sur la question du vers libre : « La vérité, disait-il, c'est que cette poésie-là est beaucoup plus facile à faire. Victor Hugo, le grand émancipateur du vers français, a posé les dernières limites des libertés qu'on peut se permettre. » (Antoine Albalat, « Les Samedis d'Heredia », *loc. cit.*, p. 86). Tout au plus concèdera-t-il à la fin de sa vie, en présentant les « fragments et vers épars » d'André Chénier dont certains ne comptent pas exactement douze syllabes : « On y pourrait découvrir [...] des modèles de vers libres tels qu'en composent les jeunes poètes » (José-Maria de Heredia, « Le Manuscrit des *Bucoliques* », *loc. cit.*, p. XIII).

15. José-Maria de Heredia, préface à l'édition Descamps-Scrive de 1907 ; *Cœuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. I, p. 21. Luc-Olivier Merson avait illustré en 1889 les deux volumes de *Notre-Dame de Paris* dans l'Édition nationale et, en 1895, *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* chez Ferroud. Cette édition comportait aussi des gravures de Léopold Flameng, qui avait illustré *L'Année terrible* et *Marion de Lorme* en 1873. En 1894, l'illustrateur de *La Nonne Alfèrez*, Daniel Vierge, à qui Heredia consacra un article admiratif dans *La Revue illustrée* du 1^{er} juillet 1894 (publié l'année suivante en préface au *Cabaret des trois vertus* de Saint-Juirs chez Taillandier), était l'un des illustrateurs attirés de Victor Hugo dans les années 1870 (*L'Année terrible* en 1874, *L'Homme qui rit* entre 1874 et 1877, *Notre-Dame de Paris* entre 1876 et 1877, *Les Travailleurs de la mer* et *Quatrevingt-Treize* en 1876, *Histoire d'un crime* et *Napoléon le petit* en 1879, *Les Misérables* entre 1879 et 1882). Il participera encore à l'édition illustrée de *Toute la lyre* en 1897. Georges Rochegrosse, le fils adoptif de Théodore de Banville, qui illustra l'édition des *Trophées* de 1914 à la Librairie des Amateurs (A. Ferroud, F. Ferroud), avait largement contribué à l'illustration de l'œuvre de Victor Hugo entre 1883 et la fin du siècle.

des premiers sonnets de Heredia dans le premier *Parnasse contemporain*, Barbey d'Aureville avait ouvert les hostilités sur ce point précis :

Le lieu commun de cet instant du siècle est la poésie façon Hugo. M. Victor Hugo a présentement l'ubiquité qu'eut vingt ans M. de Lamartine... Je ne sais pas si M. de Heredia est espagnol comme son nom, mais ce que je sais bien, c'est qu'il est Banvillien de langage. Donc imitateur de M. Hugo... par ricochet et à la seconde... impuissance¹⁶.

Il est vrai que Heredia avait eu le privilège, étonnant pour un poète de vingt-trois ans qui n'avait encore publié que huit sonnets dans la presse en trois ans (sans compter ses premiers poèmes parus dans le *Bulletin de la Conférence La Bruyère* de 1861 à 1863), de compléter avec cinq sonnets la première livraison du premier *Parnasse contemporain*, qui comprenait Théophile Gautier et Théodore de Banville – ce qui répondait certainement, comme Remy de Gourmont le ferait remarquer plus tard, à la volonté des organisateurs de réunir, à la façon d'un programme initial, trois générations de poètes¹⁷. Barbey d'Aureville était de toute façon de parti pris, car même si « les Chimborazos » des « Fleurs de feu » n'étaient pas sans évoquer, au-delà même du procédé de l'antonomase, « Les Raisons du Momotombo » de la première série de *La Légende des siècles*, même si l'âme du poète était assimilée dans « La Conque » à « une prison sonore » comme elle l'était à « un écho sonore » dans le poème liminaire des *Feuilles d'automne*, ces vers étaient visiblement bien plus redevables à Leconte de Lisle et à Baudelaire qu'à Victor Hugo – qui n'avait encore composé aucun sonnet – et même à Banville¹⁸. Barbey d'Aureville le savait sans doute mieux que personne, mais il cherchait davantage, dans ses « Trente-sept Médaillonets du *Parnasse contemporain* », à défendre sa thèse qu'à raffiner dans la critique – à moins

16. Barbey d'Aureville, « Les Trente-sept Médaillonets du *Parnasse contemporain* », *Le Nain jaune*, 7 novembre 1866 ; Barbey d'Aureville, *Articles inédits (1852-1884)*, éd. Andrée Hirschi et Jacques Petit, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 142.

17. « C'était le samedi 3 mars 1866, date intéressante pour l'histoire de la poésie française. Ces trois noms, que beaucoup d'autres allaient suivre, représentaient les trois stades de l'art du vers, depuis Victor Hugo et aussi trois générations de poètes. Gautier était né en 1811 ; Banville, en 1823 ; Heredia, en 1842 » (Remy de Gourmont, « M. de Heredia et les poètes parnassiens », *Promenades littéraires*, deuxième série, Paris, Mercure de France, 1906, p. 49). Voir aussi Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, éd. cit., p. 179.

18. Voir José-Maria de Heredia, « Fleurs de feu », v. 4, et « La Conque », v. 9 (*Les Trophées*, éd. cit., p. 152 et 173) ; et Victor Hugo « Les Raisons du Momotombo » (*La Légende des siècles*, première série, X ; *Poésie II*, Laffont, p. 763-764) et « Ce siècle avait deux ans... », v. 66 (*Les Feuilles d'automne*, I ; *Poésie I*, Laffont, p. 567).

qu'il ait eu, déjà, l'étonnante prescience de la direction dans laquelle allait se développer l'inspiration de sa victime. Quoi qu'il en soit, le rapprochement, l'amitié et l'intimité rapidement devenues de notoriété publique entre Heredia et Leconte de Lisle ne suffiront pas pour prémunir le sonnettiste contre cette malédiction prononcée sur son berceau littéraire par le célèbre et redoutable critique. Il aura beau, pendant ces années soixante-dix qui correspondent à la gestation de son recueil unique, conserver ses distances avec Victor Hugo, rien n'y fera. Car c'est bien à partir du moment où Victor Hugo était rentré dans Paris qu'il avait annoncé, avec une belle désinvolture à l'égard du temps qui passe, un recueil intitulé *Les Trophées* à paraître d'ici dix ans. Il lui en faudra le double, comme s'il avait voulu attendre non seulement la publication complète de *La Légende des siècles* (1883), mais aussi la mort de son auteur (1885), et même la sortie des compléments annoncés depuis longtemps à *La Légende des siècles*, *La Fin de Satan* (1886) et *Dieu* (1891). Ces précautions n'empêchèrent pas toute la critique, dès la sortie du recueil (1893), de se précipiter dans une comparaison dont François Coppée se fit l'écho en recevant son ami sous la Coupole (1895) :

Vos *Trophées*, c'est une sorte de *Légende des siècles* en sonnets. Ce voyage à travers les âges que Victor Hugo fit à vol d'aigle, vous l'accomplissez à votre tour avec les courtes haltes d'un oiseau migrateur. Vous ne peignez pas à fresque ; mais, en vos cadres étroits, vous ressuscitez toute la beauté d'un mythe aboli, toute l'âme d'un siècle mort, tout le pittoresque d'une civilisation disparue. Après la Grèce et la Sicile, voici Rome, voici les Barbares, le Moyen Âge, la Renaissance. Le cycle est complet ; vous avez fait le tour de l'histoire¹⁹.

Ce lieu commun irritait déjà Miodrag Ibrovac en 1923, qui s'attacha, dans un chapitre intitulé « Deux conceptions opposées », à distinguer *La Légende des siècles* des *Trophées*. Pourtant, c'était bien Heredia lui-même qui

19. François Coppée, réponse au discours de José-Maria de Heredia à l'Académie française, 30 mai 1895, éd. cit., p. 204-205. C'est peut-être Stuart Merrill qui employa le premier la métaphore « *La Légende des siècles* en sonnets » ; il l'utilise en tout cas dans son compte rendu des *Trophées* dans *La Revue blanche* du 15 avril 1893 (voir Yann Mortelette, *José-Maria de Heredia*, éd. cit., p. 98, n° 810). Dix ans plus tard, Remy de Gourmont utilisera l'expression « une *Légende des siècles* en raccourci » (Remy de Gourmont, « M. de Heredia et les poètes parnassiens », loc. cit., p. 57), et vingt ans après encore, Jean Richepin déclarera, avant de paraphraser le dernier vers du sonnet « Sur le Pont-Vieux » (*Les Trophées*, éd. cit., p. 126) : « Il entreprit une œuvre formidable quand il se mit à écrire *Les Trophées*. Il a repris dans ses poèmes *La Légende des siècles*. Victor Hugo en était le Michel-Ange. Heredia en fut le Benvenuto Cellini. Il savait, lui aussi, ciseler le combat des Titans au pommeau d'une dague » (Jean Richepin, « Le Monument Heredia », loc. cit., p. 194).

avait érigé le recueil de Victor Hugo en modèle : en commentant la préface de 1822 des *Poèmes antiques* de Vigny, il avait parlé d'une « sorte de *Légende des siècles* pressentie²⁰ »... Au-delà de la question de la forme, Miodrag Ibrovac tenait à démontrer que *Les Trophées* n'étaient pas un complément de *La Légende des siècles*, comme pouvait par exemple le laisser penser la distribution si tranchée entre les deux recueils des poèmes d'inspiration gréco-latine d'une part et judéo-chrétienne de l'autre ou encore, dans une moindre mesure, médiévale. Et puis, surtout, le fameux « grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès²¹ », censé coudre ensemble les différentes pièces de *La Légende des siècles*, ne liait pas *Les Trophées*. Mais cette démonstration faisait une part beaucoup trop importante à la préface de la première série, dont elle prenait les majestueuses déclarations pour argent comptant, sans imaginer une seconde que leur auteur avait pu les rédiger, après coup, comme un trompe-l'œil davantage que comme un programme scrupuleusement suivi. Aussi bien, le contraste, nouveau lieu commun, entre le pessimisme fragmentaire de Heredia et l'optimisme de Victor Hugo affichant sans cesse sa foi dans le progrès ne résiste-t-il pas à qui veut bien lire *La Légende des siècles* plutôt que de commenter sa préface. De ce côté-là, il faudrait bien davantage insister sur la communauté d'inspiration entre les deux recueils que sur cette divergence apparente. Bien plus, à regarder le plan des *Trophées*, qui commence *grosso modo* chronologiquement pour s'achever plutôt thématiquement, il apparaît qu'à *La Légende des siècles* il convenait d'associer *Les Contemplations*, comme le titre de la section « La Nature et le rêve », contraction de « L'Âme en fleur » et de « Les Luites et les rêves » (livres deuxième et troisième des *Contemplations*), semblait du reste y inviter. En ce sens, on pourrait dire que José-Maria de Heredia a tenté, avec son livre unique et à sa manière, une synthèse audacieuse des deux recueils les plus ambitieux de Victor Hugo. La fameuse question de la vérité historique, censée distinguer les sérieux Parnassiens du principal de leurs prédécesseurs, ne résiste pas davantage à l'analyse. « Dans la *Légende* », écrivait par exemple Miodrag Ibrovac, l'auteur « a fait preuve souvent d'un effort d'érudition » ; il ajoute aussitôt : « Mais le faux éclat des noms exotiques y fait apparaître

20. Heredia, note bibliographique pour l'*Alfred de Vigny* d'Anatole France publié chez Bachelin-Deflorenne en 1868, citée par Miodrag Ibrovac, *op. cit.*, p. 208.

21. « Du reste, ces poèmes, divers par le sujet, mais inspirés par la même pensée, n'ont entre eux d'autre nœud qu'un fil, ce fil qui s'arrête quelquefois au point de devenir invisible, mais qui ne casse jamais, le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès » (*La Légende des siècles*, première série, préface ; *Poésie II*, Laffont, p. 566).

davantage l'insuffisance de [l]a documentation²². » Pourtant, il suffirait de comparer « Le Vœu » des *Trophées*, avec ses dieux celtes Iscitt et Ilixon, Hunnu, fils d'Ulohox, le Garumne peint et le Vénasque chauve, qui feront rire Leconte de Lisle, avec le début des « Conseillers probes et libres » et le dénombrement des barons et des chevaliers sur la place d'Ancône qui plaira tant à Théophile Gautier, pour constater, à une échelle certes différente, une évidente parenté dans l'utilisation des sources²³. Finalement, la forme distingue davantage les deux recueils que la philosophie de l'histoire, cette forme dont la célèbre conclusion de l'étude testamentaire de Heredia sur *Les Bucoliques* d'André Chénier fera le souci principal du poète : « Seule, la forme parfaite d'une œuvre peut en perpétuer la gloire²⁴. » Or, c'est précisément sous cet angle que la première série de *La Légende des siècles* avait été attaquée dès 1859 par certains critiques :

La poésie de *La Légende des siècles* pêche grandement, selon nous, par l'absence ou du moins l'insuffisance des qualités mères de toute poésie qui veut sérieusement mériter ce nom : les qualités sculpturales et harmoniques, celles qui donnent à la pensée quelque chose de la délicate ciselure d'un bijou florentin et lui impriment la pureté solide et radieuse divinisée par le ciseau de Praxitèle, et celles qui font chanter dans les vers les mystérieuses sirènes de l'harmonie²⁵.

Cette charge d'Auguste de Vaucelle, parue dans *L'Artiste* où Heredia publiera plusieurs sonnets importants moins de dix ans plus tard, permet de voir qu'une lecture en quelque sorte préparnassienne réservait dès l'origine

22. Miodrag Ibrovac, *op. cit.*, p. 220.

23. Pour le jugement de Leconte de Lisle sur les noms de Heredia dans « Le Vœu », voir Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 107 ; pour celui de Théophile Gautier sur les noms de Victor Hugo au début des « Conseillers probes et libres » (*La Légende des siècles*, première série, VII, 1 ; *Poésie II*, Laffont, p. 705-706), voir le *Rapport sur le progrès des lettres depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hachette, 1868 (Théophile Gautier, *Victor Hugo*, éd. Françoise Court-Pérez, Paris, Champion, 2000, p. 200). L'une des principales critiques adressées à Victor Hugo en 1859, concernant le choix de ses sujets, qui n'étaient pas jugés représentatifs de l'histoire de l'humanité, a été reprise à l'identique, ou à peu près, contre José-Maria de Heredia. Comparer par exemple les articles d'Émile Montégut (*Revue des deux mondes*, 15 octobre 1859) ou d'Émile Chasles (*La Revue européenne*, 15 novembre 1859), cités par Paul Berret dans son édition de *La Légende des siècles* (Paris, Hachette, coll. Les Grands Écrivains de la France, t. I, 1921, p. XCIV et CIV), et celui d'Eugène Langevin (*Le Correspondant*, 10 janvier 1907), cité par Miodrag Ibrovac (*op. cit.*, p. 308).

24. José-Maria de Heredia, « Le Manuscrit des *Bucoliques* », *loc. cit.*, p. XXXII.

25. Article d'Auguste de Vaucelle publié dans *L'Artiste*, 15 décembre 1859, et cité par Paul Berret ; *La Légende des siècles*, éd. cit., p. CX.

de la place à côté de *La Légende des siècles*. Cependant, le destin d'être le Victor Hugo du sonnet souriait assez médiocrement à Heredia. Dès avant le deuxième *Parnasse contemporain*, il avait confirmé sa stature de sonnettiste, en partie pour avoir publié, dans le recueil collectif *Sonnets et eaux-fortes* de 1869, les mémorables « Conquistants » qui avaient tout de suite remporté un juste succès²⁶. Il lui importait désormais de prouver qu'il ne se limitait pas à cette forme par manque de souffle ou d'inspiration, si bien qu'il prit tout le monde de court dans le deuxième *Parnasse contemporain*, ouvert par le « Kaïn » de Leconte de Lisle, où lui était réservée cette fois la dernière livraison. Au lieu de la remplir de sonnets qui eussent confirmé le succès des « Conquistants », il entra avec sa version longue, « Les Conquistants de l'or », ébauche d'épopée de la conquête du Pérou par le conquistador François Pizarre, en concurrence directe avec Victor Hugo. Les six cent quatre-vingts alexandrins à rimes plates séparés en trois parties (il y en aura six dans *Les Trophées*, pour le même nombre de vers et assez peu de variantes), placent quantitativement ce poème, qui épouse la forme des petites épopées, entre « Le Satyre » et « Les Mercenaires ». Quant à son contenu, épique et hispanisant à souhait, hérissé de noms propres étranges et de noms communs rares, il le situerait historiquement après « Le Satyre » (section « Seizième Siècle », car l'aventure se passe « En l'an mil et cinq cent vingt-quatre²⁷ »), et géographiquement vers « Les Raisons du Momotombo », qui ont pour cadre le Nicaragua. Tout concorde, en un mot, pour faire des « Conquistants de l'or », du moins dans ses meilleurs passages, une épopée arrachée à *La Légende des siècles*, qui aurait eu sa place entre la huitième et la dixième section du recueil de 1859. Il existe même un lien biographique entre les deux poèmes :

26. C'est celui-là que Théophile Gautier distingue dans son compte rendu de *Sonnets et eaux-fortes* dans le *Journal officiel* du 17 janvier 1869 : « Don José-Maria de Heredia a fait un sonnet d'une tournure aussi hautaine que son nom, et dont les vers se contournent superbement comme les lambrequins d'un cimier héraldique. » Le mot fit fortune, tant auprès de la critique qui le reprit avec quelques variantes (voir Jules Lemaitre, « José-Maria de Heredia », *Les Contemporains*, deuxième série, Paris, Lecène-Oudin, 1886, p. 50) que du principal intéressé : « Cette phrase, José-Maria de Heredia la répétait avec fierté et satisfaction quand il entamait ses souvenirs sur celui qu'il appelait volontiers, avec déférence et tendresse, "Monsieur Gautier" » (Henri de Régnier, « Théophile Gautier et José-Maria de Heredia », *loc. cit.*, p. 78).

27. « Les Conquistants de l'or », II, v. 100 ; *Les Trophées*, éd. cit., p. 201. Dans la « Réponse à un acte d'accusation », en souvenir du premier vers de *Cromwell* (« Demain, vingt-cinq juin mil six cent cinquante-sept »), Victor Hugo se fera gloire d'avoir introduit des dates dans les alexandrins : « Je violai du vers le cadavre fumant ; / J'y fis entrer le chiffre ; ô terreur ! Mithridate / Du siège de Cyzique eût pu citer la date » (*Les Contemplations*, I, 7, v. 96-98 ; *Poésie II*, Laffont, p. 265).

Philippe II, qui règne sombrement dans « La Rose de l'infante », naît à la faveur d'un léger anachronisme au milieu des « Conquérants de l'or »²⁸.

Point n'est besoin, d'ailleurs, d'aller chercher cette filiation historique pour mettre en évidence le lien littéraire qui unit les deux œuvres : Heredia cache si peu sa dette envers Victor Hugo qu'il n'aurait pas fait différemment s'il avait voulu dénoncer un pastiche²⁹. Ses antithèses n'ont rien à envier à son modèle, qu'elles concernent les paysages heurtés du Nouveau Monde (« Un volcan qui, dressé dans la splendeur du soir, / Hausse, porte-étendard de l'hivernal cortège, / Sa bannière de feu sur un peuple de neige³⁰ »), ou le destin même de son héros, qui semble de surcroît rapprocher, sur le mode de *Châtiments*, François Pizarre de Louis-Napoléon Bonaparte : « Il caressait déjà dans son âme hautaine / L'espoir vertigineux de faire, tôt ou tard, / Un manteau d'Empereur des langes du bâtard³¹. » Stylistiquement,

28. Voir *ibid.*, III, v. 251-255 ; *ibid.*, p. 207. Anny Detalle précise qu'il s'agit d'une « erreur historique de Heredia », car « Philippe II était né en 1527, année précédant le voyage de Pizarre en Espagne » (*ibid.*, p. 357, n. 54). Il pourrait aussi bien s'agir d'une volonté d'inscrire ce poème dans la chronologie de la première série de *La Légende des siècles*, et surtout de le rapprocher de cette « Rose de l'Infante » qui devait tant plaire à l'auteur des *Trophées* : chacun sait que ce que lit Antoine dans les yeux de Cléopâtre, « Toute une mer immense où fuyaient des galères » (« Antoine et Cléopâtre », v. 14 ; *Les Trophées*, éd. cit., p. 103), vient directement de ce que l'on pouvait lire au fond de l'œil de Philippe II : « Tout un vol de vaisseaux en fuite dans le vent » (*La Légende des siècles*, première série, IX, v. 92 ; *Poésie II*, Laffont, p. 757). Une vingtaine d'années après « Les Conquérants de l'or », la veine espagnole de Victor Hugo continuera d'inspirer Heredia : il tentera, comme le notera Pierre Louÿs – ce qui témoigne au passage qu'il ne le cédait en rien à son beau-père en ce qui concerne sa lecture attentive de l'œuvre de Victor Hugo –, d'extraire un sonnet, intitulé « Auto da Fé » ou « Jour de fête », de quatre vers violents du poème « Le Bout de l'oreille » (*Les Quatre Vents de l'Esprit*, I, 16, v. 134-137 ; *Poésie III*, Laffont, p. 1142). Ce « Jour de fête » sera celui du mariage de Charles II (arrière-petit-fils de Philippe II) avec Louise d'Orléans ; Heredia avait prévu de se contenter d'ajouter dans le tableau le père du héros, Philippe IV (et non Philippe II, comme le note Simone Delaty dans son répertoire). Voir « Auto da Fé / Jour de fête », *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 130, 288 et 342.

29. Et comme dans les pastiches intelligents, il parvient à bousculer les repères : dans la compagnie de François Pizarre apparaît un frère de Torquemada en la personne du dominicain Vincent de Valverde « Qui, tremblant qu'à jamais leur âme ne se perde / Et pour l'éternité ne brûle dans l'Enfer, / Fit périr des milliers de païens par le fer / Et les auto-da-fés et la hache et la corde » (« Les Conquérants de l'or », V, v. 570-573 ; *Les Trophées*, éd. cit., p. 219). Victor Hugo avait achevé son *Torquemada* quand il put lire le deuxième *Parnasse contemporain*. À l'inverse, l'extinction du soleil, écrite à la fin du Second Empire pour la fin des « Conquérants de l'or », aurait pu être inspirée à Heredia par *La Fin de Satan* – si seulement ce poème posthume, certes déjà composé, avait été déjà publié... (voir *Les Trophées*, éd. cit., p. 361, n. 102).

30. « Les Conquérants de l'or », VI, v. 628-630 ; *ibid.*, éd. cit., p. 222.

31. *Ibid.*, V, v. 594-596 ; *ibid.*, éd. cit., p. 220. Ces vers « pourraient bien », en effet, « viser l'empereur français, au passé d'aventurier et à l'origine obscure » (Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, éd. cit., p. 268).

il lui arrive d'enrichir ses rimes concrètes par des mots exotiques (« Dans des vases d'or pur pareils aux vastes jarres / Où l'on conserve l'huile au fond des Alpujarres »), ou encore de casser ses blocs d'alexandrins par un vers détaché : « Et ce pays n'était qu'un très vaste marais³². » Tel vers célèbre de « Booz endormi » (« Une immense bonté tombait du firmament ») semble trouver un écho antithétique dans « Les Conquérants de l'or » (« Une étrange terreur planait sur la sierra³³ »), tout comme la déconvenue des soldats épuisés de Pizarre abordant dans des marécages fait plus qu'évoquer, sur le mode tropical et dans le sens inverse, la retraite de Russie de « L'Expiation³⁴ ». Heredia ne renonce enfin ni aux clins d'œil anachroniques de l'Histoire (« Le navire, doublant le cap de Sainte-Hélène, / Glissa paisiblement dans le golfe d'azur »), ni les détails macabres et bizarres que n'eût assurément pas négligés non plus l'auteur de *La Légende des siècles* : « Les soldats, violant les tombeaux Aymaras, / En arrachaient les morts cousus dans leurs suaires / Et faisaient de grands feux avec ces ossuaires³⁵. » Quant au dénombrement de l'armée de François Pizarre, qui court sur plus de cent cinquante vers, il démarque sans autre déguisement que le passage d'une région de l'Italie à l'Espagne élargie le début des « Conseillers probes et libres » de « Ratbert » :

À l'entour de l'enseigne en bon ordre se groupe,
 Poudroyant au soleil, tout le gros de la troupe :
 C'est Juan de la Torre, Cristobal Peralta,
 Dont la devise est fière : *Ad summum per alta* ;
 Le borgne Domingo de Serra-Luce ; Alonze
 De Molina, très brun sous son casque de bronze ;
 Et François de Cuellar, gentilhomme andalous,
 Qui chassait les Indiens comme on force des loups ;
 Et Mena qui, parmi les seigneurs de Valence,
 Était en haut renom pour manier la lance.
 Ils s'alignent, réglant le pas de leurs chevaux
 D'après le train suivi par leurs deux chefs rivaux,
 Del Barco qui, fameux chercheur de terres neuves,

32. « Les Conquérants de l'or », III, v. 295-296, et II, v. 118 ; *Les Trophées*, éd. cit., p. 208 et 201.

33. *Ibid.*, IV, v. 401 ; *ibid.*, p. 213. Pour le v. 79 de « Booz endormi », voir *La Légende des siècles*, première série, I, 6 ; *Poésie II*, Laffont, p. 586.

34. *Châtiments*, V, 13, I ; *Poésie II*, Laffont, p. 126-127. Voir « Les Conquérants de l'or », II, à partir du v. 119 ; *Les Trophées*, éd. cit., p. 201-202. Miodrag Ibrovac (*op. cit.*, p. 316-317) avait déjà fait ce rapprochement qui s'impose.

35. « Les Conquérants de l'or », II, v. 204-205, et IV, v. 423-424 ; *Les Trophées*, éd. cit., p. 204 et 214.

Avec Orellana descendit les grands fleuves,
 Et Juan de Salcedo qui, fils d'un noble sang,
 Quoique sans barbe encor, galope au premier rang³⁶.

C'est bien ici qu'il faudrait, comme l'avait tenté un plaisant critique de la fin du siècle pénultième, imaginer un dialogue posthume entre Victor Hugo et José-Maria de Heredia, le premier reprochant au second d'avoir inséré dans ses *Trophées* une pièce dont il était l'auteur³⁷. Et comme s'il ne fallait négliger aucun détail, de la même manière que la première série de *La Légende des siècles* ne devait pas être « autre chose qu'un commencement³⁸ », Heredia annonça dans le deuxième *Parnasse contemporain* ces « Conquistadors de l'or » comme le « Prologue » d'un poème intitulé *La Détresse d'Atahuallpa*. Or, conformément à son modèle aussi, cette épopée restera fragmentaire – malgré les encouragements conjoints des deux maîtres du Parnasse, Leconte de Lisle et Théodore de Banville³⁹. Pourtant, si Heredia ne s'attarda pas à

36. *Ibid.*, V, v. 467-482 ; *ibid.*, p. 216.

37. Voir Victor Jeanroy-Félix, *Fauteuils contemporains de l'Académie française*, Paris, Bloud et Barral, [1896], p. 39-41. L'auteur situe ce « dialogue des morts » « vers l'an 1940 », et montre Victor Hugo revendiquant le sonnet « Médaille ». La communauté d'inspiration peut en effet évoquer *Lucrece Borgia* – plus que dans ce qui reste d'un projet de « Lucrezia Borgia » (voir *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 109) – ou *Angelo tyran de Padoue*, et quelques énumérations du second quatrain et du premier tercet la manière de *La Légende des siècles* ; il n'en reste pas moins que la démonstration aurait été beaucoup plus probante avec ce passage des « Conquistadors de l'or ». À cette accusation de plagiat, Heredia répond en demandant à Leconte de Lisle de prendre sa défense, ce que ce dernier fait bien volontiers. Le dialogue s'achève par un double jeu de mots : Leconte de Lisle découpe le nom de son disciple et le traduit en latin de l'Olympe (« Héré-Dia ! Junon, Jupiter ! »), et Victor Hugo décompose en français le titre de son recueil, ce qui n'était pas si mal vu : « Trophées – Trop fait ! » (*Ibid.*, p. 41).

38. *La Légende des siècles*, première série, préface ; *Poésie II*, Laffont, p. 565.

39. Voir la lettre de Leconte de Lisle à José-Maria de Heredia du 12 juillet 1869 (Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 47-48) et celle de Théodore de Banville à José-Maria de Heredia du 27 juillet 1871 (Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, éd. cit., annexe, p. 487-488). Cette dernière semble indiquer que Heredia, lucide, avait précisé à Banville, en lui envoyant ses vers, qu'ils auraient été bien meilleurs si Hugo les avait écrits. C'est sans doute cette réflexion, que Banville avait dû se faire plus d'une fois pour son propre compte, qui le conduisit à répondre avec tant de chaleur, et sur le même terrain, à l'auteur de « La Détresse d'Atahuallpa » : « Il ne faut pas dire que ce serait beau exécuté par Hugo. Ce sera beau exécuté par vous, et Hugo que j'admire, que j'aime de jour en jour plus, et encore plus depuis que les imbéciles le traînent dans la boue, ne verrait pas vos paysages où resplendit la joie d'une vie furieuse, quand même il irait les voir, car il n'a pas – et personne de nous n'a les yeux conformés pour les voir. Il fallait affronter précisément cette nature toute nouvelle dans notre poésie pour échapper à ce terrible Hugo qui nous tient toujours dans sa griffe de Titan. » Avec un aveuglement dont la politesse n'est pas seule coupable, Banville juge ensuite que « cette fois » le vers de Heredia « ne lui doit rien », et l'encourage à résister à « la suggestion perfide et subtile de la Paresse » pour ne pas se limiter à un fragment – « quand même vous devriez

cette manière qui avait dû lui demander d'importants efforts, il ne la reniera pas non plus : sans autre publication intermédiaire, « Les Conquérants de l'or » seront repris presque tels quels dans *Les Trophées*, allégés seulement de l'indication devenue inutile de prologue de *La Déesse d'Atahualpa*. Ils auront dans le recueil la double spécificité de se trouver en dernière position, comme dans le deuxième *Parnasse contemporain*, et d'être le seul exemple d'une forme non-fixe (ni sonnet, ni *terza rima*) – une manière de montrer que l'inachèvement est le lot des poètes qui ne respectent pas les formes héritées, et d'illustrer par l'exemple le fameux précepte de Boileau selon lequel « Un sonnet sans défaut [« Les Conquérants »] vaut seul un long poème [« Les Conquérants de l'or »] » ? Dans la perspective de l'auteur, ce diptyque écartelé devait inscrire avant tout dans le recueil qu'il n'était pas un sonnettiste par défaut, mais par choix⁴⁰. En ce sens, « Les Conquérants de

y donner dix ans, vingt ans ». Pourtant, tout inachevée qu'elle soit, cette épopée « assez faible » selon Yann Mortelette (*Histoire du Parnasse*, éd. cit., p. 279) paraît surtout bien longue et mérite plutôt, par l'inévitable comparaison qu'elle attire ostensiblement avec *La Légende des siècles*, la critique que Raoul Rosières lui adressait en 1895 : « Le récit poursuit de mot en mot sa marche régulière avec la somnolence d'une chronique rimée » (Raoul Rosières, « M. J.-M. de Heredia », *Revue bleue*, 25 mai 1895, p. 643). Après Verlaine, qui la qualifiait aimablement de « fier poème, sévère et brillante épopée » dans son portrait de l'auteur pour *Les Hommes d'aujourd'hui* en 1892 (Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 866), il n'y eut guère que Jules Lemaitre pour y voir une « sorte de chronique fortement versifiée et miraculeusement rimée et qui, sans sortir du ton d'un récit très simple et sans ornements, coupée seulement, çà et là, de paysages éclatants et courts, prend des proportions d'épopée ». Mais il est vrai qu'il venait de reprocher à Victor Hugo, sans autre forme de procès, « bien des redondances et des obscurités », dénonçant par là même une critique plus idéologique que littéraire (Jules Lemaitre, « José-Maria de Heredia », *loc. cit.*, p. 62 et 50-51). Dans une longue étude non moins enthousiaste sur *Les Trophées*, Antoine Albalat reconnaîtra avec davantage de discernement que les qualités de José-Maria de Heredia « sont beaucoup moins visibles dans les *Conquérants*, où à travers l'imitation d'Hugo on sent un peu de rudesse dans la main qui veut rester libre » (Antoine Albalat, « José-Maria de Heredia et la poésie contemporaine », *La Nouvelle Revue*, 1^{er} décembre 1894, p. 530).

40. C'est l'objet de son échange épistolaire de 1893 avec Stéphane Mallarmé, repris par Simone Delaty dans sa préface au second tome des *Œuvres poétiques complètes* de Heredia (éd. cit., p. VII-VIII). L'auteur des *Trophées* y avoue sans détour qu'il a voulu prouver qu'il était capable « de faire autre chose que des sonnets et de développer avec une ampleur de fresque un sujet poétique ». Son jugement lucide sur la qualité de ces vers (« ils servent de démonstration et passent, pour ainsi dire, à l'état de repoussoir ») devance celui de Raoul Rosières : « Il est bien visible [...] que la verve de M. de Heredia n'était pas assez impétueuse pour assurer à ces grandes machines le branle nécessaire. Condensée en quatorze vers, son imagination pouvait arriver à l'intensité voulue ; au-delà elle se serait invisiblement dispersée » (Raoul Rosières, *art. cit.*, p. 643). C'est dans la même lettre à Mallarmé que Heredia imagine refondre à l'avenir son recueil unique en ajoutant une cinquantaine de sonnets pour remplacer les autres formes : « J'en ferai un tout homogène dans une édition définitive en supprimant les poèmes. »

l'or » seront à l'œuvre de José-Maria de Heredia ce que le sonnet « *Ave, Dea ; moriturus te salutat* », publié à la fin du mois de juillet 1872 dans la presse (*La Renaissance littéraire et artistique* chère aux Parnassiens, mais aussi les autres journaux), sera à l'œuvre de Victor Hugo – à cette différence près que le sonnet « *Ave, Dea...* » sera unanimement salué comme un chef-d'œuvre. Il est loin d'être impossible, d'ailleurs, que cette incursion de Heredia sur les terres de Victor Hugo n'ait pas conduit ce dernier à lui rendre ainsi la politesse, mais c'est un autre sujet⁴¹.

Jugeant apparemment, sinon qu'il avait assez bien réussi dans le genre de Victor Hugo, du moins que sa démonstration était convaincante, Heredia ne poursuivit pas dans cette voie dangereuse. Il préféra les emprunts ponctuels, souvent méconnaissables quand ils étaient sertis dans le cadre strict du sonnet. « Il va sans dire que ces emprunts n'excédaient jamais le droit qu'à tout écrivain de chercher derrière lui et autour de lui des appuis et des points de départ en des œuvres antérieures ou voisines », précisera Henri de Régnier, en faisant de cette habitude l'un des traits distinctifs de l'art de son beau-père⁴². La seule infidélité que ce dernier fit aux sonnets pour *Les Trophées* fut pour une autre forme fixe au moins aussi contraignante, celle de la *terza rima*. Grâce aux indications éclairées de Leconte de Lisle (« L'austérité du rythme tempèrera l'abondance un peu fanfaronne du castillan et produira une manière de pompe barbare très intéressante⁴³ »), elle lui permit de donner un tour plus sauvage et violent à son adaptation du *Romancero*, commencée par une traduction en prose, que les blocs d'alexandrins ou les quatrains d'heptasyllabes choisis par Victor Hugo dans *La Légende des siècles*. Il est assez paradoxal que Heredia,

41. Dans cette hypothèse, il faudrait peut-être examiner la façon dont le premier hémistiche d'« *Ave, Dea ; moriturus te salutat* » (« La mort et la beauté »), qui sont « Deux sœurs également terribles et fécondes » (Victor Hugo, *Toute la lyre*, V, 34 ; *Poésie IV*, Laffont, p. 371), est retourné dans le dernier hémistiche du sonnet « Le Cydnus » : « Les deux enfants divins, le Désir et la Mort » (*Les Trophées*, éd. cit., p. 101).

42. Henri de Régnier, art. cit., p. 83. La liste exhaustive de ces emprunts à Victor Hugo risque fort de rester toujours ouverte, même si plusieurs articles importants (Joseph Vianey, Fernand Gregh, Alan Rowland Chisholm et Walter Newcombe Ince) ont déjà largement contribué à la dresser : voir Yann Mortelette, *José-Maria de Heredia*, éd. cit., p. 147-149 et 152, n° 1227, 1237, 1241 et 1258. Ajoutons toutefois, puisque Pierre Louÿs ne l'a pas fait, que le vers noté dans l'ébauche d'un sonnet intitulé « Japon », « Un cheval effaré qui hennit et se cabre » (« Japon », *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 154 et 294) est une reprise – à trois syllabes près et avec un pléonasma en plus – du dernier vers des « Éblouissements » (*Châtiments*, VI, 5, v. 200 ; *Poésie II*, Laffont, p. 147).

43. Leconte de Lisle à José-Maria de Heredia, 4 septembre 1871 ; Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 74.

qui se tirait beaucoup mieux qu'avec « Les Conquérants de l'or » de cette nouvelle confrontation indirecte avec Victor Hugo, ait attendu précisément 1885 pour achever et publier son « Romancero » en trois poèmes, commencé dès 1871. Mais sans doute cette décision était-elle encore liée à d'autres considérations, puisque c'était précisément sur ce terrain-là qu'il était aussi entré directement en concurrence avec son maître Leconte de Lisle⁴⁴. Ce « Romancero », point de rencontre entre Heredia, Leconte de Lisle et Victor Hugo, servira significativement dans le plan des *Trophées* de transition entre les sonnets et « Les Conquérants de l'or ». En 1871, Leconte de Lisle apparemment peu confiant dans l'autonomie du sonnet voyait dans ces deux dernières pièces les seules directions où pouvait encore s'exercer l'originalité de son disciple : « Il y a dans le *Romancero* une mine inépuisable de beaux vers que vous seul pouvez écrire. Avec vos petites épopées américaines vous avez là du travail pour votre vie de poète, et un travail très original, puisque vous n'aurez pas de concurrents et que votre œuvre sera unique⁴⁵. » L'expression « petites épopées », sous-titre de la première série de *La Légende des siècles*, prouve assez à qui pensait alors Leconte de Lisle, mais il fut en l'occurrence mauvais prophète, car les deux sections finales des *Trophées* sont tombées dans un oubli relatif qui épargne les sonnets.

Cependant, en 1873, Heredia semble encore suivre les conseils de son maître et ami en refusant de passer pour un sonnettiste exclusif : c'est avec une *terza rima*, intitulée « Monument », qu'il apporte sa contribution au *Tombeau de Théophile Gautier*. Ce recueil collectif, s'ouvrant sur le célèbre « À Théophile Gautier » de Victor Hugo, lui offrait sa première occasion de confrontation directe avec l'auteur de *La Légende des siècles*. Même si le choix de la *terza rima*, la première qu'il publiait, était un hommage à l'auteur célébré⁴⁶, Heredia surprenait une nouvelle fois ses lecteurs, car le recueil

44. Voir les trois lettres de Leconte de Lisle à José-Maria de Heredia du mois de septembre 1871 et celle du 5 août 1884 (*ibid.*, p. 74-81 et 115), ainsi que l'article de Claudine Gothot-Mersch, « Leconte de Lisle, Heredia et le *Romancero* : autre duel du *Cid* », *Itinéraires et plaisirs textuels*, Bruxelles, Nauwelaerts, 1987, p. 195-210.

45. Leconte de Lisle à José-Maria de Heredia, 4 septembre 1871 ; Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 74. Au « Romancero » près, c'est exactement ce que lui écrivait Banville, plus sévère encore à propos du sonnet, quarante jours plus tôt : « Pourquoi ne pas vous consacrer à ce seul ouvrage [*La Dérresse d'Atahualpa*] qui vivra, pour vous éparpiller dans d'autres ouvrages qui mourront forcément étant coulés dans des moules déjà connus ? » (Théodore de Banville à José-Maria de Heredia, 27 juillet 1871 ; Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, éd. cit., annexe, p. 488).

46. « Pour les *Terza rima* », écrivait quelques mois plus tôt Théodore de Banville dans son *Petit Traité de poésie française*, « le poète qui faut lire et étudier toujours, c'est Théophile Gautier, maître et seigneur absolu de ce rythme, qu'il a poussé à la dernière perfection, comme tous

comptait tout de même quarante-quatre sonnets (dont celui de Leconte de Lisle), ce qui correspondait quasiment à la moitié des participations signées par les quatre-vingt trois auteurs. À la fin de son poème « À Théophile Gautier », Victor Hugo soldait ses comptes avec le Parnasse et son goût pour l'Antiquité, qu'il avait toujours associé plus ou moins au Second Empire, et semblait délivrer un ultime avertissement aux nouvelles générations :

L'onde antique est tarie où l'on rajeunissait ;
Comme il n'est plus de Styx il n'est plus de Jouvence⁴⁷.

Heredia élargira cette révélation tardive aux dimensions d'un sonnet aussi beau que désabusé qu'il se gardera bien de publier dans *Les Trophées*, et qui ne paraîtra qu'en 1930 : « À André, vicomte de Guerne ». Il associera alors sa propre mythologie à celle de l'Antiquité : « Vers un ciel constellé de nouvelles étoiles / Les Conquérants hardis ne hissent plus leurs voiles. / Ce Siècle est plein d'oubli et de grands abandons⁴⁸. » Mais en attendant, il se devait d'en prendre le contre-pied, et c'est sans doute là qu'il faut aller chercher la source du sonnet « Jouvence », qui parut tout d'abord en 1876, dans le troisième et dernier *Parnasse contemporain*. Il est consacré au destin du vieux Juan Ponce de Leon, qui découvrit incidemment, alors qu'il cherchait la fontaine de Jouvence, la Floride :

Juan Ponce de Leon, par le Diable tenté,
Déjà très vieux et plein des antiques études,
Voyant l'âge blanchir ses cheveux courts et rudes,
Prit la mer pour chercher la Source de Santé.

Sur sa belle Armada, d'un vain songe hanté,
Trois ans il explora les glauques solitudes,
Lorsque enfin, déchirant le brouillard des Bermudes,
La Floride apparut sous un ciel enchanté.

ceux auxquels il lui a plu de toucher » (Théodore de Banville, *op. cit.*, p. 152). Cinq auteurs s'y essaieront dans *Le Tombeau de Théophile Gautier* : Léon Dierx, Georges Lafenestre, José-Maria de Heredia, Louisa Siefert et Catulle Mendès. José-Maria de Heredia avait tout d'abord envisagé sa participation sous la forme d'un sonnet octosyllabique. Voir Yann Mortelette, « Heredia et Gautier : la genèse du poème "Monument" », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 35, 2005, p. 7-14.

47. Victor Hugo, « À Théophile Gautier » ; *Le Tombeau de Théophile Gautier*, éd. François Brunet, Paris, Champion, 2001, p. 51 (voir aussi la postface où ces vers sont commentés, p. 305).

48. « À André, vicomte de Guerne », v. 9-11 ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 189. Le dernier tercet reprend l'hippogriffe, relais de Pégase dans le poème « À Théophile Gautier » de Victor Hugo (v. 38) : « Et nous, fils de dompteurs d'hippogriffes et d'hydres, / Poète, c'est en vain que nous nous attardons / À compter l'heure antique aux larmes des clepsydres » (*ibid.*).

Et le Conquistador, bénissant sa folie,
Vint planter son pennon d'une main affaiblie
Dans la terre éclatante où s'ouvrait son tombeau.

Vieillard, tu fus heureux, et ta fortune est telle
Que la Mort, malgré toi, fit ton rêve plus beau ;
La Gloire t'a donné la Jeunesse immortelle⁴⁹.

Dans la perspective d'une réponse au poème « À Théophile Gautier » de Victor Hugo, le sonnet de Heredia offrirait un sens tout à fait métaphorique de défense de la poésie parnassienne : non, certes, il n'est plus de Jouvence, mais ce n'est pas une raison pour ne pas la chercher, car cette quête peut faire découvrir, à l'image de la Floride, nommée par le Conquistador ébloui devant les fleurs américaines, de nouveaux territoires poétiques – et l'immortalité littéraire⁵⁰. Que José-Maria de Heredia ait pensé à Victor Hugo en écrivant ce sonnet, un indice plus évident encore que le portrait gravé dans le premier quatrain vient *a posteriori* le dénoncer : quand il lui fut demandé de contribuer au supplément du *Gil Blas* intitulé *Le 83^e Anniversaire de Victor Hugo* (daté 26-27 février 1885), l'auteur de « Jouvence » se contenta de recopier le dernier vers de ce poème. Le procédé n'était peut-être pas très délicat, surtout pour les lecteurs qui avaient en tête le vers précédent (c'est-à-dire pour l'ensemble de la communauté parnassienne, car le sonnet n'avait pas été republié depuis le dernier *Parnasse contemporain*), mais après tout, il ne se trompait guère que d'un trimestre sur la date fatale. Et puis, à tout prendre, mieux valait cet enterrement anticipé que la prépublication d'un vers du « Laboureur » : « Pour lui, sa tâche est faite ; il a quatre-vingts ans⁵¹. »

49. « Jouvence » ; *Les Trophées*, éd. cit., p. 136.

50. C'est le sens du sonnet, à mi-chemin de la parodie et de l'hommage, intitulé « Retour des Conquistadors », envoyé à José-Maria de Heredia et à Pierre Louÿs au début de l'année 1891 par Paul Valéry (publié dans les *Cahiers Paul Valéry*, Paris, Gallimard, t. 1, 1975, p. 26-27 ; voir Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, éd. cit., p. 424-425). Dans la péroraison de son bref discours au jardin du Luxembourg, Jean Richepin aura la même idée, en prose : « L'ouvrier parfait qui a écrit *Les Trophées*, le grand conquistador de la Beauté par le Verbe, José-Maria de Heredia » (Jean Richepin, « Le Monument Heredia », *loc. cit.*, p. 196).

51. « Le Laboureur » ; *Les Trophées*, éd. cit., p. 72 (première publication dans la *Revue des deux mondes* du 15 mai 1890). Raoul Thauziès rapproche ce vers du premier tercet du « Lévrier de Magnus » des *Poèmes tragiques* de Leconte de Lisle (première publication dans *La Nouvelle Revue* du 15 juillet 1883) : « Certes, le duc Magnus est fort comme un vieux chêne, / Mais sa barbe est très blanche, il a quatre-vingts ans / Et songe quelquefois que son heure est prochaine » (Raoul Thauziès, art. cit., II, *Revue des langues romanes*, t. LIV, 1911, p. 38). À défaut de Heredia en 1890, Leconte de Lisle en 1883 pouvait bien penser à un autre octogénaire robuste auquel il attendait de succéder, d'autant que Magnus, fils de Job et père de Harro, est l'un des protagonistes des *Burgaves*.

La publication récente de la correspondance de Victor Hugo avec Hetzel et Noël Parfait au moment des *Contemplations* éclaire enfin ce sonnet d'un jour curieux. Le 30 août 1855, Victor Hugo répondait aux craintes de Noël Parfait, à propos de certaines bizarreries linguistiques qu'il ne voulait pas corriger dans ses épreuves, par la déclaration suivante : « Quant aux classiques, ces royalistes de la littérature, ces absolutistes de l'art, ils crieront de cela et de bien d'autres choses ; mais quand je me sens dans le vrai, je prends la devise de Ponce de Léon : *Dexa gritar*⁵². » S'il fallait trouver une explication rationnelle à ce double portrait de l'auteur en Ponce de Léon, ce serait la suivante : le jour où Victor Hugo rencontra Heredia, après l'épisode des rimes espagnoles, il lui parla naturellement de conquistadors et lui répéta ce qu'il avait écrit une quinzaine d'années plus tôt à Noël Parfait. En lisant dans leur première et unique publication commune, *Le Tombeau de Théophile Gautier*, le vers « Comme il n'est plus de Styx il n'est plus de Jouvence », Heredia fit de lui-même le rapprochement entre la fontaine de Jouvence recherchée par le vieux Ponce de Léon et la découverte de la Floride, magnifique métaphore chère à tous ceux qui savent que l'on trouve toujours autre chose que ce que l'on cherche – et répondit ainsi, par un très impeccable sonnet publié en 1876, à la condamnation du Parnasse. Ainsi, l'hommage rendu par Heredia à Victor Hugo pour son 83^e anniversaire, sous les dehors désinvoltes d'un monostique que son isolement rendait plutôt banal⁵³, contenait une quinzaine d'années d'échanges poétiques. Et ce n'était pas terminé, car l'auteur y reviendrait encore vingt ans après, jour pour jour, en dehors de toute cérémonie officielle.

Entre-temps, il avait brillé par son absence – ou par sa retenue, qui n'était partagée par aucun de ses confrères – au moment de l'enterrement de Victor Hugo. Sans doute s'était-il alors effacé bien volontiers derrière Leconte de Lisle, qui jouait son élection académique. Dix ans plus tard, Leconte de Lisle était mort, il était lui-même académicien, et s'il n'occupait pas le fauteuil de Victor Hugo, c'était par le hasard des dates, car il avait tout de même été le candidat de Leconte de Lisle plus encore que Leconte de Lisle avait

52. Victor Hugo à Noël Parfait, 30 août 1855 ; *Correspondance entre Victor Hugo et Pierre-Jules Hetzel, II (janvier 1854-avril 1857), Victor Hugo publie Les Contemplations et les Discours de l'exil*, éd. Sheila Gaudon, Paris, Klincksieck, coll. Bibliothèque du XIX^e siècle, 2004, p. 166. *Dexa gritar* signifie *Laisse crier !*

53. Dans ce même numéro, seul Aurélien Scholl avait aussi participé par un monostique, plus court encore et nominal : « Victor Hugo, le vent, la mer, la foudre. » Pour les autres participations, voir notre article « La Couronne poétique de Victor Hugo » dans *L'Écrivain et le grand homme*, dir. Pierre-Jean Dufief, *Travaux de littérature*, vol. XVIII, 2005.

été celui de Victor Hugo⁵⁴. Il pouvait donc apparaître, en quelque sorte, comme le petit-fils poétique de Victor Hugo vu de l'Académie, comme il l'était depuis longtemps déjà pour une partie de la critique. Antoine Albalat semblera caricatural à force de simplifications généalogiques (« Il est clair que la poésie de M. de Heredia dérive de l'école d'Hugo, puisqu'elle est directement sortie des procédés de Leconte de Lisle, qui fut le continuateur et le modificateur d'Hugo⁵⁵ »), mais tout bien considéré Verlaine dans *Les Hommes d'aujourd'hui*, avant même la publication des *Trophées*, ne disait pas autre chose : « S'il fallait absolument rattacher cette poésie chevaleresque au premier chef à quelque chose de moderne et de contemporain, je dirais qu'Heredia procède d'Hugo pour la bonne redondance et la turbulence qu'il faut dans l'espèce, et de Leconte de Lisle s'il s'agit de ferme facture, de précision, de concision, de concentration dans l'exacte mesure et d'élan court et fort⁵⁶. » Le hasard des élections donna à Heredia le fauteuil de Charles de Mazade. La riche généalogie et l'œuvre variée de ce prédécesseur dont le nom complet avait le mérite de former un alexandrin bien coupé (« Louis-Charles-Jean-Robert de Mazade-Percin ») offrirent au poète l'occasion de choisir et d'enchaîner plusieurs digressions sur des sujets qui lui tenaient plus ou moins à cœur : l'Espagne, l'Italie, la Révolution française, l'Empire et le maréchal Davout, et enfin Lamartine. À part un hommage liminaire et attendu rendu à Leconte de Lisle, quatre vers de l'ode de Ronsard à Julien Peccate « Les Louanges de Vendomois », une liste rapide des « bons auteurs » lus par le jeune Charles de Mazade (« Chénier, Lamartine, Victor Hugo et le poète inégal et superbe des *Iambes* et du *Pianto*, Auguste Barbier⁵⁷ »), une citation de *Hernani* bien placée dans l'énumération des grands hommes de l'Espagne (« J'en passe, et des meilleurs⁵⁸ ») et enfin le rappel attendu du martyr d'André Chénier en 1794, l'essentiel des considérations sur la poésie se concentrait autour de l'évocation finale de Lamartine. Il s'agissait sans doute bien moins, pour Heredia, de substituer l'auteur des *Méditations* au

54. Le dernier billet de Leconte de Lisle à José-Maria de Heredia, cinq mois avant sa mort, lui annonce son élection « au 5^e tour par 19 voix » (Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 130). Voir aussi notre article « Leconte de Lisle successeur de Victor Hugo à l'Académie française : les lettres et le discours », dans *Lettre et critique*, actes du colloque de Brest (26-28 avril 2001), dir. Pierre-Jean Dufief, Presses de l'Université de Brest, 2003.

55. Antoine Albalat, art. cit., p. 525.

56. Paul Verlaine, *op. cit.*, p. 866. « Article composé en août 1887 et annoncé dans *La Plume* (15 juin 1892) », précise Yann Mortelette (*José-Maria de Heredia*, éd. cit., p. 127, n° 1092).

57. José-Maria de Heredia, discours de réception à l'Académie française, 30 mai 1895, éd. cit., p. 219.

58. *Ibid.*, p. 222, et Victor Hugo, *Hernani*, III, 6 (*Théâtre I*, Laffont, p. 608).

critique de la *Revue des deux mondes* ou de prononcer l'éloge que le successeur de Lamartine, Émile Ollivier, n'avait pu faire entendre, que de marquer officiellement ses distances avec la filiation Hugo. Comment comprendre autrement la contradiction poétique entre le bref hommage initial rendu à Leconte de Lisle et le long éloge final de Lamartine, contre lequel Leconte de Lisle n'avait jamais eu de mots assez durs ? Ses propos rapportés s'étaient peut-être envolés, mais son étude publiée dans *Le Nain jaune* du 20 août 1864 restait pour témoigner de toute éternité qu'il aurait médiocrement apprécié, même sous la plume de son disciple bien-aimé et dans ces circonstances officielles, cet étrange appariement. Or, Victor Hugo était aussi présent dans le discours de réception de Heredia, mais uniquement à la faveur d'une comparaison ébauchée avec Lamartine :

On a souvent opposé l'un à l'autre Lamartine et Victor Hugo. On a même essayé vainement de les comparer. Ils sont tous deux incomparables. Lamartine est l'Aède, le chanteur sacré qu'inspire un Dieu. Victor Hugo est, au sens antique, le Poète, le faiseur de vers par excellence. C'est le maître du Verbe et des images qu'il suscite. Il sait tous les mots de la langue, leur pouvoir virtuel, le sens mystérieux de leurs relations et quels éclats inattendus, quels sons inouïs il en peut tirer. Prodigeux visionnaire, sa puissance objective est telle qu'il matérialise l'idée. Il fait toucher l'impalpable, il fait voir l'invisible. Il a trouvé des couleurs pour peindre l'ombre et des images pour figurer le néant. Cet artiste souverain a connu tous les secrets de l'Art et nous les a transmis. Nous les lui devons tous. Lamartine, au contraire, déconcerte l'analyse par une simplicité divine. D'ailleurs, qu'importe ? Quelle qu'en soit la façon, « Le Lac » et « Le Crucifix » ne sont-ils pas les plus beaux chants d'amour qu'aient inspirés à l'homme éphémère l'éternité de la nature et le désir de l'immortalité⁵⁹ ?

À quelques variantes près, la comparaison initiale entre les deux poètes correspond aux propos rapportés par Antoine Albalat, et point n'est besoin de maîtriser le vocabulaire aussi bien que Heredia pour mesurer l'abîme qui sépare un « chanteur sacré » d'un « faiseur de vers » : il y a d'un côté l'inspiration, de l'autre la technique ; c'est plus encore l'âme et le corps que le ciel et la terre, pour reprendre l'image autrefois utilisée par Sainte-Beuve⁶⁰. Mais sorti de son cadre légèrement dévalorisant, ce bref hommage à Victor

59. José-Maria de Heredia, discours de réception à l'Académie française, 30 mai 1895, éd. cit., p. 232-233.

60. « Tout était pris dans le domaine de la poésie. / Lamartine avait pris les *cieux*, Victor Hugo avait pris la *terre* et plus que la *terre* » (Sainte-Beuve, « Petits Moyens de défense tels que je les conçois » ; Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. I, p. 790).

Hugo n'est pas si convenu qu'il en a peut-être l'air tout d'abord. Sa première partie, conforme à l'anecdote de la rime espagnole, était attendue : Heredia loue en Victor Hugo ce qu'il admire le plus, et ce par quoi il essaye de lui ressembler. Il semble ainsi curieusement réutiliser les compliments que lui avait décernés Jules Lemaître dans la *Revue bleue* juste après la mort de Victor Hugo : « M. de Heredia possède, à un plus haut degré peut-être qu'aucun autre poète, le don de saisir, entre les images, les idées, les sentiments – et le son des mots, la musique des syllabes, de mystérieuses et sûres harmonies⁶¹. » Même si elle ne brille pas par son originalité, la phrase la plus longue, qui évoque d'ailleurs aussi bien les poèmes des *Contemplations* sur la langue (« Les mots sont les passants mystérieux de l'âme⁶² ») que le « Toast funèbre » de Mallarmé dans *Le Tombeau de Théophile Gautier*, a tout de même le mérite de concilier les poncifs du Parnasse (« éclats inattendus », « sons inouïs ») et ceux du Symbolisme (« pouvoir virtuel », « sens mystérieux »). La seconde partie de l'hommage, jouant sur des antithèses, est en revanche consacrée à une qualité que ne revendique pas Heredia (faire voir l'invisible), bien éloignée de celle qui est nécessaire pour les transpositions d'art (faire voir le visible). Sans le savoir, le poète des *Trophées* retrouve à cette occasion les termes mêmes qu'avait employés Hetzel quand il avait découvert le manuscrit de *La Légende des siècles* : « Je ne sais que vous pour dire clairement l'impossible, pour montrer l'invisible, pour pouvoir parler encore là où d'ordinaire s'arrête toute parole. Vous faites en littérature des choses d'une lucidité extrême là où l'art semble devoir n'avoir plus que des sons ou des couleurs⁶³. » Heredia pensait-il lui aussi à *La Légende des siècles* en rédigeant cet hommage ? Ce qui est certain, c'est qu'il s'ingéniait à lui retirer sa place dans l'histoire poétique du siècle, car s'il ne parle plus de Victor Hugo dans la suite de son discours, il attribue généreusement à Lamartine « l'unique grand poème moderne » (*Jocelyn*) et, surtout, « le seul grand poème épique du siècle⁶⁴ », à savoir *La*

61. Jules Lemaître, « José-Maria de Heredia », *loc. cit.*, p. 57. L'article avait tout d'abord paru dans la *Revue bleue* du 19 décembre 1885 (voir Yann Mortelette, *José-Maria de Heredia*, éd. cit., p. 127, n° 1090).

62. « Suite », v. 31, *Les Contemplations*, I, 8 ; *Poésie II*, Laffont, p. 269.

63. Pierre-Jules Hetzel à Victor Hugo, 10 mai 1859 ; Antoine Parménie et Catherine Bonnier de La Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs, P.-J. Hetzel (Stahl)*, Paris, Albin Michel, 1953, p. 312.

64. José-Maria de Heredia, discours de réception à l'Académie française, 30 mai 1895, éd. cit., p. 234. Leconte de Lisle mettait lui aussi *La Chute d'un ange* – malgré ses « lacunes », ses « négligences de style » et ses abondantes « incorrections de langue » –, très au-dessus du reste de l'œuvre de Lamartine, mais c'est peu de dire que *Jocelyn* ne trouvait pas grâce à ses yeux : « Sauf de rares morceaux pleinement venus, il y a dans ce gémissement continu une telle absence de virilité

Chute d'un ange. Cette tentative de substitution de Victor Hugo à Lamartine dans sa généalogie intellectuelle ne fut en tout cas pas couronnée de succès, car elle n'interrompt en rien les comparaisons entre *Les Trophées* et *La Légende des siècles*, et n'empêcha pas non plus l'académicien, en 1902, d'être naturellement sollicité pour le centenaire de la naissance de Victor Hugo. Le moins que l'on puisse dire est qu'il n'y montra guère d'enthousiasme – d'autant que c'était l'année où, dans *Le Tombeau de Louis Ménard* édité par Champion, il s'en était pris à la généalogie littéraire, qui le concernait au premier chef, selon laquelle Leconte de Lisle descendait de Victor Hugo : « L'influence de l'auteur du *Polythéisme hellénique* sur l'auteur des *Poèmes antiques* fut, je puis donc le dire, prépondérante. N'en doutez pas, elle fut sur lui plus saine, meilleure et surtout plus originale que celle d'Hugo⁶⁵ ! »

Malgré cette esquisse de rébellion, Heredia fut tout de même contraint de prendre son rang dans l'« Hommage à Victor Hugo » rendu par le dernier numéro de la *Revue universelle* publié avant l'anniversaire, le 15 février 1902. Parmi de nombreux artistes, où se trouvaient la plupart des Parnassiens survivants, il était placé entre Saint-Saëns et Zola. Au-dessus de la sempiternelle reproduction, en fac-similé avec signature manuscrite, du dernier vers de « Jouvence », il s'était contenté d'ajouter sept phrases imprimées, en omettant de rappeler qu'elles étaient tirées de son discours de réception à l'Académie française. Lamartine et « le faiseur de vers par excellence » avaient disparu ; le texte commençait à la phrase suivante et gagnait un peu d'ampleur par un nouveau saut de paragraphe avant les deux dernières phrases ; pour le reste, il n'y manquait pas une virgule, tout juste une majuscule aux « secrets de l'art⁶⁶ ». Heredia ne se donna pas non plus l'occasion d'élargir ces deux paragraphes aux dimensions d'un autre discours. Car s'il présida, le 27 février 1902 à partir de 14 heures, la commémoration du centenaire de la naissance de Victor Hugo organisée dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne par l'association des étudiants de Paris, ce fut de façon purement honorifique. Il joua depuis la salle son rôle de « poète qui a voulu présider cette fête en

et d'ardeur réelle, cette langue est tellement molle, efféminée et incorrecte, le vers manque à ce point de muscles, de sang et de nerfs, qu'il est impossible d'en poursuivre la lecture et l'étude sans un intolérable malaise » (Leconte de Lisle, « Lamartine », *Le Nain jaune*, 20 août 1864 ; *Articles. Préfaces. Discours*, éd. Edgard Pich, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 170-171).

65. « Entretien avec M. José-Maria de Heredia », *Le Tombeau de Louis Ménard*, Paris, Champion, 1902, p. 28 ; cité par Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, éd. cit., p. 383.

66. « Hommage à Victor Hugo » ; *Revue universelle*, 15 février 1902, p. 122. Merci à Philippe Barascud d'avoir exhumé pour moi ce journal difficile à trouver.

l'honneur d'un poète⁶⁷ », festival des étudiants et fête de la Jeunesse dont le principe était de ne faire entendre à l'assistance choisie rien d'autre que du Victor Hugo, paroles et musique⁶⁸. En revanche, il était tout de même inimaginable que *La Couronne poétique de Victor Hugo*, recueil d'hommages en vers qui s'ouvrait par François de Neufchâteau en 1817 et s'achevait sur un poème d'Edmond Rostand, « Un soir à Hernani⁶⁹ », presque aussi long que « Les Conquérants de l'or », ne contint qu'un seul vers de Heredia, celui du 83^e anniversaire, déjà publié dans *Les Trophées* de surcroît. C'est la raison pour laquelle, à partir du probable tercet final d'un sonnet antérieur inachevé intitulé « Pégase (pour un Bellérophon)⁷⁰ », Heredia prépara un hommage à Victor Hugo. Sauf dans l'un de ses vers les plus réussis, Bellérophon disparut du poème final et de son titre, qui devint tout simplement « Pégase » – glissement de la source de Jouvence à celle d'Hippocrène au demeurant bien conforme au destin de Juan Ponce de Leon selon Heredia –, mais le palimpseste n'en était que plus révélateur : sauvé par la protection de Pégase, Bellérophon ne parvenait-il pas toujours à échapper aux tentatives de meurtre fomentées par ses contemporains ? Et l'une des ambitions principales des Parnassiens n'avait-elle pas été pendant longtemps de se débarrasser de Victor Hugo ? Plus prosaïquement, en reprenant à cette occasion les aventures de Pégase, Heredia s'amusait aussi peut-être avec le hasard qui lui avait fait publier, dans la *Revue des deux mondes* du 15 mai 1885 – l'agonie de Victor Hugo venait alors de commencer –, son premier cycle en trois sonnets où Pégase, chevauché par le meurtrier de sa mère, faisait sa première apparition :

67. Discours de M. Recouly, président de l'association des Étudiants de Paris, 27 février 1902 ; *Le Centenaire de Victor Hugo – Relation des fêtes (Paris, province, étranger). Discours. Hommages au Maître. Documents graphiques*, Paris, Librairie Larousse, 1902, p. 54.

68. Pour le programme complet, l'ambiance et l'assistance, voir *ibid.*, p. 52-55. Heredia était assis au premier rang des fauteuils de l'amphithéâtre, entre le vice-recteur de l'Académie de Paris et le directeur de l'Enseignement supérieur au ministère, ayant laissé l'estrade au buste de Victor Hugo, à ses petits-enfants et à leurs conjoints, à cinq de ses confrères de l'Académie française, aux deux représentants du ministère de l'Instruction publique, au bâtonnier de l'ordre des avocats et à de nombreux professeurs de l'Université de Paris.

69. Sur cette belle contribution, voir notre article « Trois Soirs à Hernani », dans *Victor Hugo et l'Espagne*, actes du colloque de Brest (13-14 février 2003), dir. Yvon Cousquer et Hélios Jaime, Presses de l'Université de Brest, 2005.

70. *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 60. Il est écrit sur un carton d'invitation daté d'octobre 1891 (*ibid.*, p. 258). L'autre fragment, écrit sur un faire-part de février 1902, n'a pas été utilisé ; il est contemporain de la rédaction du poème. Pégase apparaît enfin, agenouillé dans l'herbe et se servant de ses ailes comme d'un éventail, dans le tercet d'un sonnet ébauché sous le titre « Le Sommeil des Muses » (*ibid.*, p. 73) – aussi domestiqué qu'Hercule aux pieds d'Omphale, il n'a plus grand-chose à voir alors avec le monstre ailé.

« Persée et Andromède ». En tout état de cause, il utilisera la même périphrase, le « grand Cheval ailé⁷¹ », dans les deux poèmes.

Avec un souffle nettement plus court que dans « Les Conquérants de l'or » – trente ans avaient passé, soit deux fois le *grande mortalis ævi spatium* cher à Tacite et à l'auteur des *Contemplations* –, Heredia reprit pour son « Pégase » la forme, si rare dans son œuvre, des blocs d'alexandrins à rimes plates. Mais il s'arrêta à vingt-huit vers coupés par des points de suspension et deux fois interrompus par quatre lignes de points. Loin d'être une allusion à la figure typographique si importante dans *Les Contemplations* ou dans *Dieu*, ce découpage redoublant sur la manière d'André Chénier était expliqué par un sous-titre en deux temps : « Fragments d'un poème / À LA GLOIRE DE VICTOR HUGO⁷². » Il mettait en scène le discours de la Muse présentant Pégase à Victor Hugo. Pour ceux qui connaissaient le projet d'eau-forte destinée à illustrer *Le Parnasse contemporain* de 1866 chez Lemerre, [*Pégase et la Muse*]⁷³, ce trio pouvait mettre en scène la confrontation du Parnasse avec l'auteur de *La Légende des siècles*. Mais les lecteurs des *Chansons des rues et des bois* reconnaissaient surtout une tentative de réécriture des deux poèmes en quatrains d'octosyllabes placés aux extrémités du recueil de 1865, « Le Cheval » et « Au cheval ». La Muse considère le poète comme son fils, de même que Méduse est la mère de Pégase. Comme pour ses « Rêves d'émail⁷⁴ », Heredia emprunte au célèbre « Combat homérique » de Leconte de Lisle, publié et élégamment illustré dans *Sonnets et eaux-fortes* puis repris dans toutes les éditions des *Poèmes barbares*, le nom de Gorgô pour désigner

71. « Le Ravissement d'Andromède », v. 1 (*Les Trophées*, éd. cit., p. 61), et « Pégase », v. 21 (*La Couronne poétique de Victor Hugo*, Paris, Eugène Fasquelle, coll. Bibliothèque Charpentier, 1902, p. 276). Le quatrain ébauché sous le titre « [Constellations] », à propos duquel Simone Delaty parlera d'une inspiration directe de « V. Hugo, poète épique, celui de la deuxième *Légende* et de *La Fin de Satan* », appartenait sans doute au projet d'un quatrième sonnet pour le même cycle (*Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 72 et 263).

72. « Pégase », *La Couronne poétique de Victor Hugo*, éd. cit., p. 275-276. Compte tenu de la présentation et du sous-titre, c'est apparemment le manuscrit de cette version qui a été vendu à la salle Drouot le 7 juin 1991 (*Bibliothèque du colonel Daniel Sicklès*, neuvième partie, 7 juin 1991, n° 3672, qui indique « deux vers rayés »). Sur le rôle de la ligne de points dans les recueils de Victor Hugo et dans l'écriture d'André Chénier (« Chénier fait toujours précéder ou suivre le fragment d'une ou deux lignes de points »), voir respectivement Ludmila Charles-Wurtz, « La Coupure des *Contemplations* » (communication au Groupe Hugo du 21 octobre 2000, <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/00-10-21wurtz.htm>) et José-Maria de Heredia, « Le Manuscrit des *Bucoliques* » (*loc. cit.*, p. XI).

73. Eau-forte d'Echna[be] reproduite par Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, éd. cit., p. 171.

74. Voir *Les Trophées*, éd. cit., p. 131, v. 8.

la Méduse (« L'aboyeuse Gorgô vole et grince des dents⁷⁵ ») – lequel lui offrait de surcroît à cette occasion, avec l'accent circonflexe en moins, une rime inédite et nettement suffisante :

Flatte-le, parle-lui, dis-lui : Fils de Gorgo,
 Pégase, écoute-moi : mon nom, Victor Hugo,
 Vibre plus éclatant que celui de ta mère ;
 Mieux que Bellérophon j'ai vaincu la Chimère...
 Ne me regarde pas d'un œil effarouché,
 Viens ! Je suis le dernier qui t'aurai chevauché⁷⁶.

En plus de la rime *Gorgo-Hugo* qui rapproche, au-delà de toute généalogie, le poète de la Méduse, et dont l'effet immédiat est surtout grotesque, la succession verticale des rimes Victor Hugo-mère-Chimère peut à bien des égards évoquer une parodie concentrée du grand poème autobiographique « Ce siècle avait deux ans... » (« Si débile qu'il fut, ainsi qu'une chimère, / Abandonné de tous, excepté de sa mère⁷⁷ »). Pourtant, la facture des vers est nettement moins hugolienne que dans « Les Conquistadors de l'or ». Quant à l'alexandrin le plus réussi de ce passage, celui consacré à la victoire de Bellérophon, grâce à Pégase, sur la Chimère, il n'a rien de Victor Hugo, qui fit toujours l'économie du petit-fils de Sisyphe dans ses poèmes à Pégase ; avec son passé composé qui le rend particulièrement nervalien, il reprend surtout celui de « Sphinx » : « Bellérophon dompta la Chimère farouche⁷⁸. » Si l'on se rappelle que, dans son discours de réception à l'Académie française, Heredia avait imaginé que la Grèce antique aurait fait de Lamartine un nouveau Bellérophon, ce vers qui fait passer en quelque sorte Victor Hugo devant Lamartine représente une révolution dans son échelle de valeur⁷⁹. Elle se confirme peut-être avec l'affirmation finale, qui

75. « Le Combat homérique », v. 10 ; Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1985, p. 62.

76. « Pégase », v. 7-12 ; *La Couronne poétique de Victor Hugo*, éd. cit., p. 275.

77. « Ce siècle avait deux ans... », v. 9-10, *Les Feuilles d'automne*, I ; *Poésie I*, Laffont, p. 565. Au pluriel, la même rime se retrouvera dans les tercets du sonnet « Le Vase », v. 11 et 14 ; *Les Trophées*, éd. cit., p. 49.

78. « Sphinx », v. 9 ; *Les Trophées*, éd. cit., p. 54. Les deux apparitions de Bellérophon dans la poésie de Victor Hugo sont tardives et peu mythologiques : dans « Le Poème du Jardin des Plantes », il est mis à distance par une antonomase récurrente (« Dans cette ombre où jadis combattaient les Hercules, / Où les Bellérophons s'envolaient ») ; dans « Océan », il remplit à lui tout seul un tétrasyllabe (voir *L'Art d'être grand-père*, IV, 8, v. 481-482 et *La Légende des siècles*, tome cinquième et dernier, XXII, 1, v. 81 ; *Poésie III*, Laffont, p. 754 et 699).

79. « La Grèce, après avoir placé sa lyre au milieu des étoiles, eût fait de ce mortel, dont la vie est si pleine qu'elle tient plusieurs vies, un personnage mythique, un autre Orphée, car il a

semble s'inscrire dans le prolongement de la liste, dressée dans « Le Cheval » et fermée en apparence seulement, des dompteurs du monstre :

Son écurie, où vit la fée,
Veut un divin palefrenier ;
Le premier s'appelait Orphée ;
Et le dernier, André Chénier⁸⁰.

Dans l'ouverture des *Chansons des rues et des bois*, le poète décrivait la domestication du « grand cheval de gloire », sa réponse à Virgile qui s'en étonnait (« – Maître, je mets Pégase au vert⁸¹ ») et, dans le même temps, quelque chose comme la réduction de son inspiration aux dimensions du Parnasse ; dans la conclusion, il remettait le monstre en liberté pour reprendre avec lui sa grande course à travers l'espace et le temps. En donnant la naissance mythique du soleil comme modèle (« Quand l'œuf noir du chaos creva, / Il en sortit, beau, mais utile »), Victor Hugo en profitait pour attaquer une nouvelle fois le dogme de l'art pour l'art : « Ne t'attarde pas, même au beau. / S'il est traître ou froid, qu'il t'indigne⁸². » Heredia dans son « Pégase » efface bien évidemment ces considérations, et inverse la perspective ; il s'agit, comme il l'avait métaphoriquement tenté dans les deux derniers vers de « Sur l'Othrys », de restituer le monstre ailé au Parnasse : « Le Parnasse où, le soir, las d'un vol immortel, / Se pose, et d'où s'envole, à l'aurore, Pégase⁸³ ! » Car ce n'est plus, comme dans *Les Chansons des rues et des bois*, le poète lassé de ses grandes courses métaphysiques qui cherche à se reposer un instant sur la terre ferme, c'est le poète lassé de la terre ferme et de la matière qui doit demander au cheval d'exhausser son inspiration :

dompté de toutes les bêtes la plus féroce, l'homme ; ou, plutôt, quelque Bellérophon, vainqueur de la Chimère et cavalier du Cheval ailé des Muses, tombé du ciel comme lui et finissant de vivre, ainsi que le dit Homère, le cœur consumé de chagrins, seul, et fuyant les sentiers des hommes. Pour nous, il est l'exemplaire, le représentant le plus noble de l'humanité, le Héros moderne » (José-Maria de Heredia, discours de réception à l'Académie française, 30 mai 1895, éd. cit., p. 231-232).

80. « Le Cheval », *Les Chansons des rues et des bois*, v. 69-72 ; *Poésie II*, Laffont, p. 839.

81. *Ibid.*, v. 5 et 144 ; *ibid.*, p. 837 et 840.

82. « Au cheval », V, v. 111-112 et 105-106 ; *ibid.*, p. 1034.

83. « Sur l'Othrys », v. 13-14 (publié le 8 septembre 1889 dans *Le Temps*) ; *Les Trophées*, éd. cit., p. 78. La rime avec *gaze*, alors même que le sujet est le même (un crépuscule), permet à l'auteur des *Trophées* d'enrichir et d'éviter de reprendre la rime *s'embrase-Pégase* (v. 37-38) du poème « À Théophile Gautier » de Victor Hugo (*Le Tombeau de Théophile Gautier*, éd. cit., p. 50).

Par le ciel boréal où mes yeux ont su lire
 Ton vol m'emportera vers la céleste Lyre,
 Car mes doigts fatigués, sous l'archet souverain,
 D'avoir fait retentir l'or, l'argent et l'airain,
 Veulent, à la splendeur de la clarté première,
 Faire enfin résonner des cordes de lumière⁸⁴ !

Après le discours de Victor Hugo à Pégase dicté par la Muse, la Muse reprend la parole à la fin du poème pour s'adresser directement à Victor Hugo, sur le mode impératif, comme Victor Hugo s'adressait « Au cheval » à la fin des *Chansons des rues et des bois*. Cette fois, Heredia parodie nettement la manière de Victor Hugo, mais en dix vers seulement, pour une ascension dans le ciel qui évoque bien moins « la course de Pégase dans l'éther étoilé⁸⁵ » qui achevait le cycle de « Persée et Andromède » que *Les Chansons des rues et des bois*, « Le Satyre » de la première série de *La Légende des siècles*, *La Fin de Satan* (l'épopée de Nemrod dans le livre du « Glaive »), *Les Contemplations* (« *Magnitudo parvi* », « *Ibo* », « Les Mages »), *Dieu* (*Ascension dans les ténèbres, alias L'Océan d'en haut*) ou encore « L'Âme à la poursuite du Vrai » de *L'Art d'être grand-père*. Même si leur auteur, nous apprend Pierre Louÿs, se renseigne avec soin en 1902 pour déterminer quelles constellations Pégase aurait pu rencontrer « à la limite du ciel connu », c'est peu de dire que ces dix alexandrins ne font pas le poids devant les grands morceaux de l'exil⁸⁶.

84. « Pégase », v. 13-18 ; *La Couronne poétique de Victor Hugo*, éd. cit., p. 275-276.

85. Henry Bordeaux, « José-Maria de Heredia », *loc. cit.*, p. 130.

86. Voir la lettre de Pierre Louÿs à un destinataire inconnu datée de 1902 et citée par Simone Delaty, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 264. La fin du poème, étrangement suspendue dans le ciel, pourrait faire penser que Heredia avait été poussé par de sombres motivations : « Monte ! Pousse plus haut l'essor de l'étalon / Vertigineux ! Va, monte, et, battant du talon / Le monstre que ton bras irrésistible dompte, / Monte encore, toujours, éternellement ! Monte ! » (« Pégase », v. 25-28 ; *La Couronne poétique de Victor Hugo*, éd. cit., p. 276). Sans parler des lecteurs de *La Fin de Satan* qui voyaient inévitablement se dessiner dans cette ascension le tragique destin de Nemrod, les Parnassiens retrouvaient ici la course orgueilleuse de Bellérophon : désireux de monter à l'assaut du ciel, le héros aurait été désarçonné par Pégase et précipité dans les champs Aléiens – il y aurait trouvé la mort selon les auteurs tardifs, ou aurait été condamné, aveugle et boiteux, à une longue et misérable errance. C'est à cette légende que Victor Hugo fait allusion au passage dans *Promontorium somnii* : « Le magicien Aceratos épouvante Alexandre en lui offrant de remplacer Bucéphale par Pégase, cheval qui désarçonne les bellérophons, et qui d'une ruade va aux astres, seule écurie digne de lui » (*Promontorium somnii*, II ; *Critique*, Laffont, p. 657). Rien n'interdit de penser que José-Maria de Heredia s'était arrêté en découvrant cette phrase étonnante dans son édition originale (*Post-scriptum de ma vie*, Paris, Calmann-Lévy, 1901, p. 127). En tout état de cause, il se souvenait sûrement du « Bellérophon » de Paul Arène, qui concluait anonymement *Le Parnassiculet contemporain* de 1867. Ce sonnet se distinguait par sa forme

C'est la raison pour laquelle Heredia, sans doute pressé par le temps et par les éditeurs de *La Couronne poétique de Victor Hugo*, a recouru au même artifice que pour « Les Conquérants de l'or » : celui de donner ses vers décousus pour les simples fragments d'une œuvre bien plus importante. C'était encore, dans la démarche cette fois, tout l'inverse de Victor Hugo : l'auteur de *La Légende des siècles* ne publiait pas de son vivant la moitié des poèmes qu'il avait écrits, tandis que celui des *Trophées* publiait la moitié de ceux qu'il n'avait pas écrits.

Sans doute pris par quelques remords, Heredia donna le 7 juin de la même année une nouvelle version de son « Pégase » à la première page du *Journal*, dont il avait alors la direction littéraire. Les lignes de points s'étaient considérablement réduites, la ponctuation avait changé, le sous-titre avait disparu, et six vers avaient été ajoutés⁸⁷. Leur principal intérêt, outre qu'ils permettaient, par-delà les interruptions, de respecter l'alternance des rimes masculines et féminines – on n'en attendait pas moins du dernier des Parnassiens – était d'ajouter au poème comme un hommage à André Chénier, sous la forme d'une description de Pégase qui commençait par un enjambement avec un rejet au présent plus proche des *Bucoliques* que d'*Hernani* : « Il renâcle, il s'ébroue, il hennit, et ses crins / Se lèvent ! C'est l'instant. Saute-lui sur les reins⁸⁸ ! » Or Heredia, qui passa les dernières années de sa vie à préparer son édition des *Bucoliques*, semble précisément revenir à Victor Hugo, au-delà des inévitables points de divergence, par l'amour sincère et si souvent proclamé que professait l'auteur des *Contemplations* pour André Chénier. Sur un plan plus anecdotique, il est curieux de constater que Heredia est mort, comme Leconte de Lisle, alors qu'il villégiaturait dans un château sous le signe d'André Chénier : l'un au château de Bourdonné en éditant *Les Bucoliques*, l'autre au château de Voisins à Louveciennes, cadre

irrégulière et provocatrice (les quatrains n'y avaient ni les mêmes rimes, ni la même disposition, et les tercets s'achevaient sur la rime *moelle-étoile*), et par la relecture pour le moins personnelle qu'il proposait du vieux mythe : Pégase y était assimilé à la Chimère tandis que Bellérophon, « homme étrange », portait « un rouge pourpoint ». Il suggérait ainsi, selon Yann Mortelette, « la déchéance de Gautier qui s'[était] laissé placer en tête du *Parnasse* » (*Histoire du Parnasse*, éd. cit., p. 215) ; en ce cas, Heredia, par un contre-pied habile et mythologique, voulait sans doute aussi suggérer avec son « Pégase » la chute finale de Victor Hugo dévoré par son orgueil.

87. Reprise par *Le Figaro* du surlendemain et dans les *Annales politiques et littéraires* du 8 octobre 1905, c'est la version publiée par Simone Delaty (*Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 221-222 et 228). L'espace blanc réservé entre les vers 14 et 15 dans cette édition, que rien ne justifie, est assurément une erreur de composition.

88. « Pégase », v. 19-20 ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 222. L'auteur avait déjà utilisé la rime *crins-reins* dans les tercets de « Nessus » (*Les Trophées*, éd. cit., p. 35, v. 11 et 13).

des amours d'André Chénier et de Fanny en 1793. Quoi qu'il en soit, c'est sans doute à l'inspiration de Chénier que Heredia devra son dernier chef-d'œuvre. Car s'il remit, trois ans plus tard et presque *in articulo mortis*, son ouvrage sur le métier, en composant un dernier hommage à Victor Hugo sans aucune espèce de nécessité apparente, c'est bien qu'il avait encore assez de lucidité pour constater qu'il s'était engagé, avec « Pégase », dans une mauvaise voie.

Ce dernier hommage est un dizain intitulé « À un poète » ; il porte comme indication : « Écrit le 26 février 1905, jour anniversaire de la naissance de Victor Hugo. » Il n'eut pas le succès qu'il méritait, car l'heure des festivités officielles était passée – si bien qu'à défaut de pouvoir entrer dans *La Couronne poétique de Victor Hugo*, il fut noyé au milieu des huit sonnets posthumes publiés par la *Revue des deux mondes* le 1^{er} décembre 1905. Mais dans ce bouquet final, l'hommage à Victor Hugo occupait encore une place formellement à part, aussi rare chez Heredia qu'elle était fréquente chez François Coppée. Miodrag Ibrovac l'exhuma avec un lyrisme mérité dans son étude, en y voyant une projection de l'auteur des *Trophées* sur celui de *La Légende des siècles* : « L'admirable sérénité du poète s'était à peine assombrie vers la fin de sa vie. Il adressait à la mémoire de Victor Hugo ces vers mélancoliques, les derniers, avec "La Vision d'Ajax", qu'il ait écrits ; en les lisant, on ne peut se défendre de penser à Heredia lui-même, déjà atteint par le mal qui devait l'emporter quelques mois plus tard⁸⁹. » Comme s'il avait tenu à faire oublier l'épisode plus ou moins heureux de « Pégase », le premier vers du dizain reprenait en tout cas sans transition le dernier vers du sonnet « Jouvence » :

Tu vivras toujours jeune, et grâce aux Piérides,
 Gallus, jamais ton front ne connaîtra les rides ;
 Leurs mains, leurs belles mains sans trêve tresseront
 Le laurier dont la feuille ombragera ton front,
 Et, sous le jour divin qui fait mouvoir les ombres,
 Tes grands yeux tour à tour éblouissants ou sombres
 Réfléteront ainsi qu'au miroir de tes vers
 Le spectacle éternel du mobile univers,
 Indifférent aux Dieux comme aux hommes moroses :
 Et tu n'en retiendras que la beauté des choses⁹⁰.

89. Miodrag Ibrovac, *op. cit.*, p. 400. Daté du 18 juin 1905, le sonnet « La Vision d'Ajax » semble au moins aussi autobiographique, à condition de remplacer l'apparition de Pallas par celle de la mort (voir les *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 61).

90. « À un poète » ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 226.

S'il est vrai que, en regardant la belle édition posthume des *Bucoliques* de Chénier par Heredia, comme le fera remarquer Gabriel Hanotaux, un troisième nom vient à l'esprit (« Il y manque Virgile⁹¹ »), il est ici bien présent, avec le quatrième nom, Victor Hugo. Car c'est bien à son cher Gallus que Virgile adresse quelques vers dans la dixième et dernière de ses *Bucoliques*, sous une forme qui sera paraphrasée dans le titre du livre le plus célèbre des *Contemplations*, celui consacré à Léopoldine (« *Pauca meae*⁹² »). Une entente profonde et définitive a remplacé les petites questions de rivalité littéraire d'autrefois. C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre le choix des « Piérides » pour désigner les Muses : défiées en une joute poétique et musicale par les filles de Piérus, comme Victor Hugo par les fils de Leconte de Lisle, les Muses remportèrent la victoire, après consultation des nymphes du Parnasse. Mais les Piérides furent si mauvaises perdantes qu'Apollon les transforma en pies pour les punir. Depuis, en souvenir de cette victoire, les Muses ont gagné le nom de Piérides (à moins que ce soit plus simplement parce qu'elles aimaient résider sur le mont Piérus, en Thessalie, qui leur était consacré). Dans la première hypothèse, elles ont donc repris jusqu'au nom de leurs ennemies : c'est aussi par sa résistance poétique opposée au Parnasse et par sa victoire sur son siècle que Victor Hugo a gagné l'immortalité – plus sûrement qu'avec l'improbable fontaine de Jouvence. En filigrane apparaît plus précisément encore le terrain de la lutte. Les deux seules bucoliques où Virgile parle à la fois de Gallus et des Piérides sont la sixième et la dixième. Or, la sixième est celle du fameux chant de Silène, qui sert de modèle au « Satyre », section « Seizième Siècle – Renaissance – Paganisme » de la première série de *La Légende des siècles*, miroir de concentration de tout le recueil – et point d'intersection aussi, à regarder le plan des *Trophées*, des

91. Gabriel Hanotaux, dans *José-Maria de Heredia. In memoriam*, Paris, Henri Leclerc, 1906, p. 8 ; Miodrag Ibrovac, *op. cit.*, p. 197. Il n'y manque du reste pas tout à fait, puisque c'est le dernier nom, imprimé en lettres capitales, de la préface : « Aussi, lorsque ma pensée évoque l'ombre d'André Chénier et que dans ma mémoire chantent ses vers divins, mes lèvres involontairement murmurent ce beau nom fraternel : VIRGILE » (José-Maria de Heredia, « Le Manuscrit des *Bucoliques* », *loc. cit.*, p. XXXII).

92. *Les Contemplations*, livre IV. La citation des *Bucoliques* (X, v. 2) de Virgile « *Pauca meo Gallo* » (« quelques [vers] pour mon cher Gallus ») était volontiers parodiée par Victor Hugo dans sa correspondance – voir par exemple sa lettre à Jules Janin du 10 mars 1852 (Clément-Janin, *Victor Hugo en exil*, Paris, Aux Éditions du Monde Nouveau, 1922, p. 39) ou celle à Paul Meurice du 2 juin 1853 (*Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice*, préface de Jules Claretie, Paris, Fasquelle, coll. Bibliothèque Charpentier, 1909, p. 23). Le Gallus de Virgile n'a en tout cas rien à voir avec le héros homonyme, modeste et « gaulois », du sonnet « *Villula* » pourtant inspiré, entre autres sources antiques, par les *Géorgiques* (*Les Trophées*, éd. cit., p. 82).

quatre sections les plus importantes : « La Grèce et la Sicile », « Rome et les Barbares », « Le Moyen Âge et la Renaissance » et « La Nature et le rêve ». Quant à la dixième bucolique, c'est celle qui achève le recueil par le chant à Gallus, « Gallus pour qui mon amour d'heure en heure / s'accroît autant que l'aune s'élève au retour du printemps⁹³ ». En dehors même des variations sur le chiffre X, il serait plaisant de voir dans cette référence discrète à la dixième bucolique une clef pour lire ce dizain. Ainsi, avec le temps, la rivalité entre les Muses et les filles de Piérus serait devenue l'affectueuse admiration de Virgile pour Gallus – sentiment d'autant plus intéressant qu'il ne reste rien aujourd'hui de l'œuvre de Gallus, et tout de celle de Virgile. Cette circonstance, qui fait rêver aux différentes possibilités d'identification, fait douter du même coup de l'objet du poème : l'hommage s'adresse-t-il vraiment à Victor Hugo ? Au regard de la date et des préoccupations de l'auteur à ce moment-là, c'est bien plutôt à Chénier que Heredia aurait dû adresser la déclaration de Virgile à Gallus – d'autant que, par la coupe des vers ou par la reprise d'autres procédés stylistiques peu communs, l'influence des *Bucoliques* d'André Chénier est très sensible dans ses derniers poèmes⁹⁴.

Or, c'est bien à André Chénier, le dernier palefrenier de Pégase selon *Les Chansons des rues et des bois*, qu'il revient de décerner la victoire à Gallus : comme l'avait fait remarquer le critique suédois Emil Zilliacus, le troisième vers épouse étroitement la forme d'un alexandrin du « Malade » de Chénier (« Ces mains, ces vieilles mains orneront ta statue⁹⁵ »), dont le titre ne pouvait laisser indifférent Heredia malade et vieillissant. Quant à son contenu, c'est autre chose, puisqu'il s'agit d'un fils malade d'amour... Mais l'auteur des *Trophées* persistait ainsi à associer la jeunesse, l'amour et la gloire dans une même triade poétique, exactement comme il avait réécrit

93. Virgile, *Bucoliques*, X, v. 73-74.

94. Parmi les huit sonnets publiés avec le dizain « À un poète » le 1^{er} décembre 1905, « La Fileuse » dans son entier, les deux premiers quatrains de « L'Enlèvement d'Antiope » et « La Vision d'Ajaj », sont particulièrement remarquables à ce titre (voir *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 82, 53 et 61).

95. André Chénier, « Le Malade », v. 13, *Les Bucoliques*, éd. cit., p. 22. Pour Emil Zilliacus, voir Miodrag Ibrovac, *op. cit.*, p. 400, n. 2. José-Maria de Heredia cite à trois reprises « Le Malade » dans la préface de son édition des *Bucoliques*, au nombre des quelques œuvres, avec « L'Aveugle » et « L'Esclave », qui sont « de vrais poèmes, au sens moderne, et de grands poèmes, au sens éternel » (« Le Manuscrit des *Bucoliques* », *loc. cit.*, p. IX). Pour remercier Samuel Pozzi d'avoir sauvé sa fille Hélène en l'ayant opéré d'un fibrome utérin, c'est encore un vers du « Malade » qu'il cite (voir la lettre de José-Maria de Heredia à Samuel Pozzi, 25 mars 1904 ; Claude Vanderpooten, *Samuel Pozzi chirurgien et ami des femmes*, Ozoir-la-Ferrière, Éditions In Fine, coll. Histoire, 1992, p. 291).

pour l'épigramme des *Trophées*, en changeant la forme et le sujet sans changer le nom de l'auteur, un vers de Ronsard : « L'honneur sans plus du verd laurier m'agrée⁹⁶ » était devenu, sans que personne y voie à redire, « L'amour sans plus du verd / Laurier m'agrée ». Dans le poème à Victor Hugo aussi, le glorieux laurier venait en rejet, associé à l'amour et à la jeunesse. Au cœur du dizain était enchâssée la rime *ombres-sombres*, la dernière utilisée par André Chénier avant son départ pour l'échafaud, mais aussi et surtout l'une des rimes favorites de Victor Hugo ; mieux encore, c'était l'hémistiche entier « éblouissants ou sombres » qui lui était emprunté. Dans l'un des plus célèbres poèmes des *Orientales*, où passait comme une image anticipée et brouillée de « La Conscience », il s'appliquait à Napoléon :

L'œil même qui te fuit te retrouve partout.
Toujours dans nos tableaux tu jettes ta grande ombre ;
Toujours Napoléon, éblouissant et sombre,
Sur le seuil du siècle est debout⁹⁷.

Il s'agissait maintenant du seuil d'un autre siècle, dominé par une autre figure, mais la référence aux *Orientales*, recueil dont s'étaient réclamés depuis l'origine tous les Parnassiens sans exception, à commencer par Leconte de Lisle, était au moins aussi significative que celle à Napoléon. Après son attaque à la manière d'André Chénier lecteur de Virgile et son cœur greffé des *Orientales*, le dizain s'achève, malgré l'épithète *morose* chère à Victor Hugo, comme un poème de Leconte de Lisle – bel exemple du processus de création poétique par condensation propre à Heredia. La projection de l'auteur sur son sujet devient alors évidente, car la vision finale du monde est bien moins celle de Victor Hugo que celle de Leconte de Lisle. Et pour ceux qui n'auraient pas reconnu, dans « Le spectacle éternel du mobile univers / Indifférent aux Dieux comme aux hommes moroses », le « torrent des mobiles chimères », « l'homme universel » et les « hommes éphémères » de la célèbre « Maya » des *Poèmes tragiques*, Heredia emprunte son dernier hémistiche aux *Poèmes*

96. Ronsard, « À Charles de Pisseleu, évêque de Condon », v. 49, *Odes* (1550), III, 1 (<http://www.cesr.univ-tours.fr/Epistemon/cornucopie/Odes3.asp>) – qui elle-même paraphrase l'ode à Mécène d'Horace (*Odes*, I, 1).

97. « Lui », v. 81-84, *Les Orientales*, XL, 3 ; *Poésie I*, Laffont, p. 535. C'est dans la strophe précédente que se trouve la célèbre apostrophe « Napoléon ! soleil dont je suis le Memnon ! » (v. 78) et la rime *Memnon-nom*, dernière rime masculine du « Monument » de Heredia à la gloire de Théophile Gautier (*Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 211). Sur la question de la référence des Parnassiens aux *Orientales*, voir notre article « *Les Orientales* et le Parnasse », dans *Autour des Orientales*, textes réunis et présentés par Claude Millet, Paris, Minard, coll. Lettres modernes, série Victor Hugo, n° 5, 2002.

barbares. Dans la saisissante pièce intitulée « Mille Ans après », confession d'un poète aspirant à la gloire mais oublié par le temps, l'espérance passée culminait dans ce dialogue vertigineux :

La nuit terrible, avec sa formidable bouche,
 Disait : – La vie est douce ; ouvre ses portes closes ! –
 Et le vent me disait de son râle farouche :
 – Adore ! Absorbe-toi dans la beauté des choses⁹⁸ ! –

Immédiatement après, le dernier quatrain du poème venait brutalement dénoncer cette injonction comme une illusion, alors qu'avec son futur apaisant, le dizain de Heredia inverse la perspective. Virgile, Ronsard, Chénier, Hugo, Leconte de Lisle : ce dizain dessine une dernière fois, comme dans une réduction testamentaire du *William Shakespeare*, la liste des génies selon Heredia. Plutôt que de faire de Victor Hugo le poète par excellence, c'est sans doute le sens du titre générique « À un poète », donné aussi à l'ébauche d'un sonnet publié en 1930 dans *Le Manuscrit autographe*⁹⁹. Mais

98. Leconte de Lisle, « Mille Ans après », v. 21-24, *op. cit.*, p. 196. Ce poème avait tout d'abord été publié dans *L'Artiste*, au moment où la revue était dirigée par Catulle Mendès, le 1^{er} janvier 1868. Le mois suivant, Heredia y donnait six sonnets. Le poète était d'autant plus sensible à cet hémistiche qu'il l'avait aussi associé, dans l'un de ses rares essais d'autobiographie directe, à son éveil poétique : « Dans la vieille maison parmi les lauriers-roses, / C'est là que ma première aurore étincela / À l'orient du ciel tropical et c'est là / Que s'ouvrirent mes yeux à la beauté des choses » (« [Cuba] », v. 1-4 ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 145). Entre ces deux étapes (passé et futur), c'est au présent que José-Maria de Heredia s'était adressé, pour un même compliment, au poète Philippe Dufour, l'un des derniers disciples de Leconte de Lisle : « Dans ces *Poèmes légendaires* vous avez dit [...] le songe éphémère de la vie et l'éternelle beauté des choses » (José-Maria de Heredia à Philippe Dufour, lettre-préface aux *Poèmes légendaires*, Paris, Lemerre, 1897, p. X. Le recueil est dédié à la mémoire de Leconte de Lisle). Plus près de la rédaction du dizain, il rendait un hommage similaire à André Chénier, le premier depuis Ronsard et La Fontaine à posséder et à renouveler « dans la poésie française le sentiment de la nature » : « Il voit, il sent la beauté multiple des choses » (José-Maria de Heredia, « Le Manuscrit des *Bucoliques* », *loc. cit.*, p. XXVI). Enfin, dans son émouvante dernière lettre envoyée du château de Bourdonné à sa fille Marie, qui contient selon Miodrag Ibrovac ses dernières lignes, ce qui renforce encore son caractère testamentaire, il s'exclama *in fine* : « Que la vie est malheureusement courte pour un poète lyrique qui aime la beauté des choses ! » (José-Maria de Heredia à Marie de Régnier, 14 juillet [*sic* pour août] 1905 ; Miodrag Ibrovac, *op. cit.*, p. 198).

99. Voir José-Maria de Heredia, « À un poète » ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 167. Malgré leur titre commun, les deux poèmes n'ont rien à voir : le sonnet envisagé, dont seuls sont conservés les deux premiers vers et plusieurs esquisses du dernier tercet, s'apparentait clairement à un « Art poétique ». À rebours de celui de Verlaine, auquel il était sans doute censé répondre, il devait s'achever par l'éloge de la rime – laquelle offrait au vers ou au sens, au choix, dans un alexandrin rendu assez hugolien par l'enjambement intérieur de l'adjectif sur le second hémistiche, « Le grand prolongement mystérieux du rêve ».

puisque l'intertextualité se loge à tous les niveaux, il renvoie aussi, et peut-être surtout, au titre que Leconte de Lisle avait donné dans les *Poèmes tragiques* à son sonnet admirablement nihiliste composé pour *Le Tombeau de Théophile Gautier*, « À un poète mort ». Leconte de Lisle avait en effet réussi cet exploit, dans ce recueil d'hommages très majoritairement hyperboliques, de refuser toute idée d'immortalité, par l'âme ou par l'œuvre, et de ne prononcer d'autre éloge que celui de la mort à laquelle il disait aspirer lui-même. Comme le souligne aussi le contraste entre la place réservée aux yeux autrefois ouverts et désormais clos dans le premier quatrain du sonnet de Leconte de Lisle et celle donnée aux yeux éternellement actifs à la fin du dizain de Heredia, l'hommage à Victor Hugo, sous le signe de l'immortalité poétique, corrige celui de Leconte de Lisle à Théophile Gautier.

Sans que l'année 1885 y change grand-chose, les relations entre Victor Hugo et José-Maria de Heredia ont certainement souffert, à cette époque où l'on pouvait encore rêver de faire aboutir le monde à un beau livre, de la trop grande proximité (chronologique, intentionnelle, conceptuelle...) entre *La Légende des siècles* et *Les Trophées*. Pour résister à un rapprochement que les contemporains ne cessaient de dessiner, il semble que Heredia a successivement, puis simultanément, tenté de jouer Lamartine et Leconte de Lisle contre Victor Hugo. Pour un auteur qui accordait tant d'importance à la forme, l'ambiguïté de son rapport à l'auteur de *La Légende des siècles* se lit dans son abandon systématique du sonnet dès lors qu'il s'agit d'une confrontation, directe ou indirecte, avec son œuvre, ou d'un hommage à lui rendre – refus d'autant plus significatif que le sonnet, comme il l'avait montré dans *Les Trophées* pour Pétrarque, Ronsard, du Bellay et Armand Silvestre, se prête à ravir à ce genre d'exercice. C'est bien ce qui réunit, par-delà leurs dates et leurs statuts divers, les blocs d'alexandrins à rimes plates des « Conquistadors de l'or » du deuxième *Parnasse contemporain* et le « Pégase » de 1902 ; les *terza rima* du *Tombeau de Théophile Gautier* et du « Romancero » ; le monostique isolé à la fin du sonnet « Jouvence » et le dizain ultime de 1905. À côté de l'inachèvement commun aux « Conquistadors de l'or » et à « Pégase », et à la réutilisation du dernier vers de « Jouvence » comme de la prose du discours de réception à l'Académie française, le dizain de 1905 réussit enfin, sans doute grâce à la médiation d'André Chénier, ce qu'aucun anniversaire officiel n'avait pu obtenir : un hommage personnel, achevé et inédit. En ce sens, l'ingratitude de la France envers Lamartine, que José-Maria de Heredia dénonçait dans son discours de réception à l'Académie française, annonçait curieusement la sienne, rattrapée *in extremis*, envers Victor Hugo : « Elle avait contracté, elle aussi, une dette sacrée qu'elle n'a

pas payée, et ce n'est que tardivement qu'elle tresse, pour l'Ombre de ce grand poète qui fut un grand citoyen, la double couronne qui lui était due, de chêne et de laurier¹⁰⁰. »

100. José-Maria de Heredia, discours de réception à l'Académie française, 30 mai 1895, éd. cit., p. 236.

PATRICK ABSALON

Heredia et les artistes de son temps

Les relations que le poète des *Trophées* a entretenues avec les artistes de son époque sont nombreuses et riches. À l'image d'un homme du monde, dont le cercle s'est sans cesse élargi, il a rassemblé autour de lui une foule d'amoureux des arts, de la musique et bien sûr de la littérature. Les amitiés avec les peintres et les sculpteurs ont été multiples : certains d'entre eux l'ont portraituré¹, d'autres se sont inspirés de sa poésie pour concevoir des œuvres d'art. Mais Heredia, en tant que l'un des principaux animateurs du Parnasse, ne fait pas figure d'exception en la matière. En vérité, force est de reconnaître qu'il en a été de même pour pratiquement tous les littérateurs du XIX^e siècle.

L'*Album amicorum* de madame de Heredia porte le témoignage de plusieurs amitiés fidèles, à travers la présence de dessins, croquis et aquarelles d'artistes proches du poète². Emmanuel Lansyer, peintre paysagiste³, y a souvent laissé une trace, dont le poème « La Mer », illustré par une aquarelle signée et datée du 17 janvier 1886⁴. De même, Émile Lévy, qui fit les portraits du poète et de son épouse, esquissa dans l'album, à la toute fin de l'année 1884, un beau dessin⁵ mis en rapport avec le sonnet de Heredia « Antoine et Cléopâtre » paru le 10 décembre 1884 dans *Le Monde poétique*. On remarque encore une rareté : un sonnet de Virginie Demont-Breton, fille de Jules Breton, intitulé « À terre » (daté de septembre 1883)⁶, accompagné

1. Voir Patrick Absalon, « Portraits de Heredia », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 35, 2005, p. 67-77.

2. Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 14363.

3. Voir Diane de Blacas, *Lansyer. Le Maître du luminisme*, préface de Pascal Dubrisay, Cigogne, Concept-Image, 2004. Cet ouvrage, un peu trop hagiographique à mon goût, dit ceci, p. 14 : José-Maria de Heredia, « avec qui il [Lansyer] entretiendra une amitié durable, s'est précipité à Douarnenez, impatient de rencontrer Lansyer ».

4. Ms. 14363, f. 41. Voir le n° XII du cahier d'illustrations ci-joint.

5. *Ibid.*, f. 20. Voir le n° XIII du cahier d'illustrations ci-joint.

6. *Ibid.*, f. 31.

d'un dessin à la plume, et suivi d'un croquis d'un artiste anonyme, peut-être son mari Adrien Demont⁷.

On pourrait s'attendre à lire quelques noms d'artistes contemporains dans les textes de poésie de Heredia. Ceux-ci se font relativement rares. On espérerait également lire une critique d'art abondante et pertinente. Il n'en est rien. Heredia n'a pas été un visiteur assidu du Salon de peinture et de sculpture, bien qu'il se soit rendu régulièrement au Louvre, au Champ de Mars ou au Palais de l'Industrie. Il n'a pas rendu compte des « progrès » de l'art dans des feuilletons largement diffusés. « J'ai rarement entendu Heredia parler peinture, note Antoine Albalat dans ses *Souvenirs*, bien qu'il aimât les enluminures et les belles illustrations⁸. » Cependant, il est possible de se faire une bonne idée de ses goûts et opinions sur l'art, notamment grâce à sa correspondance, aux divers témoignages venant de son entourage et aux textes critiques qu'il a rédigés. Il a consacré en effet plusieurs pages au sculpteur Ernest Christophe⁹, au dessinateur et caricaturiste Daniel Vierge¹⁰, ainsi qu'au peintre Émile Lévy¹¹.

Plusieurs études ont déjà abordé les « affinités esthétiques » entre Heredia et certains artistes, dont l'une, importante, porte sur le poète et le peintre Gustave Moreau¹². Quant aux problèmes soulevés par la transposition d'art, ils ont fréquemment fait l'objet de commentaires¹³.

La lecture de l'œuvre poétique de Heredia permet bien évidemment de repérer les noms des artistes qu'il mentionne, ou à qui il dédie ses vers¹⁴. Je

7. *Ibid.*, f. 33.

8. Antoine Albalat, *Souvenirs de la vie littéraire*, nouvelle édition augmentée d'une préface-réponse, Paris, Crès, 1924, p. 57.

9. Voir José-Maria de Heredia, « Ernest Christophe », *Les Lettres et les arts*, t. III, 1^{er} août 1886, p. 198-204.

10. Voir José-Maria de Heredia, « Daniel Vierge », *La Revue illustrée*, 1^{er} juillet 1894, p. 33-38 ; repris comme préface au *Cabaret des Trois-Vertus* de Saint-Juirs [René Delorme], avec des illustrations de Daniel Vierge, gravées par Clément Bellenger, Paris, Tallandier, [1895].

11. Voir José-Maria de Heredia, « Émile Lévy », dans *Catalogue des tableaux, pastels, aquarelles et dessins par Émile Lévy*, Paris, Imprimerie de l'Art, 1890, p. 3-8.

12. Simone Delaty, « Gustave Moreau et José-Maria de Heredia : affinités esthétiques », dans *Patterns of Evolution in Nineteenth-Century French Poetry, Proceedings of the International Colloquium on the Parnasse*, Cambridge, The Talents Press, 1991, p. 136-152.

13. Voir par exemple Bettina Cenerelli, « José-Maria de Heredia : disciple ou rénovateur de la transposition d'art de Théophile Gautier ? », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 21, 1999, p. 87-94.

14. J'utilise l'édition de Simone Delaty, *Œuvres poétiques complètes*, Les Belles Lettres, 1984, t. I : *Les Trophées* ; t. II : *Autres Sonnets et poésies diverses*.

ne m'attarde pas sur les sonnets composés pour et d'après Moreau, peintre qui a opéré sur lui une grande influence. On note plusieurs sonnets reflétant l'art de Lansyer, d'autres dédiés à Claudius Popelin, émailleur célèbre, avec qui il a eu une correspondance soutenue¹⁵. Ces trois artistes sont les plus importants.

La liste des autres artistes, dont les noms apparaissent dans le texte hérédien ou la dédicace, donne une bonne vision d'ensemble de la galerie artistique du poète. Commençons par *Les Trophées*. Dans « La Grèce et la Sicile » : Pierre Puvis de Chavannes¹⁶ (peintre français, 1824-1898) ; dans « Le Moyen Âge et la Renaissance » : Matteo de' Pastis¹⁷ (sculpteur et graveur en médaille italien, xv^e siècle), Antonio Perez de Las Cellas¹⁸ (orfèvre espagnol, xv^e siècle), Henry Cros¹⁹ (sculpteur français, 1840-1907), Myron²⁰ (sculpteur grec, v^e siècle av. J.-C.), Clovis Ève²¹ (relieur d'art français, 1584-1634), Titien²² (peintre italien, 1485/88-1577), Antonio di Sandro²³ (orfèvre italien, xv^e-xvi^e siècle), Benvenuto Cellini²⁴ (orfèvre et sculpteur italien, 1500-1571), enfin quelques noms importants de l'orfèvrerie espagnole (et européenne) des xv^e et xvi^e siècles, Juan Ruyz, Juan de Arfe, Juan Ximenez, Alonso Becerill et Fray Juan de Ségovie.

Dans « L'Orient et les tropiques », on ne rencontre qu'un artiste, Jean-Léon Gérôme²⁵ (peintre et sculpteur français, 1824-1904) ; il en est de même dans « La Nature et le rêve », avec la figure de Michel-Ange²⁶ (peintre, sculpteur et architecte italien, 1475-1564).

Le second volume des *Ceuvres poétiques complètes* recueille variantes des *Trophées* et poésies éparses – pour beaucoup rassemblées par Pierre Louÿs :

15. Voir Joanna Richardson, « José-Maria de Heredia. An Unpublished Correspondence », *Modern Language Review*, vol. 65, No. 1, 1970, p. 36-53.

16. « Sur l'Othrys », *Ceuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. I, p. 75. Notons que la dédicace à Puvis de Chavannes n'est pas présente dans l'édition de 1893 des *Trophées*. Elle est ajoutée dans l'édition de 1895.

17. « Médaille », *ibid.*, p. 118.

18. « L'Estoc », *ibid.*, p. 119.

19. « La Belle Viole », *ibid.*, p. 122.

20. « Épitaphe », *ibid.*, p. 123.

21. « Vélin doré », *ibid.*, p. 124. Une épigraphe, « Sur une statue de Myron », introduit le sonnet « Le Coureur » lors de sa publication dans la *Revue des deux mondes*, 15 mai 1890. Elle disparaît de l'édition princeps.

22. « La Dogaresse », *ibid.*, p. 125.

23. « Sur le Pont-Vieux », *ibid.*, p. 126.

24. *Ibid.*

25. « Le Prisonnier », *ibid.*, p. 150.

26. « Michel-Ange », *ibid.*, p. 181.

on y trouve Euphronios²⁷ (peintre de vase grec, VI^e-V^e siècle av. J.-C.), Jean Goujon²⁸ (sculpteur français, 1510-1567), Philibert de Lorme²⁹ (architecte français, 1510/15-1570), Pierre Lescot³⁰ (architecte français, 1515 ?-1578), à nouveau Juan de Arfe³¹, Phidias³² (sculpteur grec, V^e siècle av. J.-C.) et pour finir Scopas³³ (sculpteur grec, IV^e siècle av. J.-C.).

Pour terminer cette liste quelque peu fastidieuse, je relève un poème dédié au peintre académique français Paul Baudry³⁴ (1828-1886) et un second au peintre symboliste belge Félicien Rops³⁵ (1833-1898). Parmi *Les Trophées*, on note le sonnet « Ariane » dédié au sculpteur romantique Jean-Baptiste Clésinger (1814-1883) dans la publication du *Parnasse contemporain* de 1876. Son nom disparaît de l'édition de 1893³⁶. Je ne mentionne pas les artistes dont l'exégèse a permis de déterminer qu'ils ont été à la source de quelques-uns des sonnets, les recherches de Miodrag Ibrovac³⁷ et celles qui leur sont postérieures ont largement fait avancer la question. En résumé, sont convoqués quatre célébrités de la Grèce antique, cinq artistes de la Renaissance italienne, un sculpteur et deux architectes français du XVI^e siècle, ainsi qu'un relieur d'art, six orfèvres des XV^e et XVI^e siècles espagnols, cinq peintres français et un artiste belge du XIX^e siècle, deux sculpteurs français de la même époque, et pour finir un peintre-émailleur français, contemporain du poète (soit vingt-huit artistes au total : neuf artistes du XIX^e siècle et dix-neuf du passé).

Que déduire d'un tel catalogue ?

D'abord, hormis Claudius Popelin, les artistes de son temps ne sont pas présents dans le texte poétique, mais lisibles en tant que dédicataires. Ensuite, les personnalités du passé, c'est-à-dire de l'histoire de l'art, interviennent comme les signes ancrant l'œuvre de Heredia dans un temps devenu mythique et sont parfois la preuve, lorsqu'ils sont écrits en enfilade, de l'érudition de l'écrivain. Enfin, on remarque le goût prononcé du poète pour l'art de la

27. « Le Kratèr », *ibid.*, t. II, p. 83.

28. « Meuble », *ibid.*, p. 124.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. « Orfèvrerie espagnole. Le Vieil Orfèvre », *ibid.*, p. 126 ; et « Orfèvrerie », *ibid.*, p. 127.

32. « Monument », *ibid.*, p. 210.

33. « Mort de Sarpédon », *ibid.*, p. 85.

34. « Diane », *ibid.*, p. 89.

35. « La Messe noire », *ibid.*, p. 131.

36. *Ibid.*, t. I, p. 50.

37. Voir Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Les Sources des Trophées*, Paris, Les Presses françaises, 1923.

Haute Renaissance, puisque nombreux sont les artistes de cette période à être reproduits, tout particulièrement les orfèvres. S'en dégagent les Espagnols, qui se rattachent à l'héritage culturel de Heredia, et soulignent l'analogie que le poète établissait entre son travail et celui de ces artistes.

Le XVI^e siècle, ce « temps des génies³⁸ » et au-delà, où s'épanouissent classicisme et maniérisme, lui suggère en effet plusieurs noms, parmi lesquels Michel-Ange, seul artiste de l'histoire à faire l'objet d'un sonnet complet. Cette œuvre superbe, placée en avant-dernière position dans *Les Trophées*, est probablement à mettre en relation avec le dernier sonnet « Sur un marbre brisé », récemment analysé par Peter Hambly³⁹. L'écho renvoyé par ces deux textes donne quelque indice *a posteriori*, qui résume la pensée artistique de Heredia et ses conceptions de l'œuvre d'art. Dans un intertexte qui réunirait les deux sonnets, l'« infrangible gangue » des *Esclaves* de Michel-Ange se voit fendue – brisée – par la force de l'abandon et de l'oubli, dont use Dieu pour signifier sa domination. Il y a une grande lutte « romantique » qui s'engage, à la source de toute création, synonyme de démiurgie et de pygmalionisme, entre l'Homme et la Nature, mais aussi entre l'Homme et le divin. L'artiste au sens large est celui qui, par magie, donne vie à la matière, cette dernière symbolisée dans la noblesse du marbre. L'originalité de Heredia est de donner à penser que la matière, dès lors qu'elle est dans la main de l'artiste, peut contenir tout l'esprit du monde.

Quant aux artistes contemporains nommés par l'écrivain, leur présence dans le texte n'est pas véritablement significative : ils sont des figures connues et renommées, aux styles variés. Ce sont néanmoins des peintres ou des sculpteurs qui ont entretenu des relations ténues avec la littérature.

Face à la question posée par l'assemblée d'artistes côtoyés par Heredia, il convient de mener quelques réflexions préalables, en vue d'éventuelles études postérieures, plus longues et mieux déployées. Le présent exposé voudra se contenter de poser ainsi trois problèmes simples, avec l'idée sous-jacente que la littérature est en l'occurrence une affaire humaine, autrement dit que les poètes et les artistes ne rencontrent pas uniquement des textes et des images au cours de leur carrière, mais aussi, bien souvent, leurs créateurs. Ceci peut impliquer que l'art poétique soit parfois inventé à la manière d'un art éphémère et volatil, avant d'être fixé dans les pages d'un recueil. Déclamé de

38. J'emprunte cette expression à l'historien de l'art Ludwig Heydenreich.

39. Peter Hambly, « Heredia et l'âge d'or : lecture de "Sur un marbre brisé" », *Essays in French Literature*, No. 38, November 2001, p. 85-110.

fait dans les salons, le poème est confronté à un auditoire prompt à l'échange et devient rapidement une source et un outil de rêverie. Pierre Quillard ne dit rien d'autre dans l'article qu'il livre au *Mercur de France* en 1893, au moment de la publication des *Trophées* :

M. José-Maria de Heredia aura, en notre âge si peu semblable aux époques héroïques, goûté cette gloire de la transmission orale : pendant plusieurs années, ses sonnets ont été illustres avant d'avoir abdiqué, pour les tristesses de l'imprimerie, leur qualité essentielle de chants⁴⁰.

Les relations que l'auteur des *Trophées* a établies avec les « plasticiens », dirait-on aujourd'hui, servent dans un premier temps à enrichir sa vision poétique du monde. Pour lui, l'œuvre d'art est un fragment de nature et de génie, qui doit corroborer sa propre conception esthétique de l'univers. Heredia, dans une filiation littéraire qu'on raccrocherait volontiers à Baudelaire, a le désir dans un deuxième temps de nouer le dialogue des arts, afin de promouvoir la correspondance sentimentale et nécessaire des arts entre eux. Enfin, le poète, en soutenant quelques méthodes originales, comme celles de Claudius Popelin⁴¹ et de Jules Breton⁴², veut aimer, encourager et même applaudir ceux de ses amis qui sont peintres et sonnettes à la fois⁴³. Il conduisit d'ailleurs Breton chez Leconte de Lisle, afin de faire découvrir au maître les vers du peintre de l'Artois⁴⁴.

L'amitié fructueuse et réciproque avec Claudius Popelin est tout à fait exemplaire. Je ne m'attarde pas sur les échanges entre les deux hommes, qui remontent au début des années 1860 et dont il est question dans l'article de Joanna Richardson et dans les études de Michael Pakenham⁴⁵ et de Joël Dalançon⁴⁶ à propos de la genèse des *Sonnets et eaux-fortes*. Toutefois, il

40. Pierre Quillard, « José-Maria de Heredia », *Mercur de France*, t. VII n° 40, avril 1893, p. 354.

41. Voir Pierre de Bouchaud, *Claudius Popelin. Peintre, émailleur et poète*, Paris, Lemerre, 1894, p. 9-43.

42. Voir Annette Bourrut Lacouture, *Jules Breton. La Chanson des blés*, catalogue de l'exposition, Arras, musée des Beaux-Arts, Quimper, musée des Beaux-Arts, Dublin, National Gallery of Ireland, Somogy Éditions d'art, 2002, p. 176 sqq.

43. Sur Popelin sonnettes, voir Aaron Schaffer, *The Genres of Parnassian Poetry. A Study of the Parnassian Minors*, Baltimore, The Johns Hopkins Press – London, Oxford University Press – Paris, Les Belles Lettres, 1944, p. 257-262.

44. Voir Jules Breton, *Un peintre paysan, souvenirs et impressions*, Paris, Lemerre, 1896, p. 187-188.

45. Voir Michael Pakenham, « Sonnets et eaux-fortes », dans *Patterns of Evolution in Nineteenth-Century French Poetry*, op. cit., p. 274-288.

46. Voir *Sonnets et eaux-fortes*. Introduction, notices sur les collaborateurs du recueil, notes et variantes par Joël Dalançon, Poitiers, La Licorne, coll. Textes rares, 1997, p. 13-14.

faut bien noter la singularité d'un poète qui loue avec grandiloquence un art peu pratiqué à l'époque, l'émail, et qu'il qualifie d'« original, littéraire et poétique quoique plastique⁴⁷ ». Quand d'autres s'inspirent surtout de tableaux vernissés ou de marbres polis, lui tente de mettre en exergue les qualités des émaux peints, qu'il place « à côté et peut-être au-dessus de la peinture historique⁴⁸ ». Il y voit une distance que la technique impose entre la manière de représentation et le sujet représenté, distance que le réalisme peut-être trop brutal de la peinture amoindrirait. Bien que Heredia demeure sensible à la peinture fantaisiste d'un Moreau, les émaux de Popelin semblent mieux disposés, selon lui, à transmettre la poésie de thèmes universels. Faut-il y voir un rapport avec sa propre façon de concevoir le texte poétique ? Les ouvrages scientifiques de Popelin ont en outre permis à Heredia de puiser les informations techniques et historiques utiles à la rédaction de ses sonnets consacrés à l'art de l'émail et à l'émailleur. Mais on sait moins que le poète vit autrement une poésie presque « naturelle » dans le texte explicatif et scientifique lui-même, texte susceptible de contenir des émotions et de proposer des visions enchanteresses. Il écrivit ainsi à Popelin :

Toute votre leçon est vraiment d'un haut ton. Il y a dans l'*Émail* (Introduction) telle phrase (les teintes argentines des couleurs naissantes etc...) qui vaut dix sonnets. Il n'y a pas d'émail plus incandescent que le paragraphe où vous énumérez les couleurs. On croirait voir des aurores boréales⁴⁹.

Heredia a également entretenu une solide amitié avec le sculpteur Ernest Christophe, à tel point que le poète fut désigné légataire testamentaire de l'artiste⁵⁰. L'auteur des *Trophées* se rendait parfois dans la maison de campagne du sculpteur située en Touraine, au lieu-dit La Cigogne, et a recueilli, à la mort de ce dernier, une partie de sa bibliothèque. Parmi les ouvrages possédés par Heredia et mis en vente en 1906, on trouve en effet plusieurs exemplaires ayant appartenu à Christophe⁵¹.

C'est par un souvenir de la poésie de Leconte de Lisle que Heredia commence l'article sur son ami, le plus important qu'il ait consacré à un

47. Lettre de Heredia à Popelin, 7 septembre 1868, publiée par Joanna Richardson, art. cit., p. 38.

48. *Ibid.*

49. Lettre de Heredia à Popelin, [1868], *ibid.*, p. 41.

50. Tours, archives privées.

51. Voir *Catalogue de livres modernes et de livres anciens de la bibliothèque de feu M. José-Maria de Heredia*, 1^{ère} et 2^e parties, Paris, Henri Leclerc, 1906, n° 148, 298, 299, 300, 352, 353, 354, 686.

artiste de son temps. S'agissant de *La Fatalité*, dont le bronze est exposé au Salon de 1885⁵², il dit son admiration et rend compte de la séduction émanant de l'œuvre qui s'inscrit, pour lui, à l'instar des vers composés par le poète réunionnais sur cette statue, davantage dans l'évocation que dans la description : « [Les vers] dessinent, d'un noble trait, la silhouette de ce beau groupe, plutôt qu'ils ne le décrivent⁵³. » Cette idée essentielle croise l'un des objectifs principaux de l'écriture de Heredia, où la suggestion doit nourrir l'effet poétique. Bernard Lazare a fort justement mis l'accent sur ce principe en notant que le poète est « non seulement un évocateur d'objet, mais un évocateur d'êtres et d'époques⁵⁴ ». Le critique d'art Paul Mantz reprend à peu près le même point de vue dans son *Salon de 1889*, quand il écrit au sujet du sculpteur : « Son œuvre [est] moins intelligible à la foule habituée à chercher dans une statue ou dans un groupe une silhouette plutôt qu'une pensée⁵⁵. » « La faculté suprême de l'artiste, poète, historien, romancier, peintre, sculpteur ou musicien, est le don d'évocation⁵⁶ », annonce Heredia, cohérent avec lui-même, à propos du dessinateur espagnol Daniel Vierge. Cette *Fatalité* a dû inspirer le poète pour un sonnet recueilli dans les variantes des *Trophées*, et qui s'achève par ce vers : « La Force inconsciente ignore qu'elle écrase⁵⁷. »

L'œuvre d'art paraît ainsi s'effacer au profit de l'interprétation du poète, qui laisse toute sa place à celle du spectateur. Mais dans la brève allusion au père de la poésie parnassienne effectuée par Heredia au commencement de son article sur Christophe, semble poindre l'intention d'une hiérarchisation, qui mettrait la poésie du texte au-dessus de la sculpture ; l'hommage à Leconte de Lisle est latent. Peut-être faut-il aller chercher encore ces échos poétiques transcrivant la vénération pour le chantre des *Poèmes antiques*, échos qui mêlent en outre sculpture et versification sonore, tangible tel le marbre, dans le sonnet « Sphinx », publié pour la première fois en 1893. Ce poème, sans nul doute inspiré par *Le Baiser suprême* de Christophe⁵⁸,

52. Bagnères-de-Luchon, jardin du Casino. Voir le n° XIV du cahier d'illustrations ci-joint.

53. José-Maria de Heredia, « Ernest Christophe », art. cit., p. 198.

54. Bernard Lazare, *Figures contemporaines : ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*, Paris, Perrin, 1895, p. 133.

55. Paul Mantz, *Salon de 1889*. Cent planches en photogravure. Deux frontispices gravés à l'eau-forte, Paris, Ludovic Baschet, [1899], p. 91.

56. José-Maria de Heredia, préface au *Cabaret des Trois-Vertus*, op. cit. La préface n'est pas paginée.

57. *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 104.

58. Le Mans, musée de Tessé. Voir le n° XV du cahier d'illustrations ci-joint.

statue également ornée d'une poésie de Leconte de Lisle, fait montre d'une composition assez rare dans l'art hérédien, puisqu'on y lit un dialogue tendu entre l'homme et le Sphinx.

Heredia était en contact avec d'autres sculpteurs importants de l'époque, tous pratiquant un art statuaire symbolique, voire « philosophique », où transparait l'exaltation d'une « nature héroïque⁵⁹ », comme Denys Puech, Hippolyte Maindron, Antonin Mercié et Hippolyte Moulin. Ces artistes sont de plus à rapprocher de la mode néo-florentine, qui connaissait un beau succès entre 1860 et 1890.

Avant de conclure provisoirement ce court aperçu, j'aimerais dire quelques mots sur certains aspects moins connus de Heredia et de ses rapports à l'art. Il fut notamment collectionneur, mais on sait peu de chose sur la question, hormis le fait que toutes les œuvres et tous les objets versés à la bibliothèque de l'Arsenal ont été un jour en possession de son ancien administrateur et de sa famille. Ces pièces ont été données par les amis du poète, comme gage de reconnaissance. La sculpture d'Henry Cros, *Isabeau de Bavière*⁶⁰, fut offerte à madame de Heredia en 1893, en remerciement du sonnet « La Belle Viole » dédié à Cros par Heredia, poème lui-même inspiré d'une cire du sculpteur⁶¹. Par ailleurs, des descriptions de l'appartement de Heredia rue Balzac à Paris signalent qu'il renfermait de nombreuses œuvres d'art. Il y avait des bronzes d'Antoine-Louis Barye, des peintures de Lansyer et de Breton, des calques d'Eugène Delacroix (*L'Éducation d'Achille* et *Orphée*), une eau-forte de Félix Bracquemond d'après les *Fables* de La Fontaine mises en image par Gustave Moreau, ainsi que des sabres japonais et des kriss malais⁶². L'émail de Claudius Popelin représentant Heredia en conquistador devait y tenir un rang particulier⁶³.

Heredia faisait également collection d'œuvres et d'estampes japonaises, tout comme son ami intime Emmanuel Lansyer⁶⁴. Il les exposa en 1883

59. Expression employée par Heredia pour évoquer la peinture de Gustave Moreau ; voir Simone Delaty, « Gustave Moreau et José-Maria de Heredia : affinités esthétiques », art. cit., p. 145.

60. Voir la notice d'Emmanuelle Héran dans *De l'impressionnisme à l'Art nouveau : acquisitions du musée d'Orsay, 1990-1996*, catalogue de l'exposition, Paris, musée d'Orsay, Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 134.

61. *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. I, p. 122. Peter Hambly a reproduit l'œuvre d'Henry Cros dans son article « Heredia et du Bellay : lecture de "La Belle Viole" », *Essays in French Literature*, No. 42, July 2005, p. 77.

62. Henri de Régnier, *Nos rencontres*, 3^e édition, Paris, Mercure de France, 1931, p. 23-33.

63. *Ibid.*, p. 28.

64. Voir Geneviève Lacambre, « Les Collectionneurs japonisants au temps des Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 4, 1995-1996, p. 164-170, p. 169 (sur Lansyer).

(trente-neuf numéros), à la demande de Louis Gonse, lors de l'exposition parisienne d'art japonais rue de Sèze⁶⁵. On ne sait pas pour l'instant par quelle voie il a acquis ces œuvres. Mais on peut parier que le peintre et le poète ont amplement échangé sur la question. Notons d'ailleurs que les deux sonnets « japonais » des *Trophées* sont contemporains de l'exposition et de la publication en deux volumes du livre incontournable de Gonse sur l'art du pays du Soleil levant⁶⁶. Edmond de Goncourt signalait de son côté que les œuvres collectionnées par Heredia étaient de qualité⁶⁷. Il y avait quelques *foukousas*, ces délicats carrés de soie brodée.

Enfin, si Heredia jouissait d'une grande renommée et était apprécié par beaucoup, il jouait parfois le double jeu de l'homme qui cherche des appuis haut placés, tout en contribuant à soutenir la bonne fortune de ses amis artistes les plus proches. À plusieurs reprises pendant le Second Empire, il avait témoigné de son désir d'intégration dans le cercle impérial en profitant des excellentes relations que Popelin entretenait avec la princesse Mathilde. À la veille de devenir académicien, il s'empressait d'écrire à Léon Bonnat, membre influent de l'Académie des Beaux-Arts, pour lui demander « deux services » :

Mon cher maître et ami,

Si la goutte ne me retenait à la chambre, je serais allé vous voir pour vous demander deux services

1° De travailler pour moi auprès de tous vos amis de l'Académie française à laquelle je me présente (fauteuil de Mazade)

2° D'écrire un mot à Roujon sur une carte en faveur de mon ami Jacques Blanche qui est porté en croix à la suite de l'exposition de Chicago.

Les deux choses me tiennent fort à cœur et je puis compter, n'est-ce pas ? que vous me rendrez ce double service.

Votre cordialement

J.-M. de Heredia

Le 24 nov[embre] 93⁶⁸

65. Voir Louis Gonse, *Catalogue de l'exposition rétrospective de l'art japonais*, Paris, Quantin, 1883, p. 369-372. La collection de Lansyer est cataloguée p. 407-409.

66. Voir Louis Gonse, *L'Art japonais*, Paris, Quantin, 1883.

67. Voir Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881, t. II, p. 359.

68. Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet, lettre n° 1245-1246, carton 5.

Le poète fait référence à Jacques-Émile Blanche, peintre portraitiste bien connu des cénacles mondains. Les deux hommes se sont rencontrés dans les années 1880, alors que le fameux docteur Blanche, père de l'artiste, tenait salon. Blanche a peint en 1893 les deux gendres de Heredia, Pierre Louÿs et Henri de Régnier⁶⁹.

Le peintre a montré à l'Exposition universelle de Chicago en 1893 son important tableau *L'Hôte, ou Le Dernier Souper*⁷⁰, qui avait fait forte impression auprès de la critique au Salon des Artistes français de 1892. C'est une transposition contemporaine du thème des Pèlerins d'Emmaüs, avec la figure d'un Christ « bien japonais⁷¹ », comme le notait Octave Mirbeau dans *Le Figaro* du 9 mai 1892. En effet, la scène représente le Christ en kimono attablé chez des bourgeois du XIX^e siècle, dont les physionomies sont celles de membres de la famille du peintre.

Dans cette lettre inédite, Heredia demande donc à Bonnat d'intercéder en faveur de Blanche, « qui est porté en croix », auprès d'Henry Roujon, alors directeur des Beaux-Arts. Cette expression plutôt ambiguë pose problème, car elle doit renvoyer à la récompense de l'Académie que Blanche est sur le point de recevoir, mais qu'il n'obtient qu'en 1897⁷². Par ailleurs, cette année de l'exposition de Chicago n'est pas un bon millésime pour Blanche, qui est expulsé de trois salons⁷³ pour cause de « méchanceté », et enterre son père au mois d'août. Cependant, durant les mois passés en compagnie des proches de Heredia, Blanche peint plusieurs portraits de ceux-ci, dont celui de la jeune Marie, fille du poète, tableau détruit presque aussitôt⁷⁴, et connaît un succès d'estime.

69. Collection particulière. Voir *Jacques-Émile Blanche (1861-1942)*, catalogue de l'exposition, Rouen, musée des Beaux-Arts, 1997-1998, Réunion des Musées Nationaux, 1997, n° 17, p. 90-91. Voir aussi *Marie de Régnier. Muse et poète de la Belle Époque*, catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, n° 124, p. 91, ill. p. 89.

70. Rouen, musée des Beaux-Arts. Voir *Jacques-Émile Blanche (1861-1942)*, *op. cit.*, n° 16, p. 88-89.

71. Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, éd. établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993, t. I, p. 477.

72. Je remercie chaleureusement François Bergot, spécialiste de Blanche, ainsi que Marie Pessiot et Laurent Salomé, du musée des Beaux-Arts de Rouen.

73. Voir Edmond et Jules de Goncourt, « Lundi 1^{er} mai [1893] » dans *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte (1956), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004, p. 822-823.

74. Voir *Marie de Régnier. Muse et poète de la Belle Époque*, *op. cit.*, n° 118, p. 84, ill. p. 86-87.

Si Heredia s'est montré l'admirateur et l'ami d'un grand nombre de personnalités, il n'a pas émis d'opinions haineuses ou radicales à l'encontre d'autres artistes, contrairement à Leconte de Lisle, qui nourrissait une aversion pour la peinture et pour les positions politiques de Gustave Courbet. Le poète des *Trophées*, à la culture classique, n'a pas développé de goût particulier pour l'avant-garde de l'époque. Si l'étude optique et colorée du rythme des saisons et des variations de lumière tient lieu de démarche fondatrice de l'impressionnisme, ce n'est pas cette suggestion-là, moderne et « positive », qui le transporte, mais celle, paradoxale pour l'un des garants de la tradition de l'art pour l'art, qui montre le subjectivisme de l'artiste acteur devant la nature, comme l'a défini Jules Breton⁷⁵. D'ailleurs, le pleinairisme de certains peintres, comme Henri Harpignies, a eu pour lui quelque attrait. Mais peut-être Heredia aimait-il mieux la poésie de Breton que sa peinture...

75. Voir Jules Breton, *op. cit.*, p. 203.

SECONDE PARTIE

Le poète des *Trophées*

EDGARD PICH

Il y a sonnet et sonnets

Cette étude est la troisième partie d'une recherche dont les deux premières ont déjà été publiées. À son origine se trouve l'ouvrage qui date de plus d'un siècle de René Jasinski sur le sonnet : c'est la distinction qui y est faite entre le « sonnet épigramme » et le « poème en sonnets », distinction dont la portée et les conséquences sont à mon avis importantes : toute ma recherche consiste à développer une partie d'entre elles. Cela par deux voies : en étudiant d'une part « Le Temps, la mémoire, l'oubli dans *Les Trophées*¹ », d'autre part le problème de la *dispositio* dans le poème en sonnets au XVI^e siècle, ainsi que ses prolongements jusqu'à la fin du XIX^e siècle². Ce second article a été repris et considérablement augmenté : il sera probablement à nouveau publié dans sa nouvelle version.

L'essentiel de la démarche peut être formulé de plusieurs façons. Elle consiste d'abord à considérer que le sonnet, à partir du moment où il est seul ou principalement employé dans une œuvre (pas un recueil), engage une certaine conception du temps et de l'histoire, de l'histoire des hommes, de l'histoire de chaque sujet, et donc aussi, du même coup, de la logique et de la capacité de raconter qui représente soit une des facultés essentielles de l'espèce humaine, soit l'un de ses développements idéologiques, historiquement daté, de celle-ci. En d'autres termes, le but poursuivi ici sera de mettre en évidence et perspective la logique des *Trophées* comme ouvrage ; il va de soi que la forme appelée *sonnet* y jouera un rôle essentiel.

Nous partirons de deux considérations générales. Tout d'abord la notion de *trophée*. Le *Grand Robert* définit ainsi ce concept : « Réunion des marques tangibles d'une victoire (prises de guerre, captures, etc.) destinées à attester et à commémorer. » Le mot dit quelque chose qui est à la fois actif et passif,

1. *Seminari Pasquali di Bagni di Lucca*, t. IV : *Les Trophées*, Pisa, Pacini, 1989, p. 43-57. Les discussions qui accompagnent les communications de ce « séminaire » (au sens italien) sont précieuses.

2. « Contribution à une poétique du sonnet », *Acta Universitatis Lodziensis, folia litteraria*, 20, 1987, p. 53-69.

victoire et défaite : l'objet (trophée de chasse ou trophée militaire) est pris au gibier³ ou à l'ennemi et il est devenu inoffensif, cependant que son immobilisation, sa minéralisation, montrent l'action du sujet. En d'autres termes et pour aller vite en besogne, si la parole romantique, hugolienne notamment, est essentiellement un acte, c'est-à-dire un processus en cours, donc se conjugue au présent ou à l'imparfait (c'est-à-dire le présent du passé) et surtout à l'impératif ou au volitif, le trophée ne peut se conjuguer qu'à un autre temps, qui ne s'identifie que partiellement à ce que les grammairiens appellent le parfait ou l'achevé. En d'autres termes encore, *Les Trophées* ne sont pas le dernier avatar de l'épopée humanitaire romantique, mais représentent une complète métamorphose par rapport à elle, métamorphose qui n'a pas été initiée par Heredia, mais par Leconte de Lisle. Tous les discours critiques de la seconde moitié du XIX^e siècle notent le transfert de l'inachevé vers l'achevé ou le définitif comme la caractéristique essentielle de ce que la critique stéréotypée passée et présente (la plus représentée, et de très loin) appelle le Parnasse, alors qu'elle lui est largement antérieure.

Le second point consiste à observer que *Les Trophées* s'achèvent sur deux textes qui ne sont pas des sonnets : le premier, intitulé « Romancero » est écrit en *terza rima* et comporte trois parties. Le second intitulé « Les Conquérants de l'or » comprend six parties et est écrit en alexandrins à rimes plates.

Notre hypothèse consiste d'une part à confirmer que l'ouvrage a une ordonnance (Heredia écrit avec une certaine fausse modestie : « la noble ordonnance que j'avais rêvée ») et que cette ordonnance doit être interrogée, d'autre part que les mètres utilisés ne sont pas indépendants de cette ordonnance : le sonnet n'est pas une forme « neutre », sans contenu, et de même le mètre de Dante, la *terza rima*, ainsi que l'alexandrin à rimes plates, forme métrique courante de toutes les tentatives d'épopée après *La Franciade* de Ronsard. Il y aurait ainsi deux façons de traiter le sujet que nous avons choisi : d'une part en étudiant comment « l'ordonnance » de 1893 s'est peu à peu constituée, d'autre part quels principes sont à l'œuvre dans cette version. C'est le second point que nous traiterons à l'exclusion du premier. Plus exactement nous ne rappellerons que quelques éléments, mais décisifs, qui se rapportent à cette seconde approche et que nous empruntons à Simone

3. La chasse joue un rôle d'ouverture dans l'ouvrage (« Artémis », « La Chasse », « Pan », cf. « La Magicienne » et « Vitrail ») et d'autre part on pourrait lire la dynamique du « trophée » comme la dynamique d'une érection qui provoque une suspension du temps, « une mort éblouissante et brève » (« La Mort de l'aigle »). Nous n'insisterons pas sur la lecture sexuelle, qui est évidente, presque à chaque vers.

Delaty⁴. Tout d'abord, la correspondance entre Mallarmé et Heredia montre que la discordance entre les sonnets des *Trophées* et les deux séries de textes qui suivent était perceptible par des lecteurs aussi avisés que Mallarmé, qui va jusqu'à employer le terme de « repoussoir » à propos de ces derniers. En second lieu, Heredia va jusqu'à envisager une réédition des *Trophées* qui comprendrait cinquante sonnets de plus et excluait les textes terminaux. Le projet n'a pas été réalisé et il faut sans aucun doute s'en féliciter : l'ouvrage que nous lisons toujours dans sa version impure est infiniment plus suggestif que celui, resté virtuel, qui aurait été chimiquement pur.

La problématique épique des Trophées

Mais, pour tenter d'éclairer encore un peu plus l'œuvre de Heredia on doit procéder à une mise en situation plus précise dans le cadre de l'épopée du XIX^e siècle. Ce sujet a déjà fait couler beaucoup d'encre et l'on peut se reporter aux études de Hunt⁵ et de Léon Cellier⁶ pour en examiner les données les plus importantes. Mais je voudrais reprendre ici le problème d'un autre point de vue, celui de la métrique. Durant la première moitié du XIX^e siècle, l'épopée se caractérise métriquement par l'emploi d'une forme considérée comme canonique, l'alexandrin à rimes plates. Cette forme qui domine par exemple chez Lamartine ou Alexandre Soumet et qui rappelle des formes voisines dans les langues classiques (l'hexamètre dactylique gréco-latin) n'est pas sans rapport avec le contenu de l'épopée. Celle-ci, on ne doit pas l'oublier, a pour fonction essentielle d'exprimer le contenu et la cohérence d'un processus historique et ethnique, contenu et cohérence à la base de quoi on trouve des conceptions idéologiques (Virgile et sa refondation de la Rome primitive), Homère devenant ou devenu « l'instituteur de la Grèce », selon une formule célèbre.

Du point de vue du contenu des failles se font cependant sentir, lorsque le sujet humain, l'humanité, remplace les héros ethniques, et surtout lorsque le héros fait place à des héros, ce qui conduit à un éclatement de l'épopée en ce que Victor Hugo appelle « petites épopées » puis *Légende des siècles*, où le pluriel « siècles » constitue un indice indubitable d'une profonde métamorphose. Il n'y a plus rien de commun entre les différents chants de

4. Voir son introduction à son édition des *Œuvres poétiques complètes* de Heredia, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

5. Herbert James Hunt, *The Epic in Nineteenth-Century France*, Oxford, Blackwell, 1941.

6. Léon Cellier, *L'Épopée romantique*, Paris, PUF, 1954.

l'épopée gréco-latine et les « poèmes » (c'est le mot employé) qu'on trouve chez un Vigny, puis et surtout chez Victor Hugo.

Mais il faut attendre Leconte de Lisle pour que cet éclatement de l'épopée (expression oxymorique parce que l'épopée est faite justement pour empêcher l'éclatement) atteigne son paroxysme, tant du point de vue thématique (ses héros sont grecs, scandinaves, celtes, finnois, arabes, maoris, etc.) que du point de vue métrique. Les quatre ouvrages canoniques, *Poèmes antiques, barbares, tragiques*, puis *Derniers Poèmes*, sont un véritable laboratoire où Leconte de Lisle juxtapose, en une série d'essais unique dans la littérature française, des formes métriques les unes empruntées à la tradition, les autres forgées par lui-même, dont l'ensemble va former ce « capharnaüm » (Nerval, dans *Aurélia*), où le point de vue unitaire et cohérent va se trouver complètement ruiné. Bien entendu, l'alexandrin à rimes plates est fortement représenté, en particulier dans toute la vision « antique » du monde, par exemple dans « Khirôn » ; mais déjà « Hélène » et « Bhagavat », dans le même volume, présentent des innovations importantes, dans le premier cas parce que Leconte de Lisle a transformé l'épopée possible en une tragédie grecque ou en une sorte de livret d'opéra, dans le second cas par l'emploi systématique de refrains.

Mais c'est surtout dans les *Poèmes barbares* que Leconte de Lisle va donner toute la mesure de son inventivité en matière métrique en juxtaposant :

- le quintil rimé ABBAB de « Qaïn⁷ » où la disposition des rimes est difficile à interpréter⁸ ;
- la *terza rima* de « La Vigne de Naboth », qui sera reprise notamment dans le plus long des *Poèmes tragiques*, « Le Lévrier de Magnus » (706 vers), forme empruntée à la métrique italienne et privilégiée par Leconte de Lisle⁹ ;
- le quatrain à rimes embrassées comme dans « La Mort de Sigurd » ou « Les Deux Glaives », et ailleurs, concurremment avec les rimes croisées (« Nurmahal », par exemple) ;

7. Mais aussi de « Djihan-Ara », et avec une variante essentielle et plus que problématique, les rimes ABBBA dans « Le Suaire » (*Poèmes tragiques*).

8. Le triplement de la seconde rime provoque un effet superfétoire en même temps qu'il empêche la clôture et l'achèvement de la strophe.

9. Cf. « La Tête du comte », où l'on voit Heredia et Leconte de Lisle faire les mêmes choix (*terza rima* ou alexandrins à rimes plates pour évoquer la légende espagnole ; ailleurs (*Poèmes tragiques*), ce seront les quatrains).

- les quinze dizains du « Massacre de Mona », qui, au centre du poème, sont l'une des formes métriques les plus extraordinaires jamais utilisées dans la poésie française¹⁰ ;
- les six sonnets à trame narrative du « Conseil du fakir », où Leconte de Lisle, contre toute la tradition, de la Pléiade à Heredia, superpose la forme métrique du sonnet avec son emploi obligé du présent et un contenu narratif : c'est un hapax dans l'utilisation du sonnet, puisque le sonnet est un art incompatible avec toute forme de diégèse¹¹.

Il ne s'agit là, il faut le souligner, que d'un inventaire incomplet où nous n'avons tenu compte que des œuvres de Leconte de Lisle qui ont une dimension importante : il faudrait se pencher de façon plus précise sur des textes plus courts avec des structures plus subtiles. Il faut en outre souligner que la seconde partie des *Poèmes barbares* comporte une importante série de sonnets (n° 46, 47, 49, 51, 53, 54, 56, 58, 66, 79) qui sont très près du *spleen* baudelairien et qui expriment la dépossession de soi et du monde à laquelle se trouve livré l'homme moderne.

L'« Épître liminaire » des *Trophées* à Leconte de Lisle n'est donc en aucune façon simplement protocolaire : elle affirme que l'ouvrage, avec « ses vers épars », « en partie inachevé », se réfère néanmoins à une « noble ordonnance [...] rêvée », c'est-à-dire qu'elle se situe dans la continuité de la problématique des *Poèmes barbares* en particulier. Sans oublier toutefois que Heredia a donné aux recherches de celui qu'il n'a cessé d'appeler son maître un tour parfaitement original.

À la lumière des considérations qui précèdent, la structure générale des *Trophées* peut être analysée comme suit. La première partie, et de très loin la plus importante et la plus originale de l'ouvrage, est constituée par une série de quatre-vingt quinze sonnets que nous appellerons provisoirement historiques. Il s'agit de la dernière (contre-)épopée ou épopée humanitaire du

10. Il faut noter que ces quinze dizains ont une structure citationnelle (c'est un barde qui parle) et l'emploi de cette structure citationnelle est essentielle ici comme dans beaucoup d'autres textes (« Qaïn », « Le Corbeau », etc.).

11. Les séries de sonnets de Heredia (« Hercule et les centaures », « Artémis et les nymphes », « Persée et Andromède », « Antoine et Cléopâtre », « Les Conquêteurs », « La Vision de Khèm ») s'enchaînent d'une façon très subtile qui n'a rien à voir avec une diégèse classique. Les vingt sonnets des *Princesses* de Banville (1874) sont tous consacrés à des figures mythiques, même quand il s'agit de Marguerite de Navarre ou de la princesse Borghèse ; ce sont explicitement des « images », des « peintures », c'est-à-dire des portraits, une liasse de portraits de l'éternel féminin, d'où le diégétique est absent.

siècle avec cette particularité essentielle que l'emploi systématique du sonnet la distingue de façon radicale de toutes celles qui l'ont précédée et également des « poèmes en sonnets » du XVI^e siècle¹².

La seconde partie intitulée « La Nature et le rêve » (vingt-deux sonnets) est anhistorique (ou se réfère au présent) et situe le locuteur dans une « fin de l'histoire » qui n'est pas sans rapport avec les sonnets des *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle ou avec l'ensemble des *Fleurs du mal*¹³. Cette partie est essentielle, structurellement parlant. En renvoyant à l'ordonnance des *Poèmes barbares*, elle propose une version radicalement différente de la modernité, une modernité dans laquelle l'héroïsme antique se trouve transféré au poète moderne. Le texte doit donc être lu comme un métatexte¹⁴. Et ces sonnets sont, dans la terminologie de Jasinski, des « sonnets épigrammes ». On voit la complexité de la construction des *Trophées*.

En d'autres termes, la structure de base des *Trophées* est une structure à deux niveaux et oppose la science – et la distance par rapport au réel – de l'homme moderne, à la présence « instinctive » du poète classique ou « antique » aux choses. Au centre de l'œuvre, cette seconde partie oblige à lire la troisième comme citation, c'est-à-dire comme une mise à distance du sujet par rapport au texte, et la première comme une alchimie très subtile qui opère une synthèse problématique entre les deux esthétiques mises en présence et en opposition.

12. La force et la cohérence explosive de cet ensemble font qu'il se distingue très clairement d'autres œuvres du XIX^e siècle, comme les *Rimes héroïques* d'Auguste Barbier (1843) ou les sonnets de Joséphin Soulyard et d'Armand Silvestre.

13. On pourrait dans ce contexte considérer l'œuvre poétique de Baudelaire comme un métatexte d'un bout à l'autre comme écrit en marge d'un texte qui, lui, n'a jamais été écrit : Baudelaire, même quand il écrit des vers, est plus « critique » que créateur. Le premier titre de Heredia était « Fleurs de feu », où la référence aux *Fleurs du mal* peut être lue. Nous ne sommes pas le premier à mettre en rapport cette partie avec *Les Fleurs du mal* : voir l'édition des *Trophées* d'Anny Detalle, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1981, p. 12-13.

14. La figure du poète y est explicitement présente dans quatorze sonnets sur vingt-deux (« Médaille antique », « Les Funérailles », « La Sieste », « *Floridum Mare* », « Soleil couchant », « Blason céleste », « Armor », « Mer montante », « Brise marine », « La Conque », « *Plus ultra* », « La Vie des morts », « Au tragédien E. Rossi », « Sur un marbre brisé »). Le « je » qui s'y exprime souvent n'est pas ce que l'on appelle aujourd'hui un « je lyrique », mais un « je métatextuel », ce je-là pouvant être défini comme la caractéristique essentielle de l'œuvre moderne. Les auteurs de référence (Dante, Shakespeare, Michel-Ange) y représentent ce que Leconte de Lisle appelle « la vie instinctive, spontanée, aveuglément féconde de la jeunesse » (préface des *Poèmes antiques*, dans *Articles. Préfaces. Discours*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 110). Ibrovac (*José-Maria de Heredia. Sa vie, son œuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 229 et 236) note que la plus grande partie de ces textes sont anciens : douze ont été écrits avant 1876.

Dans la troisième partie, la structure citationnelle est explicite ou implicite dans le « Romancero » (en *terza rima*)¹⁵ et « Les Conquistadors de l'or » (en alexandrins). Pour saisir toute leur importance, il convient de se référer d'une part à la correspondance de Mallarmé (voir plus haut), d'autre part à la prose de Leconte de Lisle, particulièrement à son article qui est presque un livre sur « L'Inde française », et d'autre part encore à l'œuvre en prose de Heredia lui-même, notamment à *La Nonne Alferez*¹⁶. Cela signifie que Heredia, tout en proposant au lecteur les sonnets (pluriel) des *Trophées* comme l'expression la plus adéquate de son propre vécu poétique et du vécu de son époque, procède, comme Leconte de Lisle, à une série d'expérimentations inspirées par certaines œuvres du passé ou qui sont des créations.

Ces deux ensembles posent du point de l'œuvre entière des problèmes spécifiques et décisifs, qui ont été jusqu'ici très peu abordés. L'une des considérations les plus importantes consiste à les rapporter aux origines ethniques de Heredia et à son propre vécu de ces origines. En raison de ces origines latino-américaines et espagnoles, Heredia se perçoit en effet, en France et même en langue française, comme un étranger. De ce fait, les deux ensembles terminaux peuvent être lus et interprétés comme une revendication identitaire¹⁷ et donc de l'authenticité des propos qui sont tenus, ce qui contredit pourtant l'aspect citationnel dont nous avons parlé plus haut, qui est celui auquel un lecteur de langue et de culture françaises pourrait immédiatement penser. Pour approfondir ce problème, il faudrait opposer la série des huit sonnets intitulée « Les Conquistadors » aux « Conquistadors de l'or », en notant la similitude des titres : ce qui rend encore plus évident, comme nous l'avons déjà indiqué ailleurs¹⁸, le fait que les deux systèmes énonciatifs n'ont rien de comparable : en d'autres termes, Heredia traite un matériau unique (la conquête de l'Amérique par les Espagnols ses ancêtres) de deux façons différentes et même opposées : d'un côté dans la perspective du sonnet que nous allons évoquer ci-après et de l'autre dans la perspective d'une

15. Cf. « Au tragédien E. Rossi », où Heredia exprime son enthousiasme pour Dante.

16. Publication dans la *Revue des deux mondes*, puis chez Lemerre en 1894. La prose parnassienne est restée jusqu'ici à peu près vierge de tout commentaire. Et c'est dommage : en dépit de certaines concordances avec la prose (la phrase) de Flaubert, des Goncourt ou de Maupassant, il y a là quelque chose de très original. *La Nonne Alferez* est une traduction, ce qui n'enlève rien à son intérêt stylistique. D'une façon plus générale, la traduction joue dans le Parnasse, chez Leconte de Lisle et Heredia surtout, un rôle essentiel pour la création poétique (traduction et/ou citation).

17. Anny Detalle utilise le mot *identité* à juste titre (voir l'introduction à son édition des *Trophées*, éd. cit., p. 8).

18. Dans notre communication aux *Seminari Pasquali di Bagni di Lucca*.

Odyssee, ou plutôt d'une *Énéide*, c'est-à-dire celle d'une fondation d'empire. Encore faut-il souligner l'ambiguïté de la conclusion des « Conquistadors de l'or » : le Pizarre de Heredia n'est pas vraiment le fondateur d'un empire, mais le destructeur de l'empire Inca : le sixième chant du poème se clôt sur un grandiose coucher de soleil qui n'est qu'une métaphore de la chute de cet empire. On peut difficilement imaginer une vision plus négative de l'avenir historique :

Alors, formidable, enflammée
D'un haut pressentiment, tout entière, l'armée
Brandissant ses drapeaux sur l'occident vermeil
Salua d'un grand cri la chute du Soleil¹⁹.

Ces vers, qui concluent l'ouvrage, font « pressentir » les « ruines » trophées sur quoi la parole poétique moderne, victime d'un séisme qui en a ébranlé la cohérence, est fondée depuis le premier vers :

Le temple est en ruine au haut du promontoire.

(« L'Oubli », premier sonnet)

Du reste, ces « ruines » produites par la chute du soleil n'apparaissent pas de façon inattendue : la chevauchée épique de Pizarre n'est pas seulement découverte, ni éblouissement devant des choses nouvelles, ni gloire, mais avancée dans une jungle où pullulent des formes toutes plus monstrueuses les unes que les autres :

Et ce pays n'était qu'un très vaste marais.
Il pleuvait. Les soldats devenus frénétiques
Par le harcèlement venimeux des moustiques
Qui noircissaient le ciel de bourdonnants essaims,
Foulaient avec horreur, en ces bas-fonds malsains,
Des reptiles nouveaux et d'étranges insectes

19. Heredia pense évidemment à « La Mort du soleil », un des sonnets de la deuxième partie des *Poèmes barbares*, et le passage précédent, avec la montée de la nuit :

Et tandis que la nuit, rasant d'abord le sol
De gradins en gradins haussait son large vol

procède du « Sommeil du condor » de Leconte de Lisle, mais avec une signification différente. Il faut encore noter qu'une partie importante des sonnets « La Nature et le rêve » sont des couchers de soleil : « Vendange », « *Floridum Mare* », « Soleil couchant », « Blason céleste » (?), « Armor », « La Mort de l'aigle » (doublet du passage cité ci-dessus des « Conquistadors de l'or »), « Sur un marbre brisé ».

Ou voyaient émerger des lagunes infectes,
 Sur leur ventre écaillé se traînant d'un pied tors,
 Ces lézards monstrueux qu'on nomme alligators. (II)

Alliance du sublime²⁰ et de l'ignoble où s'abîme le monde classique dans une cacophonie où toute la monstruosité du monde moderne va pouvoir se déployer. Le sujet est ici de toute évidence dans un univers d'or et de boue qui est précisément celui des sonnets. Le sujet, dans un mélange d'« horreur » et d'admiration, se reconnaît comme le produit paradoxal de ce contraste insurmontable.

Mécanique du sonnet

Ceci nous amène à poser un problème de méthode : comment aborder les sonnets de Heredia ? Nous dirons qu'il faut, même du point de vue métrique et un peu comme en grammaire, passer de l'analyse phrastique à une grammaire de texte, c'est-à-dire qu'il ne s'agira pas de partir d'une analyse métrique du sonnet, de chaque sonnet, pour en relever les particularités ou y déceler des récurrences, mais tout au contraire de partir d'une vision d'ensemble du texte pour montrer les conséquences qui s'ensuivent pour la création et l'interprétation de chaque détail de chaque sonnet.

De ce point de vue, le problème le plus important, décisif, que traite Heredia, c'est bien celui du temps, ce qui peut apparaître comme une banalité, sauf à observer qu'une des définitions possibles de chaque genre littéraire pourrait consister à le référer à une conception particulière du temps. C'est une évidence pour le poème en sonnets du XVI^e siècle, et encore pour le roman proustien, pour le roman tout court.

Une vision globale et très schématique montre qu'il s'agit de la pensée-action essentielle de Heredia : les deux sonnets qui encadrent *Les Trophées-sonnets* (« L'Oubli » et « Sur un marbre brisé ») sont éloquents. Sans entrer dans les détails, il est évident que le « temps retrouvé » de Heredia n'a rien à voir avec « la fontaine narrative²¹ » de Ronsard ni avec le « temps retrouvé »

20. Des mots comme *magnifique* (v. 210) sont employés.

21. Le titre est de René Char ; mais je me réfère aux « Stances de la fontaine d'Hélène » de Ronsard :

Advienne après mille ans qu'un Pastoureau dégoise
 Mes amours, et qu'il conte aux Nymphes d'ici près
 Qu'un Vendômois mourut pour une Saintongoise
 Et qu'encore son âme erre entre ces forêts.

proustien. Le mot *ruine*, qui apparaît dans le premier vers du premier sonnet et le dernier vers du dernier sonnet, disjoint pour l'éternité ce que l'activité humaine avait conjoint : la parole divine (celle du romancier proustien) est « vainement éloquente » et c'est la rencontre hasardeuse d'un rayon de soleil, d'« un murmure du vent », etc., qui recrée de façon éphémère « un Dieu vivant » éphémère²².

Le choix du poème en sonnets permet donc de procéder à cette disjonction systématique des moments historiques et prend acte d'une dissolution de l'histoire, à l'opposé des philosophies du progrès ou de l'évolution du XIX^e siècle. Le fait que chaque sonnet soit précédé d'un titre confirme ce point de vue parce que le titre sanctionne la clôture de chaque sonnet : jamais les poètes du XVI^e siècle n'avaient procédé ainsi. *Les Trophées* sont donc une œuvre sans progrès, mais même, pourrait-on dire, sans temps : au temps qui n'a sans doute été qu'une illusion s'est substituée une chronologie extérieure à l'événement et qui s'oppose à toute logique : l'œuvre de Heredia, d'un pessimisme radical, récuse tout progrès, tout salut²³.

22. Déjà le Temps brandit l'arme fatale. As-tu
 L'espoir d'éterniser le bruit de ta vertu ?

(« À un triomphateur »)

Ce qui semble contredire le dernier vers d'« À Claudius Popelin », où le poète semble se flatter de faire « verdoyer » « Pour les âges futurs l'héroïque laurier ». Mais il ne s'agit peut-être que d'une apparence. Heredia ne citerait-il pas encore une fois ? Voir encore « *Plus ultra* » où l'on peut lire « un murmure de gloire » comme un oxymore. Et de même, la clause de « La Vie des morts » (autre oxymore) :

La gloire nous fera vivre à jamais parmi
Les Ombres que la lyre a faites fraternelles.

La vie éternelle est une vie au rabais (ombres), non une résurrection des morts.

23. On pourrait dire autrement : alors que l'implicite de l'œuvre nous impose une démarche essentiellement syntagmatique, la forme même du sonnet, telle que nous la décrivons, impose une vision paradigmatique. L'œuvre fait s'entrechoquer à deux niveaux, dans l'ensemble des sonnets « chronologiques » et dans l'opposition entre les deux derniers ensembles et les sonnets « chronologiques », deux visions du monde violemment dissonantes. Sur la « philosophie » (Ibrovac, *op. cit.*, p. 388) de Heredia, voici un texte publié dans *La Revue illustrée* le 1^{er} juillet 1894 :

Depuis les premiers jours du monde, l'homme, toujours le même, s'agite dans la nature immuable. Divers par la race, il est semblable par les instincts.

ou encore ce passage du discours pour l'inauguration de la statue de Maupassant :

Personne n'a plus amèrement compris que ce sensitif exaspéré le fini de la sensation dans l'infini de la nature, dont l'éternel recommencement est la pire des ironies pour l'homme éphémère. (Cité par Ibrovac, *op. cit.*, p. 392)

De ce fait, chaque sonnet est un univers clos, sans transcendance ni dépassement, ni dialectique, parfaitement autotélique, où la succession des événements, dans chaque sonnet, a pour fonction de produire une stase, une image immobile, un trophée, où le temps est aboli, où la vie est d'une violence telle qu'elle produit la mort, c'est-à-dire que nous sommes dans un univers du paroxysme et du monstrueux. Ainsi, dès le second sonnet, un pâtre anonyme, qui n'est autre que le poète, voit Hercule devenir

Mélant l'homme à la bête, un monstrueux héros.

Pour produire cet effet, Heredia utilise, outre les outils grammaticaux déjà analysés, en particulier un présent atypique et presque agrammatical et la proposition infinitive, des formes métriques qu'il traite à sa façon. La plus importante est la clausule²⁴, qui ne comporte guère que des syntagmes nominaux, y compris l'infinitif, forme nominale du verbe. Les exemples de ce procédé métrique-syntaxique sont nombreux :

Hercule tout sanglant sourire au grand ciel bleu.

(« Stymphale »)

La gigantesque horreur de l'ombre Herculéenne

(« Fuite de centaures »)

Au sang horrible et noir des monstres égorgés.

(« Artémis »)

Heredia ne saurait mieux parler... de lui-même. On notera que *vain* ou *vainement* sont employés dans quatorze sonnets, et ce vers qui résume la philosophie ou plutôt la philosophie esthétique de Heredia :

– Tu triomphes en vain, car tu meurs. – Ô délice !...

(« Sphinx »)

24. Ou « trait final ». L'importance de la clausule, dans le sonnet, n'est pas une originalité de Heredia, mais bien l'effet spécifique qu'elle produit de façon systématique. Voir à ce sujet le *Petit Traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, [1872], p. 171-179, où Banville semble condamner d'avance Heredia en condamnant le « procédé » qui « consiste à commencer par le dernier vers et à remonter de la fin au commencement » (p. 179). Ce n'est là qu'un « procédé » d'analyse, non de création. En fait, les treize premiers vers sont contenus par avance dans le quatorzième. Le rapport entre le quatorzième vers et les treize qui précèdent pourrait être lu métaphoriquement dans la « Fleur séculaire », qui

Ayant vécu cent ans n'a fleuri qu'un seul jour.

On peut l'analyser comme suit : il consiste à amener l'action à son point d'intensité maximale, ce point d'intensité où les circonstances (qui, où, quand, comment ?) disparaissent, s'évanouissent dans l'intensité de l'acte en soi. C'est cela l'infinitif ou le substantif nominal. Par un paradoxe facile à comprendre, le paroxysme de l'intensité, de l'action, se confond avec l'immobilité absolue, et c'est cela que Heredia entend justement par « trophée » : un mouvement qui poussé à l'infini produit un figement²⁵. C'est ce qui explique que les manuscrits comportent un certain nombre de vers isolés autour desquels un sonnet s'est construit ou aurait pu se construire²⁶. La clausule est donc plus qu'une fin, un achèvement, la réalisation d'un objectif, c'est ce après quoi il n'y a plus rien, parce que l'univers qui s'y inscrit est à la lettre un univers médusé.

La parole du poète est de ce fait une « parole en archipel²⁷ », mais non dans le sens que René Char donne à cette expression ; les îles qui composent l'archipel de René Char communiquent dans les profondeurs et par les racines. Chez Heredia, c'est la fin de toute communication, et chaque sonnet mime une fin de l'histoire parce que la fin de l'histoire vécue en cette fin de siècle s'est déjà produite un nombre incalculable de fois, sans que ces fins aient autre chose à dire que le non-être de leur être, sans créer à aucun moment rien qui ressemble à une logique, à une structure, à un sens : au bout du compte, simple répétition²⁸, « compulsion de répétition²⁹ ».

25. « La lave, en se figeant, lui laissa le repos » (« Fleurs de feu », sonnet-titre de l'ouvrage).

26. Voir l'article d'André Guyaux, « La Fabrique des *Trophées* », dans *Seminari Pasquali di Bagni di Lucca, op. cit.*, p. 5-23.

27. Il faudrait sans doute souligner le rapport entre l'expérience poétique de Heredia et la lecture d'André Chénier, œuvre inachevée, mais dont l'inachèvement pourrait être lue comme autre chose qu'un effet contingent.

28. Les « îles » de René Char sont d'une infinie diversité. Et ce qui se passe dans les profondeurs des égouts-labyrinthes hugoliens est d'une complexité et d'une diversité qui défient l'imagination du poète. La seule œuvre à laquelle on pourrait peut-être penser, en lisant Heredia, c'est *Le Parti pris des choses* où les clausules ont aussi quelque chose de répétitif (emploi systématique du performatif).

29. On pourrait également parler de « fragments », non pas dans le sens actuel du terme, mais pour rappeler que le mot se trouve chez le père et l'ancêtre de tous les « poèmes en sonnets », l'auteur du *Canzoniere*, Pétrarque, avec le titre *Rerum vulgarium fragmenta*. Et rappelons-en les premiers vers :

*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
Di quei sospiri ond'io nudriva 'l core.*

Et on pourrait aussi penser à la paronomase *trophée / triomphe* (*Les Triomphes* sont une œuvre de Pétrarque).

À partir de ce point central il faudrait montrer d'une part que cette poétique de la clausule recourt à des moyens plus variés que ceux que nous avons soulignés, par exemple à l'emploi de l'indicatif présent :

Le troupeau monstrueux en renâclant recule.

(« Centaures et Lapithes »)

Invincible, Artémis épouvante les bois.

(« La Chasse »)

où l'indicatif présent s'inscrit dans un paradigme qui comprend déjà l'infinitif et le substantif verbal³⁰, et surtout remonter au début³¹ du sonnet pour voir comment Heredia utilise les ponctuations que lui fournit la forme métrique (deux quatrains et deux tercets) pour produire des effets contradictoires d'enchaînement et de rupture violente. Effets de seuil, aussi, c'est-à-dire qu'à un moment donné le mouvement produit l'immobilité, la force devient inertie, la construction du beau devient monstrueuse. De ce point de vue, l'articulation des quatrains et des tercets est classique, avec ses asyndètes quasi systématiques :

Il s'écrie. Il a vu la terreur de Némée

(« Némée³² »)

Illuminant les bois d'un vol de pierreries

(« Jason et Médée »)

C'est l'heure flamboyante où, par la ronce et l'herbe

(« La Chasse »)

mais surtout les ponctuations fortes en tête du second tercet :

Car l'ombre grandissante avec le crépuscule

(« Némée³³ »)

30. On notera que le passé est absent de la clausule et que le futur y a constamment une valeur volitive.

31. Il faudrait aussi étudier les *incipit* ou attaques (pour la méthodologie de ce type d'études, voir notre article sur Henri Michaux, « La Brièveté de Michaux dans *Ailleurs* », dans *La Forme brève*, Paris, Champion, 1996, p. 137-149).

32. Nous donnons le premier vers du premier tercet. Noter ici le quasi-hiatus (i/i).

33. *Car* n'a rien ici d'une causalité simple : c'est une causalité paradoxale, produisant le contraire de l'effet habituel. Voir également « Nessus », « Fuite de centaures », « Artémis », « La Magicienne », « Andromède au monstre », « L'Épée », « Le Prisonnier ». Selon Ibrovac (*op. cit.*, p. 490), *car* est employé aussi pour sa valeur sonore, quinze fois à cette place dans l'œuvre de Heredia.

Enfin, le Soleil vit, à travers ces nuées

(« Strymphale³⁴ »)

C'est que leur amour même aux bêtes nous ravale

(« La Centauresse »)

Et d'un bout de la salle immense à l'autre bout

(« Centaures et Lapithes³⁵ »)

Mais d'un seul bond le Dieu du noir taillis s'élançe

(« Pan³⁶ »)

L'emploi en particulier de *Car* et surtout de *Et* à cette place montre peut-être le manque d'invention verbale de Heredia, mais aussi que la production du « trophée », c'est-à-dire l'union monstrueuse de la vie et de la mort, peut ou doit se produire d'une façon quasi mécanique – le sonnet étant au bout du compte ce mécanisme qui produit, lorsque le matériau langagier s'y adapte avec une régularité quasi mécanique, la représentation la plus exacte, c'est-à-dire la plus exactement vécue, de l'expérience du trophée.

En d'autres termes, au lieu de procéder à une série de variations sur la forme métrique du sonnet, Heredia s'applique à superposer à sa structure métrique une structure syntaxique, voire lexicale qui lui fait produire toute son efficacité. Du point de vue lexical, on pourrait et devrait aussi parler de l'emploi à cette place du verbe *voir*³⁷ soit absolument, soit avec un complément d'objet direct, soit avec une proposition infinitive. L'œil, chez Heredia, est le sens privilégié parce que la vue, contrairement à l'ouïe et aux autres sens,

34. *Id.* dans « Le Vase ».

35. *Id.* dans « Ariane », « Le Cocher », « Sur l'Othrys », « La Trebbia », « À un triomphateur », « Le Cydnus », « Antoine et Cléopâtre », « Le Dieu Hêtre », « Aux montagnes divines », « L'Exilée », « L'Estoc », « Suivant Pétrarque », « La Belle Viole », « Épitaphe », « Vêlin doré », « Émail », « L'Ancêtre », « À un fondateur de ville », « À une ville morte », « La Vision de Khèm (II) », « Le Daímio », « Fleur séculaire », « Le Récif de corail », « Médaille antique », « Les Funérailles », « Un peintre », « Bretagne », « *Maris Stella* », « Le Bain », « Armor », « Brise marine », « Au tragédien E. Rossi », « Michel-Ange », « Sur un marbre brisé ».

36. *Id.* dans « Bacchanale », « Persée et Andromède », « Le Laboureur ».

37. Quelques exemples :

Car elle a vu, d'un vol vertigineux et sûr

(« Andromède au monstre »)

est le sens de la distance, ou plus précisément de la proximité de la distance, ou de la fusion contre nature du moi et du non-moi, dans une situation chargée d'une violence inouïe (« jeux inouïs », dans « Bacchanale³⁸ ») – au sens propre de ce dernier terme.

Les sonnets de Heredia représentent donc, du point du travail de la forme, quelque chose d'exceptionnel, dont on ne trouve l'équivalent ni dans les poèmes en sonnets du XVI^e siècle ni dans ceux du XIX^e siècle (Sainte-Beuve, Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville, Joséphin Soulayr). Cette exception consiste dans le fait que nous y trouvons une extraordinaire densité à la fois de la pensée – c'est évidemment l'expérience d'un mystique matérialiste (« La colère d'un Dieu vaincu par la matière », dans « Michel-Ange »), radicalement athée³⁹, plus qu'aucun de ses contemporains –, et de l'effet,

Tandis que, l'œil au ciel où palpite leur ombre,
Ils voient, irradiant du Bélier au Verseau,
Leurs Constellations poindre dans l'azur sombre.

(« Le Ravissement d'Andromède » ; noter l'expression « l'œil au ciel »)

Et, vois, au clair de lune, il fait danser mes chèvres.

(« Le Chevrier »)

Et tu vas voir, si l'œil d'un mortel peut suffire
À cette apothéose où fuit un char de feu,
La Victoire voler pour rejoindre Porphyre.

(« Le Cocher »)

On ne saurait mieux dire : la vue est un sens divin / mortel dans l'exercice duquel se produit une « apothéose » qui est en même temps une mort.

38. La voyelle aiguë *i* à la rime (dans quarante sonnets sur quatre-vingt cinq) ou à des places qui la mettent en valeur (« Il s'écrie. Il a vu la terreur de Némée », dans « Némée » ; « Et déferle. Lui, crie. Il hennit, et sa queue », dans « Le Bain ») est l'un des outils phoniques les plus employés, en contrepoint avec la séquence *or / ro*, pour dire le paroxysme (« Je crois entendre encor le cri d'un homme libre », dans « Aux montagnes divines »). Certains sonnets où elle apparaît jusqu'à dix fois à la rime (« Le Vieil Orfèvre », « Brise marine ») sont de vrais sonnets en *i* (on a envie de dire : en -*yx*).

39. Et même diabolique, dans deux étonnants passages, l'un qui évoque « La félicité des flammes éternelles » (« La Vie des morts »), et l'autre (« Au tragédien E. Rossi ») qui unit l'or, le fer et les fleurs de l'enfer :

Car j'ai goûté l'horreur et le plaisir sublimes,
Pour la première fois, d'entendre les trois rimes
Sonner par ta voix d'or leur fanfare de fer ;

par le choix des mots et surtout des images – la vue y jouant le rôle décisif : son *cogito*, c'est « je vois donc j'existe », qui se retourne immédiatement en un « je vois donc je n'existe pas »⁴⁰. Curieusement, la modestie de l'artisan qu'il a voulu être n'a rien d'incompatible avec l'héroïsme⁴¹ nihiliste (formule qu'on pourra discuter) des représentations et de l'expérience poétique⁴². Du point de vue formel, on a ce paradoxe, mais qui n'est pas sans rapport avec certains textes majeurs du XVI^e siècle (*Les Regrets* ne sont pas autre chose que des « Ruines de Rome », plus ruines qu'« antiquités » et la *Roma quadrata* des *Antiquités* s'abîme dans l'anarchie de la *Roma* papale), que nous avons un « poème en sonnets », où non seulement les sonnets ne font pas un poème, mais où cette impossibilité est implicitement théorisée et rendue dans une éthique et une esthétique qui assument totalement une problématique des ruines. C'est dans cette esthétique de la ruine / trophée que peut se lire la marque propre du génie de Heredia.

Et, rouge du reflet de l'inférieure flamme,
 J'ai vu – j'en ai frémi jusques au fond de l'âme ! –
 Alighieri vivant dire un chant de l'Enfer.

Deux admirables tercets pour renvoyer à la *terza rima* dantesque – en prélude aux trois séquences en *terza rima* d'un romancero italo-ibérique !

40. Cette primauté de la vue est un trait parnassien qui a été perçu et explicité immédiatement par les contemporains, même si sa signification mérite encore d'être méditée et précisée, ce que nous faisons.

41. Heredia avait d'abord sous-titré son œuvre *Sonnets héroïques* (bibliothèque de l'Arsenal, ms. 13540, f. 2). Ibrovac (*op. cit.*, p. 426) fait observer que le mot *petit* est absent de l'ouvrage.

42. « 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 nom » (lettre à Edmund Gosse, citée par Miodrag Ibrovac, *op. cit.*, p. 331). « Mystique », « conscience », « concentration » : Heredia est le meilleur commentateur de sa propre œuvre.

PETER HAMBLY

Les sources des sonnets « Michel-Ange » et « Le Vase »

La recherche des sources d'un poème donne souvent des résultats décevants. Par conséquent, cette approche des textes poétiques est quelque peu déconsidérée de nos jours. En 1923, année où Miodrag Ibrovac a publié ses importants travaux sur Heredia, l'étude des sources était si bien considérée qu'il a consacré tout un volume à cet aspect des *Trophées*¹. Quand on lit cet ouvrage, aujourd'hui, on reste sur sa faim parce que ses commentaires ne projettent pas toute la lumière souhaitable sur les textes qu'ils sont censés éclairer. Néanmoins, les rapprochements qu'il fait indiquent parfois une voie qu'il est utile de suivre, si l'on veut mieux comprendre telle pièce des *Trophées*. Nous nous proposons d'examiner deux sonnets, « Michel-Ange » et « Le Vase », en partant d'indications fournies par l'ouvrage d'Ibrovac dans l'espoir de montrer le profit qu'on peut tirer d'une recherche systématique des sources². Notre hypothèse de travail est qu'on peut enrichir la lecture des sonnets en les replaçant dans le corpus à l'intérieur duquel Heredia les a conçus. Dans le cas de « Michel-Ange », le corpus dont il faut tenir compte est restreint : il s'agit de l'œuvre de Gautier et de celle de Banville. Dans le cas du « Vase », il faut ajouter à celles que nous venons d'indiquer l'œuvre de Chénier et celles des amis du poète, Armand Silvestre et Claudius Popelin.

Considérons d'abord « Michel-Ange » strophe par strophe.

Certe, il était hanté d'un tragique tourment,
Alors qu'à la Sixtine et loin de Rome en fêtes,
Solitaire, il peignait Sibylles et Prophètes
Et, sur le sombre mur, le dernier Jugement.

1. Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Les Sources des Trophées*, Paris, Les Presses françaises, 1923.

2. Le sonnet « Michel-Ange » a paru pour la première fois dans *Le Monde poétique*, en mai 1888, p. 209. Ibrovac indique 1893 comme l'année où il fut publié pour la première fois, date que l'on a admise jusqu'ici.

Ibrovac cite les deux premiers vers d'un poème de Gautier pour montrer que la source du sonnet se trouve chez cet auteur. Il s'agit de la pièce intitulée « Cariatides ». Ce qui établit un rapport évident entre le sonnet de Heredia et ce poème, c'est, dans le premier quatrain de chacun d'eux, une allusion à la chapelle Sixtine et au *Jugement dernier*, le titre de la fresque figurant à la rime dans les deux pièces.

Un sculpteur m'a prêté l'œuvre de Michel-Ange,
La chapelle Sixtine et le grand Jugement³.

Ibrovac s'en tient là dans son étude des sources. S'il avait poussé plus loin sa lecture de Gautier, il se serait rendu compte que celui-ci accorde une large place à l'artiste florentin dans deux autres poèmes. En outre, lorsqu'on rassemble, au début des années 1880, dans trois volumes, des textes de Gautier sur l'art, on découvre à quel point il admirait l'œuvre de Michel-Ange. Ces trois volumes sont *Fusains et eaux-fortes*, *Tableaux à la plume* et le *Guide de l'amateur au musée du Louvre*. Puisque Heredia se souvient de vers de Gautier sur Michel-Ange, il a certainement consulté ses écrits sur l'art, avant d'entreprendre son poème. Quelles sont les traces de sa « fréquentation obstinée⁴ » de Gautier dans le premier quatrain ? Dans la strophe initiale, Heredia mentionne les Prophètes et les Sibylles, personnages qui figurent sur des pendentifs de la voûte de la chapelle. Or, dans un article qui n'aurait pas manqué d'intéresser l'hispanophile Heredia, Gautier signale que, pendant le séjour de Vélasquez à Rome, il avait copié dans la chapelle Sixtine « une grande partie du *Jugement*, des *Prophètes* et des *Sibylles*⁵ ». Il est très probable que la mention de ces détails du décor de la voûte aurait rafraîchi la mémoire de Heredia et l'aurait amené à nommer ces figures. C'est aussi chez Gautier qu'on trouve l'origine du mot *tourment*, qui rime avec *jugement*. Dans ses vers, ce dernier emploie, à deux reprises, le verbe *tourmenter* au sujet de la vie des artistes : « Et le tableau quitté les tourmente et les suit⁶ », « La

3. Théophile Gautier, *Poésies complètes*, éd. René Jasinski, Paris, Nizet, 1970, t. II, p. 92.

4. Théodore de Banville conseille aux poètes la « fréquentation obstinée » d'un maître dans son *Petit Traité de poésie française* (*Œuvres*, Genève, Slatkine, 1972, t. VIII, p. 75-76).

5. Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre* ; *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1978, t. VIII, p. 265. Ces figures, peintes dans les pendentifs, sont les sept prophètes (Zacharie, Jérémie, Joël, Daniel, Isaïe, Ezéchiel et Jonas) et les cinq Sibylles (la Lybique, la Persique, celles de Delphes, d'Érythrée et de Cumes) ; voir l'article d'Étienne Bricon « Michel-Ange » dans *La Grande Encyclopédie*. Gautier mentionne dans *Le Jugement dernier* d'autres personnages qu'il juge très réussis : saint Barthélemy, saint Laurent, saint Pierre (*Fusains et eaux-fortes* ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 129).

6. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. II, p. 172.

passion du beau nous tient et nous tourmente⁷ ». Le disciple de Gautier, Banville, appellera la Rime : « Délice et tourment de nos jours⁸ ». Pour ce qui est du mot *tragique*, Banville considère que l'essence de la tragédie est « l'immolation de l'individu [...] à un idéal supérieur à ses intérêts terrestres⁹ ». La solitude qu'inflige à Michel-Ange son ambition d'artiste est un aspect de son « tourment tragique ».

La présence de Gautier est tout aussi évidente dans le second quatrain :

Il écoutait en lui pleurer obstinément,
Titan que son désir enchaîne aux plus hauts faites,
La Patrie et l'Amour, la Gloire et leurs défaites ;
Il songeait que tout meurt et que le rêve ment.

Le poète romantique se sert du verbe *pleurer*, que Heredia utilisera à son tour, pour résumer l'esprit de ses vers à lui :

Ils pleurent bien souvent en paraissant chanter.
Chacun est le cercueil d'une illusion morte ;
[...]
Beaux rêves avortés, ambitions déçues,
[...]
Tout ce que l'existence a d'intime et d'amer¹⁰.

Ce thème revient souvent dans son œuvre : par exemple, Gautier affirme qu'il a des rides assez profondes « pour faire une fosse à chaque illusion¹¹ ». En énumérant les trois sujets de mécontentement qui ont aigri la vie de Michel-Ange, Heredia les présente à travers le prisme que fournit l'œuvre de Gautier. Celui-ci prétend qu'il est de ceux dont on peut dire : « tout les trompe et leur ment¹² ». Si l'on objecte que des soucis d'ordre politique sont totalement absents de l'œuvre de Gautier, on oublie les vers que lui inspire la déception qu'il ressent après la révolution de 1830, révolution qui n'avait pas réalisé ses « promesses » politiques : « Amis, / Ennemis, peuples, rois, tout nous joue et nous trompe¹³. » La France est « Une société qui retombe au

7. *Ibid.*, p. 139.

8. Banville, *Ceuvres poétiques complètes*, Paris, Champion, t. II, 1996, p. 108.

9. Banville, *Petit Traité de poésie française, op. cit.*, p. 144.

10. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. II, p. 6.

11. *Ibid.*, p. 71. Cf. « Je promène avec moi les dépouilles glacées / De mes illusions, charmantes trépassées / Dont je suis le linceul » (*ibid.*, p. 46). « Et ces ressouvenirs d'illusions passées / Rembrunissent mon front pâli » (*ibid.*, p. 128).

12. *Ibid.*, p. 58.

13. *Ibid.*, t. I, p. 113.

chaos, / Du rouge sur la joue et la gangrène aux os¹⁴ ! » Si la Patrie, à en croire Heredia, est une source d'amertume pour Michel-Ange, il en était de même pour Gautier¹⁵. On peut en dire autant de l'amour. Dans un poème intitulé « Infidélité », il regrette le cœur changeant d'une femme aimée¹⁶ ; dans un autre poème son « âme en pleurs » revoit « [s]on vieil amour de l'an passé »¹⁷. Le dernier aspect de son existence de créateur qui ait fait souffrir Gautier est le leurre de la gloire. Pour lui, c'est une « froide statue » qu'il apostrophe en s'exclamant : « Gloire que nous aimons et dont l'amour nous tue¹⁸. » L'existence est donc une suite de désillusions, sentiment de Gautier que Heredia prête à Michel-Ange et qu'il exprime dans le vers final : « Il songeait que tout meurt et que le rêve ment. »

Ces indices sont nécessaires pour justifier notre lecture du vers le plus dense du quatrain : « Titan que son désir enchaîne aux plus hauts faites ». Dans un autre poème, « *Terza Rima* », Gautier montre le peintre florentin au travail :

Quand Michel-Ange eut peint la chapelle Sixtine,
Et que de l'échafaud, sublime et radieux,
Il fut redescendu dans la cité latine,
[...]
Il avait oublié le monde dans les cieux¹⁹.

Gautier établit ensuite un parallèle entre l'artiste de la Renaissance et les poètes contemporains qui, « les yeux fichés au ciel [...] s'en vont en rêvant²⁰ ». D'ailleurs, dans ses œuvres critiques, Gautier établit souvent un rapport entre sculpteurs et poètes.

Pour saisir toute la richesse du sixième vers du sonnet, il faut le rapprocher de certaines pages de Gautier. Le premier mot de ce vers qui appelle une glose est le substantif *désir*. Dans « *Terza Rima* », Gautier décrit les créateurs en disant : « le feu du désir leur empourpre les joues²¹ ». Le désir dénote

14. *Ibid.*, p. 115.

15. Ibrovac résume une page qu'il juge « saisissante » de l'ouvrage des frères Ménard : *De la sculpture antique et moderne* (2^e éd. 1868, p. 257). Ils décrivent Michel-Ange « assistant à l'écroulement de sa patrie et à la décadence des arts, après avoir commencé sa longue carrière au milieu de l'époque la plus brillante de la Renaissance » (Ibrovac, *op. cit.*, p. 161).

16. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. I, p. 40.

17. *Ibid.*, t. III, p. 20.

18. *Ibid.*, t. II, p. 139.

19. *Ibid.*, p. 171.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 172.

la tension d'esprit de l'artiste qui fait battre son cœur plus fort quand il travaille. Le terme suivant qu'il importe de regarder de près, c'est le vocable à la rime : *faïtes*. Les connotations de ce mot sont multiples pour qui a lu Gautier. En premier lieu, il évoque l'échafaud sur lequel monte Michel-Ange pour peindre sa fresque et auquel Gautier attribue dans « *Terza Rima* » une valeur symbolique. Ensuite, le substantif *faïte*, que Gautier met en fin de vers, suggère la nature élevée de l'inspiration du créateur :

Ne sois pas étonné si la foule, ô poète,
Dédaigne de gravir ton œuvre jusqu'au faïte²².

Enfin, en associant le terme *faïte* au Titan, Heredia rappelle le mythe de Prométhée, que Gautier a abordé tant en prose qu'en vers²³. Dans ses ouvrages en prose, Gautier rappelle souvent un aspect moins connu du mythe, selon lequel Prométhée aurait créé les premiers êtres humains, les façonnant avec de la terre glaise. Ainsi, Gautier appelle Michel-Ange, « le Titan de l'art, qui modelait comme Prométhée²⁴ ». Ailleurs chez Gautier, Prométhée est celui « qui ravit le feu du ciel pour donner une âme à son œuvre inerte²⁵ ». Dans une autre nouvelle, Gautier revient sur ce créateur mythique, en caractérisant une femme d'une grande beauté comme « l'œuvre la plus achevée que le ciel ait donnée à la terre depuis le jour où Prométhée appliqua la flamme sous la mamelle gauche de la statue d'argile²⁶ ». Il n'est guère besoin de dire que le supplice que connaît le Michel-Ange de Heredia n'est pas l'expiation d'un crime de lèse-majesté, mais l'effort qu'il s'impose à lui-même en raison de sa haute ambition esthétique, de son « désir » de créateur. En lisant ce vers du sonnet il est donc légitime de superposer les sens que Gautier prête au vocable *faïte* : le sens littéral (le faïte de l'échafaud de l'artiste), le sens métaphorique (le sommet de l'inspiration que représente une œuvre sublime) et le sens mythique du splendide isolement que connaît le supplicié sur la cime du Caucase. Heredia sait tirer tout le parti possible des œuvres où Gautier évoque Michel-Ange, en forgeant un vers suggestif dont on ne devine pas à première vue toute la densité. Heredia est un « condensateur », comme Mallarmé.

22. *Ibid.*, p. 290.

23. Il consacre au tableau de Ribera un sonnet qui a pour titre « Prométhée ». Ce sonnet commence ainsi : « Hélas ! il est cloué sur les croix du Caucase, / Le Titan qui pour nous dévalisa les cieux ! » (*Ibid.*, p. 272).

24. Gautier, *Tableaux à la plume ; Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 21.

25. Gautier, *Nouvelles ; Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 176.

26. *Ibid.*, p. 387.

Dans un autre ouvrage, le critique d'art déclare que Michel-Ange est non seulement « le plus grand peintre du monde, mais [que] c'est aussi le plus grand sculpteur²⁷ ». Dans notre sonnet, après l'évocation des fresques de la chapelle, les tercets présentent une œuvre sculpturale : deux statues conservées au musée du Louvre. Heredia les appelle « Les Esclaves ». Il s'agit de l'*Esclave rebelle, captif* et de l'*Esclave mourant, captif*. Gautier les désigne tantôt comme *Les Captifs*, tantôt comme *Les Prisonniers*. Il est hors de doute que Heredia met à contribution les lignes de son mentor sur ces statues :

Aussi ces lourds Géants, las de leur force exsangue,
Ces Esclaves qu'étreint une infrangible gangue,
Comme il les a tordus d'une étrange façon ;

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

Les deux tercets contiennent des exclamations parallèles, introduites par l'adverbe *comme*. Dans le premier tercet c'est l'originalité de Michel-Ange qui est mise en lumière : le sculpteur a « tordu » « d'une étrange façon » les figures gigantesques qu'il a créées. Les vocables dont Heredia se sert ici, surtout le verbe *tordre*, mais aussi le substantif *géants* et l'adjectif *étrange*, se trouvent dans des textes de Gautier. Dans un commentaire du *Jugement dernier*, Gautier déclare, au sujet du marbre, que Michel-Ange « le tord », qu'« il le pétrit comme une cire ductile²⁸ ». Commentant *La Légende des siècles*, Gautier signale que Victor Hugo a fait preuve de « l'audace titanique » de Michel-Ange, parce qu'il a su y peindre « les géants nus tordant leurs muscles invincibles »²⁹. Dans un autre poème, « Cariatides », les « corps tordus » des statues constituent un spectacle « étrange »³⁰. Dans un ouvrage en prose Gautier décrit succinctement ces statues : « *Les Prisonniers* de Michel-Ange se tordent magnifiquement, comme pour rompre leurs liens³¹. » Gautier ne lésine pas d'ailleurs sur ses éloges à propos de ces statues du musée du Louvre : il consacrera cinq pages d'un autre ouvrage à commenter « les deux *Captifs* de Michel-Ange³², [...] qui sont égaux, sinon supérieurs à tout ce que

27. Gautier, *Fusains et eaux-fortes*, op. cit., p. 135.

28. *Ibid.*, p. 125.

29. Gautier, *Histoire du romantisme ; Œuvres complètes*, éd. cit., t. XI, p. 390.

30. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. II, p. 92.

31. Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, op. cit., p. 193.

32. L'article sous la rubrique *Études sur les musées*, repris dans *Tableaux à la plume*, a pour titre « Le Musée français de la Renaissance ». Gautier y signale que *Les Captifs* sont les deux seules

l'Antiquité nous a légué [...] de plus admirable³³ ». Dans ces pages Gautier met en évidence les émotions que représentent ces créations du sculpteur : « Ces deux sublimes figures expriment, comme jamais ciseau humain n'a su le rendre, l'angoisse, la douleur morale, [...] toutes les tortures [...] de la captivité³⁴. » Gautier met en relief deux idées dans les commentaires qu'il donne de ces œuvres : les statues sont inachevées et elles ont une signification symbolique qui reste à préciser. Dans un article sur des statues de Michel-Ange dont on avait exposé des plâtres en 1836, Gautier s'exclame : « Par un caprice étrange, pas un de ces marbres n'est entièrement achevé³⁵. » Parfois, le sculpteur « a dédaigné de dégager du bloc [un bras] » ; c'est « une exécution fantasque, inégale, fougueuse »³⁶. Dans son étude sur les *Esclaves* du Louvre, il fait observer que des jambes qui, d'un côté, sont « merveilleusement travaillées, [...] sont encore d'un [autre] côté engagées dans leur gangue de marbre³⁷ ». Le substantif *gangue* reparaît dans notre sonnet, où il rime avec *exsangue*. Cette rime rare est mémorable : Heredia la doit à Gautier.

L'hémistiche expressif « Las de leur force exsangue » se compose aussi d'éléments que Gautier fournit au sonnettiste. Sur le plan syntaxique, il est à comparer au groupe de mots « pâle de son évanouissement », syntagme qu'on trouve chez le critique d'art³⁸. Celui-ci discerne aussi dans la statue d'un de ces esclaves un sentiment d'échec que Heredia n'oublie pas : « L'un d'eux, désespéré, sentant ses efforts inutiles, rejette la tête en arrière et ferme les yeux. Rien de plus sublime que cette figure de la force impuissante³⁹. » Heredia substitue à l'adjectif *impuissante* une épithète qui n'est pas rare chez Gautier : *exsangue*. Dans son *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, on trouve trois fois le syntagme « une pâleur exsangue⁴⁰ » ; au sujet de Vélasquez, il mentionne un « corps exsangue⁴¹ », et commentant un tableau

sculptures de Michel-Ange qui se trouvent en France et qu'il les a faites pour orner le tombeau de Jules II (*Tableaux à la plume, op. cit.*, p. 82). Ils font partie d'un groupe de six statues dont les autres, connues sous le titre *Les Prisonniers*, se trouvent à Florence.

33. Gautier, *Tableaux à la plume, op. cit.*, p. 83.

34. *Ibid.*, p. 84.

35. Gautier, *Fusains et eaux-fortes, op. cit.*, p. 132.

36. *Ibid.*, p. 143.

37. Gautier, *Tableaux à la plume, op. cit.*, p. 85.

38. *Ibid.*, p. 14.

39. *Ibid.*, p. 193.

40. *Ibid.*, p. 158, 204, 343 ; cf. Gautier, *Romans et contes ; Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 423.

41. Gautier, *Guide de l'amateur au musée du Louvre, op. cit.*, p. 266.

de Chenavard, il distingue « le cadavre exsangue de Jupiter Ammon⁴² ». Il emploie cet adjectif avec une fréquence exceptionnelle.

On est maintenant à même de saisir la manière dont Heredia exploite le matériau lexical que Gautier met à sa disposition. Dans le premier de ses poèmes dont nous avons parlé, on rencontre l'hémistiche « s'épuisent en efforts⁴³ », notation assez prosaïque pour évoquer la fatigue imaginaire de figures sculptées. Heredia a forgé un hémistiche plus original en alliant un substantif abstrait et une épithète concrète. L'alliance de mots « force exsangue » provient de la fusion des formules de Gautier « force impuissante » et « pâleur exsangue », à laquelle se surimpose la mention que fait Gautier de « la pâleur du marbre⁴⁴ ». Cette absence de couleur renforce la suggestion de la fatigue, indiquée par le monosyllabe *las*.

Un autre groupe de mots appelant une glose est « son âme altièr ». Dans « *Terza Rima* », le substantif *âme* est synonyme d'*imagination créatrice* : l'âme des poètes ne peut se détacher de la coupole métaphorique qui représente l'œuvre qu'ils élaborent :

Leur âme, à la coupole où leur œuvre reluit,
Revole [...].

[...]

Et le tableau quitté les tourmente et les suit⁴⁵.

Il est donc possible de chercher chez Gautier le sens de l'adjectif *altièr* qui s'applique au mot *âme*. Il implique deux ordres d'idées différents. D'abord, il suggère la taille surhumaine des personnages de Michel-Ange. Pour Gautier, Buonarroti est « le peintre gigantesque », « qui voit les choses d'en haut »⁴⁶ et sa « pensée unique [...], c'était de peindre et de sculpter l'homme [...] élevé jusqu'au Titan⁴⁷ ». Ensuite, le vocable *altièr* suggère une caractéristique de la manière de l'artiste. Gautier l'utilise au sujet de « génies comme Rembrandt, comme Michel-Ange, comme Beethoven qui vieillissent en devenant plus sauvages, [...], plus altièrs, [...] exagérant toujours leur propre caractère⁴⁸ ». On peut conclure de cette phrase qu'un artiste altier dédaigne les conventions

42. Gautier, *Tableaux à la plume*, *op. cit.*, p. 274.

43. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. II, p. 92.

44. Gautier, *Tableaux à la plume*, *op. cit.*, p. 323.

45. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. II, p. 172.

46. *Ibid.*

47. Gautier, *Fusains et eaux-fortes*, *op. cit.*, p. 126. Cf. « ce génie démesuré », « ce Titan de l'art », *ibid.*, p. 135.

48. Gautier, *Tableaux à la plume*, *op. cit.*, p. 277.

dans le mode d'expression qu'il choisit : il n'hésite pas à s'écarter de la conception traditionnelle du beau idéal dans son domaine d'élection.

Les deux premiers vers du tercet final sont ambigus. De prime abord, ils créent l'impression que Heredia va rendre un hommage éclatant à celui qui, après des déboires, va s'affirmer en donnant un semblant de vie à la pierre inerte. Dans un poème où il célèbre la « gloire étrange » du « vieux Michel-Ange », Gautier évoque « ces marbres animés par de puissantes mains⁴⁹ », et au sujet d'une statue de Michel-Ange qu'il admire, *La Nuit*, il affirme :

Il est impossible [...] de répandre un souffle plus humide et plus tiède sur des lèvres de pierre. [...] Un léger grain dans le travail du marbre fait sentir le frisson de la peau [...]. Ce n'est plus du marbre, c'est de la chair, de la chair vivante⁵⁰.

On s'attend donc à ce que Michel-Ange soit loué à la fin du sonnet pour avoir su « réaliser en marbre son rêve de beauté⁵¹ », cela d'autant plus que le mot capital de l'avant-dernier vers, *frisson*, est une caractéristique de la chair vivante⁵². Mais un *frisson* s'associe également à l'expérience de l'artiste. En notant une sensation éprouvée à l'opéra, Gautier écrit : « Mes artères chanta[ie]nt avec un sourd frisson⁵³. » L'hémistiche du vers de « Michel-Ange », « avec un grand frisson », exprime, comme l'hémistiche de Gautier, une sensation d'origine esthétique, qu'elle soit vécue ou imaginaire⁵⁴. Heredia joue sur l'ambiguïté de ce qui frissonne. On pense d'abord qu'il s'agit de la statue, ensuite on se rend compte qu'il s'agit du sculpteur.

Le verbe *bout* est également ambivalent. D'une part, il suggère pour Gautier « le feu du désir » qui « empourpre les joues » du créateur, une chaleur qu'il transmettra à son œuvre. Toutefois, ce n'est pas chez Gautier, mais chez son admirateur, Banville, que l'on trouve de quoi comprendre l'emploi du verbe *bouillir*. À propos de la statue de Balzac que fera Rodin, Banville compare le romancier, qu'il qualifie de « sculpteur de colosses », à un statuaire dont « l'esprit bout »⁵⁵. Ces mots inspirent sans doute à Heredia le choix du même verbe. Banville emploie le même verbe dans d'autres contextes. Il glorifie

49. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. III, p. 135.

50. Gautier, *Fusains et eaux-fortes*, op. cit., p. 141.

51. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. II, p. 115.

52. On imagine facilement un vers du genre : « Le souffle de la vie / La flamme de la vie / Le souffle du génie en un bloc de matière ».

53. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. II, p. 94.

54. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Gautier associe le verbe *courir* et le substantif *frisson* : « Je me sentais courir sur le corps de[s] [...] frissons » (*Nouvelles*, op. cit., p. 284).

55. Banville, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. VII, p. 26.

la beauté de lèvres « où le désir bout⁵⁶ » ; le satyre de *Diane au bois*, qui poursuit des nymphes, avoue à propos de son désir : « Mon sang bout⁵⁷. » Nous avons déjà indiqué que *désir* et *âme* sont, peu ou prou, des synonymes dans un poème de Gautier. Si l'on ajoute que ce dernier définit « notre âme » comme une « insaisissable flamme⁵⁸ », on en vient à penser que, sous la main du sculpteur, le marbre froid peut acquérir la chaleur d'un être vivant. Cependant, la chute du sonnet réserve une surprise pour le lecteur. Si la tête de Michel-Ange bout, c'est parce que son état d'esprit est bien différent de celui que l'on imagine. Ce n'est pas le feu de l'inspiration qui le domine, c'est la colère. Il enrage parce qu'il n'a pas su donner forme à l'œuvre qu'il avait conçue, et cette rage s'exprime dans sa sculpture inachevée. Il importe donc de savoir que dans d'autres comédies de Banville la phrase « mon sang bout » traduit la colère d'un personnage⁵⁹. Les deux connotations du verbe *bout* coexistent dans le vers qui prépare le trait final du sonnet, et le trait final éclaire, d'un autre jour, le « tourment tragique » du vers initial.

Nous croyons que ce sont des remarques de Gautier qui ont conduit Heredia à terminer le sonnet de cette manière inattendue. Le mentor de notre sonnettiste, qui avait utilisé le participe *courroucé* au sujet du caractère de Michel-Ange⁶⁰, affirme que la physionomie de l'un des esclaves est « empreinte de rage et de douleur⁶¹ ». Dans le même passage, à propos de liens qui retiennent l'esclave, Gautier note : « On sent que sa rage se consume impuissante contre une mystérieuse étreinte dont cette faible entrave n'est que l'emblème ingénieux⁶². » Il poursuit : « Aucun maître n'a su faire penser comme Michel-Ange⁶³. » Le critique d'art provoque Heredia à relever le défi implicite dans la phrase : « Ces morceaux laissés imparfaits par Michel-Ange à presque toutes ses statues [...] confond[ent] notre imagination⁶⁴. » Heredia conclut, d'après sa lecture de Gautier, que la rage que l'on voit sur le visage de la statue est en réalité celle de l'artiste qui s'est résigné à laisser son œuvre inachevée. Gautier avait démêlé dès 1836 dans la sculpture de Michel-Ange

56. *Ibid.*, p. 30 ; cf. t. I, p. 106.

57. Banville, *Œuvres*, éd. cit., t. IX, p. 29.

58. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. I, p. 53.

59. Banville, *Œuvres*, éd. cit., t. IX, p. 308 ; et *Socrate et sa femme*, Paris, Charpentier, 1885, scène 5.

60. Gautier, *Fusains et eaux-fortes*, op. cit., p. 124.

61. Gautier, *Tableaux à la plume*, op. cit., p. 85.

62. *Ibid.*, p. 84.

63. *Ibid.*, p. 85.

64. *Ibid.*, p. 86.

« une exécution [...] fougueuse, pleine de découragement⁶⁵ ». Qui plus est, il avait employé le participe *vaincu* dans un contexte que Heredia semble avoir gardé à l'esprit. Sur le poète Ferdinand de Gramont (1815-1897), Gautier porte le jugement suivant : « Vaincu par la destinée, [il] garde, même dans la douleur, l'attitude musculeuse des captifs de Michel-Ange⁶⁶. »

Non seulement le trait final du sonnet est surprenant dans le contexte des tercets, mais la manière dont Heredia exprime sa conclusion est également paradoxale. Le contraste entre un créateur divin et la substance d'où il a tiré son œuvre est ébauché dans une formule de Gautier que Heredia développe. Le premier rappelle que le satyre, figure qui « caractérise [...] la Renaissance » dans *La Légende des siècles*, « se transfigure » quand Hercule l'emmène au ciel. À son avis, le satyre est un « dieu à demi dégagé de la matière⁶⁷ ». En plus, Gautier exprime son admiration pour Michel-Ange en utilisant le mot *dieu*. Le nom du génie florentin est un « nom qu'on ne devrait prononcer qu'en se découvrant, comme Newton quand il disait : " Dieu ! " » Dans la phrase suivante, Gautier le qualifie de « terrible et divin artiste⁶⁸ ». Souvenons-nous qu'à l'époque il n'est pas rare d'appeler un génie « dieu ». Pour Rimbaud, Baudelaire est « un vrai dieu⁶⁹ », et Mallarmé composera l'hémistiche « le dieu Richard Wagner⁷⁰ ».

Dans ce sonnet, Heredia vise à une riche expressivité dont il ne faut pas méconnaître la subtilité. Sa connaissance précise des ouvrages de Gautier lui fournit un lexique qu'il a su travailler pour produire un petit chef-d'œuvre fait d'alexandrins denses et mémorables, de rimes rares, d'une savante ambiguïté dans la présentation du rapport entre le sculpteur et son œuvre, et d'un trait final aussi imprévu que saisissant.

Quelle est la portée de ce poème à la gloire du sculpteur ? Ibrovac commente ainsi les personnages mythiques ou historiques que dépeint Heredia : « Chacun des héros des *Trophées*, depuis Hercule jusqu'à Michel-Ange, loin d'être l'incarnation du poète, représente toute une époque, son

65. Gautier, *Fusains et eaux-fortes*, op. cit., p. 142-143.

66. Gautier, *Histoire du romantisme*, op. cit., p. 308.

67. *Ibid.*, p. 395.

68. Gautier, *Tableaux à la plume*, op. cit., p. 82 ; cf. *Fusains et eaux-fortes*, op. cit., p. 137.

69. Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 253.

70. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1998, p. 40.

rêve, son effort⁷¹. » Cette généralisation appelle des nuances. Il est clair que les travaux d'Hercule représentent une étape dans l'évolution mythique de l'humanité, mais Michel-Ange, autre figure hors pair, est avant tout, par sa réalité historique, un individu vivant à une époque de créativité extraordinaire. Cet individu, en vertu de sa quête personnelle de la beauté, symbolise aussi le destin de maint créateur. Gautier, en vers comme en prose, établit un parallèle entre la littérature et les arts plastiques. Il aligne quatre noms de sculpteurs et quatre noms de poètes pour communiquer son impression de l'esprit de la Renaissance : « On peut dire que les Jean Goujon, Germain Pilon, [François] Anguier⁷², Jean Cousin⁷³ furent les Ronsard, les du Bellay, les Amadis Jamyn et les Antoine Baïf de leur art⁷⁴. » Heredia emprunte aussi à Gautier l'idée que « la passion du beau » tourmente tout artiste. Il y a donc un reflet de l'existence des poètes dans l'activité de Michel-Ange. Il est difficile de croire qu'il n'y a aucun rapport possible entre le souci de la perfection de notre sonnettiste et le génie démesuré de la Renaissance. Cependant, Heredia serait le premier à reconnaître qu'il n'y a nulle commune mesure entre eux.

À la lumière des textes de Gautier que nous avons cités, on peut lire le sonnet de Heredia comme un aveu implicite de la déception que ressent tout poète ambitieux, en apercevant l'écart qui se manifeste entre son projet et sa réalisation. Dans cette sculpture monumentale, que Heredia désigne sous le titre *Les Esclaves*, l'artiste représente le sentiment d'insatisfaction que connaît tout créateur génial qui a l'impression de n'avoir pas su traduire pour autrui ce que son imagination a conçu. Mais si l'œuvre de Michel-Ange semble un échec aux yeux du sculpteur, il n'en va pas de même pour l'amateur d'art. Enfin, il est pertinent de mettre en regard du sonnet « Michel-Ange » le poème de Mallarmé « L'Azur » : c'est un poème où le « tragique tourment » d'un poète donne naissance à une belle œuvre. Si, d'après Heredia, Michel-Ange était « hanté », Mallarmé avait eu recours au même verbe dans le vers final de son poème : « *Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur !* »

Ibrovac soulève également la question de savoir pourquoi le sonnet « Michel-Ange » ne fait pas partie de la section des *Trophées* intitulée « Le Moyen Âge et la Renaissance ». « Quant à Michel-Ange », écrit Ibrovac,

71. Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Sa vie, son œuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 221.

72. François Anguier (1604-1669) a laissé des statues de marbre de Jacques-Auguste de Thou et du duc de Rohan.

73. Jean Cousin (mort vers 1561) fut peintre, graveur et décorateur. Son *Eva prima Pandora* est conservée au Louvre.

74. Gautier, *Tableaux à la plume, op. cit.*, p. 82.

« il ne figure pas entre Pétrarque et Cellini parce que le poète a estimé sans doute que l'auteur du *Jugement dernier* dépasse tous les maîtres⁷⁵. » Il est plus probable que Heredia tenait à placer ce sonnet à la fin des sonnets, à côté de celui qui fait l'éloge d'un récital de Dante, car Gautier avait rappelé l'admiration que le sculpteur vouait au poète florentin⁷⁶. Les trois dernières pièces des *Trophées* sont destinées à célébrer de très grandes œuvres dans la culture européenne : *La Divine Comédie*, l'art de Michel-Ange et les *Bucoliques* de Virgile⁷⁷.

Au premier regard, on est tenté de croire que « Le Vase » « offre une description de vase antique⁷⁸ » et l'on s'interroge par conséquent sur la période de l'Antiquité dont il doit dater⁷⁹ :

Le Vase

L'ivoire est ciselé d'une main fine et telle
Que l'on voit les forêts de la Colchide et Jason
Et Médée aux grands yeux magiques. La Toison
Repose, étincelante, au sommet d'une stèle.

Auprès d'eux est couché le Nil, source immortelle
Des fleuves, et, plus loin, ivres du doux poison,
Les Bacchantes, d'un pampre à l'ample frondaison,
Enguirlandant le joug des taureaux qu'on dételle.

Au-dessous, c'est un choc hurlant de cavaliers ;
Puis les héros rentrant morts sur leurs boucliers
Et les vieillards plaintifs et les larmes des mères.

75. Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Sa vie, son œuvre, op. cit.*, p. 238.

76. Gautier, *Fusains et eaux-fortes, op. cit.*, p. 124.

77. Il importe de savoir que l'ami de Heredia, Georges Lafenestre, publia dans le deuxième *Parnasse contemporain* un poème qui s'inspire d'une œuvre du sculpteur florentin : « L'Ébauche (Sur une statue inachevée de Michel-Ange) », p. 271-274. Le critique Jules Levallois en fut tellement enthousiasmé qu'il le reproduisit dans son compte rendu du volume (*L'Opinion nationale*, 30 janvier 1872). Il estime que Lafenestre « a bien peu à faire pour être un grand poète » et que cette pièce a « un je ne sais quoi, quelque chose de grandiose, d'entraînant, de saintement ému qui passe la mesure ordinaire et défie les appréciations méthodiques ». Le poète reprendra sa pièce dans *Idylles et chansons (1864-1874)*, nouvelle édition revue et augmentée, avec une dédicace à Charles Blanc, Paris, Ollendorff, 1883, p. 290-293. Est-ce que la lecture de ce volume dans les années 1880 joua un rôle dans la décision prise par Heredia de composer un sonnet sur Michel-Ange ? C'est possible. On cherche pourtant en vain une trace significative de « L'Ébauche » dans le « Michel-Ange » des *Trophées*.

78. Heredia, *Les Trophées*, éd. Anny Detalle, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1981, p. 255.

79. *Ibid.*, p. 256.

Enfin, en forme d'anse, arrondissant leurs flancs
Et posant aux deux bords leurs seins fermes et blancs,
Dans le vase sans fond s'abreuvent des Chimères.

Toujours préoccupé de la genèse des sonnets de Heredia, Ibrovac affirme que la source de ce poème est littéraire et se trouve dans la pièce de Banville sur laquelle se terminent *Les Stalactites*, « Sculpteur, cherche avec soin... » Ce poème est un des plus connus de Banville et cette indication paraît justifiée. Dans son ouvrage, Ibrovac se borne à citer sept vers de ce poème, en soulignant les mots qui apparaissent dans les deux textes, *pampres* et *bachante*. Il nous semble que l'importance de la source ne réside pas dans ces détails, mais dans le statut du vase que Banville évoque : il ne s'agit pas en effet d'un vase réel, mais d'un vase virtuel. Le poète passe en revue les mythes qui auraient pu décorer cet objet et les rejette pour ne retenir qu'un cortège de vierges et un motif floral. Banville fait allusion, dans d'autres poèmes, à toutes les figures qu'il enjoint ici, au sculpteur, d'oublier. Heredia, à son tour, fera mention de ces mêmes personnages dans des poèmes des *Trophées*. Nous nous proposons de mettre en évidence le caractère imaginaire et symbolique du vase de Heredia.

Le premier vers du sonnet et le dernier tercet encadrent les figures que Heredia mentionne. Il y a trois thèmes visuels dans le sonnet : le mythe de Jason au début ; les origines mythiques de l'agriculture dans le second quatrain ; la guerre dans le premier tercet.

Arrêtons-nous brièvement au premier vers. Dans le langage lyrique du siècle, *ivoire* peut avoir un sens littéral, un sens figuré dénotant la blancheur (par exemple des « mains d'ivoire⁸⁰ »), et un sens mythique (un « luth d'ivoire⁸¹ », une « lyre d'ivoire⁸² »). Au sens figuré, ce substantif se rencontre dans un sonnet où Popelin traite du caractère pérenne de l'art littéraire par rapport à l'art plastique⁸³. Les quatrains de son poème insistent sur le sort

80. Banville, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 115.

81. *Ibid.*, t. V, p. 229.

82. *Ibid.*, t. III, p. 113.

83. L'ouvrage *Cinq Octaves de sonnets* est enregistré dans la *Bibliographie de la France* le 7 août 1875. Heredia publie dans ce recueil deux sonnets d'hommage à l'émailleur : « À Claudius Popelin », « L'Ancêtre » (*Les Trophées*, éd. cit., p. 129 et 139). Le texte de Heredia sur lequel nous nous penchons, « Le Vase », qui date de 1868, sera repris dans le troisième volume du *Parnasse contemporain* publié en 1876. Les lecteurs du volume collectif prennent connaissance du sonnet de Heredia peu de temps après la publication du recueil de Popelin. Que Heredia ait distingué dans ce recueil la pièce intitulée « Les Sonnets » et qu'il en ait parlé au poète-émailleur semble plus que probable, car elle lui sera dédiée lorsqu'elle sera reprise en 1888 dans le recueil *Un livre de sonnets*.

incertain des œuvres d'art concrètes créées par le maître verrier ou l'émailleur. Contre toute attente, à en croire Popelin, le sonnet, reproduit sur le papier, support qui semble fragile, est assuré d'une vie plus longue que l'œuvre d'art faite à partir de matières en apparence plus durables :

Les beaux sonnets inscrits sur la stèle d'ivoire
De l'œuvre évanoui conserveront la gloire
Afin de la narrer aux hommes qui vivront ⁸⁴.

Dans ce tercet de Popelin, le terme *ivoire* semble un synonyme métaphorique de *papier*, et la *stèle* une métaphore désignant un recueil de vers. Dans un autre sonnet de Heredia, le mot *ivoire* désigne le support d'un texte écrit. Le vélin est pour le poète « cet ivoire souple et presque diaphane ⁸⁵ ». Il s'ensuit que le verbe *ciseler* exige une glose : il a souvent un sens figuré dans la poésie du XIX^e siècle. Gautier et Banville l'emploient comme une métaphore frappante pour évoquer la composition poétique. Dans le recueil de Popelin, on peut lire les vers suivants :

Tous ses mots ciselés, au tranchant du savoir,
Dans le quartz éternel des onyx et des prases,
Constellent, chatoyants, le brocard de ses phrases ⁸⁶.

Dès *Les Cariatides*, Banville dit au sujet du jeune Victor Hugo qu'il « s'ouvrit les chemins de l'univers ailé / Que les chants d'autrefois nous avaient ciselé ⁸⁷ ». Dans une odelette dédiée à Gautier, Banville déclare que le poète est un « ciseleur » et parle ailleurs de ses propres « vers ciselés » ⁸⁸. Pour sa part, Gautier, dans l'une de ses pièces les plus connues, écrit :

84. Claudius Popelin, *Cinq Octaves de sonnets*, Paris, Lemerre, 1875, p. 63.

85. Heredia, *Les Trophées*, éd. cit., p. 124.

86. Claudius Popelin, *op. cit.*, p. 67. Le recueil de Popelin *Cinq Octaves de sonnets* joue également un rôle dans la conception du dernier sonnet des *Trophées*. Nous ne l'avons pas mentionné dans notre article : « Heredia et l'âge d'or. Lecture de "Sur un marbre brisé" », *Essays in French Literature*, No. 38, November 2001, p. 85-110. Témoins les vers suivants :

Et que le chèvre-pied barbu, le bon dieu Pan,
Sortant son front cornu d'une touffe de lierre,
Semblait rire de nous dans sa gaine de pierre.

(« Le Jardin de l'aïeule »)

87. Banville, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. I, p. 413.

88. *Ibid.*, t. II, p. 306 ; t. III, p. 167.

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

[...]

Sculpte, lime, cisèle ;
 Que ton rêve flottant
 Se scelle
 Dans le bloc résistant ⁸⁹ !

Le verbe *ciseler* devient banal dans la seconde moitié du XIX^e, siècle dans le sens de « composer des vers bien tournés ». Un critique dit au sujet des poèmes des *Sonnets et eaux-fortes* : « Il y en a d'adorablement ciselés⁹⁰. » Dans un compte rendu des *Trophées*, on lit que Heredia a passé « ses plus fécondes années à ciseler et à parfaire un unique volume de vers⁹¹ ».

Le langage du « Vase » s'apparente aussi à celui d'André Chénier, dont l'« Épître sur ses ouvrages » contient des idées et des termes relatifs à son art, qui sont semblables à ceux qu'emploie Heredia dans ce sonnet :

S'égarant à son gré, mon ciseau vagabond
 Achève à ce poème ou les pieds ou le front,
 Creuse à cet autre les flancs, puis l'abandonne et vole
 Travailler à cet autre [...] ⁹².

Après avoir lu cette profession de foi, où se remarque la métaphore filée du « ciseau », on est mieux à même d'apprécier à la fois la portée du « Vase » et un aspect de l'art de l'auteur des *Trophées*.

Un compte rendu des *Poésies 1841-1854* de Banville assimile des poèmes à des vases :

Amoureux de la forme avant tout, [Banville] en a donné des exemples qui éblouissent par la pureté sévère des contours, par le fini des détails, fouillés avec le ciseau d'un Florentin. Mais ces beaux vases si magnifiquement sculptés ne sont pas vides. Th. de Banville est un penseur. Seulement la pensée est tout au fond du vase, et il faut l'y découvrir ⁹³.

89. Gautier, « L'Art » ; *Poésies complètes*, éd. cit., t. III, p. 128-130.

90. *Messenger des théâtres et des arts*, 14 janvier 1869.

91. *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 27, printemps 2001, p. 32.

92. André Chénier, *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 158.

93. *La Patrie*, 16 novembre 1857.

Un compte rendu postérieur à la publication des *Trophées* reprend cette image : « Dans l'amphore incomparablement ciselée de ses sonnets, [Heredia] nous a offert le vin mystique d'une poésie pleine de grandeur et de mélancolie⁹⁴. » Ces lignes montrent avec quelle fréquence l'idée d'associer par métaphore un vase à un poème se présentait à l'esprit des amateurs de poésie à cette époque.

Dans le dernier vers du sonnet, trois expressions doivent être lues comme des tropes : la locution *sans fond*, le verbe *s'abreuver* et le substantif *Chimères*. Si le vase est réel, il faut en déduire que la locution *sans fond* décrit soit un vase inachevé, soit l'effet destructeur du temps sur l'objet d'art. Si au contraire le vase est imaginaire, la locution suggère le caractère inépuisable de son contenu. L'acception métaphorique de cette locution se rencontre chez des maîtres de Heredia. Gautier fait mention dans un sonnet d'une « âme sans fond⁹⁵ », et dans une de ses nouvelles, un personnage a l'idée de se plonger dans « l'océan sans fond des sciences occultes⁹⁶ » ; pour sa part, Banville parle d'un « dégoût sans fond⁹⁷ » et déclare que des larmes abondantes pourraient remplir un « puits sans fond⁹⁸ ». Cependant, dans un des « Sonnets païens » d'Armand Silvestre que Heredia juge « magnifiques et voluptueux⁹⁹ », on trouve une métaphore plus proche du trait final du « Vase » :

Car ta beauté que j'idolâtre,
Rosa, c'est la coupe sans fond,
La coupe d'or de Cléopâtre,
Où, cœurs et perles, tout se fond¹⁰⁰ !

Dans le sonnet, l'emploi du verbe *s'abreuver* s'impose à l'attention, tant il est surprenant. Dans l'« Épître sur ses ouvrages », Chénier reconnaît ainsi sa dette envers la littérature latine et la littérature grecque :

Tout ce que les Romains, ces rois de l'univers,
M'offraient d'or et de soie, est passé dans mes vers.
Je m'abreuve surtout des flots que le Permesse,
Plus féconds et plus purs, fit couler dans la Grèce¹⁰¹.

94. Armand Praviel, « Sur un sonnet de Heredia », *L'Âme latine*, octobre 1898, p. 182.

95. Gautier, *Poésies*, éd. cit., t. II, p. 146.

96. Gautier, *Nouvelles*, op. cit., p. 176.

97. Banville, *Les Parisiennes de Paris*, Paris, Michel Lévy, 1866, p. 318.

98. Banville, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. IV, p. 24.

99. Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Sa vie, son œuvre*, op. cit., p. 79.

100. Armand Silvestre, *Poésies, 1866-1872*, Paris, Lemerre, 1892, p. 33.

101. Chénier, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 159.

Banville reprend le verbe au sujet d'écrivains qui se ressemblent : leur « Muse s'abreuve à la même colline », c'est-à-dire aux mêmes sources du mont Parnasse¹⁰².

Reste à considérer le mot *chimères*. Gautier décrit un tableau « où voltigeaient des danseuses antiques [...] arrondissant leurs bras blancs et frêles comme les anses d'une amphore d'albâtre¹⁰³ ». Dans *Le Roi Candaule*, il dépeint « des vases d'or et d'argent aux flancs ornés de bas-reliefs, aux anses gracieusement entremêlées de chimères, de feuillages et de femmes nues¹⁰⁴ ». Les anses à « chimères », ainsi que le participe *arrondissant*, reparaissent dans le sonnet de Heredia.

Quelles sont, en fait, ces « Chimères » ? Le mot *chimère* désigne, chez les maîtres de Heredia, la Muse ou un être idéal de caractère féminin. Chénier met le mot *chimères* plus d'une fois à la rime et évoque les « belles chimères » des Muses¹⁰⁵. Gautier rattache lui aussi cette figure fabuleuse à la création littéraire, en parlant de « l'art et la fantaisie aux fertiles chimères¹⁰⁶ ». Il décrit cette figure dans *Mademoiselle de Maupin* : « Les chimères [...] croisaient leurs griffes de lion sous leur belle gorge¹⁰⁷. » À propos d'une statue de chimère, il affirme dans un poème qu'elle est captivante et qu'« elle pousse en avant deux mamelles pointues¹⁰⁸ ». Il est évident que Gautier considère les formes féminines comme une caractéristique essentielle de cette créature mythologique.

Banville développe l'image de cette créature fabuleuse qu'il a remarquée chez son maître. Non seulement il appelle Gautier l'« amant de la Chimère¹⁰⁹ », mais il associe directement la bête mythique à la création poétique : « L'artiste ne doit-il pas se résigner à dompter, chaque jour, à grands efforts de muscles et de reins, les voluptueuses Chimères de l'Impossible¹¹⁰ ? » Une de ses pièces sur le travail littéraire se termine par ce

102. Banville, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit. t. II, p. 198.

103. Gautier, *Nouvelles*, op. cit., p. 101. Cf. Gautier, *Le Roman de la momie, Une nuit de Cléopâtre, Le Roi Candaule, Arria Marcella*, éd. Adolphe Boschot, Paris, Classiques Garnier, 1963, p. 42.

104. *Ibid.*, p. 370.

105. Chénier, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 58 et 127.

106. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. II, p. 252.

107. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, éd. Adolphe Boschot, Paris, Classiques Garnier, 1955, p. 225. Cf. Gautier, *Nouvelles*, op. cit., p. 173, 178, 196 et 205.

108. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. II, p. 123 ; cf. p. 7.

109. Banville, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. III, p. 141.

110. Banville, *Les Parisiennes de Paris*, op. cit., p. VIII.

vers : « Je n'ai souci que des chimères¹¹¹ », et un poème important, intitulé « La Chimère », commence ainsi :

Monstre Inspiration, dédaigneuse Chimère,
Je te tiens¹¹² ! [...]

Le sens symbolique que Banville attribue à ce monstre est évident. Il deviendra encore plus explicite dans une pièce de théâtre, *Florise*, parue après la première publication du poème de Heredia. La comédienne éponyme y dit, en pensant au dramaturge Alexandre Hardy : « Il t'a domptée, Ô Muse ! Ô fuyante Chimère¹¹³ », et ce dernier personnage dira à son tour :

Les Inspirations, les Chimères, les Rimes
Nous emportent vivants par-delà les abîmes
Des grands cieus inconnus. [...]¹¹⁴

Nous avons vu que le langage des vers qui encadrent les figures mythiques est métaphorique plutôt que littéral. Tournons-nous vers ces personnages pour montrer que Heredia puise son inspiration dans la tradition littéraire plutôt que dans la tradition plastique. Pour sa part, Chénier reconnaît qu'il est tributaire des écrivains de l'Antiquité :

Un juge sourcilleux, épiant mes ouvrages,
Tout à coup à grands cris dénonce vingt passages
Traduits de tel auteur qu'il nomme ; [...]
Que ne vient-il vers moi ? [...]
Je lui montrerai l'art, ignoré du vulgaire,
De séparer aux yeux, en suivant leur lien,
Tous ces métaux unis dont j'ai formé le mien¹¹⁵.

Selon Banville, Chénier a « trouv[é] son inspiration chez nos grands aïeux grecs et latins » parce que « la tradition française était morte »¹¹⁶. Les commentateurs de Chénier ont relevé ses emprunts abondants à la littérature classique.

111. Banville, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. III, p. 198.

112. *Ibid.*, t. IV, p. 194.

113. Banville, *Œuvres*, éd. cit., t. IX, p. 197.

114. *Ibid.*, p. 168. Hardy emploie de nouveau le substantif qui nous intéresse en s'adressant à la comédienne : « Il te faut, comme à moi, / Les chimères, [...] l'émoi / Du rêve » (*ibid.*, p. 192).

115. Chénier, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 158-159.

116. Banville, *Petit Traité de poésie française*, op. cit., p. 111.

Il va de soi que les mythes que mentionne Heredia lui sont familiers grâce à ses lectures tant anciennes que modernes. Il n'ignore pas qu'Apollonios de Rhodes raconte de façon vivante dans *Les Argonautiques* l'expédition de Jason et la fuite de Médée, que Valérius Flaccus suit Apollonios dans ses *Argonautiques*, et qu'Ovide s'étend sur cet épisode dans *Les Métamorphoses*, insistant sur la puissance de la langue magique de Médée¹¹⁷. Il n'ignore pas non plus que de grands dramaturges antiques traitent le même mythe. Au XIX^e siècle, Gautier compose une nouvelle, « La Toison d'or », où il fait des allusions plaisantes à l'aventure de Jason. Banville écrit, dans la même veine, une suite de sonnets intitulée « La Toison d'or » et, dans un autre registre, le sonnet « Médée ». Heredia, à son tour, reprend dans « Jason et Médée », le sujet qu'il ne fait que mentionner dans le premier quatrain du « Vase ». Ibrovac, qui privilégie le rôle du tableau de Moreau dans la conception du sonnet, accepte le jugement de Thauziès, qui prétend qu'il n'y a guère de trace de textes de l'Antiquité dans « Jason et Médée¹¹⁸ ». Il suffit pourtant de lire Ovide pour se convaincre que c'est son récit de la conquête de la Toison d'or que suit Heredia, tant dans « Jason et Médée » que dans « Le Vase ». Dans ce dernier poème, le syntagme « Médée aux yeux magiques » ne peut guère être une impression visuelle produite par le travail d'un ciseleur. Dans le *Jason* de Gustave Moreau, le regard de Médée paraît plutôt amoureux qu'ensorceleur. Nous avons affaire ici à une image elliptique, par conséquent d'origine verbale. On comprend mieux la portée de l'image si on la rapproche d'abord de deux vers de « Jason et Médée » :

Par l'air magique où flotte un parfum de poison,
Sa parole semait la puissance des charmes.

Ces vers sont une réminiscence du septième livre des *Métamorphoses*. Ovide y écrit « *magicaeque potentia lingua*¹¹⁹ » (« la puissance d'une parole magique »), emploie le substantif *carmina*, dans le sens d'« incantations » (« *quid enim non carmina possint*¹²⁰ ? »), et le substantif *venenum*, dans le sens de « poison » et de « breuvage magique » (« *valido pratincta veneno*¹²¹ »). On trouve dans ce

117. Ovide, *Les Métamorphoses*, livre VII, v. 1 *sqq.*, surtout v. 330.

118. Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Les Sources des Trophées, op. cit.*, p. 13-14.

119. Ovide, *Les Métamorphoses*, livre VII, v. 330, dans *Œuvres poétiques complètes* avec la traduction en français, publiées sous la direction de Désiré Nisard, Paris, Firmin-Didot, 1881, p. 365.

120. *Ibid.*, v. 167, p. 362.

121. *Ibid.*, v. 121, p. 361 ; cf. v. 394, p. 367.

passage le fragment de vers : « *pallet nostris Aurora venenis*¹²² », un groupe de mots qui suggère « l'air magique », le syntagme « flotte un parfum de poison », et l'allusion à l'« aube merveilleuse ». Le groupe « *Iasonis effugit arma*¹²³ » aurait pu suggérer *Iasonis effulgent arma*, et « *Heros Æsonius*¹²⁴ » « Le Héros » qui « sur ses belles armes / Secouait les éclairs de l'illustre Toison ». Pour ce qui est des « yeux magiques », au moment de préparer ses herbes enchantées dans « un vase d'airain », Ovide note que Médée interdit à d'autres yeux de l'observer : « *Et monet arcanis oculos remove profanos*¹²⁵. » Ses yeux sont magiques parce qu'ils connaissent seuls les secrets de son art de magicienne. Si « Jason et Médée » est dédié à Gustave Moreau, on ne doit pas en déduire, comme l'a fait Ibrovac, que ce sonnet est une transposition d'art qui donne la représentation verbale d'un tableau. C'est, comme « Le Vase », un texte d'inspiration littéraire, et pour le comprendre pleinement, il faut en déterminer la source. Thauziès avait bien vu pourtant que les détails de la toile de fond viennent de Banville. Il faut ajouter que les mots à la rime proviennent aussi de lui : témoin la rime fréquemment employée par Banville : *pierreries / fleuries*¹²⁶, et les mots qu'il met en fin de vers : *floraison, frondaison*¹²⁷.

Quant au Nil, Ibrovac s'en tient à une évocation picturale en citant des phrases des frères Ménard relatives à la représentation plastique du fleuve, phrases qui, sans nul doute, contribuent à éclairer la mention que Heredia en fait :

Le Nil, est comme le Tibre, un vieillard à la longue barbe, à demi couché dans une attitude pleine de nonchalance et de noblesse. Sa main droite porte un faisceau d'épis ; la gauche, appuyée sur le Sphinx, tient une corne d'abondance¹²⁸.

Pendant, une notation telle que « source immortelle / Des fleuves » ne peut traduire l'aspect d'une figure peinte ou sculptée : elle s'inspire de poèmes latins. Ovide attribue l'origine de la vie au « Nil aux sept embouchures » (« *septemfluus Nilus* ») : le fleuve inonde la terre qui, « couverte encore des

122. *Ibid.*, v. 209, p. 363.

123. *Ibid.*, v. 397, p. 367.

124. *Ibid.*, v. 156, p. 361.

125. *Ibid.*, v. 252, p. 364.

126. Banville, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., t. II, p. 231 et 344 ; t. IV, p. 60.

127. *Ibid.*, t. II, p. 77 ; et *Œuvres*, éd. cit., t. IX, p. 38 et 344.

128. Louis et René Ménard, *De la sculpture antique et moderne*, Paris, Didier, 1868, p. 110.

fanges du déluge et profondément pénétrée par la chaleur du soleil, produit d'innombrables espèces d'animaux¹²⁹ ». Horace, pour sa part, dans son avant-dernière ode insiste sur l'antiquité du fleuve et l'appelle « le Nil aux sources mystérieuses » (« *qui fontium celat origines*¹³⁰ »). Dans l'*Énéide*, Virgile prétend que Vénus présente à Énée un bouclier sur lequel Vulcain a sculpté des thèmes de l'histoire romaine. Le Nil y est doué d'une forme et d'un vêtement humains¹³¹. Léon Dierx, contemporain de Heredia, évoque « le Nil, père des eaux » dans un de ses poèmes¹³². Dans notre sonnet, le participe *couché* suffit pour indiquer que le Nil est personnifié, et la seule mention du fleuve personnifié suggère la fertilité du sol qu'il arrose et qui donne naissance aux cultures dont dépendent une contrée et une civilisation.

L'autre aspect des origines de l'agriculture que célèbre le deuxième quatrain est la culture de la vigne. Dans une autre pièce des *Trophées*, « Bacchanale », les Bacchantes jouent un rôle mieux connu : elles s'agitent en accompagnant Dionysos. Dans notre sonnet, elles ne sont nullement frénétiques. Sagement, elles détellent les taureaux après que ces bêtes de trait ont apporté la vendange au pressoir. La mention des Bacchantes dans le sonnet de Heredia présente le rôle de Bacchus comme celui d'un dieu bienfaisant qui a apporté le doux plaisir du vin aux mortels. C'est l'image de cette divinité que proposent Homère¹³³ et Hésiode¹³⁴. Il faut rappeler, à propos des « taureaux qu'on dételle », que Virgile et Horace en parlent¹³⁵. Horace conseille de donner des soins au « bœuf libre du joug » : « *Bovemque / disjunctum curas*¹³⁶ », et Virgile mentionne plus d'une fois dans une même églogue le retour des taureaux à l'étable : « *repetent praesepia tauri* », « *Ite domum pasti, [...] ite juvenci* »¹³⁷. Dans les *Géorgiques*, il est question du rôle des bœufs dans le labourage de la

129. Ovide, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 260-261.

130. Horace, *Œuvres poétiques complètes*, avec la traduction en français, publiées sous la direction de Désiré Nisard, Paris, Firmin-Didot, 1883, p. 62.

131. Virgile, *Œuvres complètes*, avec la traduction en français, publiées sous la direction de Désiré Nisard, Paris, Firmin-Didot, 1890, p. 361.

132. Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Les Sources des Trophées*, op. cit., p. 27.

133. Homère, *Iliade*, livre XIV.

134. Hésiode, *Les Travaux et les jours*, v. 614, dans *Théogonie. Les Travaux et les jours. Le Bouclier*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

135. Dans « Églogue métaphorique », Henri de Régnier semble se souvenir de ce détail du « Vase » : « L'automne, au fond des soirs, dételle ses taureaux ; / [...] / Et l'automne, à son tour, au fond de tes pensées / Dételle les taureaux que ton Désir lia / Au joug [...] » (*Les Jeux rustiques et divins* (1897), Paris, Mercure de France, 1918, p. 104).

136. Horace, *Épîtres*, I, 14, v. 28.

137. Virgile, *Bucoliques*, VII, v. 39 et 44.

terre pour la viticulture : « *validis terram proscinde juvencis*¹³⁸ ». Pour ce qui est du « pampre à l'ample frondaison », selon Virgile, « Bacchus lui-même envie à nos coteaux les pampres qui les ombrageaient » (« *Liber pampineas invidit collibus umbras*¹³⁹ »).

Dans le premier tercet, qui évoque la guerre, du sonnet de Heredia, la présence de textes poétiques est toujours visible. Un des poèmes de Gautier a pour titre « Choc de cavaliers », et le syntagme précis « un choc de cavaliers » y termine un alexandrin ; dans un autre quatrain de ce poème, il est question des « ornements fantasmiques » de « leurs grands boucliers »¹⁴⁰. Ce « choc de cavaliers » est d'autant plus mémorable que les cavaliers symbolisent pour Gautier les « désirs » et les « pensées » du poète.

Le dernier vers du premier tercet : « Et les vieillards plaintifs et les larmes des mères », fait songer à la fin de l'*Illiade*. Priam, qui se rend dans le camp des Grecs récupérer le cadavre d'Hector, est inconsolable¹⁴¹ ; toutes les mères troyennes se joignent aux lamentations d'Hécube pleurant sur le corps de son fils. En 1868, dans *L'Artiste*, Heredia avait publié à côté du « Vase » un autre sonnet, « Les Funérailles », qui traite de guerriers grecs morts. Il n'avait pas besoin de regarder un vase antique pour composer ce sonnet. Et s'il avait contemplé longuement un vase, la seule vue de l'objet d'art n'aurait pas suffi à lui fournir la matière du poème. La lecture d'Homère et d'œuvres de poètes anciens et contemporains lui apportait tout ce qu'il lui fallait pour concevoir ce sonnet. Quand on relit « Le Vase », on est amené à réfléchir au rapport entre les vers et l'objet qui en constitue le prétexte. Pour nous, le poème n'est pas une transposition d'art, dans laquelle Heredia s'efforcerait de faire la description poétique d'un vase antique. Au contraire, ses vers créent un vase imaginaire, un vase qui est « sans fond » parce que de nombreux mythes de l'Antiquité sont susceptibles d'y être représentés.

Les sonnets où il est question de Jason ont probablement été inspirés par les vases antiques et par le tableau de Gustave Moreau. Mais les textes et représentations visuelles restent des créations parallèles, tirant leur matière d'une tradition écrite qui a son origine chez des poètes grecs et latins. Ce qui tendrait à prouver que le vase antique de Heredia est un vase composite, et partant imaginaire, c'est que la Toison y repose non pas sur l'arbre sacré dont

138. *Ibid.*, v. 237.

139. *Ibid.*, v. 58.

140. Gautier, *Poésies complètes*, éd. cit., t. II, p. 121.

141. Priam ramène le corps d'Hector à Troie, non pas sur son bouclier, mais sur un brancard. Ce détail choisi par Heredia souligne de façon efficace que le bouclier ne garantit nullement la survie du guerrier, si vaillant soit-il.

parlent les poètes, mais sur une stèle. Et précisément, dans son tableau, qui date de 1865, Moreau a placé la Toison sur une stèle à côté de l'arbre.

Le sonnet illustre la réflexion de Banville selon laquelle la poésie est à la fois antérieure et supérieure aux arts plastiques. Le langage du poète, fait de mots qu'on peut prendre soit au propre soit au figuré, offre des possibilités de précision ou de suggestion que le métier du ciseleur, au sens littéral, n'offre pas. Ce serait méconnaître l'art de Heredia que de voir en lui un poète dont la seule visée est de décrire des choses vues. Lorsqu'on situe le sonnettiste dans la tradition poétique dont il est issu, on est à même d'apprécier pleinement le caractère suggestif de ce poème.

Si l'on a pu dire que le sens du mystère faisait défaut à Heredia¹⁴², il faut pourtant reconnaître que son art ne se focalise pas toujours sur l'apparence extérieure des choses réelles. Alors que Leconte de Lisle, à l'instar de Gautier, offre dans ses vers la description d'une œuvre plastique, en l'occurrence celle d'un vase en bois¹⁴³, Banville et Régnier, comme Heredia, imaginent un vase, en l'associant aux figures mythiques de l'Antiquité¹⁴⁴. Comme celui de ces deux poètes, le vase que crée Heredia est un vase virtuel : le sien est un vase en ivoire « sans fond », un vase fait d'une matière précieuse où l'on imagine des scènes mythiques. Ce vase fait voir la source où les poètes vont s'abreuver : l'ivoire ciselé du livre, comme Popelin l'indique, est un moyen plus efficace que des matières plus solides quand il s'agit de transmettre le patrimoine culturel. À l'époque du *Parnasse contemporain*, le langage lyrique avait acquis un tel prestige que des poètes comme Heredia et Mallarmé comptent sur la connaissance qu'en ont leurs lecteurs en composant des poèmes subtils.

Dans « Michel-Ange », Heredia rappelle que l'artiste, dans ses fresques et ses sculptures, laisse des œuvres visuelles, nourries d'une tradition scripturale, qui peuvent avoir une signification symbolique. Pour exprimer l'admiration que suscite l'effort créateur du grand Florentin, Heredia a recours à la polysémie du mot *faites*, aux hémistiches denses et aux métaphores mémorables. Au moyen d'un langage que lui ont transmis ses

142. Édouard Maynial, *Anthologie des poètes du XIX^e siècle*, Hachette, 1935, p. 482.

143. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, éd. Edgar Pich, Les Belles Lettres, coll. Les Textes français, 1977, p. 173-174.

144. Dans *Les Jeux rustiques et divins*, dont une partie est dédiée à Heredia et une autre à Mallarmé, Henri de Régnier s'imaginer être un sculpteur qui crée un vase où, « sculptée en spirale à son marbre vivant, / [une] ronde [...] / Tournait avec ses boucs, ses dieux, ses femmes nues, / Ses centaures cabrés et ses faunes adroits, / Silencieusement autour de la paroi » (« Le Vase », *Les Jeux rustiques et divins*, *op. cit.*, p. 119).

maîtres, il communique son appréciation du sculpteur génial. Dans « Le Vase », Heredia se fait sculpteur virtuel, ouvrier du langage qui confère une certaine réalité concrète au rappel de thèmes de la tradition littéraire. Que le sonnettiste soit un ciseleur ne veut pas dire que son œuvre poétique soit sans profondeur. Des tropes donnent une dimension souvent négligée aux poèmes de Heredia qu'alimentent mythes et légendes. Par ailleurs, pour lui et pour d'autres collaborateurs du *Parnasse contemporain*, le travail du créateur est un thème littéraire important. L'œuvre de Mallarmé ainsi que celle de Heredia en témoignent. Tout en reconnaissant une parenté étroite entre tous les modes de la création esthétique, ils sont convaincus de la suprématie de l'art des vers. En effet, la parole est susceptible d'exprimer des subtilités et des associations d'idées qui sont déniées aux arts plastiques. Heredia et Mallarmé font leur la conception de la poésie du *Petit Traité* de Banville :

Elle est à la fois Musique, Statuaire, Peinture, [...] ; elle doit charmer l'oreille, enchanter l'esprit [...], 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. Ce n'est qu'au bout d'un certain temps d'existence que les peuples inventent les *autres* arts plastiques¹⁴⁵.

145. Banville, *Petit Traité de poésie française*, op. cit., p. 11.

ANNE BOUVIER-CAVORET

Imagination et théâtralité dans *Les Trophées*

Les poètes dramatiques sont des visionnaires. Leur tête, comme celle de l'Hélène de Giraudoux, est pleine de « scènes colorées¹ » qu'ils donnent à voir aux spectateurs. Ils segmentent l'histoire, imposent des choix inattendus. Ainsi Eschyle, qui avait pourtant combattu à Marathon et à Salamine, au lieu de représenter ce qu'il avait vécu, choisit de se placer du côté des Perses². Il dépayse donc les Grecs, tout remplis d'eux-mêmes. Il les fait frémir avec l'ombre de Darios, le vaincu de Marathon, apparaissant à la reine Arossa pour déplorer l'inimaginable défaite de Salamine. À mesure que la tragédie se déroule, la grandeur du petit peuple grec qui a vaincu une immense puissance militaire apparaît plus évidente. C'est une grandeur de différence, édifiée par l'ennemi, puisque ce sont les Perses défaits qui racontent la bataille de Salamine. Parmi d'autres définitions, la théâtralité pourrait donc être caractérisée comme une disposition à imaginer et à faire voir ce que les autres n'ont pas su imaginer. Le propos de cette étude sera donc de montrer que José-Maria de Heredia possède au plus haut degré l'imagination du poète dramatique. D'abord, dans sa façon de mettre en scène l'histoire et le mythe, de les condenser, de leur imprimer un rythme et un tempo. Ensuite, dans la place qu'il donne à l'excès, à la violence, qu'il s'agisse de violence guerrière ou de déchaînement amoureux. Enfin, dans la manière dont il sait rendre présente la mort, principe même du spectacle tragique, et le combat contre la mort sous la forme de l'anamnèse.

La guerre apparaît, depuis toujours, comme un grand sujet de théâtre, et Heredia l'utilise amplement. L'histoire romaine l'inspire tout particulièrement, mais il la met en perspective de façon à créer une temporalité et une signification particulières. Par exemple, dans « Rome et les barbares »,

1. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Jean Giraudoux.

2. *Les Perses*, tragédie d'Eschyle, aurait fait l'objet d'une première représentation en 472 av. J.-C., soit huit ans après la bataille de Salamine.

il présente la seconde guerre punique comme une pièce en deux actes dont le premier serait « La Trebbia³ », et le second « Après Cannes⁴ ».

Montrant Rome humiliée par le « barbare » Hannibal, Heredia, dans « La Trebbia », réussit à condenser, comme le lui permet le sonnet, les signes du pouvoir consulaire (hache, licteurs), les rites de la religion romaine, les bruits d'une armée qui s'apprête à la bataille, la désolation de l'Italie livrée au pillage et à l'incendie, enfin l'imprudance du consul Sempronius qui, sous prétexte qu'il a remporté une bataille mineure, croit qu'il va triompher d'Hannibal.

Le rythme épouse la langue latine, et cela jusque dans l'inversion Sempronius Consul :

Car malgré Scipion, les augures menteurs,
La Trebbia débordée, et qu'il vente et qu'il pleuve,
Sempronius Consul, fier de sa gloire neuve,
A fait lever la hache et marcher les licteurs.

Mais l'invention se trouve dans le renversement qui construit le dernier tercet tout entier autour d'Hannibal, sur le point de réussir à La Trebbia l'une des plus belles stratégies de l'histoire militaire. C'est lui le maître du jeu. Et pourtant les prémices de sa défaite sont déjà là, au milieu de sa victoire en marche, et résumées en une formule : « malgré Scipion ». Le futur vainqueur de Zama, seul, s'oppose à tout le monde, mais son heure est bien près de sonner. Hannibal est donc triomphant, mais également pensif.

Du reste, dans le sonnet suivant, « Après Cannes », Hannibal n'apparaît plus qu'à l'état de fantasma, né de la peur qu'il suscite. Et il restera un fantasma, car, même après Cannes, les institutions romaines seront toujours debout. Le chef punique ne prendra jamais Rome, il ira s'enliser à Capoue. Les deux sonnets sont donc en réalité un hymne à la grandeur romaine. Mais ils annoncent déjà la chute de Rome, qui pourrait être le dernier acte de la tragédie ébauchée.

Il existe en effet un lien de sens entre les sonnets consacrés à la seconde guerre punique, ceux qui parlent d'Antoine et Cléopâtre, et les « Sonnets épigraphiques ». C'est celui de la marche inéluctable de Rome vers sa chute à cause de l'extension démesurée de sa conquête. Autrement dit à cause de l'esprit de démesure qui guette tous les grands empires.

Peu à peu on ne sait plus où sont les limites de l'Empire romain. Un jour les Barbares sont passés, on a oublié Rome et la *pax romana*. C'est la situation

3. José-Maria de Heredia, *Les Trophées*, éd. Anny Detalle [Anne Bouvier-Cavoret], Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1981 (rééd. 2005), p. 96.

4. *Ibid.*, p. 97.

vécue dans « La Source⁵ », l'un des « Sonnets épigraphiques », où l'on voit un pâtre pyrénéen rééditer sans le savoir un geste antique d'offrande en jetant un peu d'eau sur la dalle d'un ancien autel dédié aux nymphes.

Heredia ne ressent donc pas le temps historique comme un fleuve déroulant son cours, mais comme une série de ruptures, de crises, où les silences, le non-dit ont autant d'importance que le texte, que la parole. Comme les héros de tragédie, Hannibal a possédé presque tous les éléments de la réussite, à une carte près, Scipion. Pour Macbeth, c'est Macduff.

Mais les civilisations, comme les individus, sont également *hybristes*, c'est-à-dire atteintes de démesure. Elles portent leur mort en elles. Ce qu'Hannibal n'a pas réussi, Alaric le réussira⁶, bien plus tard, et cela, Heredia choisit de ne pas le raconter. Il reprend le problème au moment où la civilisation romaine devient objet archéologique. C'est un dénouement en ligne de fuite, mais qui était programmé. Apparaît donc, comme dans la tragédie grecque, le destin.

De la même façon, les hidalgos désargentés, plus ou moins semblables, par leurs chimères, à l'illustre Chevalier, construiront certes un empire, mais dont il ne restera souvent, après des siècles, que des villes ensablées, hors du temps, comme cette Carthagène de Colombie à laquelle est dédié le dernier sonnet de la section « Le Moyen Âge et la Renaissance » : « À une ville morte⁷ ».

L'homme, en tant qu'individu, n'est donc pas à la mesure de l'univers (cet univers représenté par les dieux de la tragédie grecque), les civilisations qu'il crée non plus. Le temps cosmique n'est pas le sien, la géographie change, et le sable a raison de tout. Le tempo hérédien est bien celui du théâtre puisque le sens est aussi entre les actes. Quant à l'*hybris*, elle ne se résume pas à l'orgueil, à la quête de l'impossible, elle est aussi la mise en scène des pires instincts, manipulés par le destin.

À la manière du théâtre grec, qui rompt avec le temps de l'épopée – le temps des dieux – pour représenter les calamiteux retours de guerre, les mauvaises rencontres à des carrefours de route, qui font qu'un fils, sans le savoir, tuera son père, et bientôt épousera sa mère, Heredia met en scène le temps des origines, celui du mythe, mais dévoyé, à travers des divinités louches, prédatrices, toujours prisonnières de leurs instincts, comme Pan et son cortège de sylvains, comme les centaures.

5. *Ibid.*, p. 108.

6. Alaric I^{er}, roi des Wisigoths, prit Rome en 410 ap. J.-C., soit 626 ans après la bataille de Cannes.

7. *Les Trophées*, éd. cit., p. 142.

Cependant le théâtre, et spécialement la tragédie, a ses thèmes de prédilection, qui se retrouvent dans *Les Trophées*. Ainsi les Tragiques grecs utilisent souvent la folie, le déchaînement amoureux, la cruauté, comme sujets. Heredia est proche d'eux lorsqu'il fait voir des centaures, redevenus étalons en rut, qui n'hésitent pas à perturber un banquet de mariage, et enlèveraient la mariée si Hercule n'intervenait :

Rires, tumulte... Un cri !... L'Épouse polluée
 Que presse un noir poitrail, sous la pourpre en lambeaux
 Se débat, et l'airain sonne au choc des sabots
 Et la table s'écroule à travers la huée⁸.

Ou encore lorsqu'il anime d'un rythme fiévreux, d'un déchaînement de violence instinctive la légende de Bacchus et d'Ariane, mise en scène en deux sonnets : « Ariane⁹ » et « Bacchanale¹⁰ ».

Apparemment moins explicite que Racine qui prononce le nom de Pasiphaé au début de *Phèdre*, Heredia n'évoque pas en tant que telle la légende de la reine qui s'offrit, dans une cage d'osier fabriquée par Dédale, à un taureau, mais il la met en scène dans sa descendance. Il montre que les filles de Pasiphaé sont aussi déchaînées que leur mère. Son Ariane, ayant déjà oublié Thésée, s'offre « nue, allongée au dos d'un grand Tigre, » au dieu Iacchos, qui revient d'Asie accompagné de son cortège débridé, la bacchanale.

Ariane a goûté au breuvage qui rend fou, elle se transforme peu à peu en bacchante, mais en même temps l'héritage de Pasiphaé, sans qu'elle en ait conscience, la rapproche de la bête. Elle ne s'aperçoit pas que la bombe sexuelle qu'elle est devenue affole le fauve qui la porte.

Et le monstre royal, ployant son large rein,
 Sous le poids adoré foule la blonde arène,
 Et frôlé par la main d'où pend l'ardente rêne,
 En rugissant d'amour mord les fleurs de son frein.

Pas plus donc, pour ces femmes réduites à l'état de femelles, que pour les faunes ou les centaures, l'espèce animale n'est clairement distincte de l'espèce humaine. Du reste, le dieu qu'Ariane a choisi pour ultime amant exprime plutôt le retour à l'animalité que le triomphe de la raison.

Le sonnet qui fait suite à « Ariane » et qui a pour titre « Bacchanale » retentit de la clameur d'humains et de bêtes si intimement mêlés qu'on ne

8. *Ibid.*, p. 37.

9. *Ibid.*, p. 50.

10. *Ibid.*, p. 51.

les distingue plus. Le poète décrit un accident : les tigres attelés « ont rompu leur joug », provoquant la fuite éperdue des bacchantes. Les fauves se sont mués en tueurs, mais Dionysos, au lieu d'arrêter le massacre, l'encourage, s'amusant de voir l'instinct d'accouplement se mélanger à l'instinct meurtrier. Le dernier tercet ne fait plus la différence entre les femelles humaines et les mâles de l'espèce féline :

Mais le Dieu, s'enivrant à ces jeux inouïs,
Par le thyrses et les cris les exaspère et mêle
Au mâle rugissant la hurlante femelle.

Nous sommes, il est vrai, dans le temps des origines, mais Heredia n'ignore pas non plus que la science préhistorienne se constitue, et que la paléontologie affirme toujours plus la parenté de l'homme avec les autres espèces animales. Il communique donc aussi avec le « primitivisme » de son époque. C'est une des raisons pour lesquelles des divinités classiques, comme Apollon ou Artémis, reprennent une sauvagerie nouvelle. Artémis se complaît dans le rugissement des fauves qu'elle égorge, dans l'odeur du sang répandu qui se mêle à l'« âcre senteur des bois¹¹ ». Quant à Apollon, opposé par Nietzsche à Dionysos comme un principe régulateur¹², il est ici un dieu sauvage, dépeçant son adversaire Marsyas, simplement parce qu'il s'est révélé meilleur musicien que lui.

Les déchaînements dont sont remplis « La Grèce et la Sicile » doivent donc autant à la modernité et même à la sensibilité qui marquent la fin du XIX^e siècle qu'à l'*hybris* euripidienne ou au *furor* sénéquien. Et le monstre hérédien ajoute souvent à la cruauté le raffinement de la morbidité et de la cérébralité. Ainsi Heredia est-il plus près des cauchemars de Gustave Moreau ou des trances de la Salpêtrière, quand il choisit de mettre en scène la légende du sphinx, que de la légende antique. Et sa vierge ailée, qui ne se donne qu'à condition de tuer le mâle qui l'a vaincue, fait plus penser aux Hérodiades et autres Salomés qu'à l'habituel monstre mythologique.

Nous en arrivons ainsi à l'un des thèmes majeurs des *Trophées* : Heredia et le monstre féminin. Monstre qu'il met en scène à la fois dans la mythologie et dans l'Histoire. Dans la légende traditionnelle d'Œdipe, l'hybride femelle se contente de poser aux voyageurs toujours la même énigme qui résume la condition de l'être humain en évoquant les âges de la vie, une question asexuée en somme. Rares sont les traditions (la plupart du temps des représentations

11. *Ibid.*, p. 44.

12. Dans *La Naissance de la tragédie* (1872).

iconographiques) qui laissent entendre que des voyageurs aient cherché à « jouir », comme dit Heredia, de la vierge ailée.

Le ravin du Cithéron, en général, garde son mystère jusqu'à ce que le fils de Laïos rencontre le monstre et le mette à quia, provoquant son suicide. Comme dans la plupart des mythes de la connaissance, le héros prouve donc sa supériorité intellectuelle, mais expie ensuite le crime d'avoir découvert un secret détenu par les dieux.

Heredia a recomposé, lui, dans un poème où le dialogue domine, une véritable dramaturgie érotique. Au lieu que ce soit l'histoire de l'homme, abstraction asexuée, c'est l'histoire de l'homme et de la femme, du mystère incompréhensible de leur attirance réciproque et de leur impossible union qu'il met en scène. Il n'est pas possible, pour le principe mâle, que la vierge ailée reste ignorante de la jouissance amoureuse. Du reste, la sphinge en est déjà si bien convaincue qu'elle a modifié l'énigme :

– Quelle est l'ombre qui rend plus sombre encor mon antre¹³ ?

– L'Amour. [...]

Dès lors l'énigme n'a plus d'importance, la bête divine a beau objecter qu'elle ne se donnera qu'à un dieu, l'homme l'oblige à reconnaître qu'elle désire son approche, puis sa victoire.

– N'approche pas. – Ma lèvre a fait frémir ta bouche...

– Viens donc ! [...]

Et le prix à payer sera la mort de l'amant, car en découvrant la jouissance amoureuse le monstre féminin se délecte d'infliger la mort. Le processus est le même lorsqu'il s'agit de l'Histoire, et cela en conformité avec Shakespeare¹⁴. Dans le triptyque « Antoine et Cléopâtre », Heredia compose une tragédie en trois actes qui pourrait se définir, dans sa simplicité : Premier acte : Vénus. Deuxième acte : Mars. Troisième acte : Mars détruit par Vénus.

Mais là où le dramaturge élisabéthain a choisi le foisonnement (empruntant toutes sortes de détails à Plutarque, aux historiens latins, mélangeant deux triumvirats), Heredia dépouille, ramasse dans le temps, et réduit l'ensemble à trois épisodes significatifs : Cléopâtre descend le fleuve Cydnus pour rejoindre Antoine à Tarse¹⁵ ; Antoine est immortalisé en triomphateur, après une dure

13. *Les Trophées*, éd. cit., p. 54.

14. La pièce *Antoine et Cléopâtre* (*Antony and Cleopatra*) aurait été représentée vers 1607.

15. *Les Trophées*, éd. cit., p. 101.

campagne militaire¹⁶ ; enfin, Antoine et Cléopâtre jouent la comédie de l'amour avant la bataille d'Actium¹⁷.

Chez Shakespeare, Cléopâtre incarne l'Orient haï des Romains ; on l'appelle la *gypsy* ; on dit qu'elle a le teint d'une Africaine, même si, par ailleurs, Enobarbus reconnaît que :

[...] d'autres femmes accablent
Les appétits qu'elles rassasient, mais elle affame
Là où elle comble le plus¹⁸.

Chez Heredia l'éclairage est autre. Certes il emprunte à Shakespeare les images de la nef descendant le Cydnus :

La poupe était d'or battu, de pourpre les voiles. Et si parfumées que les vents en languissaient d'amour. Les rames étaient d'argent et frappaient en cadence au son des flûtes. [...] Elle était étendue sous un pavillon de drap d'or tissu. [...] À ses côtés, de jolis bambins à fossettes se tenaient, Cupidons souriants¹⁹.

Mais il rappelle, lui, que Cléopâtre est en réalité une Grecque, descendant d'un lieutenant d'Alexandre, Ptolémée Lagos. Et l'accentuation du texte se trouve dans une formule du premier tercet : « la brune Lagide ».

C'est tout l'esprit conquérant d'Alexandre, le guerrier succombant au mirage de l'Orient, et qui, avant de s'enfoncer dans le territoire asiatique, a failli mourir dans les eaux glacées du Cydnus, qu'on retrouve chez la reine, comparée à un épervier. Elle fond sur sa proie, comme le faucon Horus, symbole égyptien, mais elle oublie les ressorts de la tragédie grecque qui condamnent les *hybristes* à périr peu après leur ascension glorieuse.

Le dénouement est là, invisible, comme toujours, au principal intéressé, sous la forme attrayante de deux enfants, « le Désir et la Mort ». Mais, surtout, la Cléopâtre hérédienne est bien moins humaine que sa sœur shakespearienne. Celle de Shakespeare hurle de jalousie en apprenant le mariage d'Antoine, songe à trahir, mais couvre de baisers Antoine mourant.

16. *Ibid.*, p. 102.

17. *Ibid.*, p. 103.

18. William Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, acte II, scène 3, v. 238-240, dans *Œuvres complètes*, éd. bilingue, t. II : *Tragédies*, Paris, Robert Laffont, 1972, p. 795 :

*Other women cloy
The appetites they fed, but she makes hungry
Where most she satisfies.*

19. *Ibid.*, p. 793.

Elle essaie de le hisser, quand il est mort, en haut du monument qui doit lui servir de tombeau, et rêve ensuite de lui comme d'un dieu. Elle apparaît changeante, violente, réellement amoureuse. Ayant donné plusieurs enfants à Antoine, elle s'identifie volontiers à une image de la fertilité.

Celle de Heredia est rajeunie, au point de se trouver qualifiée, dans le dernier sonnet, d'« enfant ». Elle pouvait passer pour l'être, dans son aventure avec Jules César, mais pas à trente-neuf ans dans les bras d'Antoine qui en a cinquante-trois. En fait, elle joue à l'enfant, et use d'un charme vénéneux, un peu semblable à celui des androgynes qui peuplent les romans, les tableaux et l'ameublement du XIX^e siècle finissant. Sûre d'elle-même, elle provoque son amant jusque dans l'instant où, harnaché pour la guerre, il devrait être tout à la pensée de la bataille difficile qui l'attend. Elle a « la tête pâle », les « prunelles claires » d'une femme qui vient d'ailleurs, peut-être d'un monde onirique, elle a un regard fascinant dans lequel se perd le guerrier : le regard de la femme fatale.

Dans « Soir de bataille », Antoine était Mars vainqueur ; dans l'épilogue, il n'est plus qu'un homme manipulé par une comédienne consommée. Ce n'est pas Vénus, divinité de l'amour, qu'il tient dans ses bras, mais un monstre doué pour la volupté, qui calcule sa trahison au milieu du plaisir qu'elle donne, qui se repaît du mal qu'elle va faire.

Comme dans le poème « Sphinx », donc, le monstre féminin domine l'homme, et tout finit dans la mort. Heredia a refermé son triptyque sur un faux couple. Cléopâtre, maîtresse de volupté, calculatrice, pas véritable amoureuse, a détruit Antoine. C'est toute la beauté du dernier tercet d'« Antoine et Cléopâtre » :

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.

La théâtralité domine, donc, dans l'agencement des événements, dans la mise en scène des monstres et des fous. Dans le destin, présent dès les prémices. Dans le langage, les silences, les gestes des personnages. Dans la mort, surtout, qui a toujours le dernier mot, qu'il s'agisse d'histoire ou de temps mythique.

Pourtant, et ce sera le dernier point de cette étude, la mort peut n'être pas définitive si entre en jeu son contrepoint, l'anamnèse. Le mot, en médecine et en psychanalyse, désigne la réactualisation d'une situation vécue par un malade. Au sens religieux du terme, elle est fondamentale dans la liturgie

chrétienne. Elle désigne la partie de la messe qui reproduit la Cène et rappelle solennellement les paroles qu'avaient prononcées le Christ afin qu'elles soient éternellement reproduites : « Ceci est mon corps, ceci est mon sang. »

La notion a fini par émigrer dans le domaine culturel pour désigner la démarche de remémoration, de reconstruction par l'esprit d'un site, d'une situation disparue. L'histoire, l'archéologie, mais aussi la littérature participent de ce processus.

Un des plus beaux exemples d'anamnèse est fourni par l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. On y voit Chateaubriand, chaque fois qu'il s'approche d'un site prestigieux, Acropole d'Athènes ou église du Saint-Sépulcre, préparer sa rencontre, évoquer le contexte historique, artistique, littéraire, et, surtout, se conditionner émotionnellement pour communier avec l'endroit. Nul mieux que lui ne comprend à quel point le sacré, au sens le plus extensif du terme, est chose fragile, et ne peut être saisi sans investissement personnel, sans recours à toute la mémoire collective.

C'est ce qui nous vaut le si célèbre passage où, du haut de l'Acropole, il admire l'inégalable lumière athénienne sur les débris du Parthénon, et croit voir l'Athènes de Périclès en pleine activité :

Du lieu où nous étions placés, nous aurions pu voir, dans les beaux jours d'Athènes, les flottes sortir du Pirée pour combattre l'ennemi ou pour se rendre aux fêtes de Délos ; nous aurions pu entendre éclater au théâtre de Bacchus les douleurs d'Édipe, de Philoctète et d'Hécube ; nous aurions pu ouïr les applaudissements des citoyens aux discours de Démosthène²⁰.

Heredia marche sur les traces de Chateaubriand et tout le recueil des *Trophées* est une anamnèse.

Dans une alternance permanente, en effet, s'impose l'idée de la mort irrémédiable des civilisations, de la disparition possible des vestiges qu'elles laissent, et de la mémoire qu'on garde d'elles. Mais aussi de la résurrection permanente qui vient de la piété, de la culture, en particulier sous la forme de la poésie. L'homme, avec sa temporalité exigüe, avec ses faibles moyens, lutte contre la disparition de ses œuvres. D'un côté un temple achève de s'écrouler sur un promontoire amalfitain, et les pâtres des environs ignorent qu'ils sont au bord du gouffre marin où Ulysse crut entendre la voix des Sirènes. C'est le triste constat du poème « L'Oubli²¹ », qui sert de prologue au recueil. D'un autre côté les éléments, qui ont fabriqué les dieux du polythéisme, sont

20. Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jacques Berchet, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2005, p. 187.

21. *Les Trophées*, éd. cit., p. 29.

éternels, et maintiennent, dans l'inconscient collectif, une compréhension obscure des religions disparues. C'est ainsi que, dans le poème « Sur un marbre brisé²² », la statue gallo-romaine d'un « dieu Terme », abandonnée dans le jardin d'un musée, retrouve soudain, par l'effet conjugué du vent et de la lumière, la vie qui lui manquait :

Et, prestige mobile, un murmure du vent,
Les feuilles, l'ombre errante et le soleil qui bouge,
De ce marbre en ruine ont fait un Dieu vivant.

En fait, bien entendu, c'est la connaissance archéologique, à l'œuvre dans le musée proche, qui va donner à la statue l'identité qui lui manque. Mais l'animation, pour ne pas dire la réanimation, elle, vient de l'imagination du poète, qui sait émouvoir là où la science ne sait que renseigner. Et l'on retrouve ainsi les ressorts du théâtre, qui, pour être plus sûr de susciter le mirage, incarne la scène à revivre. Et fait descendre, selon la formule de Nietzsche, Dionysos sur la scène. À cet égard le dernier sonnet des *Trophées* apparaît emblématique puisqu'il met en scène, comme dans le rite dionysiaque, la résurrection d'un dieu. Au cri de *Iacché*, prononcé dans les mystères d'Éleusis, le dieu ressuscitait. Ici, il ne s'agit pas de Dionysos, mais d'un « dieu Terme », qui a tout naturellement pour fonction d'apparaître à la fin d'un recueil. Il est la dernière divinité de l'ensemble qui a pour titre : *Les Trophées*.

Cela me conduit, en conclusion, à revenir un instant sur le titre retenu par Heredia. Le mot *trophée* résonne de façon militaire : un trophée, dans l'Antiquité, commémore une victoire sur l'ennemi, au début par l'assemblage des dépouilles de l'ennemi, ensuite par un monument, comme à La Turbie. Mais Littré donne une extension au terme : *Trophée*, attributs particuliers à une science, à un art.

Les trophées de Heredia sont à prendre dans tous les sens possibles. Ils aspirent à devenir, comme les phares de Baudelaire, la mémorisation et la célébration de tous les grands moments de l'histoire et de l'art humains. La nuit du temps n'engloutit pas tout. L'art continue, la mémoire continue, malgré les interruptions tragiques. La piété du poète consiste donc, justement, à maintenir la présence des signes, même quand ils ne sont plus manifestes. Que pourrait faire le combattant de Marathon²³, qui a laissé toutes ses flèches

22. *Ibid.*, p. 180.

23. Dans « Épigramme votive », *ibid.*, p. 67.

dans la gorge de l'ennemi, pour élever un trophée, s'il n'y avait l'œuvre d'un Eschyle, et, bien des siècles plus tard, celle d'un Heredia ?

Le christianisme lui-même, fondé sur la notion de résurrection, a besoin de cette mémoire historique et artistique. Heredia n'a pas fait de sort particulier à la religion de ses pères. Il n'évoque pas son apparition dans le monde antique, ni la prétention qu'elle eut immédiatement, à la suite du messianisme judaïque, d'offrir une doctrine de salut de l'humanité. On peut dire qu'il est en deçà de Victor Hugo, qui fait revivre le Christ dans « Le Gibet ». Mais il montre la mémoire de l'art dans le vitrail de cathédrale que les fidèles continuent à contempler au fil des générations, la mémoire du rite, qui unit, dans la même prière, les paysannes bretonnes du XIX^e siècle aux fidèles du Moyen Âge.

Reste que le poète lui-même est soumis aux forces qu'il a prétendu combattre. Dans l'immense méconnaissance actuelle de ce que sont, notamment, nos racines gréco-latines, une distance a pu s'instaurer entre lui et le grand public. Le temps n'est plus où les sonnets de Heredia faisaient écho, dans les écoles, à l'étude des humanités. Mais son œuvre y gagne peut-être en ce que, devenant plus archéologique, elle change de visage, exige une autre approche. Il faut avoir rencontré l'ardeur que mettent certains néophytes, actuellement, à découvrir ces zones perdues du savoir, pour se dire que Heredia n'a pas eu tort d'élever ses trophées dans le sable du temps.

Rien n'est jamais complètement perdu, tant qu'il reste de la curiosité à l'esprit humain. Les iconoclastes n'ont jamais raison que provisoirement.

JEAN DE PALACIO

Heredia et la tortue de Des Esseintes

Parmi les remous suscités par l'élection à l'Académie française, le 22 février 1894, de José-Maria de Heredia, auteur d'un seul livre, de dimensions modestes qui plus est, un entrefilet paru dans *Le Journal* du même jour, sous la signature L. D., donne le ton et servira de point de départ à cet exposé :

Images à l'instar d'Épinal
M. José-Maria de Heredia
Ou : Il grandira, car il fut Espagnol.

Bien avant des Esseintes, il incruste de pierres précieuses des petites carapaces de tortues qu'il appelle : sonnets.

Il en incruste deux, les années qu'il est en train.

[...]

M. de Heredia fait ses visites suivi d'un petit nègre de deux ans qui porte les œuvres complètes de son maître (1 vol. in-18 d'environ 150 pages Paris. 1893. Lemerre éditeur).

En 1895, le poète se remet au travail et commence un nouveau sonnet.

Le caractère désinvolte, voire caricatural de l'extrait ne doit pas masquer une vérité certaine : sous la légèreté du bagage de l'académicien se cache une poésie de la condensation et du repli : « une torsion de guerrier géant dans une armure de nain », disait Catulle Mendès dans une heureuse formule¹. « Une *Légende des siècles* de chevalier », notait Marcel Fouquier². « Une sorte de *Légende des siècles* en sonnets », écrivait de son côté Stuart Merrill des *Trophées*³, montrant que la victoire ambiguë du nain sur le géant pouvait ne pas être, dans le cas de Heredia, tout à la gloire de l'auteur. Quelque chose comme la démarche d'Isaac Benserade deux siècles plus tôt, mettant *Les Métamorphoses* d'Ovide en rondeaux.

1. Catulle Mendès, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900. Rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts [...]*, Paris, Fasquelle, 1903, p. 143.

2. Marcel Fouquier, *Profilis et portraits*, Paris, Lemerre, 1891, p. 48.

3. *L'Ermitage*, avril 1893. Cité par Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 124.

Les formules de Mendès, dans les pages de son *Rapport* officiel consacrées à Heredia, sont éloquentes : « œuvre », « même de dimension restreinte », « condensée », « resserrer son inspiration », « ramassé », « étroitesse », « condensés », « tassés », « serrés », « rentrées », « brefs poèmes », « condenser ». Sous la plume de Mendès, de tels termes sont laudatifs. Ils peuvent cependant toujours être inversés ou renversés pour signifier infécondité, parcimonie, tarissement, silence : tout ce que la *réduction* exprime d'impuissance. Lorsque Mendès écrit, à la louange de Heredia : « Il a enfermé dans le sonnet les odes et les épopées⁴ », il dit (en bonne part) la même chose que Stuart Merrill (en mauvaise part), figurant l'irréductible affrontement du Parnasse et du Symbolisme. Une démarche *réductrice* commencée avec Théophile Gautier et poursuivie jusqu'à la fin du siècle.

C'est Mendès qui disait les vers célèbres d'*Émaux et camées*, « L'Art », comme faits tout exprès pour Heredia⁵. Avec leur pénétration coutumière, les Goncourt faisaient gloire à Gautier d'avoir, dans *Fortunio*, « versé à pleines mains l'écrin éblouissant de son style. [...] Cette bacchanale d'or [...] a tout le long des scintillements et des ruissellements. C'est un feu d'artifice "de fines pierres, escarboucles, rubis balais, diamants, saphirs, esmeraudes, turquoises, grenats, agates, berylles, perles et unions d'excellence". Les phrases y sont colorées comme des queues de paons qui font les beaux à midi⁶ ». Une poétique de la gemme (voir Heredia, « Le Vieil Orfèvre »), de la médaille (voir Heredia, « Médaille antique » et *infra*) et de l'émail (voir Heredia, « Émail » et « Rêves d'émail ») se met en place, conduit précisément de Gautier aux *Trophées*, mais en passant par un intermédiaire, aujourd'hui oublié, mais qui fut important et en est comme la synthèse, l'émailleur et poète Claudius Popelin (1825-1892). Disciple, comme Heredia, de Leconte de Lisle, ami de Théodore de Banville, Catulle Mendès, Gautier⁷ et Heredia lui-même, Popelin représente bien, par une double pratique de l'émail et du vers, un emblème parnassien presque parfait. Il donne tardivement (1888) son recueil *Un livre de sonnets*, grand in-quarto dont il dessine lui-même à chaque page l'encadrement floral, et, l'année suivante, ses *Poésies complètes* sous la couverture jaune du même éditeur. Or, du *Livre de sonnets* aux

4. Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 143. Dans le « Discours au lecteur » précédant *Un livre de sonnets*, Popelin appellera Sully Prudhomme, Coppée et Heredia « Habiles ciseleurs de la brève épopée » (p. V).

5. *Ibid.*, p. 142.

6. Edmond et Jules de Goncourt, *Pages retrouvées*, Paris, Charpentier, 1886, p. 145-146.

7. Théophile Gautier a dédié trois sonnets à Claudius Popelin. Voir Théophile Gautier, *Poésies complètes*, Paris, Fasquelle, 1907, t. II, p. 247, 271 et 273. Le troisième, intitulé « Le Sonnet », est le plus important.

Trophées, un dialogue poétique s'instaure entre Popelin et Heredia, analogue à ces échanges de sonnets entre Dante et ses contemporains mais où l'estime réciproque a remplacé l'acrimonie. Un sonnet de Claudius Popelin intitulé « À José-Maria de Heredia », un autre, « Les Sonnets », dédié à José-Maria de Heredia, auxquels répondent, dans *Les Trophées*, un sonnet intitulé « À Claudius Popelin » et un autre « L'Ancêtre », dédié à Claudius Popelin. Exacte symétrie, qui définit précisément une conception poétique.

Le soubassement commun à cet ensemble de poèmes dédicatoires est fait de deux questions liées : le sonnet et la survie, on pourrait presque dire : la survie par le sonnet. À cet égard, les pièces semblent se répondre : à Popelin écrivant, dans le sonnet à Heredia

Et le bon ouvrier, sous le marbre des tombes,
Gardera verdoyants, au fond des catacombes,
Les lauriers que le temps eût séchés sur son front

semble faire écho le tercet de Heredia, voulant

Faire autour de son front glorieux verdoyer,
Pour les âges futurs, l'héroïque laurier.

Si donc le sonnet veut assumer pour le poète ce rôle d'agent de survie, il doit être inaltérable, « marbre, onyx, émail », ou, dit encore Gautier dans la pièce dédiée à Claudius Popelin intitulée précisément « Les Sonnets », « immarcescible émail ». Le mot était promis à une grande fortune bijoutière et métaphorique. On en trouve dans *Les Trophées* non moins de dix occurrences, dont deux en titre (les sonnets « Émail » et « Rêve d'émail »). Ces deux sonnets, qui suivent immédiatement celui intitulé « À Claudius Popelin », décrivent dans leurs deux quatrains initiaux la fabrication artisanale de l'émail dans une démarche quasi alchimique (l'« athanor »). Le quatrième vers de chaque poème (« La poudre étincelante où ton pinceau se trempe » et « Au cuivre que l'émail fait plus riche que l'or ») évoque les deux phases d'un processus proprement poétique, où le pinceau est manifestement un substitut de la plume servant la naissance du grand œuvre. Ce motif ainsi poussé développe une notation contenue dans le tercet du sonnet « À Claudius Popelin », dans lequel il est question de « l'émail de mes rimes ». Le sonnet III de Gautier portait la dédicace « À maître Claudius Popelin, émailleur et poète ». Huysmans dira plus explicitement encore : « M. Claudius Popelin, un maître-émailleur et un sertisseur de rimes⁸ », unissant plus étroitement le

8. Joris-Karl Huysmans, « Le Salon de poésie », *La République des lettres*, 20 avril 1876.

langage de la joaillerie et celui de la poésie. La métaphore de Heredia parfait cette relation en faisant de Popelin et de sa double vocation le passeur idéal entre les deux arts.

Partout, l'émail apparaît bien comme le couronnement d'un catalogue de gemmes où se cherchent les équivalences du travail poétique. Le sonnet des *Trophées* intitulé « Le Vieil Orfèvre » lui fait dire :

J'ai serti le rubis, la perle et le béryl,
 [...]
 Dans l'argent, dans l'émail où le paillon s'irise,
 J'ai peint et j'ai sculpté [...].

Gaston Deschamps parlera, à son endroit, de « vivre en taillant une pierre précieuse » et d'« achever des bijoux », passant de là à « sa délicate broderie de mots colorés et sonores⁹ ». Catulle Mendès compare *Les Trophées* à « un collier de pierreries » dans lequel « les rubis s'illuminent des diamants, les escarboucles des chrysolithes¹⁰ », parle de « toutes ses coruscations, – astres, aurores, rubis, diamants, chrysoptases, béryls, escarboucles, et les métaux fulgurants¹¹ », appelle ailleurs Heredia « mangeur de rubis et de chrysoptases¹² ». Mais, à la différence du travail de l'orfèvre ou du bijoutier, qui repose sur la nature, le travail de l'émailleur repose sur l'artifice et représente mieux encore le labeur de l'artiste et sa fonction *immortalisante* née du pur effort artistique.

Mais Heredia, pris en tenailles entre réduction et impuissance, donnant pour discipline draconienne une petitesse essoufflée et tarie, pris au piège des quatorze vers ? « Il n'a écrit que des sonnets », notait Marcel Fouquier, « et il en a écrit fort peu¹³. » Comme Vivaldi, accusé d'avoir composé, non pas cinq cents concertos, mais cinq cents fois le même, Heredia pourrait même avoir écrit cent dix-huit fois le même sonnet. L'exemple précédemment allégué, « Émail » et « Rêve d'émail », pourrait en être la preuve. Une autre se trouve dans les deux sonnets « À un Fondateur de ville » et « Au même », que Heredia donne à la revue *L'Ermitage* de février 1893. Les titres préviennent déjà d'une réduplication possible. Le contenu confirme. Les mêmes syntagmes s'y retrouvent, « une Carthage neuve » et « une Ville d'argent », et même des vers entiers :

9. Gaston Deschamps, « La Vie littéraire », *Le Temps*, 15 octobre 1905.

10. Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 141.

11. *Ibid.*, p. 143-144.

12. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 298.

13. Marcel Fouquier, *op. cit.*, p. 47.

Une Ville d'argent qu'ombrage un palmier d'or

et

d'un palmier ombrageant
De son panache d'or une Ville d'argent.

Nul doute. Heredia répète. Le second sonnet n'est qu'une variante du premier. Mais le troisième « À une ville morte » reprend et aggrave les deux autres et sert une deuxième fois le conquistador (dont on sait le succès dans *Les Trophées*) et une troisième fois le palmier au dernier vers. La *ville morte* constitue à l'époque un cliché de décadence, dont Edmond Haraucourt, Albert Samain et André Corthis, entre autres, firent usage. Il prend, chez Heredia, on le verra, une tonalité particulière :

Agrigente n'est plus qu'une ombre, et Syracuse
Dort sous le bleu linceul de son ciel indulgent.

Sous la plume du chroniqueur anonyme, la tortue de Des Esseintes se contentait de radicaliser, sous le signe de l'art de l'émailleur, le « grand poisson » du sonnet de Heredia « Le Récif de corail », qui avait déjà frappé Mendès. On est seulement, dans l'échelle des êtres, passé du reptile au poisson, tout en se maintenant dans une zoologie enluminée et minéralisée. Coraux, madrépores, émaux, cristal, or, nacre et émeraude transforment le sonnet (inexistant par son sujet : un poisson nage dans la mer) en une vitrine de joaillier. On peut, à ce propos, songer aux paroles de Max Jacob dans la préface de 1916 du *Cornet à dés* :

Je mets en garde les auteurs de poèmes en prose contre les pierres précieuses trop brillantes qui tirent l'œil aux dépens de l'ensemble. Le poème est un objet construit et non la devanture d'un bijoutier. Rimbaud, c'est la devanture du bijoutier, ce n'est pas le bijou : le poème en prose est un bijou.

Certes, Max Jacob parle du poème en prose. Mais le goût de Heredia pour Aloysius Bertrand, dont il se confie à Jules Huret en 1891¹⁴, autorise à lui appliquer ce jugement. Qu'eût pensé Max Jacob de Heredia ? Des pièces comme « L'Ancêtre », « Rêves d'émail », « L'Émail », « Le Vieil Orfèvre », « Sur le Pont-Vieux », « L'Estoc », « Épiphanie », « Un peintre », « Blason céleste », semblent bien représenter cette devanture qui exclut toute profondeur, cette poésie réduite à des « ruissellements de joailleries luisantes » et des « gerbes magnifiques de gemmes » (Faguet¹⁵) : écailles du poisson ou pierres dans

14. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 307.

15. Cité par Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 124.

la tortue qui ne font pas vivre la bête mais la momifient et la pétrifient au contraire. La tortue, on le sait, était vouée à une mort prochaine. Stuart Merrill voyait pour *Les Trophées* la même destinée : « Le trésor dont se sont rendus maîtres les Parnassiens [...] me fait souvent songer à ces anciennes monnaies qui n'ont plus aucune valeur de représentation. » L'emprunt à la numismatique est intéressant : Heredia semble y avoir répondu à l'avance dans le sonnet « Médaille antique », où le métal semble survivre même au marbre et à l'égal des vers de Théocrite... ou de Heredia. Les métaphores s'équivalent. Lire *Les Trophées*, c'est aussi bien suivre la marche d'une tortue incrustée de pierreries ou l'évolution d'un poisson dans les coraux ; ou encore, disait Jules Lemaitre, « feuilleter, le soir, avant de s'endormir, des catalogues d'épées, d'armures et de meubles anciens ¹⁶ ». Phrase terrible sous sa bonhomie. Mais on peut aller plus loin encore. Dans un très beau passage de son roman *La Maison de la vieille*, Catulle Mendès situe Heredia dans l'entourage de Nina de Villard sous le pseudonyme transparent de don Pedro Rodriguez-Ruy de Santa-Maria. De façon significative, l'évocation s'organise à partir d'une mention de Claudius Popelin et de son art d'émailleur :

Vous avez vu, chez Goupil, le lumineux émail sur fond d'ocre où Claudius Popelin a figuré un somptueux débelleur portant « d'azur aux deux tours d'argent en chef au lion d'argent lampassé et couronné de même en pointe » ? Ce héros, à la cuirasse d'acier bleu, ramagée d'or, au ceinturon couleur de rubis, ce n'est pas seulement l'aïeul de don Pèdre, c'est don Pèdre lui-même, conquistador et poète français.

Comme Popelin est émailleur et poète, Heredia est poète et conquistador, ou, comme écrit Mendès, « rapsode guerroyeur ». Le langage héraldique double ici celui de la joaillerie pour un effet identique : l'accumulation des matières nobles et dures pour habiller le chevalier-poète et caractériser son art. Le glissement de la bijouterie à l'armurerie répond à l'intuition de Jules Lemaitre et à ses catalogues. Il définit un sonnet définitivement réifié et devenu objet de parade guerrière :

Mais comme il serait bizarre de traverser la place de la Concorde sous un vêtement de guerre flamboyant et retentissant [...], c'est à ses vers qu'il fait porter son harnois de bataille. Ils resplendent, ils éclatent, ils sonnent, ils sont d'acier, de bronze, de rubis et d'or.

16. Jules Lemaitre, « José-Maria de Heredia », dans *Les Contemporains*, deuxième série, Paris, Lecène-Oudin, 1886, p. 65.

Jusqu'ici, rien que d'attendu, toujours dans la ligne de Gautier. Les vers ont le caractère d'objets précieux dont ils revendiquent métaphoriquement la matière : ouvragés *comme* le bijou ou l'armure. Anatole France dira, plus perfidement peut-être, faisant du chevalier armé un bourgeois en civil : « Ses cravates avaient autant d'éclat que ses sonnets¹⁷. » La suite du texte de Mendès montre, exemple à l'appui, qu'ils *sont* l'objet, qu'ils *deviennent* armure. Cet exemple est celui de Carthagène, objet des trois sonnets déjà cités, mais dont la conquête est moins celle d'une cité que d'une poétique : ville conquise par des sonnets plus que par des armes, par des sonnets commués en armes :

Revienne le temps des embarquements vers les mystérieuses terres où s'élèveront des Carthagènes, don Pèdre, rapsode guerroyeur, n'aura besoin partant en conquête, que de prendre un de ses sonnets pour casque, un de ses sonnets pour bouclier, un de ses sonnets pour lance, deux de ses sonnets pour jambards, et nulle cuirasse plus belle ni plus solide n'offrira aux étoiles nouvelles son miroir de métal¹⁸ !

Relevé discrètement par une citation (« Du fond de l'Océan des *étoiles nouvelles* »), c'est encore le sonnet « Les Conquérants » que désigne le texte de Mendès. Mais la mort semble planer sur l'entreprise poétique : la ville célébrée est morte, le conquistador (Ponce de Leon, Hernando de Soto) est mort ; et, d'armure inutile, le sonnet est devenu épitaphe, stèle, tombeau.

La suite des sonnets, « L'Estoc », « Sur le Pont-Vieux », « Le Vieil Orfèvre » et « L'Épée », confirme ces pronostics et fait du recueil une sorte de cabinet des antiques, variante de la devanture du bijoutier. Conjurant la dureté de l'objet ouvragé, le recueil tend vers l'immobilité et le silence en tentant, comme dans *Un livre de sonnets* de Claudius Popelin, d'exorciser la mort. La crainte de la mort parcourt en effet le recueil : « L'Oubli », « Épigramme funéraire », « La Prière du mort », « La Jeune Morte », « Regilla », « Épitaphe », « Le Tombeau du conquérant », « Les Funérailles », « La Vie des morts ». L'objet dur, émail, onyx, acier ou marbre, pierres précieuses ou « dures », y est une réponse. Mais c'est paradoxalement l'impalpable qui pourrait assurer la pérennité, qui est *aere perennius* : l'émail des rimes. Autre façon, sans doute, de dire : « Je te donne ces vers, afin que si mon nom... » Ronsard l'avait déjà écrit, à qui Heredia le reprend dans le sonnet intitulé précisément « Sur le *Livre des Amours* de Pierre de Ronsard » :

17. Anatole France, *La Vie littéraire*, troisième série, Paris, Calmann-Lévy, 1891 ; rééd. 1925, p. 310.

18. Catulle Mendès, *La Maison de la vieille*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1894, p. 343.

– Les roses et les lys n'ont pas de lendemain –

Mais le « Tout meurt » de ce sonnet (v. 9) a un écho dans un autre sonnet (« Médaille antique », v. 9), « Tout meurt ». Ici, la Femme, là, la Cité. Cassandre, Hélène, Marie ou Aréthuse, Carthagène, Agrigente ou Syracuse, Théocrite, Ronsard ou Heredia, c'est tout un. Et à l'usure du marbre s'oppose, de façon illusoire et désespérée, la dureté du métal.

La structure du sonnet de Popelin dédié à Heredia était révélatrice à cet égard¹⁹. Intitulé « Les Sonnets », il égrène la série des possibles sur le mode anaphorique (Quand l'oxyde, Quand le froid, Quand les émaux, Quand la lime) ; et ces possibles sont ceux de la décadence et de la mort : vitrail, vantail, corail, émail sont également atteints et se désagrègent. Or, le sonnet leur ressemble. Et le mouvement naturel du poème serait de lui réserver le même sort. Pourtant, de façon inespérée autant que providentielle, le sonnet en réchappe et se conserve (au prix, il est vrai, d'une légère inconséquence : les sonnets survivent, mais l'œuvre est évanoui). Il faut bien reconnaître que, devant ce retournement, le lecteur demeure sceptique. Si la technique consiste à remettre cent fois sur le métier, à polir sans cesse et à repolir, l'opération n'est pas sans risque. Sans doute, le patronage de Boileau ne serait-il point désagréable à Heredia. Mais il est des conséquences paradoxales que le législateur du Parnasse n'avait pas prévues : c'est qu'à force de la repolir, la matière, si dure soit-elle, rétrécit, s'amenuise, se pulvérise. Le buste, en fin de compte, risque de ne pas survivre à la cité, comme la tortue de Des Esseintes à ses sertissures.

Une ligne continue, comme une filiation, s'étend ainsi de Gautier à Heredia, où Claudius Popelin sert de relais, le long de laquelle la tortue de Des Esseintes se hâte lentement et dont elle constitue le terme, invitant à s'interroger sur le destin du sonnet et celui de la bête. Une actualité médicale, parue dans le journal *L'Éclair* du 5 janvier 1898, était intitulée : « La Tortue couverte de bijoux souffre-t-elle ? » On sait comment des Esseintes la retrouva morte, un beau soir, sur le tapis. Le sonnet surchargé ne risque-t-il pas de subir le même sort ? La bête était « écrasée sous ses bijoux comme une impératrice de Byzance ». Le sonnet aussi. Étant devenu, comme la tortue,

19. Claudius Popelin, « Les Sonnets », *Un livre de sonnets*, Paris, Charpentier, 1888, p. 82 ; *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1889, p. 278. À ne pas confondre avec le sonnet « À José-Maria de Heredia », *Un livre de sonnets*, p. 182 ; *Poésies complètes*, p. 352.

une mode²⁰, une « joaillerie décadente », selon les termes du journaliste, il pourrait, comme elle, relever de l'éphémère. Malgré les célébrations et les promesses d'immortalité venues de toute part (Gaston Deschamps, 1905), le sonnettiste, le somptueux débattant ou le rapsode guerroyeur, pourrait connaître le sort du « Triomphateur » que lui-même a chanté :

Déjà le Temps brandit l'arme fatale. As-tu
L'espoir d'éterniser le bruit de ta vertu ?
Un vil lierre suffit à disjoindre un trophée.

Un trophée, ou *Les Trophées* ? C'est sans doute aujourd'hui ce qui nous touche le plus dans ce recueil, que cette crainte lancinante de ne pas survivre, cette hantise de l'oubli que la tortue cherche à conjurer.

20. « La tortue vivante, constellée d'escarboucles, est le dernier bijou de nos grandes excentriques. On les voit parées en public de cette joaillerie décadente. Elle fait fureur chez nos névrosées, jalouses de retenir l'attention des foules par l'excentricité de leurs équipages. / On choisit les sujets. Il va de soi que ce n'est pas la tortue de nos potagers qui a un tel honneur, mais la tortue des Indes, si minuscule qu'elle est déjà, sans ses pierres précieuses, comme une sorte d'austère bijou. On dissimule sa carapace sous un réseau d'or fleuri de gemmes. Retenue par une frêle chaînette, la captive porte sur son dos toute une fortune. Et, ainsi somptueuse, vogue sur les corsages, par monts et par vaux. » (« La Tortue couverte de bijoux souffre-t-elle ? », *L'Éclair*, 5 janvier 1898).

MARIE-FRANCE DAVID-DE PALACIO

Les « Sonnets épigraphiques » de Heredia : un palimpseste lapidaire

Dans un article de 1905¹, Gaston Deschamps situe la rédaction des « Sonnets épigraphiques » dans un contexte bien particulier : celui du salon moins mondain qu'érudit tenu par Gaston Paris. L'influence de Paris sur Heredia apparaît comme une hypothèse aussi hardie que judicieuse. Deschamps rappelle le dessein de ce professeur de langues romanes au Collège de France, historien, philologue et paléologue, spécialiste d'épigraphie : « réconcilier littérature et philologie ». À bien plus vaste échelle que le salon de Gaston Paris, une telle entreprise est en effet prépondérante dans la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment sous l'influence des rivalités existant entre l'Allemagne et la France en matière d'historiographie, de philologie, d'archéologie et d'épigraphie.

La démarche de Heredia ressortit en effet à cette logique de réconciliation entre la perspective strictement historique et l'amplification littéraire, et prend place dans un engouement généralisé pour ce que l'on pourrait appeler l'ancrage archéologique de la fiction. D'autres noms, de Théophile Gautier à Gustave Toudouze, en passant par des poètes comme Frédéric Plessis, rejoignent ainsi celui de l'auteur des *Trophées*. Le succès de l'épithaphe latine dans la poésie et la prose « fin de siècle » témoigne de la ferveur ressentie à faire parler les pierres, et par là même le silence². En ce sens, Heredia ne fait guère preuve d'originalité. Mais il innove dans la réactualisation de l'espace révolu : sa rêverie s'ancre dans un espace-temps, elle est indissociable d'un contexte géographique défini. Hormis Anatole Le Braz, s'attachant avec le même intérêt, dans le poème « L'Ex-voto » du recueil des *Poèmes votifs*, à

1. Gaston Deschamps, « La Vie littéraire », *Le Temps*, 15 octobre 1905, p. 2.

2. Voir Marie-France David-de Palacio, « "Je parle et je suis mort" : jeux et enjeux de l'épithaphe latine dans les textes fin-de-siècle », dans *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio*, actes du colloque international de l'université Paris-IV Sorbonne (20-21 mai 2005), à paraître aux Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

une stèle votive implantée en terre celtique, et recourant à une localisation extrêmement précise (le bourg de Corseul), les poètes se plaisent en général aux inscriptions arrachées à leur implantation locale. Heredia tire au contraire profit de l'espace pour nier le temps ; la permanence du lieu assurant la transition entre l'habitant antique et le moderne.

On connaît le point de départ de cette investigation archéologico-poétique : la lecture par Heredia, lors d'un séjour à Luchon, de l'*Épigraphie de Luchon* de Julien Sacaze (1847-1889), érudit local. La légende s'est répétée à l'envi depuis³. Pierre de Gorsse résume ainsi joliment le dessein du poète : « Enthousiasmé par de semblables révélations, José-Maria de Heredia décida de ciseler des sonnets d'après les inscriptions gravées sur les principaux marbres épigraphiques offerts aux divinités bénéfiques par des malades reconnaissants, et de faire ainsi revivre toute l'histoire millénaire de Luchon⁴. » En fait, le propos de Heredia était, on s'en doute, plus complexe. Quant aux « principaux marbres », c'est à voir : Heredia ne prélève que six inscriptions parmi les dizaines relevées par Sacaze. Ce choix obéit à un tout autre but que celui de faire revivre l'histoire de Luchon. Nous verrons que Heredia choisit des inscriptions qui *nomment* et semblent ainsi désigner les personnages d'une petite histoire en cinq actes. Des protagonistes masculins et féminins dont il réécrit le destin en vertu de l'attachement de l'époque à la reviviscence antique, mais aussi d'une mythologie personnelle.

Dans l'article précédemment cité, Gaston Deschamps ne cache pas son admiration pour la compétence proprement poétique de Heredia, qui consiste à faire jaillir l'étincelle créatrice de quelques mots tronqués. Les termes employés pour résumer le processus d'imagination à l'œuvre mettent en valeur cet enthousiasme devant l'acte créateur comme pris sur le vif. Devant la dédicace au dieu Iscitt par Hunnu, « aussitôt l'imagination du poète s'ébranle et s'élançait ». Même transmutation, qui est une transfiguration, devant l'épigraphie de Sabinula : « Une autre fois, toujours dans le recueil de M. Julien Sacaze, le regard du poète tombe sur ces mots entrecoupés [...]. Et peu à peu s'épanouit le délicieux sonnet de *L'Exilée*. » Épanouissement à partir du fragment : toute une poétique se met en place, qui ressortit aussi au mythe. Celui d'un geste mimétique de celui du graveur ; Heredia, le « ciseleur », « l'orfèvre », se voit ainsi conférer

3. Voir par exemple Pierre de Gorsse, *Pyrénées et côte basque*, Paris, Hachette, 1955, p. 36-37.

4. *Ibid.*, p. 37.

une identité supplémentaire, celle du lapicide. La confusion des scripteurs s'opérant dans le même geste créateur, ces sonnets ne sont pas uniquement à considérer comme des amplifications à partir d'épigraphes : ils se veulent eux-mêmes « épigraphiques » ; ou, le sonnet comme équivalent moderne de l'épigraphie antique ? Quatre (« Nymphée » [« La Source »], « Le Dieu Hêtre », « L'Exilée » et « Le Vœu ») des cinq sonnets sont d'ailleurs publiés en 1886 sous ce même titre de « Sonnets épigraphiques » dans *Les Lettres et les arts*, et, bien que Heredia en ait proposé une autre publication en 1890 sous le titre de « Sonnets antiques » dans la *Revue des deux mondes*, le choix définitif, moins banal, est sans doute plus heureux. En offrant à la lecture deux inscriptions intégrales en guise de liminaire à la section, Heredia semble vouloir mettre en avant le lien puissant d'interdépendance entre l'épigraphie et le sonnet qui en résulte. D'autant plus qu'il « traduit » intégralement le contenu de ces deux paroles antiques au sein du poème.

C'est du rapport entre la concision du modèle initial (l'inscription latine) et l'amplification qui en résulte que dépend la qualité de l'*inventio*. Le thème donné est réduit au minimum dans le troisième sonnet (épigraphie : « FAGO DEO⁵ »), dont le titre même (« Le Dieu Hêtre ») se présente comme une écholalie rigoureuse de l'inscription initiale. Seul le cas diffère, du nominatif au datif d'attribution. Le seuil du poème se résume ainsi à deux mots, sept lettres en latin, à partir desquels se développe par « étoffement » un récit à valeur d'*exemplum*. D'emblée, « le » Garumne transforme en effet l'anecdote en petit récit à valeur générale, censé célébrer les vertus d'un paganisme tranquille.

Les variations autour de la *lecture* de l'épigraphie favorisent d'ailleurs une réflexion métalinguistique tout à la gloire du lecteur-créateur moderne. Sous l'effet du temps corrosif, la pierre qui porte l'écrit n'est plus lisible : constatation à interpréter littéralement et symboliquement. C'est bien ce que semble suggérer Heredia dans le second sonnet de la série. L'autel qui porte l'inscription épigraphique a rejoint le végétal et repris son sens élémentaire de minéral. Ce n'est plus le mort qui gît, mais la stèle (« L'autel gît sous la ronce et l'herbe enseveli »), désormais dépourvue de sens. Cette disparition du verbe entraîne une disparition du sens à conférer aux éléments naturels : la source est « sans nom », « la Nymphé pleure un éternel oubli », la réflexion de l'eau elle-même n'est plus que vanité, en un « inutile miroir ». Cette évanescence des choses, à l'origine d'un lyrisme élégiaque où la goutte se

5. « J'ai vu de même, dans la collection de M. d'Agos, trois autels dédiés "au hêtre" divinisé, *Fago deo* », note Julien Sacaze dans son *Épigraphie de Luchon*, Paris, Didier, 1880, p. 48.

transmue en larme (préciosité suprême : la gemme, peut-être ?), hyperbolise le néant. « L'inutile miroir que ne ride aucun pli » réitère par ses assonances et sa surenchère négative l'assurance du rien. Dépourvue de mots, la stèle accompagne une source *anonyme* : le support lapidaire, l'élément naturel et l'élément religieux ont perdu toute signification. Et c'est la tâche du poète que de redonner vie à ces trois éléments en renommant les choses. Tout d'abord au moyen de l'épigraphe, puis, dans le dernier tercet, en *voyant* par procuration, pour le lecteur, ce que le pâtre n'a pas vu. C'est au poète que revient le devoir de conférer du sens à ce qu'il perçoit. Ainsi, Heredia va user d'un lexique évocateur de *realia* antiques pour nommer ce qui n'a pas été vu : un « vase libatoire », un « cippe romain », une « patère ». Tous objets dûment mentionnés par Sacaze. Heredia ne fait ainsi que citer de seconde main, mais l'évocation confère, grâce aux mots, un sens culturel à un lieu redevenu uniquement naturel.

Heredia avait confié à Leconte de Lisle son désir de créer « une petite série pyrénéenne » ; la section des *Trophées* qui nous occupe constitue donc une série locale autant que temporelle : les deux composantes sont indissociables. Le caractère homogène de cette série est rendu manifeste tant par le retour de certains thèmes (la permanence du lieu, le passage du temps, l'omniprésence du végétal et du minéral), que par la reprise d'éléments d'un sonnet à l'autre. Leur agencement ne doit rien au hasard : de petites notes répétitives ponctuent cette section antique. Ainsi, le dernier vers du premier sonnet (« Dresser l'autel barbare aux Nymphes Souterraines ») prépare l'épigraphe⁶ (« NYMPHIS AVG. SACRVM ») et le premier quatrain du second sonnet : « C'est la Nymphe qui pleure un éternel oubli. » Le chant harmonieux de « La Source », mêlant aimable paganisme et mélancolie discrète, se dispense également en échos sonores (assonances et rimes internes) dans les deux premières strophes de ce sonnet. Cette reprise de motifs se manifeste aussi dans le troisième sonnet, où réapparaît le Garumne du premier sonnet. Tout un personnel antique se déploie dans ces petites pièces, comme les protagonistes d'un drame païen revenant de scène en scène, en une sorte d'écriture fuguée.

Car la pierre qui parle se fait l'écho de légendes païennes, célèbre une sorte de génie du lieu immémorial, où la nature est peuplée de créatures divines, où des rituels mystérieux mettent en scène les créatures d'un curieux

6. Volonté d'harmonie postérieure à la rédaction du sonnet, puisque celui-ci fut publié en 1882 sans connotations épigraphiques. Ce qui semble confirmer la volonté de composition de l'ensemble de la section. Après la ciselure, le perfectionnement du détail (niveau microstructural), viendrait ainsi une seconde étape : celle de la réunion, de la synthèse (et non plus de l'analyse).

panthéon gallo-romain. On peut penser que Heredia a lu avec intérêt non seulement le recueil, mais également l'introduction de Sacaze, dans laquelle ce dernier affirme notamment :

C'est dans ces mêmes localités que les superstitions paraissent vraiment indéracinables ; un observateur attentif y recueillerait les éléments de toute une mythologie : culte des pierres, culte des sources, culte des plantes, culte du feu (le Drac, les Incantades, les Hades, etc.), légendes des anciens géants du pays, légendes des animaux fabuleux, récits interminables où le merveilleux le dispute à la naïveté⁷.

Et lorsque Fabia Festa cueille pour les dieux la verveine et la mauve, il est loisible d'imaginer, « par ce même chemin », que le poète reproduit ce geste en le rapportant, célébrant de la sorte, lui aussi, un rituel païen dépourvu désormais de sens – hormis pour l'incantateur qui lui redonne vie.

À ce titre, il est loisible de se demander ce qui présida au choix des inscriptions votives. Ainsi, pourquoi Heredia n'a-t-il pas retenu les noms des dieux Abelion, Exprcenn, Aherbelst, Alardoss, Baicorrix, Tutèle, etc., également répertoriés et étudiés par Sacaze ? Le simple plaisir des sonorités, la magie de l'onomastique jouent certainement un rôle dans cette sélection. Notons qu'à propos du cippe dédié au dieu Iscitt, qui occupe le troisième chapitre de l'ouvrage de Sacaze et le premier sonnet de la série hérédienne, « ISCITTO DEO, HVNNV, VLOHOXIS FIL. », « Au dieu Iscitt, Hunnu, fils d'Ulohoxis », Sacaze lui-même note : « On remarquera la physionomie barbare de tous ces noms, ceux du dieu, du consécateur et de son père⁸. » La suggestion de primitivité contenue dans ces noms, qui occupent d'ailleurs tout le volume de l'inscription et semblent substituer leurs sonorités à toute construction sémantique, pourrait bien en effet avoir séduit l'oreille du raffiné poète, sensible – en bon décadent ? – aux charmes troubles de la barbarie. De même, l'évocation des Galls et des Garumnes⁹ (Celtses et Gascons) habille le sonnet d'une vêtue primitive. À la manière des énumérations de barbares fort en vogue dans les romans antiquisants depuis *Salammbô*, Heredia reprend ici un paradoxe cher à la seconde moitié du siècle : celui du heurt, qui est aussi une heureuse rencontre oxymorique, entre la barbarie et le raffinement. Confrontation qui constitue, on le sait, l'un des fondements de

7. Julien Sacaze, *op. cit.*, p. 6.

8. *Ibid.*, p. 30.

9. « Les riverains de l'Onne étaient des Ibéro-Aquitains ; ils portaient le nom d'*Onésiens* et formaient une ou plusieurs tribus des *Garumni*, peuple qui fut désigné dans la suite sous le nom plus complexe des *Convènes*. »

l'esthétique décadente. Heredia associe en effet l'évocation de la primitivité à une réalisation formelle proche de la préciosité. La métaphore filée de la joaillerie (voir ci-dessus l'étude de Jean de Palacio), la ciselure du vers et du style, contrasteront de manière d'autant plus saisissante (et de ce contraste résulte un effet poétique supplémentaire) avec l'élément naturel et païen, absolument rétif à toute discipline, faisant éclater les codes et les contraintes. L'histoire de la composition et de la réception du premier sonnet, « Le Vœu », éclaire d'ailleurs de façon surprenante cette prise de position typiquement décadente. Après avoir composé cette pièce lors de son second séjour à Luchon, en 1880, Heredia l'envoya à Leconte de Lisle, qui jugea les dieux Iscitt et Ilixon d'un « goût barbare on ne peut plus délicat¹⁰ ».

Poursuivant le même effet, l'évocation d'une nature grandiose, indisciplinée et fourmillant de représentations païennes, vient également contraster avec la dimension réduite de la pierre. Les montagnes, pierres monumentales et vierges, pages blanches proposées à l'interprétation, se reflètent en réduction dans la pierre écrite. Les deux *éléments* entretiennent un rapport complexe, tissé d'échos sonores, dont le poète, médiateur, se fait le traducteur. Un exemple de cette relation entre le minéral culturel (réduction) et le minéral demeuré naturel (gigantisme) nous est fourni par l'avant-dernier sonnet de la section, « Aux montagnes divines » (envoyé en 1881 à Leconte de Lisle mais publié seulement en 1893 dans le recueil). L'épigraphe est ingénieusement placée après le titre dans une relation de sens qui mêle le français et le latin. On peut en effet fort bien lire, dans la continuité : « Aux montagnes divines. GEMINVS SERVVS ET PRO SVIS CONSERVIS. » Ainsi, l'esclave Geminus semble dédier le cippe aux montagnes divines dans un éloquent mélange de deux idiomes. À charge pour Heredia de spécifier le terme générique (« montagnes ») au moyen d'un lexique varié (glaciers, pics, granits, moraines, cols, etc.), sur le mode invocatoire¹¹. Là encore, le cadre restreint de l'épigraphe contraste avec la logorrhée explicative qui en découle.

Mais le jeu de réécriture est encore plus élaboré. On sait en effet que Heredia choisit de tronquer l'épigraphe ; Geminus dédie son cippe non

10. Voir Jean-Claude Bourbon, « Les "Sonnetts épigraphiques" de José-Maria de Heredia », *Revue de Comminges*, t. CVII, juillet-septembre 1992, p. 436. L'auteur rappelle que ces deux dieux de l'ancien comté de Comminges sont respectivement un avatar de Vulcain protecteur de Garin, et la divinité éponyme de Luchon, génie tutélaire des Thermes.

11. Invocations aux éléments naturels, aux « antres et aux bois », véritable lieu commun poétique heureusement revisité par l'ellipse brutale et le changement de ton entre les quatrains et les tercets.

pas aux montagnes, mais au dieu Gar. Par conséquent, le poète déplace le centre d'intérêt antique, il use d'une sorte de subterfuge qui procède non plus seulement par amplification mais par glissement. De surcroît, ce jeu de réduction / amplification et de substitutions s'opère non seulement à l'échelle du sonnet, mais également au sein de la « série pyrénéenne ». Ainsi, le titre du quatrième sonnet dérive en fait du premier mot de l'épigraphe du cinquième (« MONTIBVS »), tandis que le dieu Gar, évincé du sonnet « Aux montagnes divines », est réintégré dans le dernier sonnet, « L'Exilée », comme une juste amplification de « GARRI DEO », contenu dans l'épigraphe. Les éléments naturels, évoqués *via* le paganisme comme autant de divinités, participent donc aussi de ce travail scriptural, *littéral*, d'agrandissements et de focalisations.

Précisons enfin que ce jeu d'échos au sein du diptyque que constituent le dernier sonnet et le sonnet pénultième pourrait avoir été suggéré à Heredia par... le texte fondateur, le livre de Sacaze. Le rôle de Sacaze se devine d'abord dans la titrologie : le titre du chapitre « Les montagnes divines », qui recueille plusieurs inscriptions relatives aux montagnes, devient le titre du sonnet de Heredia. Par là même, le recueil scientifique se voit conférer valeur poétique. Ainsi, non seulement chaque sonnet se donne pour le développement subjectif de l'épigraphe, mais le volume épigraphique de 1880 représente lui aussi un *terminus a quo*, autour et à partir duquel s'érigent les stèles du poète.

Julien Sacaze écrit en effet, dans son neuvième chapitre intitulé « Les montagnes divines » :

Le culte des montagnes paraît avoir été très en honneur dans le Haut Comminges. La collection de M. d'Agos comprend deux autels, l'un trouvé à Ardiège et consacré « aux Montagnes » par une esclave du nom de Sabinula, l'autre trouvé sur le pic du Gar. [...] Un cippe, provenant de Gaud et déposé au musée de Toulouse, est également consacré à la montagne de Gar, *Carri*, par l'esclave Geminus, pour lui et pour ses compagnons d'esclavage, *et pro suis conservis*¹².

C'est à partir de ces considérations érudites, sans aucun doute, que Heredia eut l'idée d'associer les deux inscriptions, n'hésitant pas à conserver tel détail pittoresque (Ardiège se retrouve ainsi au v. 2 de « L'Exilée ») ou à tronquer ce qui est jugé superflu ou gênant, tel le dédicataire du cippe de Geminus, le

12. Julien Sacaze, *op. cit.*, p. 47-48.

dieu Gar. D'ailleurs, il n'est pas impossible de mettre en doute l'authenticité de la dernière épigraphe,

MONTIBVS...
GARRI DEO...
SABINVLA.
V. S. L. M.

qui semble résulter de la contamination des deux inscriptions évoquées par Sacaze. En effet, comme le rappelle Jean-Claude Bourbon dans la *Revue de Comminges*, « parmi les 468 monuments des Pyrénées décrits par Julien Sacaze, un seul porte le nom de Sabinula¹³ ». Or cet autel est dédié aux montagnes, considérées collectivement. Il n'est pas fait mention du Gar.

Le caractère énigmatique de cette inscription lui valut d'ailleurs de faire l'objet d'un long débat dans *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux* du 10 juillet 1914. Sous le titre « Heredia, Lemaître et Sabinula », se découvrent les interrogations de « curieux » néophytes en matière épigraphique. Ainsi, tel lecteur, signant L. des Ch., développe ses propres interprétations de l'épigraphe, et n'hésite pas à mettre en doute son authenticité¹⁴. Intervention d'autant plus intéressante que, malgré les soupçons exprimés envers l'honnêteté de Heredia, l'auteur de l'article émet ses propres hypothèses, tout aussi aléatoires... avant de conclure, plus sagement : « Mais son imagination toute seule lui a fourni l'exil de Sabinula, le regret du sol latin, la blanche villa, etc. C'est ainsi qu'avec trois mots n'offrant pas grand sens, un grand poète a su faire une pièce exquise. » Le dernier sonnet, pour lequel Lemaître avouait sa prédilection, devait d'ailleurs fasciner bon nombre d'auteurs fin de siècle¹⁵.

Mais c'est avec le troisième sonnet (« Le Dieu Hêtre », 1886), que le travail d'amplification (volume et sens) est véritablement exacerbé. Cette pièce se présente comme une scène symbolique, dont le protagoniste résume à lui seul toutes les vertus antiques. « Le Garumne » liminaire allégorise l'homme libre, en une petite fable destinée à célébrer la morale « naturelle »

13. Jean-Claude Bourbon, art. cit., p. 439.

14. *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, t. LXX, n° 1405, p. 32-33. « Cela a l'air d'une inscription latine. Mais est-ce une inscription authentique, ou bien Heredia l'a-t-il forgée pour donner plus de piquant à son sonnet ? Si quelque intermédiaireiriste a vu l'inscription telle qu'Heredia la cite, je lui serai reconnaissant de le faire savoir. »

15. Tel Marcel Fouquier, évoquant et citant intégralement « L'Exilée » dans *Profils et portraits* (Paris, Lemerre, 1891, p. 48), qu'il considère comme « le plus tendre de tous les sonnets de M. José-Maria de Heredia, infiniment doux en son mystère ».

de nos ancêtres. Bien que le dernier tercet repose sur un contresens (Ibrovac se charge de rappeler que les Garumnes ne taillaient pas de cercueils de bois pour leurs pratiques funéraires...), le sonnet se déroule comme l'évocation chronologique (de « la forêt maternelle » jusqu'à la mort) de la vie d'un « homme libre » à l'ombre de son arbre. Heredia choisit d'amplifier l'inscription votive en imaginant la reconnaissance du scripteur antique envers l'arbre divinisé sous la frondaison duquel il a grandi. C'est un paganisme souriant, vaguement paternel (et de ce fait peut-être moins convaincant que d'autres pièces plus acérées), où la liberté, la rusticité et l'honnêteté disent le rêve d'une vie antique reconsidérée, rêvée et édulcorée (« rustique maison » ; « tronc musculeux » ; « forêt maternelle » ; « homme libre » ; « heureux et sans maître » ; « le vieux Hêtre de ses bras familiers » ; « tête franche » ; « incorruptible cœur »). Le développement n'affecte donc pas seulement le volume (de deux à cent vingt-neuf mots), il s'attaque aussi au sens. Tout le mystère contenu dans la « tintinnabulation de ces deux mots évocateurs », pour reprendre Richepin¹⁶, s'évanouit devant cette obligation de sens, cette interprétation forcée, qui ne laisse aucune latitude imaginative.

Car Heredia ne se contente pas de suggérer une vision au moyen d'une rêverie prenant assise sur l'écrit antique ; il impose à son lecteur une interprétation. De même que le contexte pyrénéen appuyé contraint à la situation *in loco*, de même une thématique « obligée » fournit un fil conducteur à ces cinq sonnets. Ainsi, le Garumne libre du « Dieu Hêtre » se retrouve dans l'esclave Geminus, servile par sa condition, affranchi par ses aspirations à la liberté. Nulle source ne précise en effet que l'esclave Geminus ait dédié ce cippe à des monts « gardiens de l'âpre liberté » (v. 11), ni même qu'il ait poussé « le cri d'un homme libre » (v. 14). Heredia imprime ici sa marque personnelle à la pierre. Il suscite des fantômes, souvent nés d'un nom gravé sur la stèle, et leur assigne une destinée bien précise : celle d'incarner l'aspiration à la liberté, au sein d'une nature sauvage et éloquente. Le dernier personnage de cette série antique, Sabinula, ressortit bien à ce type recréé. Comparable à l'exilé Ovide, qui fit tant rêver la fin du siècle, cette figure féminine clôt la série, comme Fabia Festa, l'autre protagoniste féminine, l'avait ouverte. Preuve supplémentaire de l'élaboration subtile à l'œuvre

16. « Lapidaire au sens strict du mot, gravée sur une pierre tombale [...], lapidaire et simple et glorieuse est l'épithète de la petite mime inconnue, dont il est dit en quatre mots : *bis saltavit, et placuit* (deux fois elle mima, et elle plut), cela, et c'est tout. C'est tout, et c'est assez, n'est-ce pas, pour qu'à la tintinnabulation de ces quatre mots évocateurs s'éveille tout le monde endormi. » (Jean Richepin, *Contes de la décadence romaine* [1898], Paris, Nouvelles Éditions Séguier, coll. Bibliothèque décadente, 1994, p. 44-45).

dans cette section antiquisante. Pendant féminin de l'esclave Geminus dans le sonnet précédent, Sabinula voit comme lui dans le Gar le symbole d'un affranchissement qui lui est refusé.

Ce travail de réécriture poursuit en réalité un but implicite : abolir le temps. Le motif du vœu (le support épigraphique étant majoritairement constitué d'inscriptions votives) paraît pouvoir relier le passé et le présent dans une communauté d'intention. Cette thématique est récurrente dans le premier sonnet, « Le Vœu », où le polyptote (« marbre votif » ; « accomplissant les vœux ») souligne l'importance de l'acte performatif. Ainsi, le titre, la première et la dernière strophe mettent en valeur la réappropriation du geste votif par le poète moderne. C'est là « le geste héréditaire » du second sonnet qui s'exprime et manifeste la continuation d'une pratique. L'homophonie à la rime « je veux » / « les vœux » marque l'équivalence entre l'acte de la volonté et celui du souhait (*votum* < *voveo*).

Le procédé est le même dans l'avant-dernier sonnet, où Heredia efface le vœu de Geminus pour mieux le réécrire. Mais ici, le passage du scripteur antique au scripteur moderne est encore plus complexe. Les deux premières strophes, la bénédiction des « montagnes divines », s'achèvent sur un prudent impératif : « soyez bénis ! », qui ne précise pas l'auteur de cette bénédiction. Si le vœu est bien celui de l'esclave Geminus, comme en témoigne l'épigraphe, la personnalisation et l'amplification de ce vœu, ainsi que la vivacité qui l'accompagne, sont autant de signes d'une réappropriation du vœu par l'auteur. En revanche, le premier tercet semble procéder à une nouvelle réappropriation, par l'esclave : « L'esclave Geminus a dédié ce cippe / aux Monts. » Enfin, le dernier vers introduit, à l'ouverture, ce « je » omniscient, celui qui a vu (« La Source »), celui qui entend (« Je crois entendre »). Et, comme dans le sonnet liminaire de la section, l'adverbe *encore* permet de relier les deux époques, d'établir une permanence *via* l'inscription et les chimères qu'elle engendre.

Cette abolition du temps se manifeste notamment au moyen de la répétition de gestes rituels. C'est ce dont témoignent les deux tercets du second sonnet, « La Source », où un pâtre, personnage intemporel, manifestement « moderne » mais qui pourrait tout autant être « antique », accomplit machinalement et involontairement un geste séculaire. Il verse de l'eau sur l'autel antique, mais il la verse « malgré lui », puisque, désaltéré, il n'a plus besoin de cet excédent. Ainsi, ce pâtre se dresse devant le scripteur comme un symbole possible, au sens étymologique, un point de jonction entre passé et présent séparés, qui ne demande qu'à faire sens.

L'abolition du temps prend également la forme d'une surenchère de repères chronologiques, destinés à relier l'antique au moderne. C'est le cas du sonnet liminaire. Une lecture rapide du premier sonnet, qui ne retiendrait que les premiers mots de chaque strophe, fournirait une sorte de squelette du poème, une structure élémentaire hautement significative : JADIS / PUIS / AUJOURD'HUI / C'EST POURQUOI / TEL QU'AUTREFOIS. Ces étapes extrêmement marquées sont celles de la logique (comparaison et conséquence) et de la chronologie. Ces deux systèmes parallèles ont pour objet d'asseoir l'analogie. « Tel qu'autrefois Hunnu », « comme aux jours de », le poète se donne ainsi d'emblée, au seuil de la section, pour le dernier maillon d'une lignée antique. La lourdeur du système d'équivalence souligne une poétique, celle qui tend à substituer le vers au marbre : « ces vers » prennent le relais du marbre votif, érigent la pierre en palimpseste sur lequel le scripteur ajoute le dernier mot. Le sonnet se relit comme un parcours chronologique, depuis le premier quatrain, celui des temps primitifs, jusqu'au présent du dernier tercet. Parcours temporel qui est aussi focalisation progressive sur une individualité pensante et « écrivante » : du collectif des barbares jusqu'au « je » qui se délivre progressivement dans les deux tercets (« Les sources m'ont chanté », v. 10 ; « je veux », v. 13), en passant par le nom féminin de la seconde strophe, intermédiaire entre une masse anonyme, mais antique, et un individu, mais moderne : une individualité mi-réelle mi-fictive, puisant son origine dans la première épigraphe, mais quittant l'inertie de la pierre pour un parcours « par ce même chemin » : une *Gradiva* à laquelle le « je » emboîte le pas, en suivant *la même* ornière. Si ce « je » est absent explicitement du second sonnet, il va de soi qu'il exerce une présence omnipotente, puisqu'il est seul capable, comme nous l'avons vu, de conférer le sens exact à une scène *insensée* sans une relecture antique.

Soulignant plus explicitement encore l'homogénéité et les parallélismes de construction de cette série antique, Heredia propose avec le dernier sonnet, « L'Exilée », de faire se confondre de manière très appuyée les deux époques constamment rapprochées au cours des sonnets précédents. C'est tout d'abord en introduisant le tutoiement qu'il confirme sa présence : l'adresse à Sabinula, dont le nom figure dans l'épigraphe, se présente comme un dialogue, attribuant ainsi au scripteur moderne la place capitale qui lui est due, au sein de cet échange verbal. C'est ensuite l'introduction au second degré de la méditation mélancolique sur le temps révolu : de même que le poète moderne évoque avec nostalgie l'Antiquité, de même Sabinula, au front argenté (affabulation que rien ne vient étayer), songe avec tristesse à sa jeunesse (v. 5 et 8). C'est enfin un jeu subtil avec l'espace, jeu présent,

nous l'avons vu, dans les sonnets précédents, mais ici doublé de significations supplémentaires¹⁷. Car Heredia envisage ici deux espaces. Le premier est celui de son exil, en l'occurrence celui qui nous est familier : ce coin des Pyrénées, que les anaphoriques situent aux yeux du lecteur : « dans ce vallon », « tu viens t'accouder là ». Cet espace, celui de l'asservissement et de l'éloignement pour Sabinula, c'est celui de la proximité pour « nous ». En soulignant à l'aide d'adverbes de lieux et de démonstratifs la *présence* de ce lieu, en utilisant l'adresse familière, ainsi que le présent (« tu viens t'accouder là »), Heredia consacre cette fusion des temps par l'intermédiaire de la permanence du lieu. « Là », c'est là où se tiennent Sabinula, Heredia et nous : « au chemin d'Ardèche » : peut-on être plus intime, plus familier ? « Là » devient « ici ». À l'opposé, il y a cette Rome d'où vient Sabinula (toujours dans l'imagination du poète, car l'épigraphe est muette sur ce point), à laquelle aspire en fait le poète, en un mouvement inverse, et qui est le dernier mot du poème, et par conséquent de la section des « Sonnets épigraphiques ». Ainsi, la série pyrénéenne, derrière son ancrage local, dissimulerait peut-être, *via* le support latin, un secret désir d'évocation de Rome, « le regret du sol Latin » (v. 7). Enfin, dans cette utilisation en tous sens de l'espace, le mouvement ascendant « Vers le Gar éclatant », « le ciel » et « les aigles » semble vouloir conférer un mouvement d'essor à la fin de cette section. Comme si l'exil de Sabinula nous conviait à un autre voyage, vers cet espace-temps totalement mythifié, rétif à toute localisation, qu'est la Rome antique pour la France fin de siècle.

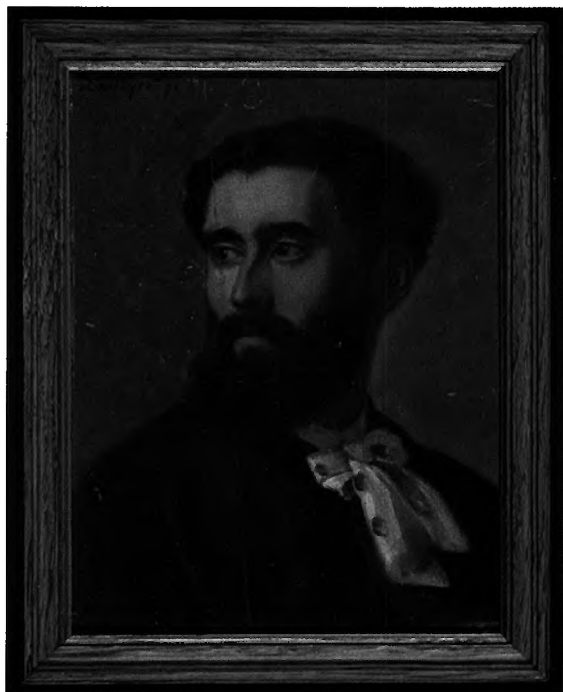
17. Auxquelles Jules Lemaitre semble avoir été sensible. Avouant sa prédilection pour le dernier sonnet de la section des « Sonnets épigraphiques », il justifie en ces termes son émotion à la lecture de « L'Exilée » : « Pourquoi ? Parce qu'il nous parle de l'exil d'une femme et surtout parce qu'il a été composé sur une ruine, une pierre mutilée où se déchiffre une moitié d'inscription (MONTIBV... CARRI DEO... SABINULA V. S. L. M.), et qu'il nous parle ainsi de cet autre exil d'où rien ni personne n'est jamais revenu et qui s'appelle le passé. » Où l'on retrouve la fascination de Deschamps pour la pierre mutilée, fragmentée, mais aussi une réflexion plus personnelle sur la nostalgie du passé. Voir Jules Lemaitre, « José-Maria de Heredia », *Les Contemporains*, deuxième série, Paris, Lecène-Oudin, 1886, p. 64.



I. Paul Chabas, *Portrait de José-Maria de Heredia* (1895), huile sur toile.
Bibliothèque de l'Arsenal. (Cliché BnF).



II. Photographie de Heredia vers l'âge de trente ans.
Bibliothèque de l'Arsenal. (Cliché BnF).



III. Emmanuel Lansyer, *Portrait de José-Maria de Heredia* (1871),
huile sur bois. Bibliothèque de l'Arsenal. (Cliché BnF).



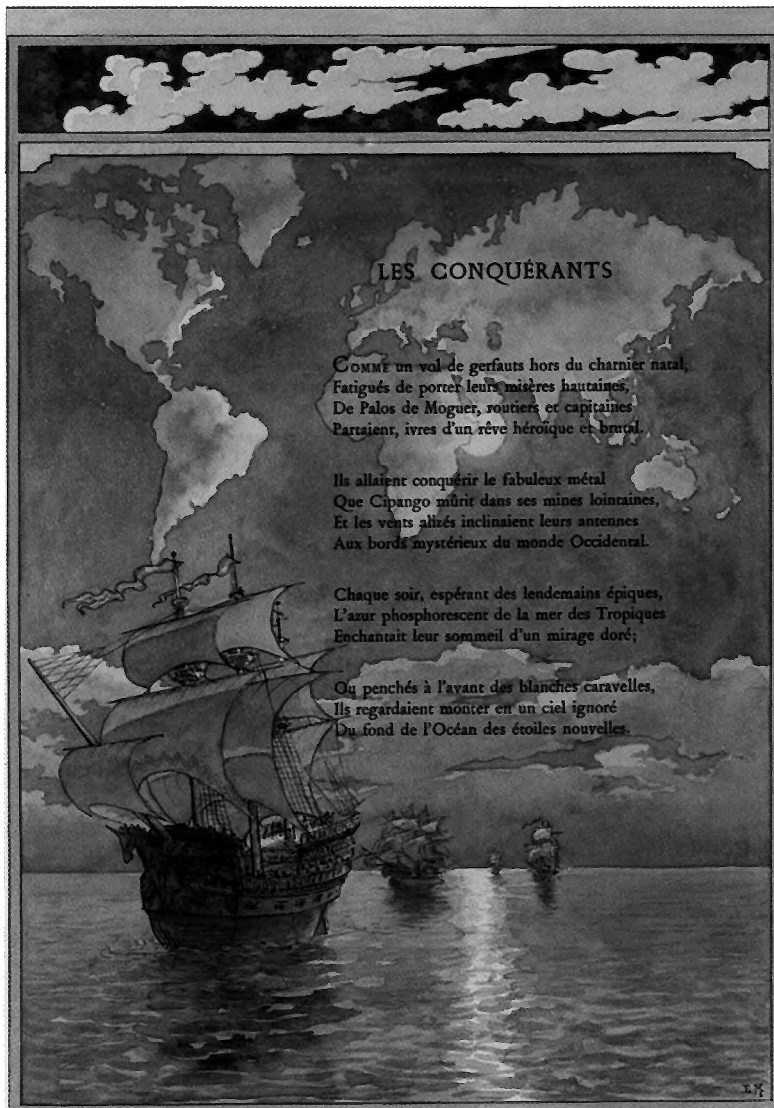
IV. Photographie de Heredia en compagnie de sa mère.
Bibliothèque de l'Arsenal. (Cliché BnF).



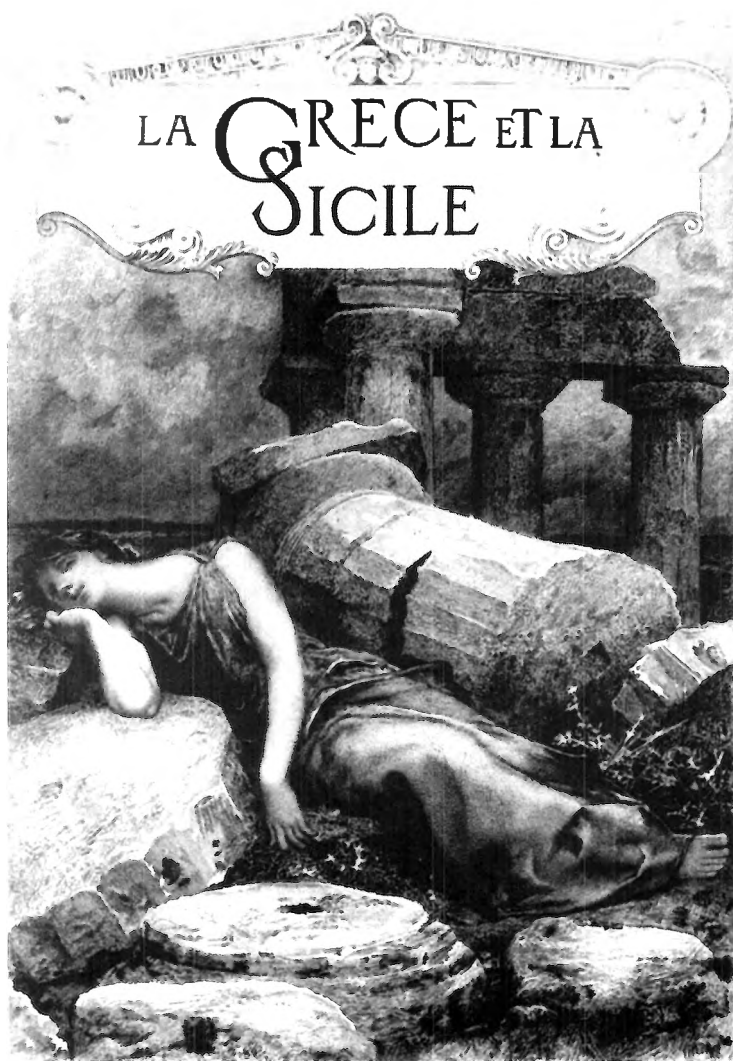
V. Photographie de Heredia et de Leconte de Lisle, en compagnie de leurs épouses, de Laure Dethomas et d'Agustin de Heredia, à Parc-an-Coat, près de Brest (été 1868). Bibliothèque de l'Arsenal. (Cliché BnF).



VI. Claudius Popelin, *Portrait de Pedro de Heredia* (1868), émail.
Bibliothèque de l'Arsenal. (Cliché BnF).



VII. Aquarelle d'Ernest Millard pour le sonnet « Les Conquérants »
(*Les Trophées*, exemplaire unique imprimé pour Paul Hébert, 1898).
Bibliothèque de l'Arsenal. (Cliché BnF).



VIII. Illustration de Luc-Olivier Merson, gravée par Léopold Flameng, pour la section des *Trophées* « La Grèce et la Sicile » (édition Descamps-Scrive, 1907). Bibliothèque de l'Arsenal. (Cliché BnF).

En Campanie, L'Oubli des Dieux

Le temple est en ruine au haut du promontoire,
 Et la Mort a nié dans ce faux terrain — Heros
 Ses déesses de marbre et les tristes d'airain
 Dont l'herbe solitaire envahit la gloire.

R.F.

o l'œil, parfois, un bouvier menant ses buffles boire,
 De la Doune où soupire un antique refrain
 Emplissant le ciel Calme et l'horizon marin,
 Sur l'azur infini dresse sa forme noire.

La Terre maternelle et douce aux anciens Dieux,
 Fait à chaque printemps, vainement éloquent,
 Ou Chapiteau brisé verdir une autre acanthe,

Mais l'homme indifférent au sort des cités,
 Écoute sans frémir, du fond des mists sévères,
 La mer qui se lamente en pleurant les étranges.



X. Illustration de Georges Rochegrosse pour le sonnet « Épigramme funéraire »
(*Les Trophées*, Paris, Librairie des Amateurs, A. Ferroud, F. Ferroud, 1914).
Bibliothèque de l'Arsenal. (Cliché BnF).

Épigramme Funéraire,

Ici gît, Étranger, la verte sautoirille
Que durant deux saisons nourrit la jeune Helle,
Et dont l'aile vibrant sous le pied dentelé
Faisait dans le pin, le cyprès ou l'airain.

Elle s'est tue, hélas! la lyre naturelle,
La muse des guicets, des sillons et du blé,
De peur que son léger sommeil ne soit trouble,
Oh! passe vite, ami, ne peise point sur elle.

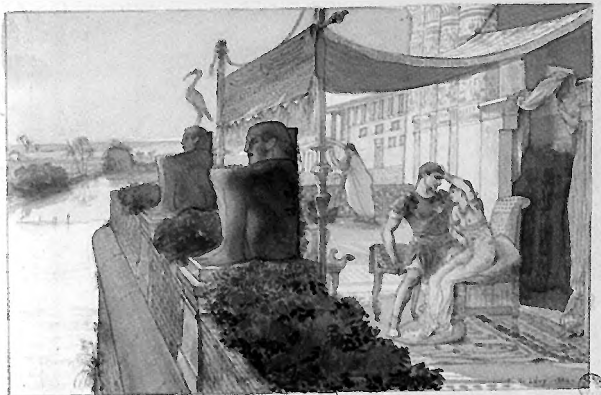
C'est là. Blanche, au milieu d'une touffe de thym,
La pierre funéraire est fraîchement posée.
Que d'hommes n'ont pas eu ce suprême destin!
Des larmes d'un enfant sa tombe est arrosée,
Et l'Aurore pieuse y fait chaque matin
Une libation de gouttes de rosée.



XII. Emmanuel Lansyer, *La Mer* (17 janvier 1886).
Aquarelle peinte sur l'*Album amicorum* de M^{me} José-Maria de Heredia.
Bibliothèque de l'Arsenal. (Cliché BnF).

Antoine & Cléopâtre.

"Nous avons perdu en traites des royaumes
et des provinces" — Shakespeare.



Sous deux, ils regardant, de la haute terrasse,
L'Égypte s'endormir sous un ciel étouffant,
Et l'heure, et travers le Delta noir qu'il fonde,
Vers Babaste en saïs rouler son onde grassé.

Et le Romain sentait sous la lourde cuirasse,
Soldat captif barrant le sommeil d'un enfant,
Ployer à défaillir sur son cœur triomphant
Le Corps voluptueux que son étreinte embaïsté.

Comme sa tête pâle entre ses cheveux blancs
Vers celui qui enroulait d'invincibles serpents,
Elle tendit sa bouche et ses prunelles claires,

Et, sur elle courbé, l'ardent Imperator
Vit dans ses larges yeux ételés de points d'or,
Boute une mer immense où faisaient des galères

Jose Maria de Heredia

XIII. Dessin d'Émile Lévy pour le sonnet « Antoine et Cléopâtre »
(1884) dans l'*Album amicorum* de M^{me} José-Maria de Heredia.
Bibliothèque de l'Arsenal. (Cliché BnF).



XIV. Ernest Christophe, *La Fatalité* (1885).
Jardin du Casino de Bagnères-de-Luchon, dépôt du musée d'Orsay.

(Cliché Dominique Fournier, Luchon).

Ce bronze inspira à Leconte de Lisle le quatrain

« La Fatalité » (*Derniers Poèmes*) :

L'épée en main, le pied sur la roue immortelle,
Douce à l'homme futur, terrible au dieu dompté,
Elle vole, les yeux dardés droit devant elle,
Dans sa grâce, sa force et sa sérénité !



XV. Ernest Christophe, *Le Baiser suprême* (1892).
Musée de Tessé, Le Mans. (Cliché Patrick Absalon).
Sur ce marbre est gravé le quintil de Leconte de Lisle

« Le Baiser suprême » (*Derniers Poèmes*) :

Heureux qui, possédant la Chimère éternelle,
Livre au Monstre divin un cœur ensanglanté,
Et savoure, pour mieux s'anéantir en elle,
L'extase de la mort et de la volupté
Dans l'éclair d'un baiser qui vaut l'éternité !



XVI. Titien, *Salomé portant la tête de saint Jean-Baptiste*
[ou *Judith portant la tête d'Holopherne*] (vers 1515).
Galerie Doria Pamphili, Rome.

Bibliographie

établie par Yann Mortelette

Éditions des *Trophées*

Les Trophées, Paris, Alphonse Lemerre, 1893 [décembre 1892], in-8°.

Les Trophées, Paris, Alphonse Lemerre, [février] 1893, in-8°.

Les Trophées, Paris, Alphonse Lemerre, [mars] 1893, in-12. (Édition comportant un sonnet supplémentaire, « Le Thermodon »).

Les Trophées, Paris, Alphonse Lemerre, 1895, in-12.

Les Trophées, Paris, Paul Hébert, [1898], in-folio. (Exemplaire unique orné de 225 aquarelles originales d'Ernest Millard).

Les Trophées, Paris, Descamps-Scrive, 1907, in-4°. (Édition posthume dont Heredia a toutefois relu les épreuves et qui comporte deux sonnets supplémentaires, « Les Rostres » et « Un nom »).

Poésies complètes, Paris, Lemerre, 1924 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1981.

Les Trophées, éd. Robert White Linker, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975.

Les Trophées, éd. Walter Newcombe Ince, London, Athlone Press, coll. Athlone French Poets, 1979.

Les Trophées, éd. Anny Detalle [Anne Bouvier-Cavoret], Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1981 ; rééd. 2005.

Œuvres poétiques complètes, t. I : *Les Trophées*, t. II : *Autres Sonnets et poésies diverses*, éd. Simone [Szeretics-]Delaty, Paris, Les Belles Lettres, coll. Les Textes français, 1984.

Autres œuvres

BERNAL DIAZ DEL CASTILLO, *Véridique Histoire de la conquête de la Nouvelle-Espagne*, trad. José-Maria de Heredia, Paris, Lemerre, 4 t., 1877, 1879, 1881 et 1887.

CATALINA DE ERAUSO, *La Nonne Alferez*, trad. José-Maria de Heredia, Paris, Lemerre, 1894.

ANDRÉ CHÉNIER, *Les Bucoliques*, éd. José-Maria de Heredia, Paris, Renouard, 1905.

Correspondance

LECONTE DE LISLE, *Lettres à José-Maria de Heredia*, éd. Charles Desprats, Paris, Champion, coll. Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux, 2004.

Correspondance José-Maria de Heredia-Pierre Louÿs (1890-1905), éd. Jean-Paul Goujon, Paris, Champion, coll. Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux, 2006.

JOSÉ-MARIA DE HEREDIA, *Correspondance (1851-1905)*, éd. Yann Mortelette, Paris, Champion, coll. Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux, [en préparation].

Études critiques

Centenaire de la mort de José-Maria de Heredia (1905-2005), numéro spécial du *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 35, printemps 2005. (Articles de Patrick Absalon, Peter Hambly et Yann Mortelette).

Marie de Régnier. Muse et poète de la Belle Époque, catalogue de l'exposition organisée par la Bibliothèque nationale de France à l'Arsenal du 13 février au 23 mai 2004, sous la direction de Marie de Laubier, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004. (Articles de Robert Fleury, Jean-Paul Goujon, Marie de Laubier, Yann Mortelette et Éric Walbecq).

Seminari Pasquali di Bagni di Lucca, t. IV : *Les Trophées*, Pisa, Pacini, 1989. (Articles de Ruggero Campagnoli, André Guyaux, Liana Nissim et Edgard Pich).

- ANTOINE ALBALAT, « Les Samedis d'Heredia » dans *Souvenirs de la vie littéraire*, Paris, Fayard, 1920, p. 51-109.
- HENRY BORDEAUX, « José-Maria de Heredia » dans *La Vie et l'art. Âmes modernes*, Paris, Perrin, 1895, p. 131-161.
- PAUL BOURGET, « Science et poésie : – À propos des *Trophées* » dans *Œuvres complètes. Critique*, t. I : *Essais de psychologie contemporaine*, éd. définitive augmentée d'appendices, Paris, Plon-Nourrit, 1899, p. 361-369 ; éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. TEL, 1993, p. 303-310.
- CHARLES BRUNEAU, *La Langue et le style de l'école parnassienne*, Paris, C. D. U., 1946.
- FERDINAND BRUNETIÈRE, « MM. de Heredia, Sully Prudhomme et François Coppée » (leçon à la Sorbonne du 24 mai 1893) dans *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, t. II, 1894, p. 187-225.
- ROGER DELCOMBRE, « L'Hispanisme de deux Parnassiens : Leconte de Lisle et José-Maria de Heredia », *Hispania*, n° 3 et 4, 1922, p. 238-278 et p. 292-341.
- ROBERT T. DENOMMÉ, « José-Maria de Heredia and the Poetics of Historicity » dans *The French Parnassian Poets*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1972 p. 113-131.
- FERNAND DESONAY, « José-Maria de Heredia » dans *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, Paris, Champion, 1928, p. 369-417 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- RENÉ DOUMIC, « José-Maria de Heredia », *Revue des deux mondes*, 15 octobre 1905, p. 924-935 ; recueilli dans *Portraits d'écrivains*, deuxième série, Paris, Perrin, 1909, p. 291-314.
- ÉMILE FAGUET, « José-Maria de Heredia. *Les Trophées* » dans *Propos littéraires*, troisième série, Paris, Lecène-Oudin, 1905, p. 227-234.
- ROBERT FLEURY, *Une famille de gens de lettres en Arcachon*, catalogue de l'exposition d'Arcachon (13 juin-13 septembre 1982), Ville d'Arcachon, 1982.
- , *Marie de Régnier, l'inconstante*, Paris, Plon, 1990.
- CLAUDINE GOTHOT-MERSCH, « Leconte de Lisle, Heredia et le *Romancero* : autre duel du *Cid* » dans *Itinéraires et plaisirs textuels. Mélanges offerts au professeur Raymond Pouilliart*, éd. Georges Jacques et José Lambert, Bruxelles, Nauwelaerts, 1987, p. 195-210.

- JEAN-PAUL GOUJON, *Pierre Louÿs. Une vie secrète (1870-1925)*, Paris, Seghers et Jean-Jacques Pauvert, 1988 ; rééd. Paris, Fayard, 2002.
- ALVIN HARMS, *José-Maria de Heredia*, Boston, Twayne Publishers, 1975.
- MIODRAG IBROVAC, *José-Maria de Heredia. Sa vie, son œuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923.
- , *José-Maria de Heredia. Les Sources des Trophées*, Paris, Les Presses françaises, 1923.
- WALTER NEWCOMBE INCE, *Heredia*, London, Athlone Press, 1979.
- GUSTAVE KAHN, « José-Maria de Heredia », *La Revue*, 15 octobre 1905, p. 506-511.
- EUGÈNE LANGEVIN, « José-Maria de Heredia. Son œuvre poétique », *Le Correspondant*, 10 janvier 1907, p. 53-82.
- JULES LEMAÎTRE, « José-Maria de Heredia » dans *Les Contemporains*, deuxième série, Paris, Lecène-Oudin, 1886, p. 49-65.
- GORDON MILLAN, *Pierre Louÿs ou le culte de l'amitié*, Aix, Pandora, 1979.
- YANN MORTELETTE, *José-Maria de Heredia*, Paris-Rome, Memini, coll. Bibliographie des écrivains français, 1999.
- , « Les Trophées et le temps », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 26, automne 2000, p. 13-23.
- , « Inédits. Poèmes de jeunesse de Heredia », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 19, mars 2005, p. 62-69.
- , *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.
- LIANA NISSIM, « La Cruauté, signe constitutif de l'esthétique fin de siècle. L'Exemple de José-Maria de Heredia », *Studi francesi*, t. XLI, 1997, p. 108-120.
- ALFRED POIZAT, « José-Maria de Heredia », *Le Correspondant*, 10 décembre 1923, p. 869-890.
- PIERRE QUILLARD, « José-Maria de Heredia », *Mercure de France*, t. VII, avril 1893, p. 354-360.
- HENRI DE RÉGNIER, « Heredia » dans *Portraits et rencontres*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 68-76.

LYTTON A. SELLS, « Heredia's Hellenism », *Modern Language Review*, vol. XXXVII, July 1942, p. 241-290.

SIMONE SZERTICS[-DELATY], *L'Héritage espagnol de José-Maria de Heredia*, Paris, Klincksieck, coll. Témoins de l'Espagne, 1975.

RAOUL THAUZIÈS, « Étude sur les sources de José-Maria de Heredia dans les cinquante-sept premiers sonnets des *Trophées* », *Revue des langues romanes*, t. LIII, novembre-décembre 1910, p. 461-512, et t. LIV, janvier-février 1911, p. 37-66.

PAUL VERLAINE, « José-Maria de Heredia », *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 405, [juin] 1892, p. 1-4 ; *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 863-867.

JOSEPH VIANEY, « Les Sonnets grecs de Heredia », *Revue des cours et conférences*, 29 juin et 6 juillet 1911, p. 721-735 et p. 769-784.

Table des matières

<i>Préface</i> de Yann Mortelette	7
---	---

PREMIÈRE PARTIE

José-Maria de Heredia et la vie littéraire

ROBERT FLEURY

Heredia administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal	15
--	----

MICHAEL PAKENHAM

Heredia et <i>Les Vacances d'un académicien</i> de Hugues Rebell ...	27
--	----

JEAN-PAUL GOUJON

Littérature et bibliophilie dans la correspondance Heredia-Louÿs	37
---	----

YANN MORTELETTE

Correspondance et poésie	47
--------------------------------	----

JEAN-LUC STEINMETZ

Heredia et Mallarmé. Une amicale compréhension	57
--	----

JEAN-MARC HOVASSE

Les hommages de Heredia à Hugo	69
--------------------------------------	----

PATRICK ABSALON

Heredia et les artistes de son temps	107
--	-----

SECONDE PARTIE

Le poète des *Trophées*

EDGARD PICH

Il y a sonnet et sonnets 121

PETER HAMBLY

Les sources des sonnets « Michel-Ange » et « Le Vase » 137

ANNE BOUVIER-CAVORET

Imagination et théâtralité dans *Les Trophées* 163

JEAN DE PALACIO

Heredia et la tortue de Des Esseintes 175

MARIE-FRANCE DAVID-DE PALACIO

Les « Sonnets épigraphiques » de Heredia :
un palimpseste lapidaire 185

Bibliographie 197

Table des matières 203

Achévé d'imprimer sur les presses de l'Imprimerie BARNÉOUD

B.P. 44 - 53960 BONCHAMP-LÈS-LAVAL

Dépôt légal : juillet 2006 - N° d'imprimeur : 607046

Imprimé en France