

11 | 2017

L'autorité de la citation : entre hommage et détournement parodique

sous la direction de Pascaline Nicou

🔗 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=233>

Electronic reference

« L'autorité de la citation : entre hommage et détournement parodique », *Cahiers du Celec* [Online], Online since 01 juin 2017, connection on 11 mars 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=233>

Copyright

CC BY 4.0

DOI : 10.35562/celec.233



INTRODUCTION

Note de l'équipe Prairial : afin de respecter la numérotation des notes telle qu'elle a été diffusée sur le site précédent, nous avons parfois eu recours à l'outil de stylage Lodel. Pour les quelques articles concernés, nous ne mettons, par conséquent, pas le fichier pivot XML à disposition.

ISSUE CONTENTS

Pascaline Nicou
Introduction

Partie 1 – Entre hommage et détournement parodique

Daniel Sangsue
« Le voilà donc, ce nez, qui des traits de son maître... »

Pascaline Nicou
L'autorité de la citation de Pétrarque chez Boiardo et l'Arioste

Rémi Vuillemin
« I am no pickpurse of another's wit »

Jean-François Lattarico
Pétrarque burlesque

Partie 2 – Entre hommage et actualisation

Rafaële Audoubert
La citation comme « conversation avec les défunts » ?

Morgane Kappès-Le Moing
La fertilité de l'inexact

Mauro Candiloro
La citation volponienne (1924-1994)

Introduction

Pascaline Nicou

DOI : 10.35562/celec.234

Copyright

CC BY 4.0

TEXT

- 1 La journée d'étude sur l'autorité de la citation, qui s'est déroulée en mai 2015, se situe à la jonction entre deux grands axes et deux contrats du CELEC, celui de l'autorité et celui de la relation. Il s'agit en effet d'interroger l'autorité de la citation, quelle légitimité apporte-t-elle à son auteur, à celui qui cite et celui qui est cité, mais aussi d'interroger la relation entre ces deux auteurs, de révérence, de respect, d'admiration mutuelle ou au contraire de moquerie, de singerie ou au moins de distanciation.
- 2 Si une citation est la « reproduction d'un court extrait d'un écrit antérieur », il existe plusieurs degrés de citations, du degré zéro avec les deux-points et les guillemets, à la citation dissimulée mais que l'on reconnaît, à la citation complètement revisitée difficilement repérable, jusqu'à la réécriture parodique. Certaines citations n'en sont plus tant elles constituent un style propre qui n'appartient pas à un auteur en particulier (exemple du pétrarquisme). Bien sûr, la citation s'inscrit dans la problématique de l'imitation, de l'intertextualité, de la recreation : « L'invention littéraire se définit avant tout comme gestion originale du déjà dit et du déjà là¹. »
- 3 Pour Daniel Sangsue, on peut parler de relation parodique, c'est-à-dire que :

[L]a parodie repose sur la relation d'une œuvre B (hypertexte) à une œuvre A (hypotexte) et qu'elle n'existe que lorsque cette relation est reconnue par le lecteur [...]. La relation parodique doit donc s'entendre à la fois comme la relation qu'entretiennent deux (ou plusieurs) œuvres dans la parodie, et comme le rapport particulier qui s'instaure entre le lecteur et l'œuvre parodique : reconnaissance

de l'hypotexte, comparaison entre le texte de départ et le texte d'arrivée, perception des différences significatives².

Il est clair qu'il ne s'agit parfois que d'une relation intertextuelle, un rapport d'un texte à un autre, pas toujours parodique, sauf si l'on entend parodie comme réécriture sérieuse et pas seulement transformation ludique. Nous sommes toujours entre l'hommage, la révérence, l'ancrage dans la tradition des *auctores* et le renouvellement, la réactualisation, le dépassement parfois comique et parodique.

- 4 Si l'on reprend les recherches d'Antoine Compagnon, celui-ci rappelle que pour Aulu Gelle (auteur des premiers temps de la langue latine), citer quelqu'un c'est en faire l'éloge, *laudare* signifiait appeler, nommer, convoquer, faire venir à soi. Il s'agissait de signaler une chose ou une personne remarquable. Mais il précise, grâce à Montaigne, que la citation est « un insigne, une devise, un emblème. Je le choisis, je *l'invente* pour me représenter parce qu'il me convient, parce qu'il me colle à la peau comme un tatouage » ; elle « définit un modèle auquel celui-ci cherche à se conformer : mon portrait tel que je désirerais le voir reconnu, moi-même tel que j'aimerais entendre parler de moi en mon absence »³. Il s'agit donc d'une identification, d'un ralliement d'un auteur à un autre, d'une filiation. Parfois au contraire elle sert à se moquer des grands auteurs⁴. C'est donc aussi, bien sûr, un possible outil polémique, le moyen de se moquer de celui qu'on cite, de renverser son autorité. Parfois il peut y avoir les deux à la fois, hommage et parodie, la parodie étant parfois un clin d'œil savant à la tradition antérieure.
- 5 Cet opus sera donc centré sur la notion de citation qui légitime ou non l'autorité de l'auteur cité et celle de l'auteur qui cite. Pourquoi l'auteur se rattache-t-il à une autorité ? La citation ludique est-elle encore garante de l'autorité ? L'auteur cité et détourné conserve-t-il toujours son autorité ? Que devient le statut de la citation ? Voici quelques questions qui sous-tendent notre réflexion.
- 6 Le premier article est une introduction théorique à ce volume, faite par le spécialiste de la parodie, Daniel Sangsue. La parodie est bien selon lui une transformation ludique, elle n'imité pas mais transforme, et une légère recontextualisation peut suffire. C'est une pratique de réécriture basée sur une économie de moyens, dont la citation est un

lieu privilégié, car c'est un concentré de *doxa* qui fait autorité. Parfois la citation n'est pas seulement une remise en cause de l'autorité mais aussi un hommage allégeance, ce qui donne une nouvelle vie à la citation. Daniel Sangsue donne de nombreux exemples, pertinents et souvent humoristiques, à travers le ^{xix}^e siècle français (citations parodiques de Lautréamont, Balzac, épigraphes romantiques de Stendhal et Flaubert).

- 7 Les trois articles suivants s'interrogent sur l'autorité de Pétrarque. Pétrarque est-il repris pour asseoir la dignité d'un auteur et de sa langue ou au contraire pour inscrire un écart par rapport à lui ?
- 8 Chez Boiardo et l'Arioste, Pétrarque est repris surtout, car il incarne l'autorité en matière amoureuse. L'autorité lyrique est reprise, car elle constitue la base de la poésie d'amour. La citation peut donc être garante de l'autorité lorsqu'elle se situe dans un même contexte, d'amour malheureux en l'occurrence. Mais elle est aussi le signe de la parodie quand la citation est décontextualisée, détournée avec des mélanges de registres et une transformation comique chez Boiardo, ou bien sous la forme d'une saturation dramatique ou d'une banalisation ironique chez l'Arioste. L'autorité ainsi détournée est source de revitalisation, de jeu lettré, entre l'hommage et le détournement comique.
- 9 Pétrarque est utilisé pour créer un lyrisme nouveau chez des poètes étrangers. En effet, dans l'article de Rémi Vuillemin, on voit que les Anglais reprennent l'autorité littéraire de Pétrarque, à tel point qu'on a parlé de pétrarquisme, même si le terme est apparu bien plus tard. Cette imitation est telle que pointer du doigt la citation est difficile, car tout relève de la citation dans les sonnets élisabéthains. On assiste surtout à une distorsion de Pétrarque à travers la stylisation et le maniérisme stylistique ou l'hyperbolisation : à ce titre, le sonnet 224 du *Canzoniere* est un bon exemple (traduit par Thomas Wyatt et Samuel Daniel). Mais on peut aussi assister à la réécriture moralisée où la dame devient sainte et la poésie, dévotion. La poésie de Pétrarque et la poésie italienne sont accusées d'immoralité à la fin du ^{xvi}^e siècle en Angleterre avec la montée du calvinisme, et pétrarquiser c'est jouer avec le langage de l'amour et du désir. Drayton ne revendique donc pas d'être un poète pickpocket, même si ses sonnets sont truffés de *topoi* de Pétrarque, il choisit l'autorité de

Sydney, un héritage national, car il a un positionnement moral malgré la séduction de la poésie italienne. Il y a donc un rapport complexe au pétrarquisme, l'anti-pétrarquisme étant partie prenante du pétrarquisme.

- 10 Un peu plus tard, au ^{xvii}^e siècle, Lalli, poète burlesque qui parodiait déjà l'*Énéide*, réécrit les sonnets de Pétrarque en reprenant à chaque fois le premier vers de chaque sonnet pour mieux le détourner parodiquement. Le vers liminaire de ses poésies rappelle au lecteur l'origine du détournement. Il s'agit d'un rare exemple à la fois de citation littérale et de transformation radicale, dans une volonté ludique et créatrice, et à l'opposé de Malipiero qui réécrit Pétrarque dans une démarche moralisante. Lalli en profite aussi pour décrier les vices de la société, sa difficile condition de poète, tout en resémantisant dans une habile combinatoire et une savante métamorphose les citations de Pétrarque.
- 11 Dans la deuxième partie de ce volume, trois interventions examinent la citation comme hommage à l'autorité citée, même si des formes de renouvellements ou de revitalisation s'opèrent.
- 12 Dans l'article de Rafaële Audoubert, Quevedo, poète du ^{xvii}^e siècle, reprend l'autorité des anciens pour leur rendre hommage et affirmer son autorité de poète moral. Ses références aux auteurs classiques ne sont pas parodiques, ses citations convoquent une autorité qui soutient ou incarne ses valeurs de prédilection. Ce sont donc des citations sérieuses qui convoquent une autorité pour mettre en avant un idéal, certaines vertus du passé présentes dans l'autorité de référence, en l'occurrence Épictète mais aussi Juvénal. Ces citations sont des marques d'estime qui défendent un idéal de modération et soutiennent l'autorité de poète moral de Quevedo.
- 13 Dans l'article de Morgane Kappes, l'auteur allemand Hoffmannsthal (1874-1929) rend hommage à Calderon, auteur espagnol du ^{xvii}^e siècle, en traduisant ses œuvres, *La Vie est un songe* mais aussi *La Dama duende*, pièce de théâtre à la dimension philosophique. Cette traduction-réécriture se fait par l'intermédiaire de la traduction de Gries de 1822. On assiste à une forme d'hommage fidèle d'Hoffmannsthal à son autorité, mais aussi à une transformation-crédation (à travers la traduction de Gries) qui se place sous le signe de l'émotion.

- 14 Enfin, dans l'article de Mauro Candiloro portant sur Volponi (1924-1994), la citation se situe entre littérature et politique. En effet, pour des raisons historiques, Volponi doit se positionner par rapport à l'autorité de la poésie hermétique et réaliste, sans défiance par rapport à la tradition poétique, à l'inverse du groupe 63 : il conserve des tics mémoriels de Dante et Leopardi, mais il intègre aussi le langage de la publicité, de l'industrie, de l'administration, tout en le parodiant. Pasolini est le principal garant de son autorité, autorité littéraire à la fois moderne et liée à la tradition poétique des *auctores*.
- 15 Ainsi, entre filiation, admiration et réappropriation, revitalisation et resémantisation poétique, la citation est partie prenante de l'activité poétique, qui permet aux auteurs de s'affirmer comme auteurs, grâce à l'autorité des précédents tout en transformant cet héritage en créant du nouveau. Le détournement parodique, ou la simple manipulation que consiste le fait même citer, n'est qu'un moyen de s'affirmer davantage et de réactualiser dans leur époque donnée les idées et le style des *auctores* précédents.

NOTES

1 Nous empruntons cette jolie formule à la thèse d'Isabelle ABRAME BATTESTI, « *La Citation et la Réécriture dans la Divine Comédie* », Turin, Edizioni dell'Orso, 1999, p. 17.

2 SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 12.

3 COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 284.

4 *Ibid.*, p. 293.

AUTHOR

Pascaline Nicou

Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/084251522>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000371552067>

Partie 1 – Entre hommage et détournement parodique

« Le voilà donc, ce nez, qui des traits de son maître... »

Parodie, citation et contestation de l'autorité

Daniel Sangsue

DOI : 10.35562/celec.236

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

La parodie est une pratique de transformation comique, ludique ou satirique qui utilise souvent la citation, car la citation est une petite unité de texte facile à transformer, elle bénéficie d'une notoriété qui la fait aisément reconnaître sous la transformation et, en tant qu'énoncé gnomique, elle véhicule une autorité qui incite à la transgression. Cela sera montré à travers la transformation de proverbes et maximes chez Balzac et Isidore Ducasse, la pratique de l'épigraphe parodique et le détournement de citations chez Flaubert et Stendhal.

English

Parody implies a comic, playful or satirical transformation which often resorts to quotation, because a quotation is a small text unit which is easy to transform, it is a popular form because it remains recognizable even after the transformation. As a gnostic discourse it represents an authority which invites to transgression. This will be shown thanks to examples such as the transformation of proverbs and maxims in Balzac and Isidore Ducasse, the use of parodic epigraphs and misappropriated quotations in Flaubert and Stendhal.

INDEX

Mots-clés

parodie, forme brève, proverbe, épigraphe

Keywords

parody, brief form, proverb, epigraph

OUTLINE

La parodie comme technique de citation
Le privilège de la forme brève
Les jeux de Balzac
Les citations renversées de Ducasse
Les épigraphes parodiques
Contre l'autorité
Remarques conclusives

TEXT

- 1 Dans les essais que je lui ai consacrés, je définis la parodie comme « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier¹ », définition qui élargit celle proposée par Gérard Genette dans son célèbre *Palimpsestes*, où la parodie est limitée à une « transformation ludique² ». Dans nos deux définitions, il s'agit de *transformation* et non d'imitation : la parodie transforme un texte et n'imité pas un style, comme le fait le pastiche, et *singulier* est à entendre au sens de *particulier*.
- 2 Le *texte* de la parodie (à la fois le texte parodié et le texte parodique) peut être plus ou moins long ; ce peut être un titre, un vers : *La Frite vagabonde*³, « Un seul être vous manque, et tout est repeuplé⁴ » ou une œuvre entière : ainsi la pièce *Macbett* d'Ionesco qui parodie *Macbeth* de Shakespeare⁵.
- 3 Si l'on remonte aux origines de la parodie, on trouve le terme grec *parôdia*, dont l'étymologie se décompose en *ôde*, « le chant », et *para*, qui peut signifier à la fois « le long de » et « à côté ». La parodie se présente ainsi à la fois comme un chant qui se développe *en parallèle* à un autre, simplement décalé par rapport à lui, et comme un chant véritablement à côté, déplacé, faux, un « contrechant » qui pourrait *détonner* par rapport au chant original. Je rappelle qu'Aristote évoque rapidement la *parôdia* au chapitre 2 de la *Poétique*, en citant deux parodistes, Hégémon de Thasos, « le premier auteur de parodies », et Nicocharès, l'auteur d'une *Deiliade*. Dans la grille des genres qu'il établit, la parodie occupe la quatrième case, qui correspond aux

œuvres narratives représentant des actions et des personnages bas. La parodie apparaît donc comme une transformation de l'épopée, du type de cette épopée burlesque, le *Margitès*, qu'il cite au chapitre 4 (en l'attribuant à Homère) et qui occupe aussi la quatrième case de son système générique : « ... ce que *l'Iliade* et *l'Odyssée* sont aux tragédies, le *Margitès* l'est aux comédies⁶ ».

- 4 Comme Aristote ne dit rien de plus sur la parodie et que les parodies qu'il cite ne nous sont pas parvenues, nous en sommes réduits à des conjectures sur la définition et l'extension du champ de la parodie primitive. À partir d'autres sources, les spécialistes ont pensé que la parodie pouvait être une simple modification de diction ou de chant du texte épique (« Au départ, le terme signifiait parlé à la place de chanté, et donc différent de la façon traditionnelle de réciter les épopées⁷ »), mais qu'elle pouvait aussi recouvrir des transformations plus conséquentes, des renversements thématiques ou stylistiques, comme le laissent supposer les exemples de la *Deiliade*, une « Iliade des lâches », ou celui d'un autre texte attribué alors à Homère, la *Batrachomyomachie*, l'épopée d'un combat de grenouilles contre des rats.
- 5 Peut-être les parodies liées à la diction ou au chant des rhapsodes trouvent-elles leur pendant, du ^{xvii}^e au ^{xix}^e siècle, sur les scènes des théâtres de la Foire, de l'Opéra-comique, du Vaudeville, des Variétés, etc., dans ces parodies qui reprennent systématiquement et immédiatement toutes les pièces à succès des théâtres officiels et de l'Opéra⁸. Mais ce répertoire parodique, s'il fait le bonheur des universitaires⁹, était conçu pour être éphémère et reste d'un intérêt marginal.
- 6 Mis à part ce corpus particulier, on trouve peu de parodies transformant des œuvres dans leur intégralité. La raison en est évidente : il est difficile de parodier un texte d'une certaine envergure sans que cette transformation ne devienne mécanique et fastidieuse. La parodie systématique d'un texte de deux cents pages ou de deux mille vers risque en effet de lasser le lecteur autant que le parodiste, dont Genette remarque qu'il « a rarement la possibilité de poursuivre ce jeu très loin¹⁰ ».
- 7 Les parodies qui se rencontreront généralement seront donc des transformations de *fragments* d'œuvres, comme *Chapelain décoiffé* de

Boileau et ses amis qui parodie quelques scènes du *Cid*, ou des réductions d'œuvres, comme les parodies de Cham dans le *Musée Philapon*¹¹ ou « Hamlet ou les suites de la piété filiale » de Jules Laforgue (*Moralités légendaires*), plus souvent des parodies de quelques pages ou d'une page d'un auteur, des parodies de poèmes célèbres (fables de La Fontaine, poèmes d'Hugo comme dans les *Odes funambulesques* de Théodore de Banville) et, plus fréquemment encore, des parodies de citations.

La parodie comme technique de citation

- 8 Dans l'antiquité, à côté de la définition aristotélicienne de la parodie comme transformation d'une œuvre, existait une autre définition, plus restrictive, qui faisait de la parodie un simple procédé de citation comique. Un article de Fred J. Householder a attiré l'attention sur cette conception, répandue par des rhétoriciens et grammairiens grecs, selon laquelle la parodie désignait

[...] l'insertion dans une comédie d'un bref passage tragique, lyrique ou épique, (a) soit inchangé dans sa substance, (b) avec une substitution d'un ou plusieurs mots, (c) dans une forme paraphrastique, (d) avec des changements qui soient un petit peu plus qu'une imitation de la grammaire et du rythme de l'original¹².

- 9 Cette définition, qui réduit la parodie à une opération ponctuelle sur/dans un discours, se retrouve dans les rhétoriques latines. Ainsi, dans *De l'orateur* de Cicéron :

Souvent on intercale dans le discours un vers ou une portion de vers, sans y rien changer ou en y changeant peu de choses, et l'effet est plaisant¹³.

et dans l'*Institution oratoire* de Quintilien :

Le ton spirituel est encore accru par des vers cités à propos, dans leur exacte intégralité [...]. Mais on peut aussi changer quelques mots [...]. On peut encore forger des vers qui ressemblent à des vers

connus, c'est ce qu'on appelle *παρωδια* [parodie] ; ou appliquer des proverbes à propos¹⁴.

- 10 Le fait qu'Aristote ait laissé la parodie dans l'indéfinition a eu deux conséquences capitales : les poéticiens qui l'ont suivi n'ont pas cherché à la constituer en genre, à remplir la quatrième case de la *Poétique*, et c'est la conception restreinte de la parodie des rhétoriciens antiques qui s'est imposée peu à peu. À l'âge classique, la parodie s'est ainsi retrouvée plutôt dans les traités de rhétorique que dans les poétiques, au titre de figure « de sens adapté ». Pour Dumasais, cette figure consiste à « détourne[r], dans un sens railleur, des vers qu'un autre a faits dans une vue différente », à « appliquer » des vers suffisamment connus pour être reconnaissables « à un sujet d'un ordre moins sérieux »¹⁵. Et Dumasais de citer Racine parodiant dans *Les Plaideurs* le vers de Corneille « Ses rides sur son front ont gravé ses exploits » (*Le Cid*), en l'appliquant à des procès, ce qui lui donne un sens ridicule :

Il gagnait en un jour plus qu'un autre en six mois :

Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.

- 11 Prenons un exemple plus récent, celui qui donne son titre à ma communication. Dans la célèbre « tirade des nez » de *Cyrano de Bergerac*, Edmond Rostand parodie deux vers qu'il extrait de *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau :

« Ha, voicy le poignard qui du sang de son maistre

S'est souillé laschement ; il en rougit, le traistre » (Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbé*)

Enfin parodiant Pyrame en un sanglot :

Le voilà donc ce nez qui des traits de son maître

A détruit l'harmonie ! Il en rougit, le traître¹⁶ !

- 12 La parodie, désignée explicitement comme telle par Cyrano/Rostand, consiste dans l'application incongrue des vers d'une tragédie au sujet « moins sérieux » d'une comédie et, plus concrètement, dans la transformation comique de quelques éléments de ces vers : substitution d'un nez à un poignard et d'un rougissement (de honte) à une rougeur sanglante.

Le privilège de la forme brève

- 13 Comme on peut le voir, dans l'exemple des *Plaideurs* la parodie repose sur une simple recontextualisation de la citation originale (les variations liées à la concordance des temps et au respect du nombre de syllabes étant ici insignifiantes) et, dans celui de *Cyrano de Bergerac*, elle s'appuie sur la substitution de quelques mots. On pensera aussi au « dépeuplé/repeuplé » de mon premier exemple, où la transformation tient à un préfixe. Tout se joue sur quelques mots, un mot, voire une syllabe, et parfois la simple décontextualisation et recontextualisation suffit, sans aucun changement. C'est que la parodie est une pratique de réécriture basée sur une *économie de moyens* : son but est d'obtenir un effet maximum par des transformations minimales, voire nulles¹⁷, et effectuées sur des unités de texte limitées.
- 14 C'est la raison pour laquelle la parodie a tant d'affinités avec la citation. Cette dernière est en effet doublement impliquée par la transformation parodique : soit le parodiste *découpe* des citations dans l'œuvre qu'il veut parodier pour les transformer de façon comique, ludique ou satirique (cf. la pratique décrite dans les rhétoriques antiques et classiques), soit il *réutilise* des citations, c'est-à-dire des unités de textes prédécoupées, connues, qui font autorité, qui appartiennent à la mémoire collective et seront ainsi aisément reconnaissables sous leur transformation. Et la citation est privilégiée parce que sa brièveté la rend plus facilement transformable qu'un texte d'une certaine envergure.
- 15 On ne s'étonne donc pas, dans cette perspective, que la parodie ait une prédilection pour ces formes brèves que sont les proverbes, maximes, pensées, réflexions, aphorismes, etc., c'est-à-dire pour tout ce qui ressortit au discours *gnomique* (de *gnome*, la sentence). Citations par excellence, ces énoncés courts offrent un matériau facile-

ment maîtrisable et transformable, qui, universellement reproduit, est connu de tous et donc aisément identifiable.

- 16 En outre, si la parodie jette volontiers son dévolu sur les proverbes, maximes et autres formes gnomiques, c'est parce que ces énoncés à portée générale sont des concentrés d'idéologie et d'autorité qui appellent la remise en question. À travers leurs formules frappantes parce que bien frappées, ils imposent en effet des principes moraux, des règles de conduite, des préceptes, etc. qui appartiennent à la *doxa*, à la *sagesse des nations*, et dont l'autorité admise universellement et de longue date peut avoir quelque chose d'irritant pour ceux qui veulent penser par eux-mêmes. De plus, le sérieux, l'autorité tranquille de la *sententia maxima* (étymologie de « maxime ») est une incitation au détournement comique ou ludique, à la moquerie.

Les parodistes vont donc prendre un malin plaisir à transformer ces énoncés gnomiques en énoncés comiques et à subvertir les valeurs qu'ils véhiculent.

Je vais prendre deux exemples tirés du ^{xix}^e siècle, ma période de prédilection.

Les jeux de Balzac

- 17 Bien que son propre discours fourmille d'énoncés gnomiques sérieux¹⁸, Balzac affiche un goût marqué pour la parodie des proverbes. Dans ses romans, il représente plusieurs personnages livrés à cette activité. Ainsi l'héroïne de *La Vieille fille*, Mademoiselle Cormon, qui affirme : « Je suis comme le lièvre, je meurs où je m'attache¹⁹ » (lièvre au lieu de *lierre*) et, dans *Ursule Mirouët*, Madame Crémière, qui ne cesse de faire ce qu'elle appelle des *capsulinguettes*²⁰ (entendre des *lapsus linguae*) et qui dit par exemple : « Abondance de chiens ne nuit pas²¹ ». Bien sûr, ces personnages font de la parodie involontaire. Le but de Balzac est de montrer que la vieille fille est « bestiotte²² » et, à travers Madame Crémière²³, émanation de Nemours, de dénoncer l'ignorance des provinciaux. Mais la multiplication des parodies montre que Balzac se délecte à ce genre d'exercice.

- 18 Dans *Un début dans la vie*, on trouve d'ailleurs un personnage, Mistigris, qui assume pleinement le rôle de parodiste et déforme systéma-

tiquement les proverbes et les citations célèbres : « Mon estomac est comme la nature, il abhorre le vide », « Paris n'a pas été bâti dans un four », « L'Ennui naquit un jour de l'Université » (parodie d'une citation de Houdar de La Motte : « L'ennui naquit un jour de l'uniformité »). C'est que Mistigris est un rapin, c'est-à-dire un apprenti-artiste, et que ses parodies font partie de la *blague* qui sévit dans le milieu artiste :

En ce moment, la mode d'estropier les proverbes régnait dans les ateliers de peinture. C'est un triomphe que de trouver un changement de quelques lettres ou d'un mot à peu près semblable qui laissait au proverbe un sens baroque ou cocasse²⁴.

Comme son nom l'indique, Mistigris a le goût de la mystification et ses parodies, comme celles des autres rapins, relèvent avant tout d'un esprit ludique²⁵.

Les citations renversées de Ducasse

- 19 Les enjeux de la parodie sont plus sérieux chez Isidore Ducasse/Lautréamont dans cet acte de « sabotage » littéraire que Francis Ponge a appelé le « dispositif Maldoror-Poésies » et qui consiste à « retourner » la littérature « comme un parapluie »²⁶. Ainsi la pensée de Shakespeare « Frailty, thy name is woman » (*Hamlet*) devient chez Ducasse « Bonté, ton nom est homme », et le « Voi che entrate, lasciate ogni speranza » de Dante (*La Divine Comédie*) est transformé en « Vous qui entrez, laissez tout désespoir²⁷ », cela en vertu d'un double principe :

Un pion pourrait se faire un bagage littéraire, en disant le contraire de ce qu'ont dit les poètes de ce siècle. Il remplacerait leurs affirmations par des négations. Réciproquement²⁸.

et

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste²⁹.

Le terme « plagiat » désigne ici la parodie, pratique à laquelle Isidore Ducasse se livre sur les classiques comme sur les modernes et dont on observe qu'elle vise à une sorte d'adaptation historique d'affirmations jugées dépassées ou anachroniques : les maximes de La Rochefoucauld ou de Pascal étant devenues avec le temps des contre-vérités, la parodie leur applique une « écriture de la contradiction³⁰ » qui marque l'opposition de Ducasse aux valeurs idéologiques, culturelles (« bagage littéraire ») et scolaires (« un pion ») qu'elles représentent.

Les épigraphes parodiques

- 20 Pour Ducasse/Lautréamont, la parodie sert clairement à contester « la phrase d'un auteur », c'est-à-dire ce qui fait l'autorité d'un discours. Et si les citations sont privilégiées, c'est parce qu'elles constituent des *concentrés d'autorité*. On en trouvera confirmation à travers cette mise en scène particulière de la citation qu'est l'épigraphe.
- 21 L'épigraphe, citation placée en tête d'un ouvrage ou d'un chapitre, d'un poème, etc., peut fonctionner comme une sorte de modèle réduit ou de mise en abyme du contenu du livre ou texte qu'elle chapeaute, et ainsi guider le lecteur dans son interprétation, mais son but premier est d'*exhiber une autorité* sur laquelle le livre ou le texte qu'on lit veut s'appuyer. L'écrivain qui choisit une épigraphe vise à cautionner son texte par le discours d'un auteur reconnu dont il fait peser l'autorité sur son propre texte (ce poids d'une autorité qui s'ajoute est présent dans l'étymologie d'*auctor*, qui vient de *augeo*, « j'augmente de mon poids »).
- 22 Dans *Seuils*³¹, Gérard Genette a rappelé que la pratique de l'épigraphe s'est développée au XVIII^e siècle, où l'on rencontre surtout des épigraphes latines, et intensifiée dans le roman gothique (Ann Radcliffe, Lewis, Maturin), puis dans les romans de Walter Scott. Elle a été introduite dans le roman français par des auteurs comme Nodier, Stendhal et Hugo, qui va jusqu'à placer plusieurs épigraphes en tête des chapitres de *Han d'Islande*.
- 23 À travers leurs épigraphes, les romantiques exhibent les nouvelles autorités qu'ils reconnaissent et qu'ils opposent à celles des clas-

siques : ce sont souvent des auteurs étrangers dont ils ont contribué à faire découvrir ou redécouvrir les œuvres, tels Shakespeare, Milton, Ossian, Sterne, Byron, Goethe, Lessing, Schiller, etc.

- 24 Mais, à l'instar d'autres excentricités destinées à attirer l'attention (sommaires humoristiques, fantaisies typographiques, etc.), l'épigraphe devient très vite une pratique convenue, voire stéréotypée, ce qui fait écrire à Champfleury :

La mode s'en étant mêlée, de savante, l'épigraphe devint tour à tour passionnée, sarcastique, vengeresse, familière, narquoise et parfois incompréhensible. Les humoristes en empruntèrent aux Allemands ; leurs amis, leurs maîtresses, leurs adversaires, leurs parents, leurs animaux favoris eux-mêmes, dictèrent ou miaulèrent des épigraphes destinées à étonner le lecteur [...] ³².

- 25 Une telle pratique est, elle aussi, une incitation à la parodie. Dès lors, on va rencontrer des épigraphes qui parodient le dispositif épigraphique et son autorité, soit en élevant des phrases anodines au rang de citations, soit en attribuant ces mêmes phrases à des autorités reconnues. Ainsi dans *L'Âne mort et la femme guillotinée* de Jules Janin :

« C'est cela » (H. Lafond) [épigraphe du chap. XVI]

« Vraiment ! » [chap. XVII]

« À quoi bon ? » (Malebranche) [chap. XXVIII ³³]

- 26 À la tête de la nouvelle « Le bol de punch » des *Jeunes France*, Théophile Gautier reproduit quatre fois la même citation :

« L'orgie échevelée » Balzac

« L'orgie échevelée » Jules Janin

« L'orgie échevelée » P.-L. Jacob

« L'orgie échevelée » Eugène Sue ³⁴

ce qui pour lui est une façon de caricaturer (dans une parodie satirique) les excès des jeunes romantiques en *mettant en exergue* leur complaisance à l'égard des modes et des *topoi*, ici le lieu commun de l'orgie.

Contre l'autorité

- 27 Les exemples de Balzac et Lautréamont montraient l'autorité gnomique mise à mal par des transformations parodiques qui en renversaient le sens. Dans l'épigraphe parodique, l'autorité épigraphique est remise en question par des citations évidées de leur sens. La parodie apparaît donc comme un moyen privilégié de contestation de l'autorité de la citation, et je terminerai par quelques exemples qui confirment ce privilège et surtout l'efficacité de la *citation* dans cette contestation.
- 28 Dans *Madame Bovary*, Flaubert s'attaque, comme on sait, à toute une littérature romanesque et romantique dont il pense qu'elle a empoissé la sensibilité de ses contemporains. Tout le chapitre VI de la première partie, qui décrit les lectures d'Emma au couvent, est consacré à la dénonciation de cette littérature à l'eau de rose (« Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires³⁵... ») Mais, plus loin dans le roman, il est un passage qui donne le coup de grâce à cette littérature au moyen d'une simple citation parodique. Dans le chapitre 3 de la troisième partie, Flaubert évoque les promenades en barque de Léon et Emma sur la Seine :

Une fois, la lune parut ; alors ils ne manquèrent pas à faire des phrases, trouvant l'astre mélancolique et plein de poésie ; même elle [Emma] se mit à chanter :

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions, etc.³⁶.

- 29 La dénonciation des clichés romantiques est explicite : la lune, *topos* poétique, doit générer *immanquablement* de la mélancolie et faire *faire des phrases*, tandis que la promenade en barque, fût-ce sur la Seine, doit inévitablement susciter le rappel des vers célèbres du « Lac ». Voici donc l'autorité de Lamartine convoquée à travers un

vers hyperconnu dudit poème. Mais cette autorité est doublement ridiculisée : d'une part la citation est mise sur le même plan que les *phrases* « immanquables » et, d'autre part, elle s'accompagne d'un *etc.* parodique, qu'on peut traduire par « blablabla », ou *on connaît la chanson...*

- 30 Toujours dans *Madame Bovary*, ce citateur invétéré qu'est Homais formule des recommandations pour soigner les crises nerveuses d'Emma :

[...] Puis, ne pensez-vous pas qu'il faudrait peut-être frapper l'imagination ?

— En quoi ? comment ? dit Bovary.

— Ah ! c'est là la question ! Telle est effectivement la question : *That is the question* ! comme je lisais dernièrement dans le journal ³⁷.

À travers la célèbre citation d'*Hamlet* attribuée au *Fanal de Rouen*, Flaubert ne stigmatise pas seulement l'ignorance d'Homais, il épingle la presse comme nouvelle source d'autorité, c'est-à-dire de vérité, pour le bourgeois du XIX^e siècle (« *Journal* : Son importance dans la société moderne. [...] Il faut toujours déclamer contre eux, tout en croyant ce qu'ils disent ³⁸ »).

- 31 Mais Stendhal avait déjà fait plus fort. Dans la *Vie de Henry Brulard*, ce sont les deux cibles, la littérature romantique et la presse, qui sont atteintes par une citation parodique. Au chapitre XXXII de son autobiographie, où il évoque la triste période de son premier séjour à Paris pour le concours de l'École polytechnique, Stendhal en vient à citer un passage de la préface de Chatterton de Vigny :

Au milieu de ces amis ou plutôt de ces enfants remplis de bon sens et disputant trois sous par jour à l'hôte qui sur chacun de nous, pauvres diables, gagnait peut-être légitimement huit sous par jour et en volait trois, total : onze sous, j'étais plongé dans des extases involontaires, dans des rêveries interminables, dans des inventions infinies (comme dit le j[ourn]al avec importance ³⁹).

- 32 Cette citation est parodique dans la mesure où elle vise la tentation de réinterpréter cette période en cédant à l'imagerie du génie misérable et incompris véhiculée par un romantisme doloriste et promue par Vigny dans la figure de Chatterton. La parodie repose ici sur la discordance ironique entre la formulation triviale des soucis matériels quotidiens et l'expression exaltée de la vie spirituelle idéale supposée du poète (voir plus loin : « Il ne me manquait que l'audace d'écrire, qu'une cheminée par laquelle le génie pût s'échapper⁴⁰ »). Mais comme Stendhal cite la préface de *Chatterton* en passant par un article du *Journal des débats* du 14 février 1835 rendant compte de la pièce de Vigny⁴¹, la parodie vise aussi la presse, qui se fait le relais complaisant de l'emphase d'un certain discours romantique qui a le don d'agacer Stendhal (« comme dit le journal avec importance »)...

Remarques conclusives

- 33 La parodie est donc une pratique de transformation qui se sert abondamment de la citation. Parce que, comme nous l'avons vu, les citations sont de petites unités plus faciles à travailler que des textes étendus, parce que ces prélèvements de texte que sont les citations bénéficient d'une notoriété qui les font facilement reconnaître sous leur transformation, et, enfin et surtout, parce que ces citations, souvent gnomiques, véhiculent une autorité qui incite à la transgression parodique. Cette autorité est à la fois *idéologique*, car la citation est souvent choisie pour ses qualités axiologiques, et *institutionnelle*, car on ne cite que les auteurs reconnus, c'est-à-dire les écrivains qui ont du poids, qui font autorité dans le champ littéraire.
- 34 C'est évidemment parce que ces écrivains *pèsent* et parfois *leur pèsent* que les parodistes s'en prennent à leurs textes, dans la volonté d'échapper à une influence trop envahissante, de se libérer par le geste transgresseur de la parodie (ou du pastiche). C'est dire que ce geste est *aussi* une marque indirecte de considération, sinon de respect : on ne parodie que les auteurs qui en valent la peine, qui stimulent le désir de rivaliser, qui donnent envie de *faire pièce* avec eux. Du coup, la parodie peut apparaître autant comme un hommage déguisé, détourné (c'est le cas de le dire), une admiration qui ne voudrait pas dire son nom, que comme un geste de négation ou de remise en question. Théodore de Banville l'avait exprimé clairement

dans la préface de ses *Odes funambulesques* : « Est-il nécessaire de rappeler encore une fois que la parodie a toujours été un hommage rendu à la popularité et au génie⁴² ? ». Et celui qu'il parodiait l'avait affirmé lui-même : « à côté de toute grande chose, il y a une parodie⁴³ ».

- 35 La transformation parodique d'une citation ne traduit donc pas uniquement une remise en cause de son autorité. Elle peut être également considérée comme une allégeance travestie à cette autorité. De fait, elle contribue à une nouvelle vie et à une nouvelle illustration de la citation parodiée.
- 36 Le nez de Cyrano ridiculise peut-être le poignard de *Pyrasme*, la parodie détruit peut-être l'harmonie de ses traits, mais Théophile de Viau reste *le maître* et, par l'évident hommage de sa citation parodique, Edmond Rostand a contribué à sa gloire.

BIBLIOGRAPHY

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. R. Dupont-roc et J. Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

BALZAC Honoré de, *La Vieille Fille*, éd. P. Barberis, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1987.

BALZAC Honoré de, *Un Début dans la vie*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1969.

BALZAC Honoré de, *Ursule Mirouët*, éd. M. Ambrière-Fargeaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1981.

BANVILLE Théodore de, *Odes funambulesques*, Paris, Lemerre, 1892.

BORDAS Éric, « L'écriture de la maxime dans le récit balzacien », *Poétique*, n° 109, 1997.

BOUCHÉ Claude, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974.

CHAM, *Parodies littéraires*, éd. B. Tillier, Paris et Jaignes, Philéas Fogg, La Chasse au Snark, 2003.

CHAMPFLEURY Jules Husson (dit), *Les Vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*, Paris, Dentu, 1883.

CICÉRON, *De l'Orateur*, trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles-Lettres, 1966.

DU MARSAIS César Chesneau, *Des tropes*, éd. F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988.

FLAUBERT Gustave, s.v. « Journal », *Dictionnaire des idées reçues*, in Bouvard et Pécuchet, éd. C. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, éd. J. Neefs, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 1999.

GAUTIER Théophile, *Les Jeunes France*, éd. R. Jasinski, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque romantique », 1974.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

GIRAUDOUX Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1991.

HOUSEHOLDER Fred J., « Parôdia », *Classical Philology*, vol. XXXIX, n° 1, 1944.

HUGO Victor, *Œuvres romanesques, dramatiques et poétiques*, t. 33 *Le Rhin*, Paris et Genève, J. J. Pauvert, 1963.

JANIN Jules, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, éd. J.-M. Bailbé, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque romantique », 1973.

LANSON Gustave, « La parodie dramatique au XVIII^e siècle », *Hommes et livres*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1895.

LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror suivis de Poésies I et II, Lettres*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 2001.

MARKIEWICZ Henryk, « On the definitions of literary parody », in *To Honor Roman Jakobson*, vol. II, La Hague et Paris, Mouton, 1967.

PONGE Francis, « Le dispositif Maldoror-Poésies », in *Méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles-Lettres, 1977.

ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, éd. P. Besnier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.

SANGSUE Daniel, *La Parodia*, trad. F. Vasarri, Rome, Armando Editore, 2006.

SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994 ; *La Parodia*, trad. F. Vasarri, Rome, Armando Editore, 2006.

SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007.

STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, éd. F. Bercegol, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 2013.

NOTES

- 1 SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, p. 73-74 ; *La Parodia*, Rome, Armando Editore, 2006, p. 78 ; *La Relation parodique*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007, p. 104.
- 2 GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 45 et *passim*. Pour une discussion de sa définition, voir SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 99-101.
- 3 Enseigne d'une échoppe de Neuchâtel qui parodie le titre de Schubert *La Truite vagabonde*.
- 4 Citation tirée de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean GIRAUDOUX (Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1991, acte I, scène 4, p. 76) qui parodie le vers de Lamartine « Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé ! » (*L'Isolement*).
- 5 Parodie étudiée au chap. 15 de SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, *op. cit.*
- 6 ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 45.
- 7 MARKIEWICZ Henryk, « On the definitions of literary parody », in *To Honor Roman Jakobson*, vol. II, La Hague et Paris, Mouton, 1967, p. 1265. Ma traduction, comme pour toutes les citations extraites d'ouvrages en anglais.
- 8 Voir l'article classique de LANSON Gustave, « La parodie dramatique au XVIII^e siècle », *Hommes et livres*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1895.
- 9 Voir, par exemple, MENANT Sylvain et QUÉRO Dominique (dir.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2005 ; BEAUCE Pauline et RUBELLIN Françoise (dir.), *Parodier l'opéra. Pratiques, formes et enjeux*, Les Matelles, Espaces 34, 2015.
- 10 GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 29.
- 11 « Atala ou les aventures de la femme sauvage », « Les Burgs infiniment trop graves », etc., in *Parodies littéraires*, Paris et Jaignes, Philéas Fogg, La Chasse au Snark, 2003.
- 12 HOUSEHOLDER Fred J., « Parôdia », *Classical Philology*, vol. XXXIX, n° 1, 1944, p. 5.
- 13 CICÉRON, *De l'Orateur*, Paris, Les Belles-Lettres, 1966, p. 114-115.

- 14 QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Paris, Les Belles-Lettres, 1977, p. 59-60.
- 15 DU MARSAIS César Chesneau, *Des tropes*, Paris, Flammarion, 1988, p. 216-217.
- 16 ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 74.
- 17 Voir GENETTE Gérard : « La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité [...]. » (*op. cit.*, p. 28.)
- 18 Voir BORDAS Éric, « L'écriture de la maxime dans le récit balzacien », *Poétique*, n° 109, 1997, p. 39-53.
- 19 BALZAC Honoré de, *La Vieille Fille*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1987, p. 134.
- 20 BALZAC Honoré de, *Ursule Mirouët*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1981, p. 37.
- 21 *Ibid.*, p. 205.
- 22 BALZAC Honoré de, *La Vieille fille*, *op. cit.*, p. 94.
- 23 À remarquer la parenté onomastique Cormon-Crémière.
- 24 BALZAC Honoré de, *Un Début dans la vie*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1969, p. 74.
- 25 Mais on peut y voir aussi des intentions plus graves : « Les proverbes déformés de Mistigris sont une image de la langue "officielle" en folie dans un monde où l'histoire semble n'être plus que non-sens » (BORDAS Éric, *op. cit.*, p. 53, n 41).
- 26 PONGE Francis, « Le dispositif Maldoror-Poésies », in *Méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961, p. 210-212.
- 27 LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror suivis de Poésies I et II*, Lettres, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 2001, p. 375.
- 28 *Ibid.*, p. 377.
- 29 *Ibid.*, p. 385.
- 30 C'est l'expression utilisée par Claude BOUCHÉ pour rendre compte de l'écriture des Poésies dans *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974, p. 150.

- 31 GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- 32 CHAMPFLEURY Jules Husson dit, *Les Vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*, Paris, Dentu, 1883, p. 309-310.
- 33 JANIN Jules, *L'Âne mort et la femme guillotinée*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque romantique », 1973, p. 101, 104 et 142.
- 34 GAUTIER Théophile, *Les Jeunes France*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque romantique », 1974, p. 206.
- 35 FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 1999, p. 100.
- 36 *Ibid.*, p. 386.
- 37 *Ibid.*, p. 324.
- 38 FLAUBERT Gustave, s.v. « Journal », *Dictionnaire des idées reçues*, in *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979, p. 535.
- 39 STENDHAL *Vie de Henry Brulard*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche classique », 2013, p. 481. Souligné par Stendhal.
- 40 *Ibid.*, p. 482. Souligné par Stendhal.
- 41 Voir la note de Fabienne Bercegol p. 664.
- 42 BANVILLE Théodore de, *Odes funambulesques*, Paris, Lemerre, 1892, préface de 1857, p. 18.
- 43 HUGO Victor, *Œuvres romanesques, dramatiques et poétiques*, t. 33 *Le Rhin*, Paris et Genève, J. J. Pauvert, 1963, Lettre XXXIX, p. 460.

AUTHOR

Daniel Sangsue

Université de Neuchâtel

IDREF : <https://www.idref.fr/028305272>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000110783940>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/12016854>

L'autorité de la citation de Pétrarque chez Boiardo et l'Arioste

Entre hommage et détournement parodique

Pascaline Nicou

DOI : 10.35562/celec.246

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Boiardo dans le *Roland amoureux* et l'Arioste dans le *Roland furieux* reprennent Pétrarque comme autorité poétique en matière amoureuse, un amour qui fait souffrir jusqu'à rendre fou. Cette modalité de la citation comme hommage contraste avec une autre modalité, celle de la parodie comique, issue d'une décontextualisation prosaïque chez Boiardo et d'un sourire ironique chez l'Arioste. Nous étudions ces deux modalités à travers des exemples précis.

English

Both Boiardo in his *Orlando Innamorato* and Ariosto in his *Orlando Furioso* acknowledge Petrarca as a poetic authority regarding love in particular love that makes suffer and turns mad. This type of quotation as tribute is contrasted to another type of comic and parodic quotation, which relies on prosaic decontextualisation in Boiardo on ironic laughter in Ariosto. These two types of quotations will be studied thanks to precise examples.

INDEX

Mots-clés

citation, poétique, hommage, parodie, ironie, comique

Keywords

quotation, poetic, tribute, parody, irony, comic

OUTLINE

Autorité de la citation pétrarquiste comme modèle de souffrance amoureuse : transformation sérieuse

Boiardo : la souffrance amoureuse sous l'emblème de Pétrarque
L'Arioste et le topos de l'amour malheureux qui conduit à la folie
Parodie ou décontextualisation, citation de Pétrarque dans un autre
contexte

Exemples de décontextualisation avec prosaïsation et plurilinguisme chez
Boiardo

Parodie chez l'Arioste : recontextualisation, saturation et dramatisation
Répétition, découpage des syntagmes de Pétrarque chez Boiardo et Arioste :
une même volonté de détournement et de revitalisation ?

TEXT

- 1 À la Renaissance, les auteurs italiens reprennent les classiques de l'Antiquité (Ovide, Virgile, Sénèque...) mais aussi les trois couronnes (Dante, Pétrarque, Boccace) pour ancrer leur texte dans la tradition, sous l'égide d'une autorité. Boiardo reprend les trois couronnes, les trois autorités littéraires, en poésie et en prose, mais il reprend surtout Dante et Pétrarque (Boccace est présent aussi mais dans une moindre mesure¹). Pétrarque est le modèle lyrique élevé par excellence, Dante peut aussi être un modèle de poésie sublime mais il est surtout un modèle de comique chez Boiardo ou de plurilinguisme (car Boiardo banalise les syntagmes dantesques par la répétition, les citations sont surtout des syntagmes détournés comiquement²).
- 2 Pétrarque est donc présent comme autorité anoblissante, il y a invocation d'une autorité qui rehausse le texte de Boiardo par rapport aux autres autorités comme les *cantari*, jongleurs populaires auxquels Boiardo reprend de nombreux rimes ou syntagmes³.
- 3 Mais il existe plusieurs modalités de citation du maître du lyrisme. Parfois Boiardo reprend Pétrarque de manière presque automatique, comme si la mémoire retrouvait une citation qui s'adapte au rythme du vers, mais bien souvent dans un contexte parfaitement adapté, un contexte amoureux, qui met en scène l'amant en proie à la souffrance amoureuse. Pétrarque est l'auteur qui est convoqué car il est expert en la matière. On pourrait parler ici de parodie sérieuse⁴ car il s'agit de reprendre le modèle dans un contexte approprié. Un autre type de citation est celui qui consiste à couper des syntagmes et à les reprendre dans un autre contexte, ou en les répétant et en les banalisant, cette dernière modalité est celle de la parodie, les citations sont

tirées de Pétrarque mais elles sont décontextualisées et contrastent avec un registre plus prosaïque : il s'agit ici de parodie comique⁵.

- 4 Qu'en est-il de la citation chez l'Arioste ? L'Arioste continue le *Roland amoureux* de Boiardo et fait de Roland un homme qui devient fou d'amour. Les citations de Pétrarque sont encore plus nombreuses, mais fait-il le même usage de la citation ? Nous essaierons de les confronter à travers les deux grandes modalités de citation définies, la citation comme convocation de l'autorité de l'amour aliénant et la citation parodique.

Autorité de la citation pétrarquiste comme modèle de souffrance amoureuse : transformation sérieuse

Boiardo : la souffrance amoureuse sous l'emblème de Pétrarque

- 5 Chez Boiardo, un certain nombre de citations coïncide avec des moments particuliers ou plutôt un thème précis, celui de l'amour malheureux. Le topos de la souffrance de l'amant est repris et l'autorité de Pétrarque est convoquée dans ces monologues amoureux. Cette tradition de l'amour malheureux vient déjà d'Ovide et Virgile mais la médiation est surtout Pétrarque. Boiardo reprend Pétrarque pour décrire Angélique amoureuse de Renaud et qui souffre de ne pas avoir son amour en retour :

Come cerva ferita di saeta

Che al longo tempo acresce il suo dolore

E, quanto il corso più veloce afreta,

*più sangue perde e ha pena maggiore*⁶.

On retrouve cette similitude chez Pétrarque :

Et qual cervo ferito di saetta

Col ferro avelenato dentr'al fianco,

*Fugge, et più duolsi quanto più s'affretta*⁷.

On retrouve deux rimes en commun : « saetta-afreta ».

- 6 La similitude reprend trait pour trait celle de Pétrarque, il s'agit de l'amour qui blesse et fait souffrir et le *topos* qui veut que plus on le fuit ou plus on est loin de son objet, plus il vous enflamme. Chez Boiardo, Angélique est amoureuse de Renaud et son amour n'est pas partagé, Renaud la fuit car il a bu à la source du désamour (livre I, chant 3). Ce *topos* de l'amour souffrance et de l'amant séparé de l'objet aimé prend sa source chez Pétrarque. Dans la similitude que Boiardo reprend, le sujet souffre d'amour et plus il s'éloigne et plus il se rapproche de sa douleur (« et souffre d'autant plus qu'il se hâte »). Pétrarque, même en quittant les lieux de son amour pour Laure, est toujours habité par cet amour.

La correspondance avec Boiardo est parfaite car Renaud fuit Angélique et plus il est loin et plus elle souffre. Elle imagine le lieu où il se trouve pour atténuer sa douleur.

On peut noter que la similitude était déjà présente chez Virgile, *Énéide*, (IV, p. 68-69) au sujet de Didon abandonnée par Énée.

- 7 Roland, lui, est amoureux d'Angélique, cette belle magicienne païenne, mais c'est un paladin de Charlemagne, qui n'est pas censé devenir un chevalier errant (qui plus est, il est marié à Alda). L'amour qu'il ressent pour Angélique est donc un amour qui le dévoie, c'est une erreur soulignée par les citations de Pétrarque :

E talor li ochi ala terra bassava

*Che di si stesso assai se vergognava*⁸.

*di me medesmo meco mi vergogno*⁹.

La reprise de Pétrarque est celle où l'auteur se repent de son erreur de jeunesse, de son amour qui l'a dévoyé. Le même verbe *vergognarsi* en fin de vers insiste sur la honte de l'amoureux.

- 8 Les reprises de Pétrarque abondent dans les monologues amoureux de Roland se lamentant de cet amour en lui-même : « Non vedi tu lo errore che te *desvia*¹⁰ ». On retrouve chez Pétrarque le même verbe : « il fero ardor che mi *desvia*¹¹ ». Cela illustre la chute du sujet amoureux, l'errance que provoque ce sentiment. Le fameux proverbe ovidien est repris mot pour mot de Pétrarque :

*Che io vedo il meglio e al peggior m'apiglio*¹²

*et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio*¹³

Ici l'amour est vu à travers le prisme d'Ovide, repris par Pétrarque pour dire la nocivité de l'amour. La reprise va dans le même sens, il n'y a pas de décalage.

- 9 Boiardo reprend également la stylistique de Pétrarque, typique avec les structures parallèles, les antithèses :

[Roland pour Angélique :]

qual pena è in terra simile ala mia

*che arde de amor e giasco in gelosia*¹⁴

*e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio*¹⁵

[Roland pour Angélique :] *sol di lei pensa, e sol per lei sospira*¹⁶

*seco sorride, et sol di te sospira*¹⁷

On retrouve le parallélisme et le même verbe *sospirare*.

[Angélique amoureuse de Renaud :] *Nè vol ch'io campo e non mi fa morir*¹⁸

*né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio*¹⁹

Les contrastes propres à Pétrarque sont repris par Boiardo.

L'Arioste et le topos de l'amour malheureux qui conduit à la folie

- 10 L'Arioste reprend aussi le topos de l'amour malheureux, qui conduit à l'aliénation de soi, l'amour étant vu encore comme une erreur, une déviance morale.

*era perduto in via più grave errore*²⁰

*giovenile errore*²¹

Il s'agit chez l'Arioste de Sacripant amoureux d'Angélique mais le mot « erreur » entre vite dans le *Roland furieux* pour dire le caractère aliénant de l'amour qui vous fait vous perdre totalement et vous aveugle.

- 11 Si l'amour est une erreur, l'Arioste en souligne donc la vanité (Roland voulait revoir sa dame) : « ma ben fu la speranza e il desir vano²² ».

Il faut noter ici que l'Arioste reprend les *Triumphes* de Pétrarque et non le *Canzoniere*, ce qui n'était pas le cas chez Boiardo. Les *Triumphes* sont des poèmes allégoriques qui veulent donner à voir les rêves de Pétrarque sur l'avènement de l'Amour, de la Chasteté, de la Mort, de la Renommée, du Temps et de l'Éternité : « seguì già le speranze el van desio²³ ».

- 12 C'est comme s'il utilisait une autorité encore plus haute pour justifier la vanité de l'amour, qui est le thème principal du *Roland furieux*. Chez Boiardo, l'amour était encore possible, pas pour Roland mais pour d'autres personnages, ce qui n'est pas le cas chez l'Arioste.

- 13 La strophe suivante synthétise un des thèmes centraux du *Roland furieux*, l'errance d'amour qui va jusqu'à la folie :

S'in preda non si fossino sì dati

A quel desir che nominiamo amore;

Per cui dal buon sentier fur traviati

Al labirinto et al camin d'errore;

E ciò che mai di buono aveano fatto,

*Restò contaminato e brutto a un tratto*²⁴.

On retrouve le mot « erreur », qu'on avait déjà vu, associé au labyrinthe, qu'on a dans le *Rerum vulgarium fragmenta* : « un lungo error in cieco laberinto »²⁵.

- 14 Il s'agit ici de deux personnages secondaires mais exemplaires, qui sont pleins de courtoisie, Cilandro et Tanacro, mais qui se sont éloignés du bon chemin à cause de l'amour, ce qui est bien sûr aussi le cas de Roland. Ce labyrinthe d'amour est mis en avant par la citation de Pétrarque, Pétrarque est l'autorité qui confirme que l'amour est une erreur qui nous fait nous perdre dans son labyrinthe, il y a invocation d'autorité pour ce thème bien précis qui est au cœur du Roland furieux.

- 15 En plus de l'amour malheureux, l'Arioste reprend aussi le thème de la beauté d'amour, le vocabulaire de la dame angélique, qui est plus qu'humaine, pour décrire la beauté de l'enchanteresse Mélissa :

Vedila andare, odine il suono e'l canto:

*Celeste e non mortal cosa pareo*²⁶.

Non era l'andar suo cosa mortale

*ma d'angelica forma*²⁷.

Cette description reprend la dame angélique qui vient du stylnovisme. L'Arioste utilise ici Pétrarque pour décrire la beauté ineffable d'une enchanteresse qui a séduit de nombreux hommes. Cela

démontre que Pétrarque est l'autorité naturelle en matière de poésie, il ancre le texte dans la poésie antérieure.

Parodie ou décontextualisation, citation de Pétrarque dans un autre contexte

Exemples de décontextualisation avec prosaïsation et plurilinguisme chez Boiardo

- 16 Rappelons brièvement l'épisode concerné. Roland poursuit Morgane dans son royaume enchanté sous-terrain ; Morgane est une fée mais aussi l'allégorie de la fortune, il n'arrive pas à l'attraper car il a laissé passer l'occasion. Il est battu par elle et ne trouve pas le moyen de se sortir de cette situation cauchemardesque :

« *Se a Dio piace* » diceva « *on al demonio*

Ch'io abi paciencia, e io me l'abbia!

Ma sìame il mondo tuto testimonio

Ch'io la tragualcio con sapor di rabia.

Qual frenesia di mente o qual insonio

m'ha qua giuso condotto in questa gabia?

Dove entrai io qua dentro? o come? e quando?

Son fato un altro o sono ancor Orlando^{28?} »

- 17 Ici on trouve un mélange de différents registres, ce que l'on nomme, sur les traces de Contini²⁹, un « plurilinguisme ». La citation de

Pétrarque, d'un registre élevé, vient juste après un mot issu du dialecte émilien très concret (*tragualcio* qui signifie *ingoio*, « que j'avale », ce qui veut dire que Roland digère mal cette épreuve), d'un registre bas. Le dernier vers est construit sur un parallélisme élevé et la strophe entière alterne style parlé et dialectal et citation élevée et construction classique. Le ton est prosaïque et l'introduction d'une citation de Pétrarque ne fait que creuser un écart de style, un heurt parodique. De plus la citation est décontextualisée, car il s'agissait chez Pétrarque d'un moment de béatitude lié au souvenir de Laure.

« *“Qui come venn'io, o quando?” / Credendo esser in ciel, non là dov'era*³⁰ ».

En effet, Pétrarque revisite ici dans cette chanson les lieux où il a vu Laure et maintenant qu'elle est morte il se souvient d'elle à travers le paysage idyllique et il croit être au paradis.

- 18 Ici on peut citer Bakhtine : « L'œuvre qui pastiche et parodie introduit constamment dans le sérieux étriqué du noble style direct, le correctif du rire et de la critique, le correctif de la réalité, toujours plus riche, plus substantielle, et surtout plus contradictoire et plus multilingue, que ce que peut contenir le genre noble et direct³¹ ».

- 19 En effet, avec l'introduction de cette citation dans un autre contexte et d'un autre registre, Boiardo crée une parodie de Pétrarque, et le texte devient plurilingue car il fait se heurter les registres de langue. Ce heurt est propre à la parodie.

Prenons un autre exemple caractéristique de parodie encore plus clairement comique.

- 20 Boiardo reprend une citation de Pétrarque dans un contexte comique puisqu'il s'agit de la description d'un ogre qui se repaît de chair humaine et de sang mais qui est aveugle et qui possède des os en forme de baies à la place des yeux. Celui qui décrit veut attester la véracité de ce qu'il a vu et qui paraît invraisemblable. Est ainsi convoquée l'autorité de Pétrarque à travers la citation :

Ne vi è diffesa, abenché non gli veda,

Ché (come io disse) il perfido è senza occhii;

Io già il vidi (or che fia chi lo creda?)

Stirpar le querce a guisa de finocchi,

E tre giganti che avea presi in preda

*percosse a terra qua come ranocchi*³²

La citation de Pétrarque (« or che fia chi lo creda ») est tirée d'un tout autre contexte :

I' l'ò più volte, or chi fia che mi'l creda?

Ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde

*Veduto viva*³³

21 À nouveau il s'agit de Pétrarque qui voit sa bien-aimée dans la nature, il l'imagine et finit par la voir réellement comme dans un fantasme devenu réalité. La citation élevée de Pétrarque et son contexte d'émotion intense contrastent avec le récit folklorique de Boiardo sur l'ogre sans yeux qu'il justifie ironiquement avec la citation de Pétrarque.

22 On peut noter de façon amusante que l'Arioste aussi cite cette même citation de Pétrarque dans un autre contexte, plus prosaïque :

Veggio venir poi l'Avarizia, e ponne

Far sì, che par che subito le incanti:

In un dì, senza amor (chi fia che'l creda?)

*A un vecchio, a un brutto, a un mostro le dà in parte*³⁴

23 On retrouve la même décontextualisation que chez Boiardo, il s'agit ici de l'avarice qui peut transformer les dames vertueuses et les rendre monstrueuses.

Parodie chez l'Arioste : recontextualisation, saturation et dramatisation

- 24 Prenons maintenant l'épisode central du Roland furieux, celui de la folie. Quand Roland voit les inscriptions Médor et Angélique sur les arbres, il ne veut pas y croire, il pense que sa dame l'appelle Médor, que c'est un surnom, il ne veut pas croire qu'elle est à un autre car cela dépasse son entendement. Ce sont les prémisses de la folie. Dans ce moment d'égarement, il entend une voix dans sa tête qui lui dit : « Non sperar più gioirne in terra mai³⁵! »
- 25 Cette voix est une citation de Pétrarque, qui est un adieu très solennel de Laure à Pétrarque : « Non sperar di vedermi in terra mai³⁶ ».
- 26 Ici l'Arioste utilise cette citation dans un contexte légèrement semblable, l'amant perd celle qu'il aime de manière définitive. Mais chez l'Arioste, contrairement à Pétrarque qui ne fait que subir la mort de l'aimée, Angélique n'aime pas Roland et elle se donne à un berger. La citation de Pétrarque résonne donc comme un avertissement suprême qui n'est qu'une des voix dans sa tête lui assénant qu'il ne pourra plus posséder sa dame, et cette voix le fait tant souffrir qu'elle se heurte à d'autres voix qui espèrent le contraire. La réalité tragique qui le fait souffrir et le rend fou passe à travers cette voix qui est une citation solennelle de Pétrarque.

Lors de l'épisode de la folie, on constate un grand nombre de citations de Pétrarque, comme si l'Arioste saturait son texte de références en ce moment précis de son texte.

Ainsi on a dans *Le Roland furieux* :

Veder l'ingiuria sua scritta nel monte

L'accese sì, ch'in lui non restò dramma

Che non fosse odio, rabbia, ira e furore³⁷

Chez Pétrarque :

Et non lascia in me dramma

*Che non sia foco et fiamma*³⁸

Un peu plus loin, toujours dans le même épisode :

E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo

*L'ispido ventre*³⁹

On retrouve le verbe *squarciare* dans les *Triumphes* d'Amour de Pétrarque : « Squarciati ne porto il petto e' panni⁴⁰ ».

Enfin :

In tanta rabbia, in tanto furor venne,

Che rimase offuscato in ogni senso...

*Che fatte avria mirabil cose, penso*⁴¹

Cela reprend les *Triumphes* de la gloire de Pétrarque : « E'n poca piazza fe' mirabil cose⁴² ».

- 27 Il y a ici reprise du syntagme *mirabil cose* (« d'admirables choses »). Le fait que l'on trouve autant de citations de Pétrarque dans un même épisode prouve qu'il y a une saturation suspecte, comme si l'Arioste s'amusait à nous montrer tout ce que Roland aurait fait, sur le modèle élevé de Pétrarque (il aurait fait des choses admirables, si ses sens n'avaient pas été voilés par l'amour). De plus la citation où Roland montre son ventre, synonyme de folie bestiale, reprend un passage élevé de Pétrarque, ce qui signifie qu'il y a une dé-contextualisation, un écart entre les deux textes qui crée la parodie. Bien sûr, il faut être fin lettré de son temps pour repérer les citations mais pour les esprits érudits (comme Boiardo) il est sûr que ces citations étaient reconnues et donc transformées dans le nouveau contexte avec le sourire distancié de leur auteur.

- 28 L'Arioste reprend le langage stylisé de Pétrarque pour un personnage de héros païen, Rodomont, symbole de la puissance païenne, qui ne devrait pas tomber amoureux :

Naviga il giorno e la notte seguente

Rodomonte col cor d'affanni grave;

E non si può l'ingiuria tor di mente,

Che da la donna e dal suo re avuto have;

E la pena e il dolor medesmo sente,

Che sentiva a cavallo, ancora in nave:

Né spegner può, per star ne l'acqua, il fuoco,

*Né può stato mutar, per mutar loco*⁴³.

L'antithèse recherchée et le style de Pétrarque sont la marque de la parodie pour définir ce Rodomont amoureux, symbole de puissance païenne et non de faiblesse sentimentale.

- 29 Le fameux vers de Pétrarque dans le sonnet inaugural « Spero trovar pietà, non che perdono » est repris dans un contexte beaucoup plus prosaïque, puisqu'il s'agit d'une nouvelle à l'intérieur du *Roland furieux*. Ce vers est repris dans un contexte bourgeois puisqu'il s'agit d'une jeune fille qui espère obtenir la compréhension de ses parents dans une affaire de mariage :

Io'l so: ma che mi val, se non può tanto

La ragion, che non possin più i sensi? [...]

Dai genitori miei trovar perdono

*Spero e pietà, s'io caderò in errore*⁴⁴

« Spero trovar pietà, non che perdono⁴⁵ »

- 30 Chez l'Arioste, Pétrarque est repris, mais pour en faire ressortir l'étrangeté, le décalage avec le modèle. Il y a bien un détournement parodique, même s'il est moins ostensiblement comique que chez Boiardo, et qu'il n'opère pas par le mélange des registres mais plutôt par une opposition subtile entre des contextes différents.

Répétition, découpage des syntagmes de Pétrarque chez Boiardo et Arioste : une même volonté de détournement et de revitalisation ?

- 31 Boiardo reprend de nombreux stylèmes de Pétrarque de manière ponctuelle, pour décrire le repos d'un chevalier (Ferragu), celui d'Angélique, la tenue de Morgane, etc.

(Ferragu) : « E sotto un verde lauro ben se asseta⁴⁶ ».

Ce syntagme reprend : « Giovane donna sotto un verde lauro⁴⁷ ».

Ou encore (Angélique) : « La qual dormiva in atto tanto adorno⁴⁸ ».

Ce syntagme reprend : « Mirando gli atti per mio mal sì adorni⁴⁹ ».

Ou encore « Era la porta candida e vermiglia⁵⁰ ».

Et (Morgane) : « Il vestimento candido e vermiglio⁵¹ ».

On retrouve cette *endiadi* dans : « Et primavera candida et vermiglia⁵² ».

Les syntagmes sont repris presque tels quels, ils viennent d'une mémoire inconsciente, d'un hendécasyllabe qui revient à l'esprit mais ils sont coupés, décontextualisés et vidés de leur sens et bien souvent répétés.

- 32 C'est encore le cas du syntagme « d'un om che sogna⁵³ ». On le trouve dans l'histoire d'Uldarno amoureux d'Origille qui n'arrive plus à

parler car il est amoureux, il en perd ses moyens : « E si perdei la voce e l'intelletto / E tutti i sentimenti per vergogna, / Ch'era il mio ragionar d'un om che sogna⁵⁴ ».

Cela vient de Pétrarque : « [...] et se parole fai, / Son imperfecte, et quasi d'uom che sogna⁵⁵ ».

- 33 Pétrarque s'adresse ici à sa propre langue qui n'est pas toujours capable d'exprimer ce qu'il ressent, il s'agit du *topos* de l'ineffable. Toute la suite du discours d'Uldarno d'ailleurs renvoie à la chanson de Pétrarque *La dispietata mente*.

- 34 Ce syntagme est répété chez Boiardo au livre III : « Come om che sogna e se sveglia di tratto / Né può quel che sognava⁵⁶ »

Il s'agit des chevaliers qui sortent de la fontaine du rire où leurs désirs les avaient plongés, ils ne se souviennent de rien de ce qu'ils ont vécu.

- 35 Ce syntagme est repris par Boiardo et diffracté à différents endroits de son récit, ce qui le banalise et le rend presque formulaire. Néanmoins dans le deuxième exemple, la métaphore est développée et rend hommage au monde du rêve.

- 36 On trouve aussi ce syntagme dans le Purgatoire de Dante : « Ed ella a me: 'Da tema e da vergogna / Voglio che tu omai ti disviluppe / Sì che non parli più com'om che sogna⁵⁷. »

- 37 L'Arioste, quant à lui, a tendance à reprendre les *endiadi*, les couples synonymiques d'adjectifs chers à Pétrarque, des tics stylistiques donc. Par exemple, il reprend l'expression liée aux bois sauvages et inhospitaliers, cette expression vient de Pétrarque : « Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi⁵⁸ ».

Ce paysage inhospitalier ne lui fait pas peur car l'amour qu'il porte en lui le rassure.

- 38 L'Arioste l'utilise par exemple pour dire la fuite d'Angélique : « Fugge tra selve spaventose e scure, / per lochi inabitati, ermi e selvaggi⁵⁹. »

La même expression revient pour Marphise, qui suit son chemin toute seule : « Per mezzo i boschi e per strano sentiero⁶⁰ ».

Le syntagme est repris et découpé, il le répète plusieurs fois et ce n'est pas le même contexte. Ces citations de Pétrarque sont très

nombreuses chez l'Arioste, on l'a dit, elles émaillent tout le *Roland furieux* qui est pourrait-on dire « imbibé » de pétrarquisme.

- 39 On retrouve cette même banalisation par la répétition de l'expression « *che debb'io far* » (« que dois-je faire »). On le trouve dans la chanson 268 de Pétrarque : « *Che debb'io far? che mi consigli, Amore / Tempo è ben di morire, / Et 'o tardato più ch'i non vorrei. / Madonna è morta, et à seco il mio core*⁶¹. »

- 40 Chez l'Arioste on la trouve lorsqu'un amoureux se lamente d'avoir été devancé : « *Che debbo far, poi ch'io son giunto tardi, / e ch'altri a còrre il frutto è andato prima?*⁶² ».

Ou bien lorsque Iocondo est trahi par la reine : « *Che debbo far, che mi consigli, frate?*⁶³ ».

Dans les deux cas, le ton est beaucoup moins solennel et plus prosaïque, de plus la répétition banalise encore son emploi.

- 41 On trouve donc une reprise de Pétrarque comme garant de l'autorité de l'amour douloureux, qui vous éloigne de vous-même et peut vous conduire à la folie, à la perte d'identité la plus totale. C'est un hommage au maître du lyrisme, une modalité de transformation sérieuse de la citation, dans un même contexte. Les personnages impliqués dans des sentiments amoureux doivent forcément parler comme Pétrarque.

- 42 Mais on a aussi la modalité comique de la parodie, qui reprend la citation en la détournant dans un autre contexte, en la décontextualisant, en la dramatisant ou au contraire en la rendant ridicule. Nos deux auteurs ont donc une attitude ambivalente envers l'autorité lyrique de Pétrarque, ils la reprennent, et encore plus l'Arioste que Boiardo, mais ils n'hésitent pas à la détourner, la revisiter pour des raisons de poétique différente, émerveillement comique et stylistique chez l'un, sourire ironique chez l'autre. S'ils se rattachent tous deux à la tradition de l'amour malheureux et non réciproque, dans la lignée d'Ovide ou Virgile, le lyrisme de Pétrarque a un prix à payer pour entrer dans leur univers et c'est bien souvent celui de la parodie, du sourire malicieux ou de la prosaïsation.

BIBLIOGRAPHY

- ARIOSTE L', *Roland furieux*, trad. M. Orcel, Paris, Seuil, 2000.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BOIARDO Matteo M., *Orlando innamorato*.
- CABANI Maria Cristina, *Le forme del cantare epico cavalleresco*, Lucques, Pacini Fazzi, 1988.
- CONTINI Gianfranco, *Varianti e altra linguistica*, Turin, Einaudi, 1970.
- DANTE, *La Comédie. Purgatoire*, trad. J.-C. Vegliante, Paris, Imprimerie nationale, 1999.
- DONNARUMMA Raffaele, « Presenze boccaciane nell'OI », *Rivista di letteratura italiana*, vol. X, 1992.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- MATARRESE Tina, « Dalla lirica all'epica : fenomeni di interdiscorsività nell'*Innamoramento de Orlando* », in TISSONI BENVENUTI Antonia, *Gli amorum libri e la lirica del quattrocento con altri studi boiardeschi*, Novare, Interlinea, 2003.
- NICOU Pascaline, « La répétition de syntagmes dantesques dans le *Roland amoureux* de Boiardo : entre banalisation et revitalisation », in LINDENBERG Judith et VEGLIANTE Jean-Charles (dir.), *La Répétition à l'épreuve de la traduction*, Paris, Chemins de traverse, 2011.
- PÉTRARQUE *Chansonniere, Rerum vulgarium fragmenta*, éd. G. Savoca, trad. et préface G. Genot, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- SANGIRARDI Giuseppe, « La commedia di Orlando : dantismo, enfasi e pluritonalità nello stile dell'*Orlando Innamorato* », in ANCeschi Giuseppe et MATARRESE Tina (dir.), *Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Padoue, Antenore, 1998.
- SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, Corti, 2007.

NOTES

- 1 Voir DONNARUMMA Raffaele, « Presenze boccaciane nell'OI », *Rivista di letteratura italiana*, vol. X, 1992, p. 513-597.
- 2 Voir à ce sujet SANGIRARDI Giuseppe, « La commedia di Orlando : dantismo, enfasi e pluritonalità nello stile dell'*Orlando Innamorato* », in ANCeschi Giuseppe et MATARRESE Tina (dir.), *Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Padoue, Antenore, 1998 ; NICOU Pascaline, « La répétition

de syntagmes dantesques dans le *Roland amoureux* de Boiardo : entre banalisation et revitalisation », in LINDENBERG Judith et VEGLIANTE Jean-Charles (dir.), *La Répétition à l'épreuve de la traduction*, Paris, Chemins de traverse, 2011.

3 Voir à ce sujet CABANI Maria Cristina, *Le forme del cantare epico cavalleresco*, Lucques, Pacini Fazzi, 1988.

4 Gérard Genette, dans *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, parle de la parodie comme une « transformation ludique » mais qui peut aussi être une « parodie sérieuse ». GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Daniel Sangsue dans *La Relation parodique* parle de « transformation comique ou satirique d'un texte singulier », définition plus restreinte mais précise de la parodie. Il ajoute le lien au comique qui est issu de la *Poétique* d'Aristote. SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, Corti, 2007.

5 *Ibid.*, p. 12 : « La relation parodique doit donc s'entendre à la fois comme la relation qu'entretiennent deux (ou plusieurs) œuvres dans la parodie, et comme le rapport particulier qui s'instaure entre le lecteur et l'œuvre parodique : reconnaissance de l'hypotexte, comparaison entre le texte de départ et le texte d'arrivée, perception des différences significatives. »

6 [Comme une biche blessée par une flèche / qui accroît sa douleur au fil du temps / et plus elle se dépêche / plus elle perd de sang et plus elle a mal.] BOIARDO Matteo M., *Orlando innamorato*, I, V, 14.

7 Nous nous basons sur la traduction de Gérard Genot : « Et tel un cerf blessé par une flèche, / Avec le fer empoisonné planté au flanc / S'enfuit, et souffre d'autant plus qu'il court. » PÉTRARQUE, *Chansonnier, Rerum vulgarium fragmenta*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, 209, 9-11.

8 [Et souvent les yeux à terre il baissait / Car de lui-même il avait vraiment honte.] *Ibid.*, I, 1, 29.

9 « De moi-même à part moi je sens vergogne », PÉTRARQUE, *op. cit.*, 1, 11.

10 [Ne vois-tu pas l'erreur qui te dévoie], BOIARDO Matteo M., *op. cit.*, I, 1, 30.

11 « La fière ardeur qui me fourvoie », PÉTRARQUE, *op. cit.*, 206, 21.

12 [Car je vois le meilleur et m'en tiens au pire], BOIARDO Matteo M., *op. cit.*, I, 1, 31.

13 « Et je vois le meilleur et au pire m'attache », PÉTRARQUE, *op. cit.*, 264, 136.

14 [Quelle peine est semblable à la mienne sur terre / Car je brûle d'amour et me glace de jalousie], BOIARDO Matteo M., *op. cit.*, I, 2, 23.

- 15 « Et je crains, et espère ; et brûle et suis de glace », PÉTRARQUE, *op. cit.*, 264, 2.
- 16 [Ne pense qu'à elle, et seulement pour elle soupire], BOIARDO Matteo M., *op. cit.*, II, X, 55.
- 17 « Elle à part soi sourit, et sur toi seul soupire », PÉTRARQUE, *op. cit.*, 268, 72.
- 18 [Il ne veut pas que je vive et ne me fait pas mourir], BOIARDO Matteo M., *op. cit.*, I, 28, 37.
- 19 « Et ne me veut vivant, ni me tire d'empas » [et ne me veut vivant ni me tire d'embarras], PÉTRARQUE, *op. cit.*, 134, 7-8.
- 20 Nous nous servons de l'édition du *Roland furieux*, traduite par Michel Orcel : « il était perdu dans une plus grave erreur ». L'ARIOSTE, *Roland furieux*, Paris, Seuil, 2000, I, 56.
- 21 « juvénile erreur », PÉTRARQUE, *op. cit.*, I, 1.
- 22 « Mais l'espoir et le désir furent bien vains », L'ARIOSTE, *op. cit.*, II, 45.
- 23 [il suivit les espoirs et le vain désir], PÉTRARQUE, *Triumphus Temporis*, in *Trionfi*.
- 24 « S'ils n'étaient pas en proie / À ce désir que nous nommons amour / À cause duquel ils se sont éloignés du bon chemin / Dans le labyrinthe et le chemin d'erreur ; / Et ce qu'ils avaient fait de bon / demeura contaminé et souillé en un instant. » L'ARIOSTE, *op. cit.*, 37, 47.
- 25 « Et longue errance en un aveugle labyrinthe », PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 224, 4.
- 26 « Regarde la marcher, écoute son chant et le son de sa voix / Elle semblait céleste et non chose mortelle », L'ARIOSTE, *op. cit.*, XLIII, 18.
- 27 « Sa démarche n'était chose mortelle, / mais d'angélique forme », PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 90, 9-10.
- 28 [S'il plaît à Dieu, disait-il ou au démon / Que j'aie de la patience, et bien j'en aurai ! / Mais que le monde entier en soit témoin / Je déglutis avec un goût de rage. / Quelle frénésie de l'esprit ou quel songe / M'ont conduit ici-bas dans cette cage ? / Où suis-je entré là-dedans ? Comment et quand ? / Suis-je un autre ou suis-je encore Roland ?] BOIARDO Matteo M., II, 9, 15.
- 29 CONTINI Gianfranco, *Varianti e altra linguistica*, Turin, Einaudi, 1970, p. 171-172 : « pluralità di toni e pluralità di strati lessicali ».

30 « “Comment suis-je venu, et quand ?”, / Croyant être au ciel, non là où j’étais », PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 126, 62.

31 BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 414.

32 [On ne peut pas se défendre, bien qu’il ne voie pas / Car comme je l’ai dit le perfide n’a pas d’yeux / Moi je l’ai vu (mais qui donc me croira) / Arracher les chênes comme des fenouils / Et trois géants qu’il avait pris pour proie / Frapper par terre comme des grenouilles], BOIARDO Matteo M., III, 3, 29.

33 « Je l’ai plus d’une fois, mais qui voudra me croire ? / Dedans l’eau claire et parmi l’herbe verte / Vue toute vive », PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 129, 40.

34 « Car je vois l’avarice qui s’avance, / Qui peut les envoûter en un instant / Proies (qui donc le croirait ?) en un seul jour / D’un vieux, d’un laid, d’un monstre et sans amour ! » L’ARIOSTE, *op. cit.*, 43, 4.

35 « N’espère plus en jouir sur terre jamais ! » *ibid.*, VIII, 83.

36 « N’espère plus me voir sur la terre jamais », PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 250, 14.

37 « Voir cette injure écrite sur la roche / L’enflamma tant qu’en lui ne resta plus drachme / Qui ne soit haine, rage, colère et fureur », L’ARIOSTE, *op. cit.*, 23, 129.

38 « Et ne laisse en moi drachme / Qui ne soit feu et flamme », PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 125, 12-13.

39 « Et puis il déchira ses vêtements, et montra nu son ventre poilu », L’ARIOSTE, *op. cit.*, 23, 133.

40 [J’arbore ma poitrine et mes vêtements déchirés], PÉTRARQUE, *Triumphus Cupidinis*, in *Trionfi*, 57.

41 « Dans une telle rage, une telle fureur il se mit / Que tous ses sens furent offusqués, / Car il aurait fait des choses admirables, je pense », L’ARIOSTE, *op. cit.*, 23, 134.

42 [Et en peu d’espace il fit des choses admirables], PÉTRARQUE, *Triumphus Famae*, in *Trionfi*, II, 24.

43 « Il navigue le jour et la nuit suivante / Rodomont, le cœur lourd de soucis ; / Et il ne peut s’enlever de l’esprit cette injure, / Qu’il a reçue de sa dame et de son roi ; / Et il ressent de la peine et la même douleur / Qu’il ressentait à cheval, ou dans le bateau : / Et il ne peut éteindre, en étant dans

l'eau, le feu / Et ne peut changer d'état même en changeant de lieu », L'ARIOSTE, *op. cit.*, 28, 89.

44 « Je le sais, mais qu'importe, si raison / À sur moi moins de force que mes sens », « Chez mes parents, j'ai l'espoir de trouver / Pardon, pitié, si je tombe en l'erreur », *ibid.*, 44, 43-44.

45 « J'espère de trouver pitié voire pardon » [J'espère trouver pitié si ce n'est pardon], PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 1, 8.

46 [Et sous un vert laurier il s'installe bien], BOIARDO Matteo M., *op. cit.*, I, 3, 54.

47 « Jeune dame dessous un vert laurier », PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 30, 1.

48 [Laquelle dormait de façon si gracieuse], BOIARDO Matteo M., *op. cit.*, I, 3, 69.

49 « En voyant les façons pour mon mal si gracieuses », PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 62, 4.

50 [La porte était candide et vermeille], BOIARDO Matteo M., *op. cit.*, I, 8, 4.

51 [Le vêtement candide et vermeil], BOIARDO Matteo M., *op. cit.*, II, 8, 43.

52 « Et le printemps tout candide et vermeil », PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 310, 4.

53 En ce qui concerne la dégradation du lyrisme quand il entre dans l'*Innamoramento de Orlando*, voir MATARRESE Tina, « Dalla lirica all'epica : fenomeni di interdiscorsività nell'*Innamoramento de Orlando* », in TISSONI BENVENUTI Antonia, *Gli amorum libri e la lirica del quattrocento con altri studi boiardeschi*, Novare, Interlinea, 2003.

54 [Et ainsi je perdis la voix et l'intellect / et tous mes sentiments à cause de la honte / car mon raisonnement était celui d'un homme qui rêve], BOIARDO Matteo M., *op. cit.*, I, 29, 9.

55 « [...] et les mots que tu peux prononcer / Sont imparfaits, comme d'homme qui songe », PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 49, 7-8.

56 « Comme homme qui rêve et se lève d'un coup, / Sans se souvenir de ce dont il rêvait », BOIARDO Matteo M., *op. cit.*, III, 7, 37.

57 « Et elle à moi : "De la crainte et de la honte / Je veux que tu te défasses désormais, / Pour ne plus parler ainsi qu'homme ne rêve" », DANTE, *La Comédie. Purgatoire*, Paris, Imprimerie nationale, 1999, XXXIII, 31-33.

58 « Au milieu de ces bois hostiles et sauvages », PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 176.

59 « Elle fuit parmi les forêts effrayantes et obscures, / dans des lieux inhabités, solitaires et sauvages », L'ARIOSTE, *op. cit.*, 1, 33.

60 « À travers les bois et par un étrange sentier », *ibid.*, 20, 104.

61 « Que dois-je faire, amour, que me conseilles-tu ? / Temps est bien de mourir, / Et j'ai tardé plus que je ne voudrais. / Madame est morte, elle a avec elle mon cœur », PÉTRARQUE, *Chansonnier*, *op. cit.*, 268, 1.

62 « Que dois-je faire si je suis arrivé trop tard et qu'un autre a cueilli le fruit avant moi ? » L'ARIOSTE, *op. cit.*, 1, 41.

63 « Que dois-je faire, que me conseilles-tu, mon frère ? » L'ARIOSTE, *op. cit.*, 28, 45.

AUTHOR

Pascaline Nicou

Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/084251522>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000371552067>

« I am no pickpurse of another's wit »

L'autorité de la citation dans un sonnet élisabéthain

Rémi Vuillemin

DOI : 10.35562/celec.257

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

En affirmant en 1594 qu'il ne saurait voler le travail d'autres poètes (« I am no pickpurse of another's wit »), le poète élisabéthain Michael Drayton revendiquait son indépendance en citant verbatim son glorieux prédécesseur Sir Philip Sidney. Cet article s'attache à resituer cette citation dans le contexte du pétrarquisme anglais et à expliquer son ambiguïté. Il ne s'agit pas tant pour Drayton de contester l'autorité de Sidney que de s'approprier le texte source de manière ludique en mettant en tension problématiques poétiques et morales.

English

When Elizabethan poet Michael Drayton stated that he was “no pickpurse of another's wit”, he claimed his independence by quoting Sir Philip Sidney (*Astrophil and Stella* 74). This paper situates this ambiguous speech act within the context of English Petrarchism, and shows that Drayton's purpose was probably not so much to deride Sidney as playfully to appropriate his source, pointing to its inner poetic and moral contradictions.

INDEX

Mots-clés

citation, imitation, Drayton (Michael), Sidney (Philip), pétrarquisme, sonnet

OUTLINE

La tradition vernaculaire anglaise contre les traditions étrangères

La logique de l'imitation de Pétrarque en Angleterre au xvi^e siècle : quelques exemples

Les masques de Pétrarque

Autorité et citation : Pétrarque et les autres

TEXT

- 1 En Angleterre, les années 1590 furent marquées par une véritable explosion du nombre de sonnets publiés en recueils, à tel point que les critiques parlent depuis plus d'un siècle de « folie du sonnet » (*sonnet craze*¹). Au cœur de la décennie, en 1594, un poète encore relativement peu connu, mais qui jouira bientôt d'une grande popularité², Michael Drayton, publie son recueil de sonnets *Ideas Mirrour, Amours in quatorzains*. C'est un sonnet liminaire de ce recueil, dédié à Sir Anthony Cooke, qui nous intéressera ici au premier chef. En tant que sonnet de dédicace figurant dans un recueil publié, il participe quasi nécessairement d'une stratégie d'auteur : Drayton s'y positionne vis-à-vis de son mécène et y construit son image de poète. Mais on peut également attribuer à ce type de pièce un caractère programmatique visant à orienter la lecture, et à caractériser l'œuvre dans son ensemble au moins autant que son auteur. Or cette pièce liminaire contient plusieurs indications, dont une citation, qui sont autant d'indices du rapport de Drayton aux poètes qui l'ont précédé et qui peuvent constituer pour lui autant d'autorités poétiques :

*Vouchsafe to grace these rude unpolish'd rimes,
Which long (dear friend) have slept in sable night,
And come abroad now in these glorious times,
Can hardly brook the pureness of the light.*

*But since you see their destiny is such,
That in the world their fortune they must try,
Perhaps they better shall abide the touch,
Wearing your name their gracious livery.*

*Yet these mine own, I wrong not other men,
Nor traffic further than this happy Clime,
Nor filch from Portes nor from Petrarchs pen,
A fault too common in this later time.*

*Divine Sir Phillip, I avouch thy writ,
I am no Pickpurse of another's wit*³.

- 2 Drayton se démarque dans ce sonnet de certains de ces prédécesseurs (qu'il se garde bien de nommer), dont il estime qu'ils se seraient allègrement servis chez « Portes », c'est-à-dire le poète néopétrarquiste français Philippe Desportes (1546-1606), et bien sûr chez Pétrarque. Son propos prend au vers 10 une dimension nationaliste, puisqu'il affirme vouloir se cantonner à l'« heureux climat » anglais, autre manière d'opposer ses vers à ceux des Français, représentés par Desportes, et à ceux des Italiens, dont la figure de proue est ici, sans surprise, Pétrarque. Dans le distique, Drayton affirme sa volonté de ne pas, littéralement, « faire les poches » de ses prédécesseurs en citant le vers 8 du sonnet 74 de l'*Astrophil and Stella* de Sir Philip Sidney, recueil publié à titre posthume dans une édition pirate en 1591. Il semble donc faire un choix entre des autorités étrangères et une autorité locale, celle de Sidney, et s'y soumet au point de reprendre un de ses vers mot pour mot. Le fait que Drayton ne retienne pas Desportes comme source d'inspiration n'est pas très surprenant. Si les sonnettistes élisabéthains ont fortement subi son influence⁴, ils n'ont jamais fait de lui une figure tutélaire comme pouvait l'être celle de Ronsard⁵. Il est en revanche tout à fait étonnant qu'il puisse écarter aussi facilement Pétrarque, dont les textes ont eu une répercussion très importante en Angleterre. S'agit-il alors plutôt de critiquer, comme semble l'indiquer le verbe *filch*, les poètes qui lisent Pétrarque d'un peu trop près, ces « singes⁶ » de Pétrarque qui se contentent de plagier ses vers ? On voit aisément que le poème de dédicace de Drayton mérite une mise en perspective historique pour être bien compris.
- 3 En réalité, il peut paraître difficile de traiter de la citation dans le cas du sonnet élisabéthain des années 1590. Si l'on adopte la définition la plus large de cette pratique donnée par Antoine Compagnon, par exemple, à savoir « la répétition d'une unité de discours dans un autre discours⁷ », alors pratiquement tout dans ces sonnets, fondés sur une topique dont les éléments sont constamment recombinaisonnés, relève de la citation. Si en revanche on s'en tient à une définition restrictive de la citation en la voyant comme la reprise mot pour mot d'un texte source dans un texte cible, reprise qui se donne explicite-

ment comme telle, alors on trouve finalement assez peu de citations dans le sonnet amoureux des années 1590. Dans le but de rendre le propos le plus clair possible, on ne retiendra ici que la définition restrictive de la citation. Le terme s'appliquera ainsi uniquement au sonnet de Drayton ci-dessus, dont on peut dire qu'il relève de l'exception. Les autres exemples relèveront davantage de la traduction et/ou de l'imitation⁸, modes d'écriture centraux au ^{xvi}^e siècle, en particulier dans le sonnet amoureux. Il s'agira ici de donner à comprendre le propos de Drayton à travers quelques analyses, mises en contexte et prises de recul critique, et ce faisant de suggérer des pistes de compréhension du rapport des sonnettistes à l'autorité au ^{xvi}^e siècle finissant.

La tradition vernaculaire anglaise contre les traditions étrangères

- 4 Les trois grandes étapes de la réception de Pétrarque en Angleterre sont bien connues aujourd'hui ; nous n'en proposerons donc qu'une très rapide synthèse. Tout d'abord, dans les dernières décennies du ^{xiv}^e siècle, Geoffrey Chaucer s'inspire des grands auteurs italiens dans plusieurs de ses écrits. Les *Contes de Cantorbéry*, écrits entre 1372 et la fin du ^{xiv}^e siècle, s'inspirent largement des nouvelles de Boccace. Le « Conte de l'universitaire d'Oxford » (probablement écrit dans les années 1370) comporte la première référence à Pétrarque dans la littérature anglaise, et fait vraisemblablement allusion à la traduction latine par Pétrarque du *Griselda* de Boccace. Au cours de la décennie suivante, Chaucer compose son *Troilus and Criseyde*, traduction du *Filostrato* de Boccace. Il y insère dans le livre I, vers 400 à 420, une traduction/réécriture d'un sonnet du *Canzoniere* de Pétrarque voué à une grande postérité littéraire, le sonnet 132⁹.
- 5 La seconde étape majeure de la réception de la poésie de Pétrarque en Angleterre n'aura lieu que bien plus tard, dans la première moitié du ^{xvi}^e siècle. Sir Thomas Wyatt et Sir Henry Howard, comte de Surrey¹⁰, deux courtisans et diplomates, découvrent la poésie italienne en Italie même, mais aussi en France. Wyatt et Surrey traduisent un certain nombre de poèmes, dont bien sûr des sonnets, de l'italien et du français vers l'anglais, et en composent de nouveaux, initiant ainsi la mode du poème lyrique dans la culture de cour

anglaise. Cette nouvelle poésie reste en grande majorité une poésie de circonstance réservée à la cour, où les tropes sont réécrits, recombinaés, ou simplement changés de contexte pour s'adapter à de nouvelles circonstances. Mais les meilleures pièces sont également sélectionnées et regroupées dans des anthologies imprimées, qui rendent accessible une poésie italianisante et francisante à un public élargi¹¹. C'est en 1557 que paraît l'anthologie qui marquera durablement la culture anglaise : les *Songs and Sonnets of Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt and Others*, plus connues sous le nom de *Tottel's Miscellany*. Ce recueil connaît un immense succès et se trouve très régulièrement réédité jusqu'à la fin du siècle. Pour autant, la poésie amoureuse inspirée de Pétrarque, qui commence à être réellement pratiquée en Angleterre à peu près en même temps qu'en France (Wyatt et Surrey sont contemporains de Marot), ne participe pas aussi rapidement de l'émergence d'une école poétique florissante que sur le continent. Selon Anthony Mortimer, l'intérêt pour la poésie de Pétrarque se limite à quelques poèmes souvent traduits et imités, et n'embrasse pas l'intégralité de son œuvre¹². L'explosion du nombre de recueils poétiques d'auteurs n'a lieu qu'à partir des années 1580, et se concentre principalement dans les années 1590.

- 6 La troisième étape de la réception de la poésie pétrarquienne et pétrarquiste commence ainsi en 1582 avec la publication du recueil *Hekatompathia* de Thomas Watson, première œuvre à posséder une unité formelle, car tous les poèmes sont au même format et traitent de la question amoureuse¹³. Cette œuvre marque à plusieurs égards le début d'une nouvelle ère pour le poème amoureux italianisant anglais¹⁴, et demeure une source majeure pour les poètes des années 1590, car il leur fournit un condensé de la manière et de la matière qu'ils exploitent. Le second ouvrage majeur est le recueil *Astrophil and Stella* de Sir Philip Sidney, poète, soldat courtisan et diplomate, personnage dont la réputation donne une légitimité nouvelle à la forme sonnet¹⁵. La publication de ce recueil en 1591 déclenche une vague sans précédent dont la vigueur n'aura d'égale que sa faible longévité, puisque la plupart des recueils paraissent dans la décennie.

- 7 On voit donc bien ici que la question de l'imitation de Pétrarque pose un certain nombre de problèmes liés à la manière dont le texte

pétrarquien est reçu. Il convient d'ailleurs de différencier les éléments pétrarquiens, c'est-à-dire issus du texte de Pétrarque ou imités directement de ses poèmes, et les éléments pétrarquistes, émanant d'une longue tradition de réécritures et de traductions. À ce sujet, Stephen Clucas parle de « réception comprimée de la tradition pétrarquiste¹⁶ ». Les sonnettistes des années 1590 reçoivent en effet en même temps les poèmes de Pétrarque (éventuellement à travers la médiation des commentaires ainsi que les versions spiritualisées ou moralisées du *Canzoniere*¹⁷), les réécritures italiennes de Pétrarque, les réécritures françaises de ces réécritures, et les réécritures anglaises des poèmes pétrarquistes italiens et français. Parmi les influences majeures que l'on peut déceler chez les poètes de cette décennie, on trouve donc certes Pétrarque, mais aussi Serafino Aquilano et les strambottistes italiens, dont Wyatt s'était inspiré¹⁸, les poètes français de la Pléiade, Wyatt et Surrey, les néo-pétrarquistes français (notamment Desportes), et bien sûr Watson et Sidney. Il devient compliqué, dans ces conditions, de déceler ce qui provient directement des écrits de Pétrarque lui-même.

- 8 Dans son poème liminaire, Drayton s'inscrit dans l'héritage sidneïen. Son propos ne manque pas de cohérence dans la mesure où on peut déceler chez Sidney des accents antipétrarquistes. Dans le quinzième sonnet d'*Astrophil and Stella*, ce dernier déplore ainsi la manière artificielle de ses contemporains, qui ne font que tenter péniblement de copier Pétrarque :

*You that do search for every purling spring
Which from the ribs of old Parnassus flows;
And every flower, not sweet perhaps, which grows
Near thereabouts, into your poesy wring;*

*You that do dictionary's method bring
Into your rhymes, running in rattling rows;
You that poor Petrarch's long-deceased woes
With new-born sighs and denizen'd wit do sing;*

*You take wrong ways, those far-fet helps be such
As do bewray a want of inward touch,*

*And sure at length stol'n goods do come to light.
But if, both for your love and skill, your name*

*You seek to nurse at fullest breasts of Fame,
Stella behold, and then begin to endite¹⁹.*

- 9 Selon Sidney, il n'est pas étonnant que la poésie des imitateurs de Pétrarque relève du vol (« stol'n goods »), puisqu'il s'agit pour eux d'importer la plume étrangère pétrarquienne (« denized wit »), qui célèbre un amour depuis longtemps mort et enterré (« Petrarch's long-deceased woes »), plutôt que d'avoir recours à leur inspiration propre (« inward touch »), et de célébrer Stella, dont Sidney fait ainsi l'avatar anglais de Laura. Ce caractère national sera mis en avant par Drayton non seulement dans le poème de dédicace d'*Ideas Mirrour*, mais aussi dans le poème liminaire de la dernière version de son recueil plus tardif *Idea* (1619), dans lequel il rattachera le caractère varié de son écriture à son anglicité²⁰. Pour autant, il semble difficile de faire de Drayton un antipétrarquiste²¹ : le recueil *Ideas Mirrour* est truffé de *topoi* puisés chez Pétrarque et ses successeurs²². Le rapport de ces poètes à Pétrarque et au pétrarquisme est donc complexe et nécessite d'être mis en perspective, en considérant d'une part la tradition poétique elle-même, d'autre part la constitution des catégories qui nous permettent d'en parler aujourd'hui, et qui ne donnent pas toujours une perception claire des problèmes qui se posent.

La logique de l'imitation de Pétrarque en Angleterre au xvi^e siècle : quelques exemples

- 10 Nous proposons ici de nous pencher sur quelques exemples de traductions/réécritures d'un poème de Pétrarque afin d'illustrer la complexité du pétrarquisme anglais au xvi^e siècle. Le sonnet 224 du *Canzoniere* fait partie de ceux qui ont été le plus fréquemment traduits et réécrits dans la tradition anglaise de ses débuts jusqu'à la fin du xvi^e siècle.

*S'una fede amorosa, un cor non finto,
Un languir dolce, un desiar cortese;
S'oneste voglie, in gentil foco accese,
Un lungo error, in cieco laberinto,*

*Se ne la fronte ogni penser depinto,
Od in voci interrotte a pena intese,
Or da paura, or da vergogna offese,
S'un pallor di viola, et d'amor tinto,*

*S'aver altrui più caro, che se stesso,
Se sospirare et lagrimar mai sempre,
Pascendosi di duol, d'ira, et d'affanno,*

*S'arder da lunge, et agghiacciar da presso,
Son le cagion ch'amando i' mi distempre,
Vostro donna 'l peccato, et mio fia 'l danno²³.*

- 11 Ce poème a été traduit et adapté par l'importateur du pétrarquisme en Angleterre, Sir Thomas Wyatt²⁴ :

*Yf amours faith, an hert unfayned,
A swete languor, a great lovely desire,
Yf honest will kyndelled in gentill fiere,
Yf long errour in a blynde maze chayned,*

*Yf in my visage, eche thought depaynted,
Or else in my sperklyng voyse lower or higher,
Which nowe fere, nowe shame, wofully doth tyer,
Yf a pale colour which love hath stayned,*

*Yf to have an othre then myself more dere,
Yf wailing or sighting continually
With sorrowfull anger feding bissely,*

*Yf burning a farre of and fresing nere
Ar cause that by love my self I distroye,
Yours is the fault and myn the great annoye²⁵.*

- 12 Les variations les plus marquées méritent qu'on s'y attarde, et particulièrement trois d'entre elles, qui semblent faire système dans le poème. Au vers 4, l'ajout du verbe « chayned », peut-être pour des raisons syntaxiques et sonores, vient renforcer la notion d'enfermement déjà contenue dans le terme « laberinto » (« maze » en anglais). Le vers 7 (« Which nowe fere, nowe shame, wofully doth tyer ») insiste encore davantage sur la douleur amoureuse que le poème de Pétrarque, notamment par la présence de deux termes, l'adverbe « wofully » et le verbe « tyer » en lieu et place du verbe « offese ». Là encore, le choix de Wyatt est peut-être contraint par la nécessité de la rime (tyre/higher). Le même cas de figure se reproduit au vers 13, où le verbe « distempre », qui renvoie au déséquilibre entre les humeurs et donc à un désordre interne, est remplacé par « destroy », dont le sémantisme fait référence à l'annihilation pure et simple de l'amant. La tendance à considérer l'amour en des termes plus conflictuels que chez ses prédécesseurs a été observée chez Wyatt²⁶, et la dimension hyperbolique rappelle l'influence que les strambottistes italiens ont pu exercer sur le poète anglais²⁷. Les questions phoniques sont sans doute importantes également, mais elles s'inscrivent aussi dans une volonté de respecter le schéma des rimes observé par Pétrarque dans les deux premiers quatrains, ce qui mérite d'être souligné, puisque la langue anglaise impose davantage de variété dans les rimes que l'italien. De manière globale, les changements opérés, bien que significatifs, sont relativement minimes, et le poème dans son ensemble témoigne d'une remarquable fidélité au texte source.
- 13 Les imitations plus tardives de ce poème semblent s'écarter d'une telle volonté de proximité avec le texte pétrarquien. Une évolution vers des modifications plus substantielles peut par exemple être observée dans un poème tiré du manuscrit Hill conservé à la British Library. Ce poème a vraisemblablement été composé quelques décennies après celui de Wyatt²⁸.

*If stable mind and heart that cannot feign,
If sportless complaints that moves unfeigned desire,
If constant will that never meant retire,
If restless foot in maze that treads in vain;*

*If face wherein each thought is painted plain,
If broken voice that wants words to require,
If now for shame and then for fear in pain;
If fraudless search that findeth fruitless gain;*

*If to esteem you than myself more dear;
If endless suit that wageless craveth hire;
If grief for food and pangs that pierce too near;
If burn far off and freeze amidst the fire,*

*Because that I thus helpless turn and toss,
Yours is the fault and mine the guiltless loss²⁹.*

- 14 Indiquons d'emblée que la structuration du sonnet en trois quatrains et un distique est une caractéristique du sonnet anglais introduite par Henry Howard, comte de Surrey, et qu'elle ne constitue donc pas une spécificité du poème étudié ici. Cette imitation de Pétrarque peut en revanche éveiller notre intérêt à deux égards. On y trouve tout d'abord une systématisation de la répétition du « if » en début de vers, comme s'il s'agissait, en quelque sorte, d'être plus pétrarquien que Pétrarque lui-même. Alors que l'imitation de Wyatt reproduit dans les grandes lignes la structure grammaticale de l'original (« ar », au vers 11, est une exacte traduction de « son », et permet de compléter les structures syntaxiques initiées aux vers 1, 3, 4, 5, 9, 10, 11 et 13), les douze propositions en « if » ne trouvent pas ici de proposition principale pour les compléter. Il est difficile de parler d'agrammaticalité, dans la mesure où la grammaire de l'anglais n'avait pas encore été codifiée de manière stricte à l'époque, mais on peut tout de même gager que cette structure serait apparue comme particulièrement marquée pour un lecteur contemporain de la date de composition du poème. La suite de structures en « if » relève d'une sorte de maniérisme stylistique dont la reproduction contribue à établir un certain rythme dans le poème³⁰. Il s'agit donc très probablement surtout, à travers la structure accumulative³¹, de rechercher un effet phonique et syntaxique. Il existe également dans ce poème des variations de sens par rapport à l'original pétrarquien : le vers 8 semble tout à fait nouveau ; on ne trouve nulle mention des soupirs et des larmes au vers 10. Au vers 12, l'antithèse est redoublée par l'usage de

la préposition « amidst », qui associe de manière oxymorique le feu et la glace. On retrouve ici d'une certaine manière le phénomène déjà observé avec l'usage de « if » : le développement et l'intensification d'un maniérisme stylistique. Au vers 13, les verbes « turn » et « toss » nous éloignent des notions de désordre et de déséquilibre des humeurs contenues dans « distempre » et rappellent plutôt le *topos* de la nuit sans sommeil causée par la douleur d'amour³². Plus qu'en un simple éloignement du texte pétrarquien, ce sonnet consiste en une sorte de stylisation et d'hyperbolisation de sa source.

- 15 L'anaphore de « if » et sa systématisation ne sont pas des phénomènes limités à ce poème. D'autres poètes de la deuxième moitié du siècle s'y adonnent également, et pas toujours dans la forme sonnet. Ainsi, le recueil de George Turberville, dans *Epitaphes, Epigrams, Songs and Sonets, with a Discourse of the Friendly affections of Tymetes to Pyndara his Ladie* (1567) comprend une pièce intitulée « The lover confesseth himselfe to be in Love and enamored of Mistresse P.³³ ». Les dix premiers vers parmi les trente-deux que comporte le poème commencent par « If », et sont structurés selon un système de balancement du vers et d'antithèses que l'auteur a pu trouver, par exemple, dans l'un des poèmes de Pétrarque les plus fréquemment imités, « Pace non trovo » (*Canzoniere* 134). Ce qui se fait jour ici, c'est la constitution d'un langage poétique, de tropes qui deviennent constitutifs d'une écriture de l'amour, qui transcendent les styles propres des écrivains qui les emploient. La grande vague du sonnet de la fin du siècle hérite de ce nouveau langage.
- 16 Notre prochain exemple nous amène logiquement au cœur de cette période, dans les années 1590. *Delia*, recueil majeur de l'âge d'or élisabéthain, fut écrit par Samuel Daniel et publié pour la première fois en 1592. Le quinzième sonnet du recueil est lui aussi inspiré du poème 224 du *Canzoniere*³⁴.

*If that a loyall heart and faith unfained,
If a sweete languish with a chaste desire,
If hunger-starven thoughts so long retayned,
Fed but with smoake, and cherisht but with fire.*

*And if a brow with cares characters painted,
Bewraies my love with broken words halfe spoken;*

*To her that sits in my thoughts Temple sainted,
And layes to view my Vulture-gnawne hart open.*

*If I have doone due homage to her eyes,
And had my sighes styll tending on her name:
If on her love my life and honour lyes,
And she th'unkindest maide still scornes the same.*

*Let this suffice, the world yet may see;
The fault is hers, though mine the hurt must bee*³⁵.

- 17 Dans le premier quatrain, le passage de « *sweet languish* » à « *hunger-starven thoughts* » forme une gradation compatible avec la logique d'exacerbation des passions et d'hyperbolisation observée dans les exemples précédents. La référence au feu est déplacée du troisième au quatrième vers, et se voit étoffée de la mention de la fumée, version métaphorique des soupirs : l'adjectif « gentil » est logiquement supprimé, alors que la référence au labyrinthe disparaît purement et simplement. Dans le deuxième quatrain, les vers 7 et 8 n'ont plus rien à voir avec l'original. Tandis que les vers 7 et 9 requalifient l'amour en dévotion et la dame en sainte, la référence au vautour peut rappeler le mythe de Prométhée ou celui de Tityos ; outre les sources antiques, Daniel pourrait en avoir trouvé des usages dans les *Amours* de Ronsard³⁶. Les vers 11 et 12 insistent sur la méchanceté de la dame, et permettent ainsi de dynamiser le distique final ; les modifications opérées ici s'expliquent donc autant par la volonté de dépeindre une dame à la fois divine et méchante que par les exigences de la structure spécifique du sonnet anglais. La logique de systématisation des structures en « *if* » est toujours présente, mais est allégée, puisque les structures syntaxiques trouvent une résolution avant le distique final. Le sonnet dans son ensemble est marqué par une alternance entre des vers très proches de l'original pétrarquien (vers 1, 2, 5, 6 et 14), qui laissent penser que le poème 224 était bien connu de Daniel, et des passages très éloignés du modèle.
- 18 Sur l'ensemble des exemples étudiés, on peut donc noter deux mouvements : d'une part, une distance de plus en plus marquée vis-à-vis du texte de départ ; d'autre part, une tendance à systématiser les procédés rhétoriques, à exacerber les polarités, parfois par une

sorte de repli sur soi du poème. Cette logique se solde notamment par un mouvement général d'hyperbolisation du discours. Le pétrarquisme de ces imitations ne consiste donc pas en un respect du texte source, mais en sa distorsion plus ou moins marquée par stylisation et hyperbolisation. Celles-ci peuvent s'opérer par l'entremise de l'influence d'auteurs ayant eux-mêmes imité ou traduit la poésie de Pétrarque et de ses imitateurs. Comme le montre l'exemple de Daniel, ces évolutions ne sont pas nécessairement liées à une connaissance imparfaite ou indirecte du texte pétrarquien.

Les masques de Pétrarque

- 19 Le pétrarquisme ne consiste donc pas à imiter Pétrarque de la manière la plus fidèle possible : l'imitation passe au contraire par la médiation non seulement d'autres influences, mais aussi par un certain nombre de mécanismes et procédés formels. Que penser alors des poèmes qui affichent une prise de distance vis-à-vis de Pétrarque ou de ceux qui l'imitent ? S'agit-il de critiquer Pétrarque lui-même, ses successeurs, ou bien encore un mode d'écriture ? Les notions de pétrarquisme et d'antipétrarquisme laissent supposer qu'un affrontement entre deux écoles poétiques constituées a pu avoir lieu au ^{xvi}^e siècle, ce qui est éminemment discutable. Un détour par l'histoire des termes dérivés du nom de Pétrarque semble ainsi nécessaire pour mettre nos analyses en perspective.
- 20 Ce n'est en effet que bien après le ^{xvi}^e siècle que les termes « petrarchismo », « pétrarquisme » et « Petrarchism » voient le jour dans leurs langues respectives. Le terme n'apparaît qu'en 1757 en italien³⁷ ; en français, il est utilisé pour la première fois en 1842³⁸, et en anglais, il n'est pas attesté avant 1881³⁹. De manière générale, la plupart des termes utilisés pour faire référence à une poésie s'inspirant de celle de Pétrarque apparaissent au ^{xix}^e siècle et comportent une dimension péjorative. Ils apparaissent de manière particulièrement tardive en Angleterre. Ainsi les adjectifs « Petrarchal » (1818), « Petrarchan » (1827) et « Petrarchesque » (1839), ainsi que le nom « Petrarchists » (1823) relèvent d'une perspective visant à montrer le caractère conventionnel, peu original de la poésie inspirée de Pétrarque. Ils sont formulés à une époque où l'originalité est précisément en train de s'imposer comme critère fondamental de qualité littéraire⁴⁰. Il

convient de distinguer ces termes de ceux qui étaient déjà employés au ^{xvi}^e siècle. En 1593, Gabriel Harvey écrit dans *Pierces Supererogation* que « tous les plus nobles poètes italiens, français et espagnols ont, chacun à sa manière, pétrarquisé⁴¹ ». Cotgrave, dans son dictionnaire bilingue français-anglais (le premier jamais compilé), définit le verbe français « pétrarquiser » (que l'on trouve par exemple dans le célèbre poème de Du Bellay « À une Dame », publié une première fois en 1553 puis une deuxième fois dans une version modifiée sous le titre « Contre les pétrarquistes » en 1558) de la manière suivante : « to Petrarkise it [sic], to write like a passionate lover » (pétrarquiser, écrire comme un amant passionné). Enfin, le premier adjectif anglais dérivé du nom de Pétrarque provient de la traduction des *Essais* de Montaigne par John Florio. Il s'agit d'un passage du dixième essai du deuxième livre (« sur les livres ») : « [...] je voy que les bons et les anciens Poètes ont évité l'affectation et la recherche, non seulement des fantastiques élévations Espagnoles et Pétrarquistes⁴² [...] ». La traduction de Florio est la suivante : « Fantasticall, new fangled, Spagniolized, and Petrarchisticall elevations ». On dénonce ici le caractère hyperbolique de la poésie (« elevations »), le fait qu'elle produise des chimères (« fantastical »), son origine étrangère (« spagniolized ») et sa nouveauté (« new-fangled »). Il faut préciser ici que le terme « spagniolized » est plus qu'ambigu en 1603, alors que l'ennemi principal de l'Angleterre sur la scène européenne est l'Espagne ; quant au terme « new-fangled », il est très clairement péjoratif. Il ne désigne pas une nouveauté souhaitable, désirée (autrement dit une originalité), mais plutôt une extravagance qui s'éloigne de la sagesse des Anciens.

- 21 Pétrarquiser, c'est imiter une manière ; se positionner sur le fait de pétrarquiser n'implique pas forcément de dénigrer Pétrarque. Ce qui est critiqué au ^{xvi}^e siècle, ce n'est pas tant une école poétique qu'un mode d'écriture, qui pourrait correspondre à la logique formelle et hyperbolique identifiée plus haut – logique qui, selon le terme employé par Florio, aurait été perçue comme une nouveauté dans le contexte anglais. Mais la critique adressée à ceux qui pétrarquisent a un autre fondement, à savoir le caractère potentiellement mensonger et non national de leur poésie, qui a des implications morales. Dès les débuts de la poésie pétrarquiste en Angleterre, notamment dans sa version publiée, celle-ci se voit accusée d'immoralité. Ce qui fut

probablement le premier recueil amoureux italianisant et francisant anglais de la Renaissance, *The Court of Venus*, connut une réédition en 1561. En réaction, John Hall publia en 1565 un ouvrage satirique et moral intitulé *The Court of Vertue*. Il ne s'agit là que d'une illustration d'un phénomène plus global de méfiance morale vis-à-vis des poètes du continent qui s'exacerbe à la fin du xvi^e siècle avec la montée du calvinisme. Dans une large mesure, les recueils pétrarquistes, en particulier ceux de la fin du siècle, sont partie prenante d'une attitude duelle vis-à-vis de l'Europe papiste en général et de l'Italie en particulier⁴³. Les auteurs italiens fascinent les Anglais, mais leur poésie (particulièrement quand sa thématique est amoureuse) est suspecte d'immoralité. Cela influe sur la matière même des poèmes. Les sonnets amoureux intègrent cette dualité à leurs thèmes mais aussi à leur forme. Le caractère excessif d'une poétique fondée sur la systématisation des procédés, sur l'hyperbole, et plus généralement sur l'amplification peut servir à explorer les affres du désir autant que les possibilités du langage. Ainsi, plusieurs recueils des années 1590 sont écrits dans une perspective édifiante. Le recueil *Parthenophil and Parthenophe* de Barnabe Barnes par exemple, publié en 1593, s'achève avec le viol de la dame sur fond de rites sataniques – épisode qui ne saurait être compris à l'époque que comme une mise en garde contre les effets délétères de désirs non maîtrisés. Plus souvent, une véritable ambiguïté, ou, du moins, une ambivalence, est à l'œuvre : Sidney montre à travers l'amant de son recueil, Astrophil, ce qu'il ne faut pas faire⁴⁴. Drayton, dans *Ideas Mirrour* en 1594, semble démontrer comment la folie amoureuse mène à considérer l'amour humain en termes spirituels⁴⁵. Dans le recueil *Amoretti* d'Edmund Spenser publié en 1595, la tension entre discours amoureux et besoin de moralisation est résolue dans le mariage de l'amant et de sa dame, et le recueil de sonnets est suivi d'un épithalame.

- 22 Il convient donc de distinguer Pétrarque en tant qu'autorité en matière d'amour de Pétrarque en tant qu'autorité littéraire⁴⁶. Par ailleurs, pétrarquiser, c'est pour les Anglais surtout importer un style étranger en en systématisant certaines caractéristiques formelles et en ayant recours aux techniques d'amplification, et en particulier à l'hyperbole ; pour autant, c'est aussi importer une langue italienne, une langue de papiste dont la moralité peut être douteuse. On peut pourtant tout à fait fustiger les pétrarquistes tout en étant un fieffé

pétrarquiste soi-même – se déclarer « Contre les pétrarquistes » n’a pas empêché du Bellay de composer des pièces pétrarquistes – et à de nombreux égards, l’antipétrarquisme est partie prenante de la tradition pétrarquiste. Mais quand un auteur positionne sa poésie vis-à-vis de celle des imitateurs de Pétrarque, à plus forte raison dans la pièce liminaire d’un recueil, il en donne aussi une image susceptible d’assurer la promotion de son travail, voire de sa personne.

Autorité et citation : Pétrarque et les autres

23 Nous pouvons désormais revenir au poème 74 de Sidney :

*I never drank of Aganippe well,
Nor ever did in shade of Tempe sit,
And Muses scorn with vulgar brains to dwell;
Poor layman I, for sacred rites unfit.*

*Some do I hear of poets’ fury tell,
But (God wot) wot not what they mean by it:
And this I swear by blackest brook of hell,
I am no pick-purse of another’s wit.*

*How fall it then, that with so smooth an ease
My thoughts I speak, and what I speak doth flow
In verse, and that my verse best wits doth please?
Guess we the cause. “What, is it thus?” Fie, no.*

*“Or so?” Much less. “How then?” Sure, thus it is:
My lips are sweet, inspir’d with Stella’s kiss⁴⁷.*

24 Drayton cite donc mot pour mot le vers 8 du sonnet. La citation est présentée comme telle grâce à la formule introductrice « I avouch thy writ ». Les deux sonnets tiennent un propos d’ordre métatextuel. Astrophil, l’amant sidnéien, rejette la doctrine de l’inspiration, fait profession d’humilité et laisse transparaître ce statut social prétendument modeste dans le registre bas du poème. Il s’agit d’une première étape lui permettant ensuite d’affirmer le naturel de sa plume, guidée

par son amour. Le poème de Drayton, rappelons-le, est un sonnet liminaire, dans lequel il se défend de voler les vers de Desportes et de Pétrarque, et affirme le caractère anglais de sa poésie. On pourrait bien sûr prendre les déclarations de Drayton au pied de la lettre : les critiques qui ont recherché les sources de ses sonnets ont en effet trouvé peu de transcriptions mot pour mot de poèmes d'auteurs antérieurs. Cependant, la mise en avant de la citation, à la fois par l'apostrophe à Sidney, par la formule introductrice, et par sa situation en fin de distique a un autre effet. Selon Antoine Compagnon dans *La Seconde Main*, « la citation est un signe interdiscursif fait tel par la répétition, par la citation en tant qu'acte. L'énonciation de répétition a le pouvoir de faire signe, elle fait de l'énoncé un signe dans le même temps qu'elle l'énonce⁴⁸. » Il affirme plus loin : « Voilà l'effet de la dénivelée du langage : substituer au sens d'un mot, le sens de la répétition de ce mot⁴⁹. » Il convient donc de ne pas seulement considérer ce que nous dit la citation, mais aussi ce qu'elle fait en tant que citation.

- 25 Il semble que Drayton s'ingénie ici à « mettre à nu », au sens que les formalistes russes donnent à cette expression, le procédé par lequel les auteurs, depuis l'Antiquité, font profession de s'écarter de leurs prédécesseurs⁵⁰. En citant le sonnet de Sidney et en lui attribuant clairement la citation, il montre le caractère contradictoire de son acte d'écriture, qui affirme son indépendance tout en s'inféodant à Sidney. Mais il peut aussi inviter à prendre en considération le propos d'Astrophil. En effet, l'amant sidnéien cherche à affirmer le naturel de son inspiration au-delà d'une dialectique qui oppose poésie inspirée (les vers 1 à 5 font allusion au *furor poeticus* néoplatonicien⁵¹), et pillage des autres poètes (vers 6). Ce naturel provient tout simplement du baiser de Stella. On comprend mieux le sens à attribuer à ce baiser quand on sait qu'Astrophil raconte dans le sonnet précédent comment il a volé un baiser à Stella alors qu'elle s'était assoupie, provoquant sa colère. Il s'agit donc de l'un des cas où Astrophil montre ce qu'il ne faut pas faire, et fait figure de contre-exemple moral⁵². Dans un même mouvement, Drayton adopte une posture multiple : il marque sa déférence vis-à-vis de Sidney, indique qu'il souhaite suivre son modèle littéraire, montre qu'il en est incapable, puisqu'il reprend son vers mot pour mot, et enfin indique au lecteur suffisamment connaisseur de l'œuvre

sidnéienne que s'il s'écarte de la démarche moralement douteuse de ses prédécesseurs italianisants, il ne parviendra pas forcément à éviter les travers de la poésie amoureuse.

- 26 Cette posture intenable est représentative de l'ensemble du recueil *Ideas Mirrour*, dont le propos d'ensemble est une mise en perspective morale d'une poétique de l'éloge pétrarquiste et platonisante⁵³. Ce propos ne peut cependant être reconstruit qu'en mettant en réseau les sonnets et en analysant la construction du recueil, et donc qu'à travers le prisme d'une lecture attentive, systématique et linéaire du recueil que tous les lecteurs de Drayton n'ont probablement pas entreprise. Le sonnet de dédicace lui-même, qui semble placer son auteur assez clairement dans une glorieuse filiation nationale, n'est pas dénué d'ambiguïtés, comme si son but était de laisser au lecteur attentif et cultivé un indice de la perspective qui est la sienne. Si l'autorité qu'est Sidney est citée ici, c'est donc sous l'angle du jeu, avec de multiples niveaux de lecture. Le rapport à l'autorité qui s'exprime ici est certes complexe, mais aussi décomplexé et ludique ; c'est une forme de jeu sérieux qui n'implique pas forcément l'irrévérence. En ce sens, ce poème introduit bien le recueil de Drayton, et cette poésie dont le caractère d'écriture au second degré fait la force, et non pas la faiblesse.

- 27 Quand Drayton semble s'en prendre aux imitateurs de Pétrarque et Desportes, il se positionne incontestablement en tant que poète. Il ne s'agit certes pas pour lui de s'attaquer à Pétrarque, qui reste une autorité littéraire incontestée chez les élisabéthains, mais plutôt, vraisemblablement, d'affirmer le caractère national de son œuvre. La dénonciation du « vol » de Pétrarque et de Desportes par ses prédécesseurs n'est pas aisée à comprendre. Bien que la notion de plagiat commence à apparaître à l'époque, elle n'a pas encore clairement le sens qu'elle a aujourd'hui, et les poètes qui, à l'instar de Ben Jonson, s'en prennent aux plagiaires, sont coupables des mêmes travers qu'eux⁵⁴. Faire des autres poètes des « pickpockets » des vers de leurs prédécesseurs n'en reste pas moins partie prenante d'une stratégie d'autopromotion qui figure logiquement dans les éléments liminaires.

- 28 Drayton se place en revanche sous l'autorité de Sidney, figure plus proche de son temps, et qui a joué un rôle majeur dans l'établissement de la légitimité des sonnettistes élisabéthains de la fin du siècle⁵⁵. En citant Sidney, il laisse percevoir le caractère incertain de son positionnement moral, un mélange de joie et d'appréhension à l'idée de proposer au public élisabéthain sa propre poésie italianisante. Il joue à un jeu certes sérieux, mais tout à fait ambigu, qui ne se laisse pas résumer à une dialectique entre respect et rejet, qui a parfois été considérée sous un angle proche de la psychanalyse freudienne⁵⁶, aussi sophistiqués les termes de cette dialectique soient-ils. Cette étude de cas laisse ainsi entrevoir la nécessité d'historiciser l'étude de la citation comme de l'imitation.

BIBLIOGRAPHY

- CLUCAS Stephen S., « Thomas Watson's *Hekatompathia* and European Petrarchism », in McLAUGHLIN Martin, PANIZZA Letizi et HAINSWORTH Peter (dir.), *Petrarch in Britain. Interpreters, Imitators, Translators over 700 years*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- COMPAGNON Antoine A., *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- DONALDSON Ian, « "The Fripperie of Wit" : Jonson and Plagiarism », in Kewes Paulina (dir.), *Plagiarism in Early Modern England*, Londres, Palgrave Macmillan, 2003.
- DUNCAN JONES Katherine, *Sir Philip Sidney: the Major Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- HÅKAN-SVENSSON Lars, *Silent Art, Rhetorical and Thematic Petterns in Samuel Daniel's Delia*, Lund, CWK Gleerup, 1980.
- LAWRENCE Jason, « "Who the Devil Taught Thee So Much Italian ?" Italian Language and Literary Imitation in Early Modern England », Manchester, Manchester University Press, 2005.
- LEE Sidney (dir.), *Elizabethan sonnets, newly arranged and indexed*, Westminster, A. Constable, 1904.
- MONTAIGNE Michel de, *Essais, Livre 2*, éd. A. Micha, Paris, Garnier Flammarion, 1979.
- PÉTRARQUE, *Chansonnier. Rerum Vulgarium Fragmenta*, éd. G. Savoca, trad. G. Genot, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les classiques de l'Humanisme », 2009.
- PRESCOTT Anne L., *French Poets and the English Renaissance : Studies in Fame and Transformation*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1978.

SIDNEY Philip, *Astrophel et Stella*, éd. et trad. M. Poirier, Paris, Aubier, 1957.

THOMPSON Patricia et MUIR Kenneth, *Collected Poems of Sir Thomas Wyatt*, Liverpool, Liverpool University Press, 1969.

NOTES

1 Dès 1904, on peut trouver chez Sidney Lee l'expression « sonneteering craze » (LEE Sidney (dir.), *Elizabethan sonnets, newly arranged and indexed*, Westminster, A. Constable, 1904, p. LXXXVI). Il est possible que l'expression soit plus ancienne. L'expression a été reprise très fréquemment par la critique universitaire depuis le début du vingtième siècle.

2 Dans *Palladis Tamia*, par exemple, Francis Meres place Drayton aux côtés des plus grands auteurs grecs et latins, et bien sûr anglais (Sidney, Spenser et Shakespeare, entre autres). Voir MERES Francis, *Palladis Tamia. Wits Treasury. Being the Second Part of Wits Common wealth*, Londres, P. Short pour Cuthbert Burbie, 1598, p. 280-284.

3 « Veuillez accorder grâce à ces rudes rimes grossières / Qui (cher ami) ont longtemps sommeillé en la sombre nuit, / Et qui maintenant quittant leur nid, en ces glorieux temps, / Peuvent à peine supporter la pureté de la lumière. / Mais, vous le voyez, puisqu'ainsi est leur destinée, / Et qu'elles doivent tenter leur chance en ce monde, / Peut-être pourront-elles mieux le supporter / En arborant votre nom, leur gracieuse livrée. / Ces poèmes sont miens, je ne fais donc tort à personne, / Ni ne m'aventure plus loin que ces cieux cléments, / À la plume de Desportes ou de Pétrarque je ne vole point, / Faute trop commune ces derniers temps. / Divin Sir Philip ; je m'en réfère à ton écrit : / Point ne suis tire-laine d'autres esprits. » Cette glose est la nôtre, sauf le dernier vers, qui est inspiré de la traduction du sonnet 74 d'*Astrophil and Stella* par Michel Poirier.

4 Les ouvrages traitant de l'influence et la réception de Pétrarque en Angleterre sont trop nombreux pour être tous mentionnés ici. On peut en citer quelques-uns parmi les plus importants : MORTIMER Anthony, *Petrarch's Canzoniere in the English Renaissance*, Bergame, Minerva Italica, 1975 ; ROCHE Thomas P., *Petrarch and the English Sonnet Sequences*, New York, AMS Press Inc., 1989 ; KENNEDY William J., *Authorizing Petrarch*, Cornell, Cornell University Press, 1994 et *The Site of Petrarchism. Early Modern National Sentiment in Italy, France, and England*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press, 2003 ; BOSWELL Jackson C. et BRADEN Gordon, *Petrarch's English*

Laurels 1475-1700, a Compendium of Printed References and Allusions, Farnham, Ashgate, 2012. Sur l'influence de Philippe Desportes sur la poésie élisabéthaine, voir LEE Sidney, *The French Renaissance in England : an Account of the Literary Relations of England and France in the Sixteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1910 ; SCOTT Janet G., *Les Sonnets élisabéthains, les sources et l'apport personnel*, Paris, Honoré Champion, 1929 ; PRESCOTT Anne L., *French Poets and the English Renaissance : Studies in Fame and Transformation*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1978, p. 132-166 ; WHITWORTH Charles, « "The Sweet Conceits of Philippe Du Portes" : le poète français chez les élisabéthains », in PETEY-GIRARD Bruno et ROUGET François (dir.), *Philippe Desportes, poète profane, poète sacré, Actes du colloque international de Chartres (14-16 septembre 2006)*, Paris, Champion, 2008, p. 315-329.

5 PRESCOTT A. L., *op. cit.*, p. 161.

6 Le terme « singe » (« ape ») est par exemple utilisé par Sidney dans le sonnet 3 d'*Astrophil and Stella*, dans lequel sont dénoncés les « singes de Pindare » (« Pindar's apes »).

7 COMPAGNON Antoine A., *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 54.

8 Lorsqu'il y a changement de langue, il est évidemment bien difficile d'estimer ce qui relève de la citation au sens strict. Traduire, est-ce citer, même lorsque la traduction est proche du texte d'origine ? Notre propos n'est pas ici de répondre à cette question. On pourra trouver une explication passionnante des processus de composition poétique à partir de langues étrangères, en particulier chez le poète élisabéthain Samuel Daniel, dans le très bel ouvrage de Jason LAWRENCE, *"Who the Devil Taught Thee So Much Italian ?" Italian Language and Literary Imitation in Early Modern England*, Manchester, Manchester University Press, 2005.

9 L'édition et traduction de référence que nous utiliserons ici est la suivante : PÉTRARQUE, *Chansonnier. Rerum Vulgarium Fragmenta*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les classiques de l'Humanisme », 2009.

10 Wyatt séjourne en France en 1526, 1528-1530 et 1532, voyage à Venise et à Rome en 1527, avant de devenir ambassadeur d'Angleterre en Espagne dans la deuxième moitié des années 1530. Quant à Surrey, il vit à la cour de François I^{er} en 1532-1533. Voir HEALE Elisabeth, *Wyatt, Surrey, and early Tudor poetry*, Londres, New York, Longman, 1998 ; MUIR Kenneth, *Life and Letters of Sir Thomas Wyatt*, Liverpool, Liverpool University Press, 1963 ;

THOMSON Patricia, *Sir Thomas Wyatt and His Background*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1964.

11 La première d'entre elles est *The Court of Venus*, dont on pense qu'elle a été publiée pour la première fois entre 1535 et 1539. Voir FRASER Russell A., *The Court of Venus*, Durham (N.C.), Duke University Press, 1955, p. 6.

12 « It must be admitted that the English interest in Petrarch rarely goes beyond a few stock favourites which keep turning up throughout the century. » MORTIMER, Anthony A., *op. cit.*, p. 19. Cette vision du pétrarquisme anglais mérite peut-être d'être nuancée. La critique a récemment commencé à réévaluer la poésie anglaise écrite dans les années 1560, 1570 et 1580, qui a longtemps été négligée, ainsi que les anthologies, qui ont joué un rôle central dans la diffusion de la poésie anglaise au XVI^e siècle.

13 Signalons tout de même que le premier recueil de sonnets anglais est plus précoce. Le recueil à teneur religieuse intitulé *Meditations of a Penitent Sinner*, vraisemblablement écrit par Anne Lok, paraît en 1560. Mais son influence sur les sonnettistes plus tardifs n'est attestée que pour les recueils de poèmes spirituels.

14 L'unité de l'ouvrage est garantie non seulement par la forme des poèmes, mais aussi par des éléments unifians du point de vue éditorial, comme la page de titre, sur laquelle Mars fait face à Vénus, une uniformisation de la structure de la page et la structuration du recueil en deux parties, l'une décrivant les effets de l'amour, la deuxième intitulée « adieu à l'amour » (*a farewell to love*), rappelant ainsi dans une certaine mesure la bipartition *in vita di Laura/in morte di Laura* du recueil pétrarquien.

15 Voir KLEIN Lisa L. M., *The Exemplary Sidney and the Elizabethan Sonneteer*, Newark et Londres, University of Delaware Press, Associated University Press, 1998.

16 « A compressed reception of the Petrarchan tradition ». CLUCAS Stephen S., « Thomas Watson's *Hekatompathia* and European Petrarchism », in McLAUGHLIN Martin, PANIZZA Letizi et HAINSWORTH Peter (dir.), *Petrarch in Britain. Interpreters, Imitators, Translators over 700 years*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 217.

17 Voir ROCHE Thomas P., *op. cit.*, p. 70-153 et KENNEDY William J., *Authorizing Petrarch*, Cornell, Cornell University Press, 1994.

18 Voir THOMSON Patricia P., *op. cit.*, p. 209-237.

19 « Vous qui cherchez toutes les sources au doux murmure / jaillissant des flancs du vieux Parnasse, et qui mettez de force en vos bouquets toutes les fleurs, / peut-être sans parfum, écloses au voisinage, / vous qui introduisez l'ordre du dictionnaire / en vos vers remplis de rudes résonances, / vous qui chantez les antiques chagrins de ce pauvre Pétrarque / en des soupirs nouveaux, donnant droit de cité à un esprit étranger, / vous faites fausse route. De tels secours cherchés si loin / trahissent le défaut d'un sentiment profond / et certes tout larcin se découvre à la fin. / Mais si, pour votre amour et pour votre art, vous cherchez à nourrir votre nom à la mamelle généreuse de la Gloire, / contemplez donc Stella, et puis mettez-vous au travail. » SIDNEY Philip, *Astrophel et Stella*, Paris, Aubier, 1957, p. 61. L'édition de référence utilisée pour le texte anglais est celle de DUNCAN JONES Katherine, *Sir Philip Sidney: the Major Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

20 « My muse is rightly of the English straine, that cannot long one fashion entertain » (« Ma muse est bien anglaise, incontestablement : à aucune manière elle ne s'adonne longtemps »).

21 Limiter la perspective de Sir Philip Sidney à une démarche antipétrarquiste serait d'ailleurs tout aussi réducteur.

22 Voir VUILLEMIN Rémi, *Le Recueil pétrarquiste à l'ère du maniérisme : Poétique des sonnets de Michael Drayton, 1594-1619*, Paris, Champion, 2014, p. 115-164.

23 « Que si une amoureuse foi, un cœur non feint, / Un doux languir, et désirer courtoisement, / D'honnêtes appétits en gentil feu brûlant, / Et longue errance en un aveugle labyrinthe, / Si sur le front tout penser se peignant, / Ou en accents brisés avec peine entendus, / Tantôt par peur, tantôt par vergogne étouffés, / Si un teint à pâleur de violettes et d'amour, / Si autrui tenir cher plus que soi-même, / Si soupirer et si pleurer à tout moment, / Se repaissant du deuil, d'ire et d'ahan, / Et si brûler de loin, être glacé de près / Sont les causes qui font qu'aimant je me défais, / Vôtres, ma dame, est le péché, mien le dommage. » PÉTRARQUE, *op. cit.*

24 Les techniques d'écriture de Wyatt ont été analysées de manière extrêmement stimulante dans un ouvrage récent, qui s'appesantit bien plus sur elles qu'il nous est possible de le faire ici. Voir STAMATAKIS Chris, *Sir Thomas Wyatt and the Rhetoric of Rewriting: "Turning the Word"*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

25 « Si amoureuse foi, un cœur exempt de feinte, / une douce langueur, et grand désir amoureux ; / si honnête désir est nourri en noble feu, / si longue erreur est enchaînée au labyrinthe aveugle ; / si porter en mon visage tous ses pensers inscrits, / ou bien en ma voix brillante plus bas ou plus fort, / qui marquée tantôt de peur, et tantôt de vergogne, s'épuise douloureusement ; / si une pâle couleur tachée par l'amour ; / si plus que soi chérir autrui ; / si pleurer et soupirer, encore et toujours, / en se paisant abondamment de triste courroux ; / si de brûler de loin, et se glacer de près, / sont les raisons pour quoi d'amour je me détruis, / la faute est à vous, Madame, et à moi le tourment. » Cette glose est la nôtre. Au vers 6, nous traduisons littéralement *sperklyng* (*sparkling*), terme dont le sens est problématique. Ce poème figure dans le manuscrit Egerton, conservé à la British Library. Nous le donnons ici dans l'édition de THOMPSON Patricia et MUIR Kenneth, *Collected Poems of Sir Thomas Wyatt*, Liverpool, Liverpool University Press, 1969, p. 12.

26 MORTIMER Anthony, *op. cit.*, p. 14.

27 Voir THOMPSON Patricia, *op. cit.*, p. 209-327, et notamment l'allusion au style hyperbolique de Cariteo, p. 215.

28 Le manuscrit date du milieu du ^{xvi}e siècle. Voir MORTIMER Anthony, *op. cit.*, p. 18.

29 « Si esprit stable, un cœur exempt de feinte, / Si plaintes tristes causent désir sans feinte ; / Si désir constant qui jamais ne veut cesser, / Si pied sans repos erre dans un labyrinthe en vain ; / Si visage en lequel chaque penser est clairement inscrit, / Si ma voix éraillée à laquelle les mots manquent / Si maintenant par vergogne, puis par peur et douleur, / Si honnête recherche qui aucun fruit n'obtient ; / Si plus que moi je vous chéris ; / Si cour sans fin, sans salaire, qui a besoin d'emploi / Si manque nourriture, et violentes crampes m'affectent bien trop près / Si de brûler de loin, et geler dans les flammes, / Puisqu'ainsi sans repos je tourne et me retourne, / la faute vous revient, Madame, et à moi la perte, mais pas la culpabilité. » Cette glose est la nôtre. Source de l'original : MORTIMER Anthony, *op. cit.*, p. 80.

30 J'entends ici par « rythme » non pas seulement la métrique ou l'alternance des temps forts et des temps faibles, mais plutôt l'ensemble du jeu phonique et syntaxique, en cohérence avec ce que le poéticien Puttenham appelle à la fin du ^{xvi}e siècle « auricular figures ».

31 John HOSKINS écrit dans ses *Directions for Speech and Style* que l'*accumulatio* est une forme d'amplification traduisant en particulier la violence des passions. Voir HUDSON Hoyt H. (dir.), *Directions for Speech and Style by John Hoskins*, Princeton, Princeton University Press, 1935, p. 24-25.

32 Ce topos figure par exemple dans le poème 164 du *Canzoniere*.

33 Voir TURBERVILLE George, *Epitaphes, Epigrams, Songs and Sonets, with a Discourse of the Friendly affections of Tymetes to Pyndara his Ladie. Newly corrected with additions, and set out by George Turberville Gentleman*, Londres, Henry Denham, 1567, p. 39.

34 On a pu y voir également une imitation d'un poème de Desportes qui lui-même imite le poème 224 du *Canzoniere* pétrarquien, bien que ce point reste disputé. Voir *Amours de Diane* I.8. Notre analyse s'inspire fortement du travail de HÅKAN-SVENSSON Lars, *Silent Art, Rhetorical and Thematic Petterns in Samuel Daniel's Delia*, Lund, CWK Gleerup, 1980, p. 157-163. Rien n'exclut que Daniel ait eu recours à la fois au texte pétrarquien et aux réécritures françaises. Cette pratique est mise en avant dans LAWRENCE Jason, *op. cit.*

35 « Si cœur loyal, et foi exempte de feinte, / Si une douce langueur, et un désir chaste ; / Si des pensées affamées gardées si longtemps, / Nourries de fumées, et soignées par le feu ; / Et si porter sur son front toutes ses inquiétudes inscrites, / Lui révèlent mon amour en tristes mots à grand-peine entendus, / À elle qui siège comme sainte dans le temple de mes pensées ; / Et me montre ouvert mon cœur rongé par les vautours, / Si j'ai rendu l'hommage qui est dû à ses yeux, / Et m'assure que mes soupirs s'occupent de son nom, / Si sur son amour reposent ma vie et mon honneur, / Et qu'elle, dame méchante, les méprise tous deux ; / Alors il suffit que le monde puisse voir / Que la faute est sienne, bien que mien le tourment. » Cette glose est la nôtre. Il s'agit du sonnet XV de *Delia*, donné ici dans la version de 1592. Voir DANIEL Samuel, *Delia. Contayning Certaine Sonnets : with the complaint of Rosamond*, Londres, J.C. pour Simon Waterson, 1592, Sig. C4^r.

36 Par exemple dans le poème XIII des *Amours* de 1552-1553. Voir RONSARD Pierre, *Les Amours*, éd. C. Weber et H. Weber, Paris, Classiques Garnier, 1998, p. 11.

37 Voir CORTELAZZO Manlio et ZOLLI Paolo (dir.), *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 2^e édition, Bologne, Zanichelli, 1999.

38 Les informations sur les termes français figurant dans ce paragraphe proviennent du *Trésor de la langue française informatisé*. <http://www.tresor>

[-de-la-langue-francaise-informatise.fr](http://de-la-langue-francaise-informatise.fr), consulté le 19 juillet 2015

39 Les informations sur les termes anglais figurant dans ce paragraphe, y compris les citations, proviennent toutes de l'*Oxford English Dictionary*, consulté en ligne le 14 juillet 2015. L'entrée « Petrarchism » provient de la troisième édition papier de l'*Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

40 Voir WARLEY Christopher, *Sonnet Sequences and Social Distinction in Renaissance England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 19-44.

41 « All the noblest Italian, French, and Spanish poets, have in their severall Veines Petrarchised. »

42 Nous avons consulté l'œuvre de Montaigne dans l'édition suivante : MONTAIGNE Michel de, *Essais, Livre 2*, Paris, Garnier Flammarion, 1979, p. 82.

43 Sur ce sujet, voir FOX Alistair, *The English Renaissance : Identity and Representation in Elizabethan England*, Oxford, Blackwell, 1997.

44 ROCHE Thomas P., *op. cit.*, p. 193-242.

45 VUILLEMIN Rémi, *op. cit.*, p. 165-228.

46 Voir BOSWELL Jackson et BRADEN Gordon, *op. cit.*

47 « Jamais à la fontaine d'Aganippe n'ai bu, / ni séjourné jamais sous les ombrages de Tempé, / et les Muses dédaignent de demeurer chez les esprits vulgaires. / Pauvre profane suis-je, inapte aux rites sacrés. / J'entends certains parler de fureur poétique, / mais, par Dieu ! point ne sais ce qu'on entend par là / et – je le jure par le ruisseau le plus noir des Enfers – / point ne suis tire-laine de l'esprit du voisin. / D'où vient alors qu'avec tant d'aisance / j'exprime mes pensées, que mes paroles coulent / en vers et que mes vers plaisent aux meilleurs esprits ? / Devinons-en la cause. Est-ce celle-ci ? Fi donc ! / Celle-là ? Encore moins. Alors quoi ? La voici, à coup sûr : / si mes lèvres sont douces, c'est qu'un baiser de Stella les inspire. » SIDNEY Philip, *op. cit.*, p. 125.

48 COMPAGNON Antoine, *op. cit.*, p. 59.

49 *Ibid.*, p. 86.

50 DONALDSON Ian, « "The Fripperie of Wit" : Jonson and Plagiarism », in KEWES Paulina (dir.), *Plagiarism in Early Modern England*, Londres, Palgrave Macmillan, 2003, p. 119-133, et en particulier p. 120 : « the boast that one

trod in nobody's footstep had been a familiar classical trope since at least the time of Callimachus ».

51 Voir FICIN Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, trad. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 258-259.

52 « He teaches morality by negative example. » Voir ROCHE Thomas P., *op. cit.*, p. 195.

53 Voir VUILLEMIN Rémi, *op. cit.*, p. 395-404, 483-485 et 496-500.

54 Voir DONALDSON Ian, *op. cit.*

55 Voir KLEIN Lisa M., *op. cit.*

56 Nous pensons bien sûr à l'ouvrage d'Harold Bloom qui, bien qu'il s'en défende, construit sa théorie sur un modèle œdipien et familialiste de la création littéraire, avec la figure de l'autorité comme père. Voir BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence*, 2^e éd., New York et Oxford, Oxford University Press, 1997. C'est aussi, dans une moindre mesure, ce que fait Thomas M. Greene. Voir GREENE Thomas M., *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1982.

AUTHOR

Rémi Vuillemin

Université de Strasbourg

IDREF : <https://www.idref.fr/158368177>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000390643132>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16955335>

Pétrarque burlesque

La réécriture du *Canzoniere* chez Giovanni Battista Lalli (1629)

Jean-François Lattarico

DOI : 10.35562/celec.264

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

La réécriture parodique est typique de Lalli, poète burlesque par excellence qui réécrit le *Canzoniere* de Pétrarque en style burlesque, en conservant les rimes d'origine et parfois l'incipit. Cette réécriture transforme radicalement le texte en profondeur, dans une poétique baroque de la métamorphose, et lui permet d'exprimer sa condition difficile de poète et faire une satire de la société et de l'argent.

English

Parodic rewriting is typical of Lalli, the burlesque poet *par excellence* who rewrote *Il Canzoniere* by Petrarca in a burlesque style while keeping the original rhymes and sometimes the incipit. This type of rewriting transforms the text deeply and radically through a baroque poetics of metamorphosis and allows him to express his difficult living conditions as a poet and to draw a satire of society and money.

INDEX

Mots-clés

Pétrarque, Lalli (Giovanni Battista), parodie, burlesque, métamorphose, satire

Keywords

Petrarca, Lalli (Giovanni Battista), parody, burlesque, metamorphosis, satire

TEXT

¹ Le procédé du détournement parodique est une donnée constitutive de la production littéraire de Giovanni Battista Lalli¹, académicien

incognito. Poète burlesque (*giocos*) proluxe, il est notamment l'auteur d'un travestissement remarqué de l'*Énéide* (*Eneide travestita*), hypotexte assumé du *Virgile travesti* de Scarron, et d'un autre poème parodique sur la diffusion de la syphilis², *La Franceide* (1629), qui détournait à son tour le célèbre poème de Girolamo Fracastoro, *Syphilis sive morbus gallicus*³. C'est en appendice à cette première édition de la *Franceide* que l'on trouve publiée, pour la première fois, une réécriture parodique de quelques poèmes tirés du *Canzoniere* de Pétrarque, portant comme titre *Rime del Petrarca mutate in stile e concetti burleschi*. Il s'agit d'une première série, composée de dix-neuf sonnets, une chanson, une ballade et une sextine, qui fait suite à un ensemble de *rime giocose*, série reprise ensuite dans le recueil des *Opere poetiche*⁴ l'année suivante. Le corpus s'enrichit de nouvelles pièces dans l'édition posthume des *Poesie nuove*⁵ (1638), dont une dizaine de sonnets et une ballade supplémentaire. Au total le *Chansonnier* revisité par Lalli comporte vingt-neuf sonnets, deux ballades, une chanson et une sextine, ce qui peut paraître peu au regard des trois cent soixante-six pièces qui constituent le recueil du *Rerum vulgarium fragmenta*. De manière pointilleuse et obsédante, le poète conserve les rimes d'origine, et parfois même l'incipit, mais réécrit le reste, modifiant ainsi en profondeur le contenu du texte dans une optique délibérément parodique. Seul le vers liminaire de chacun des poèmes de Pétrarque parodié rappelle au lecteur l'origine du détournement et la référence au texte source. Malgré un regain d'intérêt, depuis quelques années, pour la littérature burlesque du premier ^{xvii}^e siècle, ces poèmes ont été totalement délaissés par la critique qui n'a pas été tendre, comme en témoigne le jugement très négatif de Giuseppe Rua, qui a édité les deux épopées de la *Moscheide* et de la *Franceide* : « né meritano più d'un cenno le sue fiacche e scipite *Rime del Petrarca in stil burlesco* ⁶ ».

- 2 Il s'agira, d'une part, de s'interroger sur le sens que recoupe la parodie jadis exhaustivement étudiée par Genette⁷, et, d'autre part, sur le rôle que joue la citation dans le procédé du détournement, à une époque où les lettrés italiens commencent à peine à s'interroger sur les questions de propriété littéraire, de plagiat⁸, de « furto letterario » qui peut être admis, toléré ou vertement condamné, questions qui coïncident avec l'émergence du statut d'auteur⁹ et de ses corollaires (relation nouvelle et privilégiée avec le public, affirmation de

l'intégrité de l'œuvre, etc.). Le *Canzoniere* détourné de Lalli se présente en réalité comme un exemple parfait d'écriture palimpseste qui révèle au grand jour son modèle en tissant sur une partition préexistante une partition nouvelle. Lalli conjugue en effet la transformation radicale et la citation littérale pour aboutir à un objet littéraire qui s'inscrit d'abord dans la tradition baroque de la métamorphose au sens premier, celle d'un transport d'un objet vers un autre, ce que dit bien l'adjectif « mutata » du titre, transport qui conserve des liens patents avec le texte source, mais élabore en même temps les conditions stylistiques et poétiques de sa propre autonomie.

- 3 Le choix de parodier le *Chansonnier* s'inscrit tout d'abord dans le riche filon de la fortune de Pétrarque, en Italie mais aussi dans l'Europe entière¹⁰. Une fortune qui suscita précisément réécritures et gloses de toutes sortes, comme l'a écrit, de façon emblématique, Nicolò Franco dans l'une de ses épîtres en langue vulgaire : « Veggo il Petrarca comentato, / Il Petrarca sconcacato, / Il Petrarca imbrodolato, / Il Petrarca tutto rubbato, / Il Petrarca temporale e il Petrarca spirituale¹¹ ». Le procédé de la citation est bien sûr abondamment exploité dans les exemples nombreux d'imitation du modèle (je pense notamment, au-delà du lexique, à la citation détournée des suffixes diminutifs dans les sonnets pétrarquaisants d'un Martin Opitz¹², contraires à l'usage syntaxique allemand), et plus encore dans le cas des parodies qu'il faut entendre, y compris pour le texte de Lalli, au sens étymologique de « chant d'à côté », de chant parallèle. C'est le cas d'un autre exemple de réécriture du recueil de Pétrarque, publié en 1536, le *Canzoniere spirituale* de Girolamo Malipiero¹³, qui, avant Lalli, adopte la même technique d'écriture-palimpseste en conservant les mots à la rime et en appliquant le procédé à la totalité (317) des sonnets du recueil. Cette réécriture, visant à une meilleure conformation à la doctrine théologique, selon les préceptes de la Contre-Réforme, rappelle le procédé similaire des *contrafacta* musicaux (réécriture spirituelle de madrigaux profanes) qui fleurissaient dans la Milan borroméenne. Mais l'entreprise de Malipiero est d'une autre ampleur, avec des interventions d'une extrême variété, allant de la réécriture intégrale, à la modification d'un seul vers, en passant par tous les stades intermédiaires¹⁴.

- 4 Adoptant les mêmes procédés stylistiques, mais dans une tout autre optique idéologique, Lalli réécrit le *canzoniere* en mode burlesque, mais fait un usage tout à fait comparable de la citation : le texte de Pétrarque, comme c'était le cas chez Malipiero, n'est pas formellement dissocié des ajouts, nombreux, apportés par Lalli. En d'autres termes, il n'y a rien, dans le texte, qui différencie d'un strict point de vue typographique ce qui appartient à Pétrarque de ce qui ressort de l'*inventio* de Lalli, si ce n'est la connaissance qu'a le lecteur des textes parodiés. Si les pratiques typographiques de l'époque faisaient un usage encore modéré des guillemets, inventés en 1525, l'absence de ces marques traditionnelles de différenciation aboutit à un sentiment de continuité, d'enchaînement du discours, qui brouille les pistes – car la « répétition de mots d'autrui » par quoi Compagnon définit formellement la citation¹⁵, est ici aisément reconnaissable – et en même temps se donne tout aussi formellement comme une œuvre autonome, puisque même détourné, le poème source apparaît sous une forme *autre*, et substituée à un sens primitif – celui du *Canzoniere*, lu, réédité, imité, parodié – un sens second tout aussi pertinent. Le procédé adopté par Lalli, et avant lui par Malipiero, n'est pas très éloigné au fond des pratiques de transposition, de translation, de glose et d'ajouts arbitraires propres à l'exercice même de la traduction, telles qu'elles étaient en usage au *xv^e* et surtout au *xvi^e* siècles. Il s'agit ici d'une affaire de réappropriation qui vise à souligner la polysémie intrinsèque à tout texte poétique, non pas à travers une modification minime des séquences qui réorienterait le sens du poème, mais par une modification radicale qui préserve la structure d'ensemble du texte de départ, permettant ainsi au lecteur de reconnaître ce dernier, tout en ayant sous les yeux un texte résolument autre. La démarche de Lalli est intéressante, et même très moderne, en ce sens qu'elle s'apparente à une combinatoire, à une poétique de combinaisons sémiotiques. Sans évacuer la primauté du sens, le poète accorde une place plus grande à la forme et aux jeux de renvois (phoniques, lexicaux, métriques, rythmiques) qui l'inscrit dans la tradition encore récente de l'expérimentation poétique¹⁶. D'ailleurs il s'agit d'une réécriture burlesque, c'est-à-dire précisément – contrairement à la démarche moralisante et théologique de Malipiero – d'une vision ludique de la poésie qui place le jeu, la virtuosité combinatoire, l'expérimentation formelle, le processus de réécriture et le détournement parodique, au centre d'une poétique qui prend ses

distances avec son modèle tout en admettant en creux la perfection indépassable de celui-ci.

- 5 Cette combinatoire repose d'abord sur une extrême variété des emprunts, des « citations », à laquelle fait écho une séquence du sonnet liminaire qui résonne comme une profession de foi poétique que Lalli fait implicitement sienne. En effet, l'expression « Del vario stile » [du style varié], qui indique les diverses modalités stylistiques par lesquelles Pétrarque chante les louanges et se lamente de l'absence de Laure, aboutit chez Lalli à une substitution de tonalité : « piango » [je pleure] devient « scherzo » [je plaisante]. Le maintien des mêmes mots à la rime n'entrave pas la cohérence du propos nouvellement formulé : Amour est vu, non pas comme un « bourreau des cœurs », mais comme un « boucher des cœurs » (« Amore / fa salsiccia dei cor senza perdono¹⁷ »). Cette tonalité burlesque est constante dans tout le recueil et repose sur une systématique du procédé. Celui-ci laisse en même temps au poète une grande liberté de manœuvre, puisque le maintien du mot à la rime n'est que le dénominateur commun à l'ensemble des poèmes réécrits. On l'a dit, les mots liminaires peuvent être préservés, parfois un vers entier¹⁸, ou Lalli peut ne modifier qu'un seul terme du vers de Pétrarque¹⁹, usant ainsi ce que Genette appelle une *forgerie*²⁰, c'est-à-dire une modification minimale du texte d'origine qui laisse à peine transparaître le phénomène de réécriture, contribuant à préserver dans certains cas l'illusion référentielle. Mais chez Lalli, la tonalité générale de style peut conserver une homogénéité sans contredire la fonction de la parodie qui permet précisément de faire se côtoyer des registres opposés, dont la confrontation suscite, par contraste, le rire, ou du moins le « diletto ». C'est le cas avec la réécriture « Sopra le carote » de la *canzone* « Nel dolce tempo de la prima etade²¹ », ajoutée dans les œuvres posthumes, dont Lalli maintient à l'identique le vers liminaire, mais le fait suivre immédiatement après du vers burlesque : « Sol vide il mondo le carote in erba²² », dont il préserve là encore certains éléments lexicaux du vers d'origine (« Che nascer vide, ed ancor quasi in erba²³ »). Et quelques vers plus loin, lorsque Lalli invoque Apollon (« Dammi, o messer Apollo, libertade / Di dir quanto tal seme in pregio s'ebbe²⁴ »), le détournement, qui maintient le style aulique du texte source, fait une nouvelle fois office de profession de foi poétique, dont on trouve de nombreux autres exemples ailleurs

dans le recueil, comme dans le sonnet VI : « D'ascender come gli altri ebbi desio / Sul caval pegaseo solo una volta : / Vi montai, e correndo a briglia sciolta, / Facea rider ognun del fatto mio²⁵ ».

- 6 S'il se situe à l'opposé du projet de réécriture de Malipiero, pour qui il s'agit d'une opération sérieuse de « resémantisation » de tout le recueil, nous dit A. Quondam²⁶, le résultat voulu et obtenu par Lalli est rigoureusement le même, celui de réorienter sémantiquement le *Canzoniere*, sans modifier fondamentalement le style initial. Lorsque la réécriture porte la critique des mœurs de son temps, le registre burlesque n'est pas nécessairement de mise. Et lorsque Lalli écrit : « Per l'aereo sentiero erge le piume / Dal mondo rio la Cortesia sbandida, / E più ch'ogn'altro popolo smarrita / L'ha delle Corti il natural costume²⁷ » (sonnet VII), le registre noble est préservé. Autre exemple, dans les vers : « Infra gli spaziosi immensi campi / Che vo squadrandò a passi tardi e lenti, / Gli occhi ognor giro a contemplare intenti / Qualche bel concetton ch'io scriva e stampi²⁸ » (sonnet XXVIII), seul le terme « concetton », avec son suffixe augmentatif peu orthodoxe, indique un léger changement de registre. On est bien dès lors dans la parodie – et non dans le travestissement, opération inverse – qui modifie le sujet sans modifier le style. Mais le choix de ce registre exclusif n'est pas moins affaire sérieuse. Le jeu n'est jamais loin du sérieux, tandis que le sérieux assumé et affiché comme tel tend à s'abstraire du ludique. L'esthétique burlesque, telle qu'elle a été à maintes reprises pratiquée au ^{xvii}^e siècle, notamment après l'invention du genre héroïcomique, intègre une part importante d'autobiographie, et renoue par là même, c'est-à-dire par le processus de détournement parodique, avec l'écriture intime et lyrique de la poésie pétrarquiste. Le jeu et le je poétiques se croisent, se répondent et se font l'écho d'une situation contemporaine du temps de l'écriture. Le poète ne cesse de renvoyer le lecteur à sa propre expérience, l'activité poétique est revendiquée comme une affirmation d'auctorialité. Les remarques métapoétiques abondent et s'appuient sur un usage singulier de la citation qui est ici ornementale²⁹ d'un discours délibérément militant. Lalli se plaint notamment de la difficile condition de poète qui ne lui permet pas de vivre de sa plume. Les considérations d'ordre économique émaillent sa réécriture, et les vers de Pétrarque se transforment, par cette réorientation sémantique, en une sorte de tribunal qui pointe les

dérives d'une société gangrenée par le règne de l'argent roi. Le sonnet XI (« Se la mia vita da l'aspro tormento ») se moque non sans ironie, à travers la figure emblématique de l'antiphrase, de cette tyrannie financière : « Io non credo vi sia maggior tormento, / Né più spietato cumulo d'affanni, / Che star senza denari i mesi, gli anni, / Ch'è quasi esser sepolto anzi che spento³⁰ ». Dans les vers suivants, le processus de resémantisation est motivé par le réemploi de la métaphore topique des cheveux d'argent, symbole du temps ravageur qui transforme la blondeur juvénile et aurifère en une grisaille crépusculaire. Mais ici l'argent est entendu dans son sens concret de monnaies sonnantes et trébuchantes. On a là un exemple typique du processus de redéfinition sémantique que permet la réécriture parodique, souvent associée au paradigme du corps, des humeurs, de la matière, bref, de la réalité la plus concrète et la moins idéalisée. En outre, la variété des registres, inhérente à l'esthétique burlesque, s'illustre également à travers l'invective qui, sans contradiction aucune, permet au poète d'exprimer sa profession de foi. Ainsi, le sonnet VIII, « A piè de' colli ove la bella vesta », méditation sur le déclin inéluctable de l'existence humaine, est radicalement transformée en une critique en règle de l'art poétique, réduit à une fonction technique, à un dégradant négoce, en totale opposition avec l'idéal renaissant – et antique – de l'*otium* du lettré désintéressé qui, bénéficiant de la protection du mécène, pouvait exercer en toute liberté d'esprit son art. Lalli déplore l'effacement du mécène : « La Poesia con onorevol vesta, Mercé de' Mecenati, andonne pria : / Or zoppicando a l'ospedal s'invia, / Né trova albergo, e carità non desta³¹ ». Aussitôt après, la dimension autobiographique reprend le dessus et le poète s'adresse directement à son fils, l'enjoignant de se tenir éloigné de cet « art infortuné³² ». L'aspiration à une vie sereine, déjà présente dans le sonnet correspondant de Pétrarque, est ainsi préservée dans le détournement de Lalli grâce au maintien des mots à la rime qui, par leur position stratégique, souligne les éléments rhétoriquement marqués. D'ailleurs, sur ce thème précisément, qui ne saurait être un objet de dérision puisqu'il illustre un aspect important de la profession de foi du poète et une situation que celui-ci dénonce, le registre stylistique adopté par Lalli ne se démarque aucunement de celui de son modèle.

- 7 Il s'agit là d'un autre aspect inhérent au détournement parodique, qu'il faut une fois de plus entendre ici dans son sens étymologique de « chant parallèle » : l'écart que de tels phénomènes de réécriture induit nécessairement avec le texte source conjugue subtilement une rupture manifeste avec ce dernier, car il s'agit bien d'une nouvelle partition écrite sur une plus ancienne, et une fidélité objective avec le texte parodié – fidélité assurée par l'emprunt littéral, la citation entendue dans sa fonction d'autorité (de l'auteur), mais aussi dans celle, plus autonome, de pouvoir sentencieux (autorité de la parole), ce que les Anciens appelaient « apophtegme » et qui désignait un élément clé de l'ancienne rhétorique. Cette remarque appelle le vaste débat sur la *mimesis* qui oppose, pour faire simple, la position négative et répressive de Platon, et celle positive et créatrice d'Aristote qui jette implicitement les bases d'une légitimation de la citation, à travers l'imitation (dont elle est l'une des modalités) de modèles réels ou supposés. La distinction platonicienne des deux modes, simple et imitatif, qui fondent l'expression du récit (dans le premier cas, le poète parle en son nom, dans le second, il rapporte la parole d'autrui), est ici peu pertinente, outre qu'elle repose sur des prémisses erronées³³. Car dans le détournement parodique qui emprunte sans révéler, dans le texte, dans l'entreprise de réélaboration, de manière explicite l'objet de son emprunt, cette distinction tend à s'effacer au profit d'une homogénéité discursive qui donne raison à la conception aristotélicienne de l'imitation et à ses pouvoirs infinis en matière de création.
- 8 La lecture burlesque du *Canzoniere* de Pétrarque est d'abord une manière de désacraliser l'objet poétique, de le déposséder de tout arrière-plan métaphysique. Il est significatif que Lalli, dans son projet de réécriture, n'ait pas la même ambition que Malipiero qui s'est emparé de la totalité du recueil pour lui donner une tout autre orientation idéologique. Il faudra sans doute accomplir le même travail de relevés statistiques, établir une sorte de typologies des réécritures, qui pointerait ce qui relève formellement de la citation, de l'emprunt direct – en dehors des mots à la rime qui sont les plus immédiatement perceptibles –, et ce qui ressort d'une création originale. Mais faire ce travail de pointage systématique, c'est considérer qu'il y a pertinence à préserver cette distinction, alors même que ce qui relève de l'emprunt direct est constitutif de la création poétique, faite

d'échos, de reprises, de références explicites ou implicites, révélant ainsi des combinaisons qui sont toujours d'une certaine façon uniques et par là même riches de potentialités sémantiques. Bien que se situant dans une autre optique que celle de Malipiero, Lalli inscrit son projet de réécriture dans le même sillage contradictoire de respect et de dépassement des normes. L'hybridisme littéraire, constitutif à plus d'un titre de l'esthétique du premier baroque, s'accomplit ici dans l'usage répété, obsédant, de la citation formelle qui finit par se dissoudre, à travers l'expérimentation combinatoire, dans l'écho fantomatique de son illustre modèle.

BIBLIOGRAPHY

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

ERRICO Scipione, « De' furti, e come si scusino e lodino », in *Adone, L'occhiale appannato*, Messine, Bianco, 1629.

FRACASTOR Jérôme, *Syphilis sive morbus gallicus*, éd. C. Dussin, Paris, Classiques Garnier, 2010 [1530].

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

LALLI Giovanni, *Vita del Signor Giovanni Battista Lalli*, in *Poesie Nuove di Gio. Battista Lalli*. Volume posthume, Rome, Francesco Cavalli, 1638.

LALLI Giovanni Battista, *La Franceide*, Foligno, A. Alterij, 1629.

LALLI Giovanni Battista, *La Moscheide e la Franceide*, éd. G. Rua, Turin, UTET, 1927.

LALLI Giovanni Battista, *Opere poetiche del Dottor Gio. Battista Lalli da Norsia*, Milan, Donato Fontana & Gio. Scaccabarozzo, 1630.

LALLI Giovanni Battista, *Poesie nuove di Gio. Battista Lalli*. Volume posthume, Rome, Francesco Cavalli, 1638.

LOREDANO Giovan Francesco, *Le Glorie degli Incogniti overo gli huomini illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venezia*, Venise, Valvasense, 1647.

MALIPIERO Girolamo G., *Il Petrarca spirituale*, Forlì, Marcolino, 1636.

MARINO Giambattista, « Lettera IV. Il Cavalier Marino a Claudio Achillini », in *La Sampogna*, éd. V. de Malde, Parme, Ugo Guanda, 1993 [1620].

QUONDAM Amadeo, « Riscrittura, citazione, parodia. Il "Petrarca spirituale" di Girolamo MALIPIERO », in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modène, Panini, 1991.

Russo Emilio, s.v. « LALLI, Giovanni Battista », Dizionario biografico degli italiani, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 63, 2004.

NOTES

- 1 Sur la vie et l'œuvre de Giovanni Battista Lalli, nous renvoyons à la biographie écrite par son fils (LALLI Giovanni, *Vita del Signor Giovanni Battista Lalli*, in *Poesie Nuove di Gio. Battista Lalli. Volume posthume*, Rome, Francesco Cavalli, 1638), sur le profil inclus dans l'ouvrage collectif *Le Glorie degli Incogniti ovvero gli huomini illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venezia*, Venise, Valvasense, 1647, p. 221-223 et l'entrée du *Dizionario biografico degli italiani* par E. Russo.
- 2 LALLI Giovanni Battista, *La Franceide*, Foligno, A. Alterij, 1629. Sur ce texte, voir CABANI Maria C., « *La Franceide di Giambattista Lalli* », in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno di Lecce, 23-26 octobre 2000, Rome, Salerno, 2002, p. 693-716.
- 3 L'œuvre de Fracastoro fut publiée à Vérone en 1530, près d'un siècle avant la parodie de Lalli. Voir l'édition moderne : FRACASTOR Jérôme, *Syphilis sive morbus gallicus*, Paris, Classiques Garnier, 2010 [1530].
- 4 LALLI Giovanni Battista, *Opere poetiche del Dottor Gio. Battista Lalli da Norsia*, Milan, Donato Fontana & Gio. Scaccabarozzo, 1630.
- 5 LALLI Giovanni Battista, *Poesie nuove di Gio. Battista Lalli. Volume posthume*, Rome, Francesco Cavalli, 1638.
- 6 Dans LALLI Giovanni Battista, *La Moscheide e la Franceide*, Turin, UTET, 1927, « Introduzione », p. IX. [et ses *Rime del Petrarca in stil burlesco*, faibles et insipides, ne méritent pas davantage d'égard].
- 7 GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- 8 Si Daniello Bartoli est le premier à théoriser la question du plagiat en 1645 (dans une section de son *Huomo di lettere difeso e emendato*, « *Ladri che in più maniere s'appropriano le fatiche de gli studi altrui, Che si dee non torre l'altrui, ma trovar cose nuove del suo, Come possa rubarsi da gli scritti altrui con buona coscienza, e con lode* », Firenze, 1645, p. 58-77), celle-ci a déjà été débattue au moment de la querelle marinienne ; Marino lui-même l'évoque dans la lettre-préface à sa *Sampogna* (MARINO Giambattista, « Lettera IV. Il Cavalier Marino a Claudio Achillini », in *La Sampogna*, Parme, Ugo Guanda,

1993 [1620], p. 43-59), tandis que l'un de ses plus fervents défenseurs, Scipione Errico, aborde à son tour la question dans un chapitre intitulé « De' furti, e come si scusino e lodino », inclus dans sa défense de l'*Adone*, *L'occhiale appannato*, Messine, Bianco, 1629, p. 28-34, strictement contemporain de la réécriture burlesque de Lalli.

9 Voir à ce sujet l'ouvrage désormais classique de VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1985.

10 Voir NARDONE Jean-Luc, *Pétrarque et le pétrarquisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3338, 1998.

11 FRANCO Nicolò, *Epistole vulgari*, Venise, Gardane, 1539, cité par QUONDAM Amadeo, « Riscrittura, citazione, parodia. Il "Petrarca spirituale" di Girolamo MALIPIERO », in *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modène, Panini, 1991, p. 203. [Je vois le Pétrarque commenté, / Le Pétrarque souillé, / Le Pétrarque emberlificoté, / Le Pétrarque tout dépouillé, / Le Pétrarque temporel et le Pétrarque spirituel]

12 NARDONE Jean-Luc, « Pétrarquisme et antipétrarquisme d'Opitz », *op. cit.*, p. 115-118.

13 MALIPIERO Girolamo G., *Il Petrarca spirituale*, Forlì, Marcolino, 1636. Le recueil est précédé d'un dialogue fictif entre Pétrarque et Malipiero, le premier admettant son erreur d'avoir cédé la « insana concupiscenza » au lieu de se consacrer à la « sana sapienza ». Ce sera précisément le rôle de Malipiero de réparer cette erreur. Sur cette réécriture théologique du *Canzoniere*, cf. QUONDAM Amadeo, *op. cit.*, p. 203-262.

14 Cf. QUONDAM Amadeo, *op. cit.*, p. 227-229.

15 COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 125.

16 Dont l'exemple le plus emblématique reste sans conteste l'œuvre de Leporeo, d'une virtuosité sans comparaison dans les lettres italiennes du XVII^e siècle, au point d'avoir inventé une forme poétique, fondée sur l'usage exclusif de rimes « difficiles », appelée, d'après son propre nom, « leporeambi ». Voir l'édition moderne de son recueil : LEPOREO Ludovico, *Leporeambi*, éd. V. Boggione, Turin, Res, 1993. Voir plus globalement le récent *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, éd. A. Metlica et F. Tomasi, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

- 17 [Amour / Change en saucisses les cœurs sans un pardon].
- 18 Voir par exemple l'incipit du sonnet XIII : « Io mi rivolgo indietro a ciascun passo », in *Opere poetiche*, op. cit., p. 230. [Derrière moi je regarde à chaque pas]
- 19 Un cas emblématique est constitué par l'ultime sonnet XXIX (« S'io credesse per morte esser scarco »). Le vers de Pétrarque est le suivant : « Ne l'altrui sangue già bagnato e tinto » [Dedans le sang d'autrui déjà teint et trempé], celui de Lalli ne modifie que l'adjectif initial, renforçant l'insistance sur la dimension autobiographique du sonnet : « Nel proprio sangue mio bagnato e tinto », *Poesie nuove*, op. cit., p. 152-153.
- 20 « L'état mimétique le plus simple ou le plus pur, ou le plus neutre, est sans doute celui de la forgerie. On peut le définir comme celui d'un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même ou sur le texte mimétique, dont la ressemblance doit être aussi transparente que possible, sans aucunement se signaler elle-même comme ressemblance, c'est-à-dire comme imitation », GENETTE Gérard, op. cit., p. 114.
- 21 [Dans le doux temps du premier âge]
- 22 [Le monde ne vit que les carottes en herbe]
- 23 [qui vit naître, et presque en herbe encore]
- 24 [Donne-moi, messir Apollon, la liberté / De dire combien une telle semence fut appréciée]
- 25 LALLI Giovanni Battista, *Opere poetiche*, op. cit., p. 225. [De monter comme les autres j'eus désir / Sur le cheval Pégase une seule fois : / J'y montais et courant à bride abattue / Je faisais rire chacun de mon exploit]
- 26 « Per Malipiero si tratta di compiere un' operazione seria e di grande importanza : rendere esecutivo in ogni dettaglio il progetto di decostruire e riorientare semanticamente i *Rerum vulgarium fragmenta* », QUONDAM Amadeo, op. cit., p. 205.
- 27 *Opere poetiche*, op. cit., p. 226. [Par l'aérien sentier dresse ses plumes / La courtoisie bannie du monde hostile / Et plus que tout autre peuple l'ont fait / Se perdre des cours usage et coutume]
- 28 [Au milieu des champs immenses et spacieux, / Que je m'en vais vérifier à pas lents et alanguis, / Je tourne sans cesse mes regards afin de contempler / Quelque belle grosse pointe que j'écris et imprime]

29 Voir à ce sujet les remarques d'A. Compagnon : « L'élément formel de la citation peut satisfaire un large éventail de fonctions. En voici quelques-unes, que Stefan Morawski juge fondamentales : fonction d'érudition, invocation d'autorité, fonction d'amplification, fonction ornementale », COMPAGNON Antoine, *op. cit.*, p. 99.

30 LALLI Giovanni Battista, *Opere poetiche*, *op. cit.*, p. 228. [Il n'y a point – je ne crois – plus grand tourment / Ni plus cruel amoncellement d'ennuis / Que de rester sans le sou des mois, des ans, / Car c'est être enterré plutôt qu'éteint]

31 *Ibid.*, p. 226. [La poésie, honorablement vêtue, / Grâce aux mécènes, s'en alla la première. / Ores boitant, à l'hôpital s'achemine, Ne trouve refuge et charité n'éveille]

32 « Lunge, o Giovanni mio, lunge da questa / Arte infelice, chi campar desia : / Fuggila dunque, se non vuoi tra via / Menar sempre la vita egra e molesta », *ibid.* [Loin, ô mon cher Jeannot, qu'il reste loin de cet / Art infortuné celui qui veut survivre : / Fuis-le donc, si tu ne veux sur la route / Mener une vie de douleur et d'affliction]

33 Voir la synthèse qu'en donne Antoine Compagnon (*op. cit.*, p. 101-105).

AUTHOR

Jean-François Lattarico

Université Jean Moulin Lyon 3

IDREF : <https://www.idref.fr/050504819>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000081305850>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13532957>

Partie 2 – Entre hommage et actualisation

La citation comme « conversation avec les défunts » ?

Les citations d'auteurs classiques dans la poésie morale de Francisco de Quevedo (1580-1645)

Rafaèle Audoubert

DOI : 10.35562/celec.276

Copyright
CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Chez Quevedo, la citation est une relation d'hommage, de référence non parodique, visant à justifier une actualité par un passé reconnu comme glorieux ou digne d'admiration. Elle réactive par divers processus, souvent complexes, une autorité première qui soutient les propos de l'auteur second s'inscrivant à sa suite. Elle permet de mettre en avant une communauté d'idées, un idéal partagé. Ce travail analyse les différentes modalités de citations et le rôle central de la lecture dans ce processus.

English

For Quevedo, quoting is paying a tribute to a glorious past, with no parodic intention, in order to justify the situation at the present time. It reactivates one major authority through various processes, often complex, so as to support the words spoken by the second writer, which is so brought into play. Quoting is a way to point up shared ideas and a common pattern. This work analyses the methods of quoting and the essential function of reading in this process.

INDEX

Mots-clés

poésie espagnole, Siècle d'or, Quevedo (Francisco de), Antiquité, lecture

Keywords

spanish poetry, Golden Age, Quevedo (Francisco de), Antiquity, reading

OUTLINE

« Converser avec les défunts » : l'identité et la présence des différents auteurs cités
Convoquer l'autorité : l'exemple du sonnet 82
Conforter les autorités (suite et fin de l'exemple)

TEXT

- 1 Dans un de ses sonnets, le poète espagnol du début du XVII^e siècle Francisco de Quevedo évoque la retraite qu'il a connue vers la fin de sa vie, soulignant son isolement en ces termes :

*Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.*

Isolé dans la paix de ces vastes déserts,
entouré de livres peu nombreux mais savants,
je vis en conversation avec les défunts
et j'écoute avec mes yeux les morts¹.

- 2 Vivre en conversation avec les défunts, écouter les morts avec les yeux, ou en une formulation plus quelconque lire et écrire : telles sont les activités pratiquées et célébrées alors par le poète. Dans ce contexte, et dans l'œuvre de Quevedo en général, l'écriture et la lecture sont intimement liées, faisant par là même de la citation un troisième procédé inséparable des deux premiers.
- 3 Chez Quevedo, la citation est conçue comme une relation d'hommage, de référence non parodique, visant à justifier une actualité par un passé reconnu comme glorieux ou digne d'admiration. La citation convoque une autorité première qui est réactivée pour soutenir les propos de l'auteur second s'inscrivant à sa suite. Antoine Compagnon² souligne le rôle capital de la mémoire dans les processus intimement liés que sont la lecture et l'écriture : citer

serait ainsi se souvenir et faire se souvenir d'un écrit antérieur afin que notre propre acte d'écriture entre en écho avec les textes précédents et s'inscrive dans une durée. Francisco de Quevedo, dans sa poésie dite « morale », décrit les travers de la société de son temps pour les critiquer, mettant en avant une morale fondée sur le respect du dogme catholique, de l'honneur et sur le mépris des biens matériels³. Dans ce contexte, les grands auteurs antiques comme Juvénal, Sénèque ou Perse⁴ sont une référence constante de Quevedo. « Écouter les morts avec ses yeux », pour ce poète, c'est lire dans les écrits des grands auteurs disparus les leçons qu'ils ont bien voulu nous laisser⁵. L'écriture quévédienne est certes création mais, comme beaucoup de créations, elle est réécriture, elle est profondément marquée par les lectures et l'immense culture de cet auteur.

4 Dans certains cas, l'écriture quévédienne est citation, référence explicite ou voilée à un écrit antérieur. Chez cet auteur, on a parfois affaire à des citations explicites, avec le nom de l'écrivain : c'est le cas du poème sur lequel sera centrée l'analyse. Cependant, les citations implicites, sous forme d'intertextes, sont aussi très nombreuses et certaines d'entre elles seront donc évoquées. Ce qui va importer ici sera de déterminer une modalité de citation, de définir, s'il s'agit bien d'une « conversation avec les défunts », de quel type de conversation il s'agit et à quoi elle sert. L'analyse des textes de Quevedo, et d'un exemple particulièrement détaillé, permettra de formuler l'hypothèse que la citation, dans la poésie morale de Francisco de Quevedo, met en avant une communauté d'idées, amène à converser avec les Anciens, à s'appuyer sur leur autorité pour mettre en avant un idéal. Pour cet auteur, à travers la combinaison de plusieurs éléments, il s'agit de réécrire le passé afin de célébrer certaines vertus et de faire du poète une sorte de prophète, à mi-chemin entre Dieu et les hommes, qui montre la voie droite de la bonne morale.

5 Cette hypothèse sera démontrée en commençant par une brève approche générale de la question de la citation dans la poésie morale quévédienne. Ensuite, très vite, le choix sera fait de laisser de côté la plus grande partie de ce corpus pour attirer l'attention sur un texte en particulier : cela permettra une étude détaillée indispensable à une meilleure compréhension de l'écriture quévédienne. Cette étude visera à montrer que l'on dépasse largement ici la simple citation pour se confronter à un processus complexe de convocation d'une

autorité. Enfin, la visée de ce poème sera présentée et le texte sera confronté à d'autres poèmes du corpus moral quévédien dans le but de voir si on y retrouve cette réécriture mettant en valeur le statut du poète et le même idéal que le texte premier, l'autorité de référence.

« Converser avec les défunts » : l'identité et la présence des différents auteurs cités

- 6 Dans tout le corpus dit « moral », soit sur une centaine de poèmes, Quevedo a recours environ soixante fois à des citations, une proportion élevée⁶. Certains de ses textes ont la particularité de renfermer plusieurs citations, ce qui fait que près de la moitié d'entre eux en contient au moins une. Les auteurs de référence sont les auteurs de l'Antiquité : Quevedo cite Juvénal, Épicure, Sénèque, Catulle, Pétrone, Perse, Martial, Ovide, Épictète, Tertullien, Horace, Pline, Virgile... Il cite aussi certains Pères de l'Église, comme saint Pierre Chrysologue, saint Augustin et saint Ambroise⁷. Les satires de Juvénal, les traités et les lettres de Sénèque, et les satires de Perse sont, dans cet ordre, les textes les plus cités⁸.
- 7 La citation se fait ici en intégrant le passage de référence à l'énoncé second. La source est donc logiquement traduite en espagnol, mais elle demeure immédiatement reconnaissable par un lecteur cultivé du XVII^e siècle, familier de ces textes soit par ses lectures personnelles directes soit par celle des miscellanées qui circulaient à l'époque⁹.
- 8 Du point de vue strictement formel, la citation est manipulée dans le sens où l'auteur se l'approprie, la traduisant et l'insérant dans son poème sans la signaler comme citation par la ponctuation. Nous pourrions cependant douter de la ponctuation à cause du phénomène d'édition souvent posthume de ces textes ; cependant, le plus souvent, la citation n'est pas non plus signalée par des termes particuliers dans l'énoncé, elle est simplement intégrée dans le texte. C'est par exemple le cas dans les nombreux poèmes où les citations se font simplement sous la forme de traductions très proches¹⁰. Du point de vue du sens, la citation n'est que très peu manipulée : si l'insertion de

la citation dans un contexte énonciatif différent du contexte d'origine est une réinterprétation, il n'est absolument pas question pour Quevedo de prendre le contre-pied de ces grands textes. Pour autant, il ne suit pas non plus simplement le chemin ouvert par les auteurs antiques, il isole aussi souvent certains éléments de leurs écrits, anecdotes célèbres ou formules stylistiquement marquantes, pour les reprendre pus résolument à son compte.

- 9 Des thèmes sont repris de cette façon, comme celui des prières indignes adressées aux dieux par les hommes, présent dans la satire XIV de Juvénal et dans la satire II de Perse et réélaboré par Quevedo dans plusieurs poèmes, principalement dans *Ciegas peticiones de los hombres a Dios*¹¹ :

*¡Oh fallezcan los blancos, los postreros
años de Clito ! Y ya que, ejercitado,
corvo reluzga el diente del arado,
brote el surco tesoros y dineros.*

*'Los que me apresuré por herederos,
parto a mi sucesión anticipado,
por deuda de la muerte y el pecado,
cóbrenlo ya los hados más severos.*

*¿Por quién tienes a Dios ? ¿De esa manera
previenes el postrero parasismo ?
¿A Dios pides insultos, alma fiera ?*

*Pues siendo Stayo de maldad abismo,
clamara a Dios, ¡oh Clito !, si te oyera ;
y ¿no temes que Dios clame a Sí mismo*¹² ?

- 10 Quevedo s'inspire du texte de Perse pour bien des idées, des thèmes, mais aussi pour des mots plus précis, soulignés ci-dessous :

*O si
Sub rastro crepet argenti mihi seria, dextro
Hercule ! pupillumve utinam, quem proximus heres
Impello, expungam ! namque est scabiosus, et acri*

*Bile tumet. Nerio jam tertia conditur uxor !
 Hæc sancte ut poscas, Tiberino in gurgite mergis
 Mane caput bis terque, et noctem flumine purgas.
 Heus age, responde ; minimum est quod scire laboro :
 De Jove quid sentis ? estne ut præponere cures
 Hunc...— cuinam ? — cuinam ? Vis Staio ?... anscilicet hæres
 Quis potior judex, puerisve quis aptior orbis ?
 Hoc igitur, quo tu Jovis aurem impellere tentas,
 Dic agedum Staio. 'Proh Jupiter ! o bone, clamet,
 Jupiter !' At sese non clamet Jupiter ipse¹³ ?*

- 11 Cependant, le poète espagnol ajoute une référence à la mort (« el postrero parasismo » ou « paroxismo ») et à la crainte de Dieu (« ¿ no temes... ? ») qui ne se trouve pas dans le texte latin : cette réélaboration personnelle se fait donc dans le cadre d'une référence au péché, à la religion catholique. On reconnaît évidemment là le procédé de lecture et de réappropriation inhérent à toute fréquentation d'un texte qui séduit son lecteur mais lecture et citation sont particulièrement liées chez Quevedo. Ce n'est pas un hasard si Quevedo cite brièvement Perse dans un sonnet qui célèbre la lecture et l'écriture : « pero aquella [= la hora] el mejor cálculo cuenta/ que en la lección y estudio nos mejora¹⁴ » contient en effet une citation du début de la Satire II : « Hunc, Macrine, diem numera meliore lapillo¹⁵. » Grand lecteur, reconnu comme tel par ses contemporains, Quevedo cite les auteurs antiques pour asseoir sa propre autorité. Sa « conversation avec les défunts », cette marque d'estime à peine voilée et particulièrement constante, est liée à la question de ce que doit être le poète auprès de ses contemporains, un rôle qui va par la suite être étudié.

Convoquer l'autorité : l'exemple du sonnet 82

- 12 Dans le but de présenter maintenant une hypothèse de lecture susceptible d'éclairer l'ensemble du processus de citation dans la poésie morale de Quevedo, il faut entrer plus avant dans les détails et l'analyse des textes de Quevedo, en détaillant tout d'abord un exemple précis, celui du poème traditionnellement désigné par son premier vers « Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones ».

A estas animosas palabras que decía Epicteto : « Plue, Jupiter, super me calamitates »

Soneto

*Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones,
mendigo, esclavo y manco, repetía
Epitecto valiente, y cada día
a Júpiter retaban sus razones.*

*Vengan calamidades y aflicciones
averigua en dolor mi valentía ;
con los trabajos mi paciencia expía
mi sufrimiento, en hierros y prisiones.*

*¡Oh hazañoso espíritu hospedado
en edificio enfermo, que pudieras
animar cuerpo excelso y coronado !*

*Trabajos pides y molestia esperas,
y, con tener a Dios desafiado,
ni ofendes, ni presumes, ni te alteras¹⁶.*

À ces paroles courageuses que disait Épictète : « Plue, Jupiter, super me calamitates »

Sonnet

*Que pleuve sur mon front, oh mon Dieu, les malheurs,
répétait Épictète, courageux mendiant,
esclave et éclopé, et chaque jour passant
entendait Jupiter défié par ses pleurs.*

*Qu'arrivent les calamités, viennent les peines,
éprouve en ma douleur, oh mon Dieu, mon courage ;
à travers les épreuves ma patience expie
par ma peine mes torts, dans les fers, les prisons.*

Oh esprit courageux enfermé, abrité,
dans ces murs maladifs, toi qui pourrais sans peine
faire vivre un corps sain, glorieux et couronné !

Tu réclames l'épreuve et espères l'obstacle,
et, alors que tu oses défier ton Dieu,
tu ne te laisses pas aller à l'invective.

- 13 Parmi tous les textes recensés dans notre corpus parce qu'ils contiennent des citations, celui-ci attire l'intérêt, pour deux raisons, apparemment paradoxales.
- 14 D'abord, la toute première citation, explicite et issue des *Entretiens* d'Épictète, diffère des autres car elle est présentée expressément comme une citation : elle est mentionnée entre guillemets et suivie d'un verbe de parole qui précède lui-même le nom du philosophe (« "Que pleuvent sur mon front, oh mon Dieu, les malheurs" / répétait Épictète... »). Elle est accompagnée d'une autre citation, explicite elle aussi mais inventée : « "Qu'arrivent les calamités, viennent les peines..." ». En cela, dans le fait que ce poème contient ces deux citations explicites, il se distingue apparemment des autres.
- 15 Mais la différence avec l'ensemble du corpus s'arrête là : pour le reste, le processus est le même, une reprise d'éléments du texte de référence, que l'auteur second s'approprie en les insérant dans son propos sans en modifier le sens. Quevedo s'inscrit dans la droite ligne d'Épictète en choisissant dans les écrits de ce dernier des termes particuliers, marquants. Ce texte présente donc l'intérêt de représenter un processus commun de citation, et il va s'agir ici de montrer quels sont les termes que Quevedo choisit de citer et comment il se les approprie, comment il convoque dans un texte de sa propre plume l'autorité d'un autre auteur.
- 16 Le premier de ces termes marquants est la phrase « Plue, Jupiter, super me calamitates », traduite en espagnol par « Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones » (la traduction française proposée reprend la notion d'ordre contenue dans l'impératif latin « Plue » : « Que pleuvent sur mon front, oh mon Dieu, les malheurs »). Elle constitue le vers introductif du sonnet.

- 17 On pourrait s'étonner que le titre fasse référence en latin au texte grec d'Épictète. Précisons que ce titre, et donc cette mise en avant du texte latin, n'est d'ailleurs peut-être pas l'œuvre de Quevedo mais celle de son premier éditeur posthume, son ami José Antonio González de Salas, car Quevedo n'a en général pas donné de titre à ses poèmes. Quoi qu'il en soit, le choix du latin pourrait poser question, qu'il soit le fait de Quevedo ou celui de González de Salas. Or, si Quevedo lisait à la fois le latin, le grec, l'hébreu, et bien d'autres langues, les ouvrages circulaient pour la plupart en latin, et c'était à travers le filtre de la culture romaine que l'Antiquité était abordée à l'époque. La plupart des lecteurs étaient plus familiers du latin que du grec et du point de vue matériel de l'imprimerie l'utilisation des caractères latins était plus répandue que celle des caractères grecs. Ainsi la référence latine ne doit-elle pas étonner outre mesure.
- 18 Le « Jupiter » du texte latin devient en espagnol « Dios » (Dieu) : pour Quevedo, l'équivalence est totale, sauf contexte particulier contraire, entre le Dieu chrétien et le premier des dieux romains. Le nom latin « calamitates » est traduit en espagnol par « persecuciones » (mot à mot la poursuite, l'acharnement), mais le nom espagnol « calamidades » apparaît dans le quatrain suivant. Pour le reste, l'ordre latin des mots est scrupuleusement suivi ; en somme, la traduction du latin vers l'espagnol est extrêmement fidèle.
- 19 Cette citation est suivie d'une autre, qui a la particularité d'être inventée mais qui demeure fidèle au propos général de ce passage des *Entretiens* d'Épictète. Le second quatrain du texte de Quevedo contient les termes « courage » et « patience », qui sont mis en avant dans le texte d'Épictète. De même, le mot « trabajos », que j'ai traduit par « épreuves », renvoie à ce passage des écrits du philosophe grec, où il mentionne les travaux d'Hercule comme exemple d'épreuves à accueillir avec bienveillance car elles permettent d'exercer le courage et la patience :

N'avez-vous pas reçu le *courage* ?
 N'avez-vous pas reçu la *patience* ? Et dès que j'ai l'élévation de
 l'âme, que
 m'importe ce qui peut arriver ? [...]
 [...] Que crois-tu donc que fût devenu Hercule, s'il
 n'y avait pas eu le fameux lion, et l'hydre, et le cerf, et le sanglier,

et plus d'un homme inique et cruel qu'il a chassés et dont il a purgé la terre ? Qu'aurait-il fait, si rien de pareil n'avait existé ? Il est évident qu'il se serait enveloppé dans son manteau, et y aurait dormi. Tout d'abord donc il n'aurait pas été Hercule, si dans la mollesse et le repos il eût ainsi dormi toute sa vie. Et s'il l'avait été, à quoi aurait-il servi ? Quel emploi y aurait-il eu pour ses bras et pour toute sa force, pour sa *patience* et pour son *courage*, sans de telles circonstances et de telles occasions pour le stimuler et pour l'exercer¹⁷ ?

- 20 Le poème de Quevedo avait déjà mentionné l'idée de courage dans le titre (« À ces paroles courageuses... »/ « A estas animosas palabras... »). Cette même idée était également présente dans le premier quatrain (« Épictète courageux »/ « Epicteto valiente »). Quevedo la reprend encore dans le second quatrain et enfin dans le premier tercet (« Oh esprit courageux... »/ « ¡Oh hazañoso espíritu... »). Cette notion est ainsi mise en avant pas moins de quatre fois dans le poème. La citation n'est donc pas ici la seule mention d'une ou plusieurs phrases clairement identifiées, elle est aussi une reprise d'autres éléments du texte de référence que le poème quévédien met en avant, par la répétition.
- 21 Il s'agit là de convoquer l'autorité d'Épictète en la justifiant par le courage présenté comme propre à ce philosophe. Ce dernier devient alors personnage. Le courage, qui caractérise dans son propos Hercule et l'ensemble des hommes devient plus spécifiquement son courage, celui d'Épictète, qui dépasse ainsi le statut de philosophe pour devenir une figure porteuse d'une valeur par ses actions et non par ses seuls propos. Ce ne sont pas seulement les mots du philosophe que Quevedo convoque mais la figure d'Épictète, représenté comme mendiant, esclave, éclopé... autant d'éléments anecdotiques qui participent à la construction du personnage. En d'autres termes, dans la citation, le choix de l'auteur et l'image qu'on en donne importent autant que le choix des éléments cités.
- 22 Remarquons à ce sujet que Quevedo qualifie Épictète de « manco », c'est-à-dire « manchot », alors que l'on sait qu'Épictète est censé être boiteux, pas manchot, la célèbre anecdote rapportant que le pied du philosophe aurait été écrasé dans un étau par un de ses maîtres, pour

éprouver sa capacité à endurer le mal, ce qui l'aurait laissé estropié à vie. Ce décalage apparemment insignifiant sur le plan littéraire (manchot/ boiteux) est significatif : il montre que peu importe à Quevedo qu'il s'agisse d'un pied ou d'un bras, l'essentiel est la blessure en tant que telle et ce pour quoi elle a été infligée, c'est-à-dire mettre à l'épreuve les valeurs du philosophe. L'anecdote rapporte d'ailleurs qu'Épictète n'a pas crié pendant cette torture mais s'est borné à prévenir son maître qu'il allait lui briser la jambe, et finalement à lui signaler qu'il l'avait fait. Ce serait sans doute forcer un peu le trait que de dire que Quevedo renvoie l'image d'un Épictète martyrisé pour ses valeurs, mais c'est là l'idée : l'autorité du philosophe est convoquée bien au-delà de la citation de ses propos.

- 23 La notion de patience et la référence à Hercule correspondent à un schéma comparable même si ces derniers exemples sont beaucoup moins flagrants : présents dans le texte premier, ces deux éléments (Hercule et la patience) sont repris dans le texte second de manière isolée mais identifiable.
- 24 À ces références s'ajoutent les derniers vers du sonnet : « y, con tener a Dios desafiado,/ ni ofendes, ni presumes, ni te alteras »/ « et, alors que tu oses défier ton Dieu,/ tu ne te laisses pas aller à l'invective. » Le dernier vers, traduit par « tu ne te laisses pas aller à l'invective. » signifie mot à mot : « tu ne commets pas d'offenses, ni ne te vantes, ni ne te troubles. ». Cette fin du dernier tercet est une citation de la fin des propos d'Épictète. Il s'agit d'une citation qui est manipulée sur le plan formel, au point que l'on peut parler à son sujet de *référence*, de ces mots du philosophe grec :

Vous restez assis à pleurer et à gémir, les uns n'ayant pas d'yeux pour voir celui qui vous a fait ces dons, et méconnaissant votre bienfaiteur ; les autres vous laissant aller par manque de cœur à des invectives et à des récriminations contre Dieu. Et cependant, pour atteindre à l'élévation de l'âme et au courage, je puis te montrer quelles ressources et quels moyens tu as ; toi, pour invectiver et récriminer, montre-moi à quoi tu peux recourir.

- 25 Ce que reproche Épictète à ses destinataires c'est d'invectiver et de récriminer, c'est-à-dire de protester violemment contre Dieu¹⁸. C'est

exactement, selon Quevedo, ce qu'Épictète parvient à ne pas faire malgré sa situation. Il défie Dieu, certes, mais il ne récrimine pas contre lui : il ne l'offense pas, il ne fait pas preuve d'orgueil (comme le souligne le verbe « presumer »/ « se vanter »), il ne sort pas de sa modération (ce qui est mis en relief à la chute du sonnet : « no te alteras »/ « tu ne te troubles pas »).

- 26 Quevedo, ou plutôt la voix poétique quévédienne¹⁹, s'adresse d'une part au lecteur, destinataire implicite du sonnet et d'autre part à Épictète, son destinataire explicite. Mais la citation convoque ici l'autorité d'Épictète sur deux plans : premièrement en tant que penseur, qui a produit ce discours sur la modération, face à la tentation d'invective et de récrimination, et deuxièmement en tant que personnage, que Quevedo représente comme appliquant lui-même ce principe, celui de ne pas invectiver ni récriminer.
- 27 Cette même voix poétique cite explicitement Épictète, qui cite à son tour Hercule, comme personnage donné en exemple. À travers le terme « trabajos » (« épreuves, travaux »), Quevedo cite à son tour, implicitement cette fois, l'exemple d'Hercule, convoquant donc une double autorité, celle d'Épictète qui est la principale et, en arrière-plan, celle d'Hercule.
- 28 Elle cite également la Bible, ce qui sera évoqué plus loin.
- 29 Épictète, cité par Quevedo, s'adresse à Dieu dans le poème. Dans le texte de référence ce n'est pas le cas : c'est à ses auditeurs qu'Épictète suggère de dire « Envoie maintenant... ». Voici le texte des *Entretiens* :

Toi, à ton tour, comprends donc tout cela, et jette les yeux sur les forces qui sont en toi, considère-les, et dis : « Envoie maintenant, ô Jupiter, les circonstances que tu voudras ; car j'ai des ressources et des moyens donnés par toi-même, pour tirer parti de tous les événements ».

- 30 En tant que personnage, chez Quevedo, Épictète s'adresse à Dieu/Jupiter alors qu'en tant qu'auteur, dans les *Entretiens*, il s'adresse explicitement à ses auditeurs.

- 31 La situation de communication dans le poème quévédien est donc bien plus complexe que celle du texte des *Entretiens*, si l'on veut bien mettre à part le fait que ce texte est une somme de propos attribués à Épictète par un de ses disciples²⁰. Cette construction dédoublée de la situation de communication vise à asseoir l'autorité d'Épictète : on doit le prendre comme modèle non seulement pour ce qu'il dit comme auteur mais pour ce qu'il fait comme personnage et aussi parce que lui-même, comme auteur, cite Hercule qui est un exemple reconnu. Aussi, en ne s'adressant que de manière indirecte à ses destinataires, la voix poétique quévédienne choisit un chemin détourné, plus subtile que l'abord frontal, dans le but de rendre l'argumentation plus efficace. La citation d'Épictète et son exemple sont donnés dans les quatrains puis commentés dans les tercets, suivant un procédé classique de division quatrains/ tercets. Son autorité est ainsi progressivement assise, grâce au renfort de divers procédés stylistiques. Les rythmes ternaires, d'abord, se répètent lexicalement aux vers 2 et 14 : « mendigo, esclavo y manco²¹ » et « ni ofendes, ni presumes, ni te alteras²² ». Ils introduisent un mouvement d'amplification, renforcé par leur place en miroir en début et en fin de sonnet. Les vers utilisés sont des hendécasyllabes et portent donc trois syllabes rythmiquement accentuées (une principale et deux secondaires), ce qui souligne cet écho ternaire illustrant la constance d'Épictète. La métaphore tout à fait traditionnelle du corps prison de l'âme, ensuite, est reprise dans le premier tercet après avoir été ingénieusement préparée par le dernier vers du second quatrain, participant à une construction progressive du propos.
- 32 Le même processus de mise en abyme de la citation, à travers lequel un auteur cité par Quevedo cite lui-même une troisième source, se retrouve dans d'autres textes du poète. Dans le sonnet *Que se ha de tener dado a Dios en el ánimo todo lo que el hombre pose*²³..., Quevedo cite en les traduisant des termes exacts du *De la Providence* de Sénèque²⁴, alors que ce dernier décrit dans ces passages le philosophe Démétrius s'adressant à Dieu. On peut notamment rapprocher les termes suivants :

« voz tan animosa » (« voix si hardie ») et « animosam vocem » (« voix hardie »),

« cuando tu voluntad no me dijiste » (« quand tu ne m'as pas fait part de ta volonté ») et « quod non ante mihi notam uoluntatem uestram fecistis » (« car vous ne m'avez pas fait part de votre volonté plus tôt »),

« no hay cosa/ que me quites, si no es lo que me diste » (« il n'est rien que tu ne m'enlèves, si ce n'est ce que tu m'as donné ») et « quidni nullam moram faciam quo minus recipiatis quod dedisti ? » (« est-ce que je devrais hésiter à vous rendre ce que vous m'avez donné ? »),

ou encore « la alma mía/ y los hijos te doy del mismo modo » (« mon âme et mes enfants, je te les donne également ») et « Vultis liberos sumere ? [...] Vultis spiritum ? [...] A uolente feretis quidquid petieritis. » (« Voulez-vous prendre mes enfants ? [...] Voulez-vous mon âme ? [...] Je vous donnerai avec plaisir tout ce que vous demanderez. »)

- 33 L'autorité de Quevedo, comme dans l'exemple avec Épictète et Hercules, est ici confortée non seulement parce que Quevedo a recours à une citation de Sénèque mais aussi parce que, dans ce cadre, l'auteur antique convoque l'autorité de Démétrius, dont les paroles sont données en modèle et qui, ici, s'adresse à Dieu.
- 34 Or, si la voix poétique quévédienne met en œuvre autant de moyens pour asseoir l'autorité de ses sources, et en filigrane la sienne, c'est en fin de compte non seulement pour défendre l'idéal de modération des Anciens, cette position particulière face à la divinité qui va maintenant être abordée, mais aussi pour justifier à travers cela l'acte même d'écriture du poème moral.

Conforter les autorités (suite et fin de l'exemple)

- 35 Si Quevedo ne reprend que des éléments isolés du chapitre *Sur la Providence* des *Entretiens* d'Épictète, il réécrit en cela le texte de départ. Il le résume, en omet des pans entiers pour le réduire en un sonnet. Il modifie la situation d'élocution en présentant Épictète comme un personnage qui s'adresse directement à Dieu et en occul-

tant totalement le rapport entre le philosophe et ses auditeurs humains.

- 36 Cependant, il met en valeur la même chose qu'Épictète : il ne faut pas invectiver Dieu, récriminer contre lui, mais cela ne dispense pas de chercher à élever son âme. Cette quête, chez Épictète, se traduit par l'exercice d'une faculté de l'homme : la capacité à réfléchir et à comprendre ce qui lui arrive. Face à l'adversité, il ne faut pas se rebeller contre Dieu mais exercer sa force de réflexion, éventuellement son courage, ce qui permettra de louer la Providence pour ce qui arrive, car on aura compris que cela arrive pour atteindre l'élévation de l'âme.
- 37 Pour Quevedo, cette quête se traduit par l'observation des mauvais usages de la société contemporaine et par le respect d'une conduite plus conforme à la morale catholique. En se déplaçant à présent de la sphère de la réalité extra-littéraire vers celle de l'écriture, on comprend que cette même quête de l'élévation de l'âme se traduit, dans la poésie morale quévédienne, par la critique des travers de la société dans le but de la ramener à une norme morale plus digne. En d'autres termes, la voix poétique quévédienne prétend ici que l'élévation de l'âme passe non seulement par une conduite (se conformer à la morale catholique) mais aussi par un acte de création (écrire pour inciter les lecteurs à suivre des exemples de cette conduite considérée comme idéale). Il y aurait en quelque sorte une mission, un devoir du poète, de diffuser parmi ses contemporains la bonne morale catholique. Chez Quevedo, le poète devient en effet prophète, à mi-chemin entre Dieu et les hommes, entre l'absolu et le relatif : il est capable d'erreurs morales, tout comme les autres hommes, mais il sait fondamentalement ce qui est bon et ce qui ne l'est pas, « il sait ce qu'il faut et ne faut pas faire »²⁵. Ce poète-prophète est ainsi celui qui se retire à l'écart des hommes, tout en continuant à les éclairer par sa parole : dans le sonnet *Retiro de quien experimenta contraria la suerte...*²⁶, la voix poétique affirme vouloir se retirer à Cumes, loin des hommes, mais l'existence même du poème constitue un acte de communication qui leur est destiné, hors du champ de la fiction poétique. Il est particulièrement remarquable que ce sonnet prenne comme point de départ une citation de Juvénal : « unem civem donare sibyllae... »²⁷, à la différence près que, si les termes sont très proches, l'auteur latin rapporte le départ d'un de ses amis à Cumes

alors que c'est bien la voix poétique qu'évêdienne qui prétend s'y retirer (« Quiero dar un vecino a la Sibila/ y retirar mi desengaño a Cumas » : « Je veux donner un voisin à la Sybille/ et exiler ma désillusion à Cumes »).

- 38 Ce processus entre en résonnance avec le système de double citation, évoqué plus haut, par lequel un auteur cité dans un poème cite lui-même une autre référence. Le poète est prophète, certes, mais il a justement besoin de l'autorité des Anciens pour donner plus de poids à la voix qu'il fait entendre. Le sonnet déjà mentionné citait Sénèque citant lui-même Démétrius s'adressant à Dieu. D'autres cas n'impliquent pas cette référence à Dieu mais comportent une même mise en abyme de la citation, prouvant que cette modalité particulière est une constante chez Quevedo. Ainsi de nombreuses citations de Juvénal sont-elles non seulement des citations de mots communs mais aussi des références à un même personnage connu. C'est le cas du sonnet qui commence ainsi : « Próvida dio Campania al gran Pompeio/ piadosas, si molestas, calenturas²⁸ ». Il reprend de façon très proche les mots de Juvénal : « Provida Pompeio dederat Campania febres/ Optandas²⁹ » et aussi la même référence à Pompée, frappé par des fièvres mises en perspective de sa défaite contre César. Une référence plus générale aux rois du passé est également empruntée à Juvénal dans le *Sermón Estoico de Censura Moral*³⁰ ; voici le texte de Quevedo :

*¡Cuán raros han bajado los tiranos,
delgadas sombras, a los reinos vanos
del silencio severo,
con muerte seca y con el cuerpo entero !
Y vio el yerno de Ceres
pocas veces llegar, hartos de vida,
los reyes sin veneno o sin herida.*

Comme ils sont rares les tyrans qui sont descendus,
ombres décharnées, aux royaumes vains
du silence sévère,
d'une mort naturelle [sèche : sans sang versé] et avec un corps
intact !
Et le gendre de Cérès

a rarement vu venir, lassés par la vie,
les rois sans poison ou sans blessure.

et voici celui de Juvénal³¹ :

*Ad generum Cereris sine cæde et vulnere pauci
Descendunt reges, et sicca morte tyranni.*

Auprès du gendre de Cérès peu de rois sont descendus sans sang
versé et sans blessure,
et peu de tyrans par une mort naturelle [sèche : sans sang versé].

- 39 L'autorité de Quevedo est doublée par le fait que la citation de Juvénal contient elle-même la mention d'autres figures, dont l'exemple fait autorité. La référence convoquée en second plan (c'est-à-dire celle citée par la citation première) est le plus souvent un exemple, comme Démétrius ou Pompée. Mais elle peut aussi être un contre-exemple, comme c'est le cas de Verrès dans le sonnet où Quevedo associe son nom à l'adjectif « sacrilège » à la manière de Juvénal ; Quevedo écrit :

*El sacrilego Verres ha venido
con las naves cargadas de trofeos*³²

Le sacrilège Verrès est venu
avec ses bateaux chargés de trophées

... ce qui constitue une citation de Juvénal :

*Inde Dolabella est, atque hinc Antonius ; inde
Sacrilegus Verres. Referebant navibus altis
Occulta spolia*³³

Ensuite Dolabella arrive, puis Antoine ; et enfin
Verrès le sacrilège. Ils rapportaient dans leurs bateaux chargés
un butin caché...

- 40 Le sonnet qui commence par ces vers : « Ya llena de sí solo la litera/ Matón³⁴ » contient aussi une citation de Juvénal citant un

personnage connu et pris en contre-exemple : « [...] cum veniat lectica Mathonis/ plena ipso³⁵ ? ». Les mots latins « plena ipso » sont repris termes à termes en espagnol et le personnage de l'avocat Mathon, gros et malhonnête, revient également. La citation peut enfin être plus directe : Quevedo prend par exemple Sénèque et Néron comme personnages de deux de ses sonnets, construits en un diptyque dans lequel les deux figures se répondent³⁶. L'effet est ici de se mettre sous l'autorité de l'exemple historique, plus précisément sous celle de l'Histoire Antique, qui à l'époque de Quevedo fait autorité par excellence. Mais le choix de Sénèque n'est pas innocent : ce dernier est à la fois un personnage historique et un auteur (originaire de la péninsule ibérique qui plus est, mais cela reste ici un détail). Le citer, même en tant que personnage, c'est se placer dans la continuité d'une lignée de grands écrivains ou produire à son tour une parole dont ils sont la caution.

- 41 Que l'homme Quevedo adhère ou non à cette idée n'importe guère, même si cela est probable, l'essentiel c'est qu'il utilise cette représentation du poète et de l'acte d'écriture pour justifier ce dernier, pour donner à ses écrits une raison d'être incontestable, pour conforter, en somme, son autorité en tant que poète moral. L'utilisation de la citation dans ce but se trouve même ponctuellement soulignée, mais d'une façon subtile, par Quevedo. Si la citation n'est pas souvent mise en évidence dans les poèmes de cet auteur, elle l'est cependant à deux reprises remarquables : dans le sonnet représentant Épictète qui a été analysé en deuxième partie et dans le sonnet *Un delito igual se reputa desigual*³⁷... Ce dernier cite un passage de la satire XIII de Juvénal :

multi

Committunt eadem diverso crimina fato :

Ille crucem sceleris pretium tulit, hic diadema.

Beaucoup

ont commis des crimes semblables et ont connu des châtiments différents :

celui-ci a connu la potence comme punition de son crime, celui-là le diadème.

... en soulignant ainsi l'acte de citation :

Si de un delito propio es precio en Lido
la horca, y en Menandro la diadema,
¿quién pretendes, ¡oh Júpiter !, que tema
el rayo a las maldades prometido ?

Si le prix d'un délit particulier est pour Lidus
la potence, et pour Ménandre le diadème,
qui veux-tu, ô Jupiter, qui craigne
la foudre promise aux méfaits ?

42 L'acte quévédien de citation consiste ici à reprendre les mots « diadema » et « crucem » par des traductions strictes (« crux » ne désigne pas seulement la croix mais aussi le gibet, la potence) mais aussi à présenter la citation au moyen de l'utilisation d'une tournure hypothétique. Cette dernière présente l'affirmation qu'elle introduit comme le point de départ du raisonnement, partant donc aussi de l'idée que cette assertion est forcément juste, sans doute car elle provient d'une source digne de confiance : Juvénal. Cependant, la source n'est pas mentionnée, et il convient que le lecteur parcoure la voix que lui ouvre le poète pour découvrir, grâce à ses connaissances et à son raisonnement, que l'hypothèse présentée est issue d'un texte de Juvénal.

43 La proximité des deux textes est le plus souvent, sinon suffisante à justifier l'absence de référence explicite à l'acte de citation, du moins très grande. C'est ce qu'on peut remarquer dans le sonnet *Desastre del valido que cayó aun en sus estatuas*³⁸, qui contient de nombreux termes directement traduits de Juvénal (je les souligne) en plus du motif du feu, qui détruit la statue du grand Séjan naguère adoré.

44 Voici le texte de Quevedo :

¿Miras la faz que al orbe fue segunda
y en el metal vivió rica de honores
cómo, arrastrada, sigue los clamores,
en las maromas de la plebe inmunda ?

No hay fragua que a sus miembros no los funda
en calderas, sartenes y asadores ;

*y aquel miedo y terror de los señores
sólo de humo en la cocina abunda.*

*El rostro que adoraron en Seyano,
despedazado en garfios, es testigo
de la inestabilidad del precio humano.*

*Nadie le conoció, ni fue su amigo ;
y sólo quien le infama de tirano
no acompañó el horror de su castigo.*

*Vois-tu le visage qui a été le deuxième plus important de toute la terre
et qui, sculpté en métal, a été célébré de mille honneurs,
vois-tu comment, tiré au sol, il suit les clameurs,
pris dans les cordes de la plèbe immonde ?*

*Toutes les forges fondent ses membres
en marmites, en poêles et en tournebroches ;
et lui qui causait la peur, la terreur des plus grands
n'est plus à présent qu'une abondante fumée dans la cuisine.*

*Ce front de Séjan qui fut adoré,
déchiqueté par les crochets, est le témoin
de l'instabilité du jugement des hommes.*

*Personne ne dit l'avoir connu, ni avoir été son ami ;
et seuls ceux qui le traitent de tyran
échappent à l'horreur de son châtement.*

... et voici le texte de Juvénal :

descendunt statuæ restemque sequuntur.

[...]

*Jam strident ignes, jam follibus atque caminis
Ardet adoratum populo caput, et crepet ingens
Sejanus ; deinde ex facie, toto orbe secunda,
Fiant urceoli, pelves, sartigo, patellæ³⁹*

les statues sont mises à bas et elles tombent tirées par la corde.
[...]
Déjà le feu siffle, déjà grâce aux soufflets et aux fourneaux
la tête adorée par le peuple brûle, et l'immense Séjan crépète ;
ensuite avec le visage qui a été le deuxième plus important de toute
la terre,
ils font des cruchons, des chaudrons, des poêles à frire, des assiettes.

- 45 Un thème commun, celui de l'admiration éphémère des hommes capables de se retourner violemment contre ceux-là mêmes qu'ils ont passionnément célébrés, est repris et développé. Ce qui est un passage de la satire de Juvénal devient chez Quevedo un sonnet tout entier. La forme est brève, certes, mais le thème l'occupe dans son entier, ce qui n'est pas le cas chez le satiriste latin. Tout le sonnet tourne autour de cette anecdote, dont la référence à Juvénal est le point de départ. Une modalité de citation, celle qui consiste à traduire des termes pratiquement mot pour mot, vient renforcer cette proximité qui permet à Quevedo de se mettre comme sous la tutelle de son modèle et de professer ainsi son enseignement moral. J'ai souligné ces termes directement traduits ; l'exemple de « facie, toto orbe segunda » est particulièrement saisissant puisqu'il donne lieu en espagnol à une tournure particulièrement synthétique et proche du latin, au point que sa traduction en français requière une amplification. L'énumération de « urceoli, pelves, sartigo, patellae » est aussi remarquable puisqu'elle est traduite par une autre énumération : « en calderas, sartenes y asadores », dont seule la limite de l'endécasyllabe semble clore l'ampleur. Les miscellanées de citations, antiques notamment, étant courantes à l'époque de Quevedo, ses lecteurs ne pouvaient manquer de remarquer ces références, même si leur culture latine n'égalait pas celle de ce poète, et de le placer ainsi dans la lignée du grand satiriste latin. Quevedo-poète-prophète permet ainsi aux hommes de s'acheminer vers Dieu, à travers une bonne morale, en renforçant la force de conviction de son discours par la tutelle des aînés.
- 46 La proximité est encore très grande entre le texte cité et le texte second dans le sonnet *Advierde que aunque se tarda la venganza del cielo contra el pecado, en efeto, llega*⁴⁰. Dans ce cas, c'est un texte du

satiriste Perse qui est traduit presque terme à terme dans certains passages, plaçant ainsi le texte quévédien sous son autorité.

47 Voici le texte de Quevedo (je souligne les termes directement traduits de Juvénal) :

*Porque el azufre sacro no te queme,
y toque el robre, sin haber pecado,
¿será razón que digas, obstinado,
cuando Jove te sufre, que te teme ?*

*¿Qué tu boca sacrílega blasfeme
porque no eres bidéntal evitado ?
¿Qué en lugar de enmendarte, perdonado,
tu obstinación contra el perdón se extreme ?*

*¿Por eso Jove te dará algún día
la barba tonta y las dormidas cejas,
para que las repele tu osadía ?*

*A dios, ¿con qué le compras las orejas ?
Que parece asquerosa mercancía
intestinos de toros y de ovejas.*

*Au motif que le souffre sacré ne te brûlerait pas,
et qu'il frapperait le chêne, qui n'a pas péché,
tu crois pouvoir dire, entêté,
quand Jupiter te tolère, qu'il te craint ?*

*Toi crois que ta bouche sacrilège peut blasphémer
parce que tu n'es pas une brebis à sacrifier [bidental evitado] ?
Tu crois qu'au lieu de t'amender, pardonné,
ton entêtement peut s'obstiner contre le pardon ?*

*Tu crois que pour cette raison Jupiter te laissera un jour
jouer, confiant, avec sa barbe [la barba tonta] en fermant les yeux
sous ses sourcils,
pour qu'effronté tu les tires ?*

*Avec quoi achètes-tu les oreilles de dieu ?
Voici une marchandise bien dégoûtante
que ces intestins de taureaux et de brebis.*

... et voici le texte de Perse⁴¹ :

*Ignovisse putas, quia, quum tonat, ocius illex
Sulfure discutitur sacro, quam tuque domusque ?
An quia non, fibris ovium Ergennaque jubente,
Triste jaces lucis evitandumque bidental,
Idcirco stolidam præbet tibi vellere barbam
Jupiter ? aut quidnam est, qua tu mercede deorum
Emeris auriculas ? pulmone et lactibus unctis ?*

*Tu crois qu'il ne te voit pas, parce que, quand il tonne,
Le souffre sacré frappe plus promptement un chêne que toi et ta
maison ?
Et parce que tu ne gis pas, parmi les viscères des brebis au son de la
voix [du prêtre] Egrenna,
tel une brebis à sacrifier que la lumière du jour doit éviter
[evitandumque bidental],
tu crois que pour cela Jupiter veut t'offrir sa barbe sans défense ?
Enfin avec quel salaire penses-tu donc mériter que les dieux te tendent
l'oreille ?
Par des poumons et des intestins brillants ?*

- 48 Comme le plus souvent chez Quevedo, la citation est à la fois une traduction du texte source et une amplification de ce dernier. Le texte cité est facilement reconnaissable et le fait que les termes soient si proches montre que c'est non seulement l'idée de départ qui importe mais aussi l'acte de citer lui-même, rendu évident par la grande proximité de très nombreux mots. Cette façon de souligner l'acte de citation est bien particulière : il ne s'agit pas de le mettre en avant par des tournures explicites mentionnant le nom de l'auteur, le texte de référence, ni par une ponctuation particulière. L'*ingenio*, l'exercice de l'esprit de pointe⁴², s'il s'accommode volontiers de la citation, implique une référence qui ne soit pas frontale, exige un effort de la pensée du lecteur pour reconnaître la citation. Cela fait partie du système de citation quévédien : la référence doit être suffi-

samment remarquable pour être reconnue et soutenir le processus d'édification morale mais aussi suffisamment subtile pour permettre l'exercice de l'esprit ingénieux du lecteur. Remarquons qu'ici la citation se double d'une adaptation au contexte catholique avec, comme pour le sonnet *Ciegas peticiones de los hombres a Dios* cité plus haut, une référence soulignée au péché qui n'est pas présente dans le texte latin sous l'autorité duquel se place Quevedo.

- 49 Si l'on revient au sonnet analysé en deuxième partie, on constate qu'il ne s'agit pas seulement de se placer sous une autorité pour exercer une voix de prophète mais de transformer une force de réflexion dans le texte source d'Épictète en droit à défier Dieu, tant qu'on ne l'offense pas. C'est ce que souligne la fin du premier quatrain : « et chaque jour passant/ entendait Jupiter défié par ses pleurs. » (« y cada día/ a Júpiter retaban sus razones. »). La limite de l'offense est posée dans le tout dernier vers du sonnet : « ni ofendes, ni presumes, ni te alteras »/ (mot à mot) « tu ne commets pas d'offenses, ni ne te vantes, ni ne te troubles. ».
- 50 Épictète, tel que le représente Quevedo, défie donc Jupiter, alors que cela n'apparaît pas dans les *Entretiens*. Le passage du nom de « Dieu » à celui de « Jupiter » tempère un peu la force du verbe « défier », mais c'est bien de cela qu'il s'agit : Épictète défie son Dieu tout comme Job a défié le Dieu de l'Ancien Testament. Ce parallèle a été souligné dès les premières éditions du texte, qui rappelle le passage où Job, trahi par ses amis, s'exclame « qu'il plaise à Dieu de m'écraser ! Qu'il étende sa main et qu'il m'achève⁴³ ! » Si l'acte de citation au sens strict du terme est loin d'être évident, la référence est certaine dans le contexte temporel de ce sonnet. Que Quevedo, un auteur chez qui l'interrogation sur la souffrance est un sujet qui apparaît régulièrement⁴⁴, dépeigne à ses lecteurs un personnage accablé par le mal, qui s'adresse à Dieu en le défiant... et les paroles de Job ne peuvent que surgir dans l'esprit de ses contemporains. Le procédé permet de conforter encore l'autorité d'Épictète : puisqu'Épictète, à la manière du Job de l'Ancien Testament, défie Dieu, sa citation fait écho à la Bible et c'est une raison de plus pour suivre son modèle. Cela contribue donc à asseoir l'autorité d'Épictète, et aussi celle de Quevedo qui le cite.

- 51 Finalement, le poète moral, Quevedo en l'occurrence, n'est-il pas aussi cette image de Job, de celui qui se plaint ? Job se révolte et défie Dieu à cause d'une souffrance qui lui semble trop grande et injuste, en cela on peut parler de plainte à son sujet. Mais, selon le sonnet, cela ne revient pas à se plaindre de Dieu : Épictète défie Dieu mais ne l'offense pas ; quant au poète moral, il se plaint des travers de la société de son temps, la critique, mais sans pour autant offenser Dieu. Il est prophète, lien entre Dieu et les hommes, et à ce titre il se révolte aussi, ponctuellement, comme un homme, dans la limite du respect de Dieu. Cette image lui permet de partager avec les autres hommes un sentiment de révolte tempérée et ce partage favorise l'adhésion à ses propos. L'autorité du poète sort donc encore renforcée de cette citation de Job : il mène à bien une entreprise de critique du monde qui ne se dresse pas contre l'ordre des choses voulu par Dieu. En accord avec la quête d'élévation de l'âme, il écrit pour mettre en place en ce monde un respect de la morale catholique.
- 52 Citer, pour Quevedo, c'est donc ici « converser avec les défunts », leur rendre hommage, s'inspirer de leur pensée et de leur exemple, mettre en avant certaines de leurs valeurs, s'appuyer sur leur autorité pour la conforter encore et pour justifier son propre acte d'écriture. Mais citer c'est aussi détourner, créer, inventer à partir d'un élément de référence une citation apocryphe. Citer, pour cet auteur, c'est surtout lire. Mention a été faite dans ce travail de sonnets évoquant ce thème, mais sa place demeure réduite dans la poésie morale quévédienne. Toutefois, on raconte que Quevedo était un lecteur infatigable qui consacrait régulièrement une dizaine d'heures par jour à la lecture et s'était fait fabriquer une petite table roulante lui permettant de lire facilement, aussi bien en mangeant que dans son lit. Ce détail matériel appartient peut-être à la légende, mais il n'en demeure pas moins certain que l'acte de lire était absolument essentiel pour Quevedo⁴⁵.
- 53 Lire, c'est s'affranchir de l'emprise du temps qui passe, un thème fondamental pour Quevedo et c'est élever son âme, un but qu'il partage avec Épictète. Citer, c'est prouver qu'on a lu et c'est donner à lire, en général. Mais dans le cas particulier de Quevedo, on a vu que la citation n'est que rarement explicite ou, du moins, quand elle l'est, elle n'offre pas un accès immédiat, elle demande une certaine

connaissance du texte premier pour être elle-même comprise et appréciée dans son ensemble. Citer, pour Quevedo, c'est donc supposer aussi que l'autre a lu. C'est exiger une forme de prérequis : la lecture, une familiarité du texte de référence. Lorsque cette condition est remplie, citer c'est partager avec le lecteur certaines choses, converser à son tour. Citer, c'est donc s'inscrire dans la lignée des grands auteurs non seulement sur le plan de la référence à leur pensée, à leurs écrits, mais aussi du point de vue d'une résistance au temps qui passe, pour se transformer soi-même en « défunt avec qui l'on converse », en « mort que l'on écoute avec ses yeux ». Ne nous laissons pas aveugler par l'apparente modestie d'un Quevedo qui conseillerait simplement la lecture des Anciens pour élever son âme : leur autorité lui sert à asseoir la sienne et à justifier son propre acte d'écriture, à assurer la pérennité de ses écrits pour appuyer son message moral.

NOTES

1 QUEVEDO, Francisco de, *Desde la Torre*, dans *Poesía original completa*, éd. BLECUA, José Manuel, Barcelone, Planeta, 2004, poème 131, p. 98. Traduction personnelle (comme les suivantes, sauf spécification contraire).

2 COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, notamment p. 18 : « La lecture repose sur une opération initiale de déprédation et d'appropriation d'un objet qui le dispose au souvenir et à l'imitation, soit à la citation. ».

3 Voir la représentation du Moyen-Âge espagnol comme Âge d'Or, notamment dans l'*Epistola satirica y censoria...*, dans QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, op. cit., poème 146, p. 130 et suivantes.

4 Sont ici mentionnés les plus cités, par ordre décroissant de nombre de citations. Précisons que le genre de la satire, pour lequel sont connus Perse et Juvénal, n'implique pas chez Quevedo un ton parodique : ses citations sont sérieuses, qu'elles soient explicites ou allusives.

5 L'historien français Roger Chartier a récemment encore contribué à inscrire Quevedo dans cette grande lignée, en reprenant ces mots (« Écouter les morts avec les yeux ») dans sa leçon inaugurale de la chaire *Écrits et cultures dans l'Europe moderne* au Collège de France (CHAR-

TIER, Roger, *Écouter les morts avec les yeux*, Paris, Collège de France/Fayard, 2008).

6 Relevé basé sur une lecture personnelle ainsi que sur les notes du premier éditeur de Quevedo, José Antonio González de Salas. Pour la définition précise du corpus moral, voir AUDOUBERT, Rafaèle, *Art et stratégies du dépassement dans la poésie morale de Francisco de Quevedo*, thèse de doctorat, sous la direction de MEUNIER, Philippe, Université de Saint-Étienne, 2010. Disponible sur <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00669481>.

7 Il cite aussi saint Paul (une occurrence dans ce corpus) et la Bible (une occurrence dans ce corpus, tirée du Deutéronome).

8 Respectivement cités dans une quinzaine, une dizaine et une demi-douzaine de poèmes.

9 Les recueils de citations, dictionnaires, florilèges ou *polianteas*, étaient communément utilisés en Espagne au Siècle d'Or, aussi bien par le commun des lecteurs, désireux d'enrichir leur pensée, que par les auteurs de discours et sermons, ou encore par les plus grands écrivains. Dans son article « Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro », *La Perinola, revista de investigación quevediana*, núm. 4, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000, p. 191-211, Sagrario LOPEZ POZA propose une définition et une classification de ces différents types d'ouvrages. En outre, il rappelle que Quevedo a pratiqué intensément la lecture d'une de ces *polianteas* en particulier, celle de Joseph Lange dans sa prison du couvent de San Marcos, à León, entre 1635 et 1643.

10 On peut rapprocher, par exemple, *Por más poderoso que sea el que agravia, deja armas para la venganza* (QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, op. cit., poème 48, p. 43) et la Satire VIII de Juvénal : « Tú, ya, ¡oh ministro !, afirma tu cuidado/ en no injuriar al mísero y al fuerte ;/ cuando les quites oro y plata, advierte/ que les dejas el hierro acicalado./ Dejas espada y lanza al desdichado,/ y poder y razón para vencerte ;/ no sabe pueblo ayuno temer muerte ;/ armas quedan al pueblo despojado. » (« Toi, à présent, oh ministre !, prends bien garde/ à ne pas injurier le misérable et le fort ;/ si tu leur enlèves l'or et l'argent, souviens-toi/ que tu leur laisses le fer affuté./ Tu laisses l'épée et la lance au malheureux,/ et du pouvoir et une raison pour te vaincre ; un peuple affamé ne craint pas la mort ;/ il reste les armes au peuple dépouillé ») est presque une traduction exacte de « Curandum in primis, ne magna injuria fiat/ Fortibus et miseris : tollas licet omne quod usquam est/ Auri atque argenti ; scutum gladiumque relinques,/ Et jacula, et galeam. Spoliatis arma supersunt. » (« Oh ! garde-toi

de faire une injure trop grave/ Aux forts, aux malheureux... Le désespoir est brave !/ Quand tu leur ravirais un peu d'or et d'argent,/ Tu laisserais toujours à ce peuple indigent/ Le bouclier, le casque, un glaive plein de rouille.../ Il reste encor du fer aux peuples qu'on dépouille ! », traduction de Jules Lacroix.). Comparer également *Advertencia a España...* (QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, op. cit., poème 71, p. 58.) et Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 87 : « Y es más fácil, ¡oh España !, en muchos modos,/ que lo que a todos les quitaste sola/ te puedan a ti sola quitar todos. » (« Car ce qu'un seul peuple a enlevé à tous,/ il est plus facile pour tous de le reprendre à un seul ». « Et il est plus facile, ô Espagne !, de bien des façons,/ ce qu'à tous tu as enlevé seule,/ de te le voir enlevé par tous. ») et « Quod unus populus eripuerit omnibus,/ facilius uni ab omnibus eripi posse » (« Car ce qu'un seul peuple a enlevé à tous,/ il est plus facile pour tous de le reprendre à un seul »).

11 QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, op. cit., poème 91, p. 72. Voir aussi *Muestra lo que se indigna Dios de las peticiones execrables de los hombres...ibid.*, poème 132, p. 99. On y retrouve les idées évoquées dans les satires mentionnées de Perse et Juvénal. Rapprocher notamment pour ce poème Perse « tacita libavit acerra » (en silence tu offres de l'encens) de « mudo incienso » (l'encens muet) et « murmurque humilesque susurros » (« ces prières secrètes/ Qu'on murmure à voix sourde. », (traduction de Jules Lacroix) de « los ruegos que recatas de la gente [...] sin voz » (les prières que tu caches aux gens [...] sans voix).

12 Oh que meurent les blanches, les dernières/ années de Clitus ! Et puisque, souvent utilisée,/ la dent recourbée de la charrue brillera,/ que jaillissent du sillon des trésors et de l'argent./ ceux dont j'attends l'héritage,/ fruit anticipé de ma succession,/ en paiement de la mort et du péché,/ que les destins les plus sévères les emportent dès à présent./ Pour qui prends-tu Dieu ? C'est de cette façon/ que tu prépares le dernier instant ?/ Tu réclames à Dieu des choses insultantes, esprit inhumain ?/ Eh bien, alors que Staius lui-même est un abîme de méchanceté,/ il se plaindrait à Dieu en criant, oh Clitus !, s'il t'entendait ;/ et tu ne crains pas que Dieu crie pour lui-même ?

13 Si ma bêche heurtait une urne pleine d'or,/ Hercule !... Plaise aux dieux qu'enfin je congédie/ Ce mineur dont j'hérite ! ... Il n'est que maladie,/ Il regorge d'humeurs !... Trois femmes ! déjà trois,/ Que Nérius enterre ! Et dès l'aube, trois fois,/ Le Tibre aux flots sacrés baigne ta chevelure,/ Et de ta nuit coupable emporte la souillure./ Ça, réponds, un seul mot : Qu'est-ce

que Jupiter ?/ Doit-on le préférer...— « A qui donc ? » —Eh ! mon cher,/ A Staius. — « Vous cherchez quel est le meilleur juge,/ Et du pauvre orphelin le plus digne refuge ? »/ — Eh bien ! alors ces vœux dont Jupiter est las,/ Cours les faire à Staius. Bon Jupiter ! hélas !/ Va s'écrier notre homme. Et le maître suprême/ Ne crierait point aussi Jupiter à lui-même ? (traduction de Jules Lacroix)

14 Il s'agit du poème cité en ouverture de ce travail : QUEVEDO, Francisco de, *Desde la Torre, Poesía original completa*, op. cit., poème 131, p. 98. (mais celle-ci [l'heure] fait le meilleur calcul/ qui nous améliore par la lecture et par l'étude)

15 Maintenant, Macrine, marque ce jour d'une pierre blanche (mot à mot « du meilleur caillou »).

16 QUEVEDO, Francisco de, poème 82, dans *Poesía original completa*, op. cit., p. 66.

17 ÉPICTÈTE, *Entretiens*, chapitre VI, *Sur la Providence*, disponible sur <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/epictete/table.htm> (je souligne).

18 Le TLF donne pour « invective » cette définition : « Discours violent et injurieux contre quelqu'un ou quelque chose ». Pour « récriminer », il donne : « Manifester avec âpreté et amertume son mécontentement. ».

19 J'emploie le terme de « voix poétique » plutôt que le nom propre Quevedo pour souligner le fait que ce n'est pas la personne Francisco de Quevedo qui parle mais une modulation de cette dernière, modulation qui ne s'exprime que dans le champ restreint de l'œuvre littéraire.

20 Ces circonstances d'écritures particulières sont ici mises à part car, justement, elles correspondent à la situation d'écriture et pas à celle de l'énonciation au sein de la fiction littéraire.

21 La traduction française place le premier terme en contre-rejet, mais il s'agit bien de trois termes dans un même vers en espagnol.

22 De même, la traduction française proposée se détache du mot à mot « tu ne commets pas d'offenses, ni ne te vantes, ni ne te troubles. »

23 *Que se ha de tener dado a Dios en el ánimo todo lo que el hombre posee, para que cuando le faltare, no parezca que se lo quitó*, QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, op. cit., poème 81, p. 65.

24 Livre V, 5.

- 25 Voir RIANDIERE DE LA ROCHE, Josette, « Quevedo, un prophète face au roi ? », dans REDONDO, Augustin (dir.), *La Prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000 ; RIANDIERE DE LA ROCHE Josette , « Corps politique et corps mystique dans la *Política de Dios* de Quevedo », dans REDONDO, Augustin (dir.), *Le Corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992 ; AUDOUBERT, Rafaële, « Le “desengaño” ou la leçon morale dans un poème de Quevedo », *Cahiers du CELEC*, n° 2, Séminaire « junior » du CELEC, MORINI, Agnès (dir.), 2012, http://cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/sites/cahierscelec.ish-lyon.cnrs.fr/files/fichiers_joints/R.%20Audoubert%20version%20formate%CC%81e.pdf
- 26 QUEVEDO, Francisco de, *Retiro de quien experimenta contraria la suerte, ya profesando virtudes, y ya vicios*, dans *Poesía original completa*, op. cit., poème 85, p. 68.
- 27 Satire III.
- 28 QUEVEDO, Francisco de, *Muestra con ilustres ejemplos cuán ciegamente desean los hombres*, dans *Poesía original completa*, op. cit., poème 41, p. 39. « La Campanie avisée a donné au grand Pompée des fièvres charitables, bien que pénibles. »
- 29 Satire X. « La Campanie avisée a donné à Pompée des fièvres nécessaires. »
- 30 QUEVEDO, Francisco de, *Sermón Estoico de Censura Moral*, dans *Poesía original completa*, op. cit., poème 145, p. 121.
- 31 Satire X.
- 32 QUEVEDO, Francisco de, *Ruina de Roma por consentir robos de los gobernadores de sus provincias*, dans *Poesía original completa*, op. cit., poème 96, p. 75.
- 33 Satire VIII.
- 34 QUEVEDO, Francisco de, *A la violenta y injusta prosperidad*, dans *Poesía original completa*, op. cit., poème 52, p. 46. « Mathon remplit à présent à lui seul sa litière. »
- 35 Satire I. « [...] alors qu'arrive la litière de Mathon, qu'il remplit à lui tout seul ? »

36 QUEVEDO, Francisco de, poèmes 43 et 44, dans *Poesía original completa*, op. cit., p. 40-41.

37 *Un delito igual se reputa desigual si son diferentes los sujetos que le cometen, y aun los delitos, desiguales*, ibid., poème 45, p. 41.

38 *Desastre del valido que cayó aun en sus estatuas*, ibid., poème 120, p. 91.

39 Satire X.

40 QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, op. cit., poème 53, p. 46-47.

41 Satire II.

42 Sur ce concept très riche voir principalement GRACIAN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio* (1648), éd. CORREA CALDERÓN, Evaristo, Madrid, Castalia, 1969 et BLANCO, Mercedes, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, thèse de doctorat, sous la direction de MOLHO, Maurice, Université de Paris IV, 1989.

43 Job, 6-9 (Bible de Jérusalem). Le passage est cité par les Espagnols en latin : « et qui coepit ipse me conterat solvat manum suam et succidat me » (Vulgate).

44 Voir l'ensemble de ses poèmes moraux, religieux, mais aussi la prose : notamment *La Constancia y paciencia del santo Job*.

45 Voir l'intégralité du poème *Desde la Torre*, dans *Poesía original completa*, op. cit., poème 131, p. 98.

AUTHOR

Rafaèle Audoubert

Université Jean Monnet - Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/149792557>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000113095190>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16257002>

La fertilité de l'inexact

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) citant *La Dama duende* de Pedro Calderón de la Barca dans sa *Dame Kobold* (1600-1681)

Morgane Kappès-Le Moing

DOI : 10.35562/celec.287

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Hugo von Hofmannsthal, dans sa *Dame Kobold*, transforme la *Dama duende* de Calderón sans s'éloigner du texte original puisqu'il encadre ses transformations de citations. Il adapte ainsi l'œuvre au public de son temps et permet sa transmission. Il développe aussi des aspects procédant des rares inexactitudes de la traduction de Gries, qui est visiblement sa seule voie d'accès au texte caldéronien : la fidélité le conduit ainsi paradoxalement à l'originalité.

English

In his play *The Phantom Lady*, Hugo von Hofmannsthal alters Calderón's *Dama duende* without wandering from the original text, as he frames his changes with quotations. Thus he adapts the work for the general public in his time and allows it to be passed on. He also develops some aspects coming from a rare inaccuracy of the translation by Gries, obviously his only access road to the calderonian text: loyalty thus paradoxically leads to originality.

INDEX

Mots-clés

Calderón de la Barca (Pedro), Hofmannsthal (Hugo von), citation, traduction, réécriture

Keywords

Calderón de la Barca (Pedro), Hofmannsthal (Hugo von), quotation, translation, rewriting

OUTLINE

Fidélité et créativité

Fidélité créative

Créativité fidèle

Citations cachées

Lorsque Hofmannsthal cite Gries sans savoir qu'il ne cite pas Calderón

TEXT

- 1 « Le problème fondamental de l'œuvre de Hugo von Hofmannsthal, [c'est que] la tradition et l'innovation s'y mêlent si intimement qu'il est généralement impossible d'apprécier la part de l'une sans mesurer la part de l'autre¹ » déclare Jacques Le Rider. Apprécier la part de la tradition, mesurer celle de l'innovation, c'est ce que l'on tentera de faire en étudiant les liens unissant la comédie écrite par Hofmannsthal en 1920, *Dame Kobold*², et une pièce de 1629 du dramaturge espagnol Pedro Calderón de la Barca, *La Dama duende*³. Dans la refondation d'œuvres anciennes, Hofmannsthal n'en est pas à son coup d'essai, et son intérêt pour Calderón n'est pas une nouveauté. Les *autos sacramentales* caldéroniens, ces pièces religieuses allégoriques, l'intéressent particulièrement, puisqu'il écrit, en 1897, *Le Petit Théâtre du monde* puis fait représenter, en 1922, son *Grand Théâtre de Salzbourg* ; ce sont là deux références au *Grand Théâtre du monde*, le plus célèbre *auto* de Calderón. La plus connue des *comedias* caldéroniennes, *La Vie est un songe*, a également passionné le dramaturge autrichien, qui commence à la traduire au début du XX^e siècle, avant d'aboutir à *La Tour* en 1927, une véritable recreation riche d'influences diverses.
- 2 *La Dama duende*, quant à elle, ne semble pas posséder la dimension philosophique des œuvres précédentes puisqu'elle appartient aux comédies de cape et d'épée, avec ses personnages de la moyenne noblesse, entraînés dans une intrigue d'amour et d'honneur symboliquement labyrinthique. Cette pièce n'en est pas moins l'une des plus célèbres de Calderón⁴, alors que la *Dame Kobold* de Hugo von Hofmannsthal a connu un destin plus obscur⁵. Le titre autrichien, qui

est un véritable miroir du titre espagnol, laisse supposer qu'il ne s'agit que d'une traduction, et c'est là, sans doute, la cause de cette désaffection.

- 3 L'allemand permet en effet un calque parfait de l'espagnol. Le terme *duende* en espagnol et celui de *Kobold* en allemand renvoient à un signifié proche, à un esprit malicieux, parfois méchant, jouant des tours aux habitants de sa maison. La langue française, malgré sa proximité latine avec l'espagnol, ne possède pas de mot équivalent et les titres français des traductions caldéroniennes sont souvent malheureux : on peut citer, pour s'en convaincre, *L'Esprit follet*, *La Dame fantôme* ou encore *La Dame lutin*.
- 4 Le titre de Hofmannsthal est donc une citation directe et fidèle, néanmoins problématisée par le sous-titre : *Lustspiel in drei Aufzügen von Calderón. Freie Überetzung für die Neuere Bühne*, c'est-à-dire *Comédie en trois actes de Calderón. Traduction libre pour la scène plus moderne*. L'expression de « traduction libre » est problématique. En effet, d'après ce sous-titre, l'œuvre ne se résume pas à une vaste et fidèle citation dont la seule inexactitude, déjà significative il est vrai, serait la langue. On peut donc se demander comment Hofmannsthal, dans le corps de son texte, cite Calderón. Quand crée-t-il ? Quand cite-il ? Quand conserve-t-il la pièce de Calderón ? Ce questionnement simple en engendre un autre : peut-on réellement poser cette antinomie – citer et conserver *versus* inventer et modifier ? N'est-il pas possible de conserver en inventant ? Et le cas échéant, comment est-ce possible ?
- 5 Cette problématique se complique encore si l'on considère que Hofmannsthal n'a accédé à Calderón qu'à travers une traduction, celle que Johann Gries a publiée en 1822⁶. Autrement dit, *Dame Kobold* n'est pas une traduction, mais la réécriture d'une traduction. Comme le texte de Gries est réputé pour sa fidélité, on peut penser qu'en citant Gries, Hofmannsthal ne fait que citer Calderón dans une version allemande. On verra cependant que le texte de Gries comporte des inexactitudes, parfois volontaires, mais probablement accidentelles dans certains cas. On tentera donc aussi de définir le rôle de ces inexactitudes, que l'on peut parfois qualifier d'erreurs, dans la fidélité et la créativité de Hugo von Hofmannsthal.

Fidélité et créativité

- 6 Cette fidélité est d'abord perceptible dans la reprise des grandes lignes de l'intrigue : Don Manuel arrive à Madrid et une dame l'aborde, lui demandant d'intercepter un homme qui la suit. Ce dernier se trouve être Don Luis, le frère de Don Juan, l'hôte de Don Manuel. Par ailleurs, la mystérieuse dame n'est autre que Doña Ángela, la sœur de Don Luis et Don Manuel. Veuve, elle vit chez ses frères, si coupée du monde que Don Manuel ne se doute pas de son existence. Mais Doña Ángela n'ignore pas la sienne. Pour pénétrer dans la chambre de Don Manuel, elle utilise une porte secrète, dissimulée par une armoire de verre. Le meuble est symbolique : le verre est à l'image du fragile honneur familial dont la jeune femme est dépositaire ; le verre renvoie aussi à la transparence et au refus de voir ce qui est évident. Le meuble est aussi fort pratique, permettant l'échange de billets et les rencontres secrètes des deux protagonistes. L'amour naît et se voit consacré par l'annonce d'un mariage. Parallèlement, Don Juan, le frère aîné, aime Doña Beatriz, une parente, et Don Luis, le cadet, est son rival malheureux.

Fidélité créative

- 7 L'examen de citations du texte original par Hofmannsthal peut à la fois confirmer et nuancer la fidélité que la reprise de l'intrigue semble mettre en évidence. Ce texte original est pour lui, il convient de le rappeler, la version allemande de Gries qu'on ne rapprochera du texte de Calderón que lorsque les écarts seront significatifs.
- 8 Ces citations prennent différentes formes. Il y a dans le texte de Hofmannsthal des reprises exactes de Gries, mais celles-ci sont rares : il se produit généralement de légères modifications au moins. Il arrive fréquemment, même lorsque le sens est presque identique, que les mots changent. Nous pouvons ainsi examiner le tout début de la pièce, qui a été étudié de façon convaincante par Egon Schwarz dans son ouvrage *Hofmannsthal und Calderón*⁷. Chez Gries, Don Manuel déclare :

Nur um eine Stunde haben
Wir verfehlt die Festlichkeiten,

*Womit heut die hochgesinnte
Stadt Madrid die Taufe feiert
des Infanten Balthasar*⁸.

Pour une heure seulement nous
avons manqué les festivités,
par lesquelles aujourd'hui la très noble
ville de Madrid fête le baptême
de l'Infant Balthazar.

9 Hofmannsthal préfère lui faire dire :

*Da ! Zu spät um eine Stunde
und versaümt das Schaugepränge,
Umzug, Fest und Zeremonie,
so Madrid aufstellt zur Taufe
des Infanten Balthasar*⁹.

Et voilà ! Trop tard pour une heure
et voici manqués le grand faste,
le défilé, la fête et la cérémonie,
c'est ainsi que Madrid célèbre le baptême
de l'Infant Balthazar.

10 Le mot initial du texte autrichien est particulièrement programmatique : ce « da », qui équivaut, dans ce cas, à « et voilà » en français, souligne le parti pris de l'oralité chez Hofmannsthal, qui adopte par ailleurs les vers libres et abandonne, par conséquent, la polymétrie caractéristique du théâtre espagnol du Siècle d'or, que Gries a tenté de reproduire jusque dans le schéma des rimes. On peut aussi noter que « da » est particulièrement expressif puisque ce mot suffit à révéler la déception des personnages. Egon Schwarz remarque aussi l'assouplissement des structures grammaticales : ni le pronom personnel sujet ni l'auxiliaire n'apparaissent dans le texte de Hofmannsthal, qui est, en outre, plus concret, puisqu'il développe le mot « festivités » en évoquant « le grand faste, le défilé, la fête et la cérémonie » qui ont marqué le baptême de l'Infant.

11 Hofmannsthal conserve certains mots de Gries mais choisit aussi une forme d'expression nouvelle, qui insiste sur l'essentiel, c'est-à-dire,

dans le cas que l'on vient de citer, sur le faste extraordinaire déployé à Madrid et la déception des personnages. Il ne modifie pas vraiment le sens du texte original, mais en développe certains aspects.

- 12 Il arrive aussi, à l'inverse, que le sens d'un mot change, mais que ce mot soit préservé. Ainsi, chez Gries, Don Luis déclare à sa cousine Beatriz qu'il regrette de la voir submergée par l'inquiétude :

Don Luis
con phantastisch leerem Gram¹⁰

Don Luis
par un chagrin imaginaire et vide

- 13 Chez Hofmannsthal, le même adjectif, *phantastisch*, est appliqué à Beatriz elle-même, que Don Luis qualifie de :

*höchst phantastische Beatriz*¹¹

très étrange Beatriz

- 14 Le terme, dans la bouche de Don Luis, devient franchement critique. D'ailleurs, quelques vers plus loin, dans une structure analogue, le personnage qualifie Doña Beatriz de *seltsam*, de « bizarre » et, de façon plus générale, il va insister sur la fourberie de celle qu'il déteste parce qu'il n'a pas réussi à s'en faire aimer. En somme, Hofmannsthal met à profit une autre acception de l'adjectif *phantastisch* pour servir sa construction originale du personnage de Don Luis, jaloux et vil, clairement négatif, alors que ce n'est le cas ni chez Calderón ni chez Gries. Et ce choix de préserver certains mots, même quand le dramaturge autrichien fait évoluer leur sens, démontre bien sa volonté de fidélité.

Créativité fidèle

- 15 Dans les exemples précédemment cités, bien que des modifications aient été apportées, l'original est facilement reconnaissable. Il est d'autres cas où la citation est plus implicite et donne lieu à un travail de recreation plus élaboré. Ainsi, lors de la première rencontre entre

Doña Ángela et Don Manuel, lorsque la jeune femme surgit pour demander de l'aide au gentilhomme, elle prononce treize vers suivis chez Calderón, et donc aussi chez Gries. À l'issue de cette tirade, Don Manuel et son serviteur Cosme expriment leur étonnement extrême. Le valet se demande si c'est une femme ou un tourbillon. Calderón lui fait dire :

¿Es dama o es torbellino¹² ?

Est-ce une dame ou un tourbillon ?

- 16 Gries, quant à lui, met dans la bouche du valet l'interrogation suivante :

Ist ein Weib das, ist's ein Sturmwind¹³ ?

Est-ce une femme, est-ce une tornade ?

- 17 Ces quelques mots de Cosme sont repris de façon presque exacte par Hofmannsthal qui fait dire à Cosme :

Ist ein Weib das, ists ein Windstoß¹⁴ ?

Est-ce une femme, est-ce une bourrasque ?

- 18 Cette citation presque fidèle sert de conclusion à une scène originale du dramaturge autrichien. En effet, chez Hofmannsthal, non seulement Ángela ne dit que dix vers, au lieu des treize vers de Calderón et de Gries mentionnés précédemment, mais elle se voit aussi interrompue deux fois par son interlocuteur. La première fois, Don Manuel s'exclame :

Don Manuel : Ich – hier – Euch¹⁵ ?

Don Manuel : Moi – ici – vous ?

- 19 Son interruption exprime la stupeur que seul Cosme manifestait dans les textes de Calderón et de Gries.

- 20 La deuxième fois, il l'interrompt sans rien dire : il s'approche simplement d'elle ; Doña Ángela le repousse alors, sans toutefois refuser ses avances. Elle annonce en effet la suite heureuse de leurs amours grâce à une expression en trois parties dont le rythme correspond d'ailleurs de façon fort symbiotique à celui de la tirade stupéfaite de Don Manuel que l'on vient de citer. Doña Ángela dit en effet :

*Später – dann, vielleicht – einmal*¹⁶ !

Plus tard – alors, peut-être – un jour !

- 21 Cette douce promesse apparaît déjà chez Calderón et a fidèlement été traduite par Gries. Dans son avant-dernier vers, Doña Ángela déclare dans le texte espagnol :

*que podrá ser que algún día*¹⁷...

il se pourrait bien qu'un jour...

- 22 Autrement dit, point de trahison, Hofmannsthal s'appuie sur une tirade du valet, qu'il cite avec une relative précision, pour exprimer l'émotion de Don Manuel. Il crée à partir d'éléments qui existent déjà.
- 23 On a remarqué que les personnages prononcent moins de vers suivis chez Hofmannsthal, ce qui implique forcément plus d'échanges, plus d'interactions. Par ailleurs, comme c'était déjà le cas dans les premiers vers de l'œuvre, examinés précédemment, le verbe disparaît parfois, les mots se bousculent pour traduire l'émotion dans sa spontanéité. Nous voyons donc confirmée notre hypothèse selon laquelle Hofmannsthal recherche une grande expressivité, qui, paradoxalement, peut même devenir silencieuse et se résumer à un geste. Cela rappelle la méfiance de l'écrivain autrichien vis-à-vis du langage, exprimée notamment dans la célèbre *Lettre de Lord Chandos*¹⁸.
- 24 Sans s'éloigner du texte original, en le transformant mais en encadrant ses transformations à l'aide de citations, Hofmannsthal insiste donc sur l'émotion des personnages. Et cela, probablement dans le but de toucher le public, de susciter son émotion. Plusieurs aspects vont en ce sens, comme par exemple l'ajout de didascalies soulignant l'inique enfermement de Doña Ángela, un enfermement qui ne peut

qu'indigner les contemporains de l'écrivain autrichien¹⁹. De même, Hofmannsthal supprime les références qui étaient évidentes pour le public du XVII^e espagnol mais qui auraient été obscures pour celui du XX^e autrichien. Ainsi, chez Calderón et chez Gries, Cosme, dans ses premiers vers, cite Mira de Amescua, grand dramaturge du Siècle d'or, inconnu dans l'Autriche de Hofmannsthal²⁰ ; le Cosme de *Dame Kobold* omet donc de le mentionner. Hofmannsthal écrit bien pour « la scène plus moderne », comme il le dit dans le sous-titre de son oeuvre. Transmettre suppose de toucher et de se faire comprendre, et non seulement de retranscrire fidèlement ; la transmission suppose la créativité, ainsi qu'un certain sens pédagogique²¹.

Citations cachées

- 25 On peut remarquer que la fidélité de Hofmannsthal devient de plus en plus lâche au fur et à mesure qu'avance l'intrigue. Il arrive en effet de plus en plus fréquemment que le texte autrichien s'éloigne de celui de Gries et de Calderón. Dès le premier acte, quand Don Luis se retrouve seul avec son valet Rodrigo, le texte, au lieu de devenir plus court, comme c'était le cas dans l'exemple précédent, devient plus long. La personnalité de Don Luis, dont on a déjà souligné le caractère négatif, s'exprime alors. Le jeune homme manifeste des sentiments de jalousie et de haine envers son frère et sa sœur, et l'on peut penser que, dans le contexte créé par les découvertes freudiennes, Hofmannsthal met en place un schéma familial œdipien, faisant de Don Luis un personnage condamné à l'échec car incapable de surmonter le désir que lui inspire sa sœur et la rancune jalouse qu'il éprouve pour son frère aîné²².
- 26 Chez Calderón et chez Gries, la rancœur du cadet vis-à-vis de son aîné existe déjà : Don Luis reproche à Don Juan d'accueillir Don Manuel et de mettre ainsi en danger l'honneur de leur sœur. En revanche, la dimension œdipienne n'est évidemment pas du tout aussi marquée puisqu'elle ne peut être volontaire, mais, déjà chez Calderón, Doña Ángela se dit :

*con dos hermanos casada*²³

mariée à deux frères

- 27 Et c'est sur cette citation, littéralement traduite par Gries, que Hofmannsthal semble développer le personnage de Don Luis. Il s'appuie sur une tirade lointaine, qu'il fait disparaître comme telle mais qui, en filigrane, envahit l'œuvre. Bref, Hofmannsthal semble annoncer, dès le début du XX^e siècle, la critique littéraire de la fin du XX^e, dont un représentant dira : « un soupçon d'inceste traîne dans le théâtre de Calderón²⁴ ».
- 28 On le voit, la créativité et la fidélité de Hofmannsthal permettent la naissance d'une œuvre suffisamment moderne pour transmettre des éléments clés du texte de Calderón, que Hofmannsthal rend vivants. De là à dire que c'est lorsque Hofmannsthal crée qu'il sert finalement le plus loyalement Calderón, il n'y a qu'un pas qu'il est bien tentant de franchir. C'est en inventant, et parce qu'il cite Calderón quand il invente, que Hofmannsthal permet la transmission de *La dama duende*.
- 29 Cette volonté de transmettre s'inscrit dans le contexte historique autrichien de 1920. Avec la première Guerre Mondiale, qui provoque la désintégration de l'Empire, l'écrivain s'attache, par de multiples écrits, à définir l'esprit national autrichien menacé par le cataclysme. Les empires s'écroulent mais les idées restent : voilà ce que la transmission de l'héritage de l'Espagne du Siècle d'Or illustre merveilleusement, voilà à quoi sert l'actualisation de la *comedia*. Cette actualisation est favorisée, en Autriche, par deux facteurs. On peut dire, tout d'abord, que la Monarchie catholique des Habsbourg d'Espagne offre de multiples points communs avec l'Autriche-Hongrie d'avant-guerre, de par son caractère composite, de par la religion et l'appartenance familiale d'un souverain qui joue le rôle d'une clé de voûte. Et puis, avant Hofmannsthal déjà, l'héritage espagnol est assimilé par la littérature autrichienne. En effet, Franz Grillparzer (1791-1872) s'est déjà intéressé au théâtre du Siècle d'Or. Il a surtout travaillé sur Lope de Vega²⁵, mais l'une de ses œuvres porte un titre des plus caldéroniens, puisqu'elle s'intitule *Der Traum ein Leben*, soit *Le songe, une vie*, allusion évidente à *La Vie est un songe*. Non seulement Hofmannsthal connaît l'œuvre de Grillparzer, mais Grillparzer est pour lui un modèle. Ainsi, en 1915, il lui consacre un bref essai, *L'Héritage politique de Grillparzer* qui s'ouvre par ces mots :

- 30 Dans les époques de trouble, tout Autrichien qui réfléchit reviendra à Grillparzer, et ce pour deux raisons : d'abord parce que, quand le monde chancelle, nous trouvons un refuge en revenant en pensée auprès de nos ancêtres, afin de nous assurer auprès d'eux, qui sont maintenant entrés dans la paix éternelle, de la présence de ce qu'il y a en nous aussi d'indestructible²⁶.

Lorsque Hofmannsthal cite Gries sans savoir qu'il ne cite pas Calderón

- 31 On a examiné, pour l'instant, quelques exemples de Hofmannsthal citant le texte de Calderón, en précisant qu'il se référait en fait à la version allemande de Gries, mais sans établir de différence fondamentale entre le texte original espagnol et sa traduction allemande. En effet, conformément à sa réputation, la version de Gries a semblé suffisamment fidèle pour ce faire. Il est pourtant plusieurs cas où Hofmannsthal cite Gries sans savoir qu'il ne cite pas Calderón.
- 32 On peut être frappé, lors d'une première lecture de *Dame Kobold*, par une expression très germanique dans un texte qui préserve largement, voire qui accentue l'atmosphère hispanique, notamment par plusieurs références à Madrid et par le nom des personnages qui reste presque inchangé²⁷. Ainsi, lorsque Doña Ángela et Isabel quittent la chambre de Don Manuel, où elles ont pénétré pour la première fois en repoussant l'armoire de verre, la servante déclare :

Nun, Schränkchen, dreh dich.

À présent, petite armoire, tourne sur tes gonds.

- 33 La formule évoque un conte de Grimm, *Tischchen deck dich*, soit *Petite table, sois mise*²⁸. Il faut noter qu'il ne s'agit pas d'une invention de Hofmannsthal, mais de Gries, qui prétend ainsi traduire l'expression d'Isabel dans le texte caldéronien :

Alacena me fecit.

L'armoire m'a été utile.
L'armoire m'a faite.

- 34 Notons au passage l'humour de Calderón, qui crée une tirade pseudo savante en mélangeant l'espagnol et le latin²⁹. Gries, quant à lui, traduit cette fausse citation latine par un clin d'œil à la culture populaire germanique. En utilisant une seule langue, il perd la dimension comique du mélange hispano-latin et malgré tout, Hofmannsthal reprend le texte de Gries. Sait-il qu'il n'est pas fidèle au texte caldéronien ? On peut en douter. Quoi qu'il en soit, cette fidélité sans doute naïve doit pousser le lecteur à effectuer une triple lecture attentive et critique vis-à-vis de la version allemande de Gries.
- 35 Sur le plan de l'intrigue, cette triple lecture met en évidence deux décrochages importants entre le texte de Calderón et celui de Hofmannsthal. Chez Calderón, au début de l'acte III, lorsque Don Manuel entre finalement chez Doña Ángela, il se lance dans une longue célébration stéréotypée de sa beauté solaire. Chez Hofmannsthal, il s'emporte, croyant qu'il n'est pour elle qu'un simple divertissement. En des circonstances identiques, les réactions sont donc extrêmement opposées.
- 36 On peut penser qu'une reprise aveugle de Gries a provoqué, ou du moins encouragé ce changement. En effet, dans l'intrigue de Calderón comme dans celle de Hofmannsthal, Don Manuel s'interroge sur l'identité de la mystérieuse dame qui parvient à déposer des billets dans sa chambre fermée. Il ne lui vient pas à l'esprit qu'il pourrait s'agir de la sœur de ses hôtes, dont il ignore l'existence. Dans le texte espagnol comme dans le texte autrichien, Don Manuel pense qu'il peut s'agir de la bien-aimée de Don Luis, susceptible d'accéder aux différentes pièces de la maison de son amant. Chez Calderón, Don Manuel utilise le mot « dama », soit « dame », pour définir ce que représente, selon lui, Doña Ángela pour Don Luis.
- 37 On peut remarquer, au passage, que Don Manuel suppose, entre Don Luis et sa bien-aimée imaginaire, une proximité physique qui déshonorerait une véritable « dama ». On peut aussi constater que cette proximité physique ne le rebute aucunement, puisqu'il entretient avec elle une correspondance amoureuse secrète. Il semble exister, chez Calderón, un décalage entre la morale officielle, qui pousse les

frères à enfermer leur sœur pour protéger leur honneur, et la vie réelle, qui apparaît à demi-mot³⁰. Cette vie réelle, c'est Doña Ángela se promenant dans les rues de Madrid à l'insu de ses frères ; c'est Doña Beatriz courtisée de nuit par Don Juan ; c'est enfin, comme on l'a dit, Don Manuel imaginant sans répugnance ni étonnement une relation physique entre la dame qu'il courtise et l'un de ses hôtes. Ce décalage a peut-être poussé Gries à commettre une infidélité finalement logique. En effet, le traducteur, pour rendre le mot « dama », au lieu de choisir « Dame », comme dans son titre, *Dame Kobold*, préfère le mot « Liebchen », qu'il met dans la bouche de Don Manuel.

38 Or « Liebchen », qui peut équivaloir à « petite chérie » en français, est, avec son diminutif, un mot de la langue familière qui, dans ce contexte, peut laisser supposer des mœurs légères que le terme « dama » n'évoque absolument pas. Hofmannsthal reprend ce terme de « Liebchen ». Il cite Gries sans savoir qu'il ne cite pas Calderón, et cette citation naïve le pousse sans doute à développer les connotations de sa citation. Si Don Manuel suppose que Doña Ángela n'est que la « petite chérie » de Don Luis, il est logique qu'il pense être un simple amusement pour cette femme aux mœurs légères, et non un véritable amour.

39 En tout cas, cette modification, et tout ce qui l'accompagne, donne lieu à un deuxième décrochage significatif dans l'intrigue de Hofmannsthal par rapport à celle de Calderón. Chez ce dernier, Doña Ángela révèle son identité à Don Manuel avant qu'il fasse le choix décisif de la protéger contre son frère jaloux et furieux. Cette révélation facilite évidemment le choix du gentilhomme. Chez Hofmannsthal, Don Manuel ne sait pas qui est Doña Ángela quand il décide de la défendre. Il choisit donc de l'aimer et d'avoir confiance en elle, en l'amour qu'elle lui porte, et ce en dépit des apparences qu'on vient d'évoquer. C'est là, selon Marie-Josèphe Lhôte, spécialiste des comédies de Hofmannsthal, la principale rupture dans la construction de la pièce autrichienne par rapport à son modèle espagnol³¹. L'originalité est donc fondée sur une inexactitude - sans doute volontaire et en tout cas absolument cohérente - de Gries ainsi que sur la fidélité de Hofmannsthal à Gries. Autrement dit, grâce à une inexactitude de la traduction, la fidélité conduit paradoxalement le dramaturge autrichien à l'originalité.

- 40 Il est une autre inexactitude de Gries, qu'on est plutôt tenté de qualifier d'erreur. Chez Calderón, à l'acte II, Doña Beatriz, exaspérée par Don Luis, quitte la scène. Doña Ángela reproche alors sa couardise à son frère :

*¡Qué tan poco valor tengas
que esto quieras oir y ver³² !*

Que tu aies si peu de courage
pour accepter d'entendre et de voir cela.

- 41 Chez Gries, la notion de courage disparaît :

*Fehlt denn aller Mannsinn dir ?
Hören magst du dies und sehn³³ ?*

Te manque-t-il toute virilité ?
Te plaît-il d'entendre et de voir cela ?

- 42 À la place de l'idée de courage, apparaît celle de virilité, certes fort proche mais qui a pu orienter Hofmannsthal dans la construction originale du personnage de Don Luis. D'ailleurs, dans la scène équivalente, chez l'écrivain autrichien, l'écart avec le texte caldéronien s'accroît encore puisque Doña Ángela enjoint à son frère :

Sei ein Mann, Don Luis, ein Mann³⁴ !

Sois un homme, Don Luis, un homme !

- 43 Doña Ángela souligne donc la totale absence de virilité de son frère. Or, chez Hofmannsthal, ce qui semble être un détail prend une dimension bien plus importante, puisque, outre les décrochages dans l'intrigue déjà mentionnés, l'originalité de *Dame Kobold* s'articule autour d'une réflexion sur le masculin et le féminin que l'erreur de Gries a forcément encouragée. En effet, Don Luis, le méchant de l'histoire, la version négative du héros, apparaît, dans l'ensemble de la pièce autrichienne, non seulement comme un être dépourvu de virilité, mais aussi comme un misogyne. Toute rencontre de l'autre, de la femme, est donc impossible pour lui. À l'inverse, Don Manuel réfléchit

à sa virilité et Doña Ángela apparaît comme la femme par excellence. Le terme le plus employé par Hofmannsthal est d'ailleurs celui de « Weib ». Des deux mots allemands équivalant à « femme », le dramaturge autrichien délaisse « Frau », courant et finalement neutre, lui préférant « Weib », souvent péjoratif aujourd'hui, mais qui insiste sur l'identité féminine fondamentale de la personne désignée. En choisissant le terme « Weib », Hofmannsthal cite la version de Gries, qui traduit ainsi les occurrences de « mujer », « femme » chez Calderón. Mais les occurrences du mot se multiplient et, dans le contexte plus général de la réflexion sur le féminin et le masculin, ce choix devient significatif, contribuant à faire de *Dame Kobold* l'histoire de la rencontre de l'Homme et de la Femme, l'histoire de leur amour qui ne peut exister sans la foi qu'ils s'accordent l'un à l'autre.

- 44 Répétons, pour conclure, que Hofmannsthal veut rester fidèle à Calderón auquel il ne cesse de rendre hommage par différents types de citations, de la plus directe à la plus discrète. La fidélité ne l'empêche pas de créer, on l'a dit, et la création a pour but de toucher le public contemporain afin de transmettre un héritage culturel. Les retours constants au texte d'origine, les diverses techniques de citation assurent cette fidélité, en dépit, parfois, d'éloignements significatifs. Citer n'empêche pas de créer puisque citer n'empêche pas le développement d'éléments latents. Ainsi, étudier *Dame Kobold* en s'intéressant aux citations de *La dama duende* permet de comprendre ce que Hofmannsthal a lu de Calderón, ce qu'il a vu chez lui d'atemporel.
- 45 Par ailleurs, étudier *Dame Kobold* permet aussi de comprendre ce que Hofmannsthal a cru lire de Calderón, guidé par certaines inexactitudes de Gries. Se révèle ainsi la genèse de l'œuvre autrichienne. En effet, Hofmannsthal introduit dans son texte des préoccupations qui lui sont personnelles et qui imprègnent l'ensemble de ses œuvres, comme la réflexion sur le masculin et le féminin, sur la rencontre, sur la foi qu'exige l'amour. On l'a dit, cette spécificité de *Dame Kobold* naît probablement du fait que le texte original, pour Hofmannsthal, n'est pas celui de Calderón, mais celui de Gries. Contrairement à ce qu'il affirme dans son sous-titre, Hofmannsthal ne traduit pas Calderón ; il réécrit une traduction de Calderón, à laquelle il est fidèle jusque dans ses erreurs. On peut donc penser que la lecture parallèle des textes de Calderón, de Gries et de Hofmannsthal permet de faire l'apologie

de l'erreur ou du moins de l'inexact puisqu'elle en montre la fécondité.

NOTES

- 1 LE RIDER, Jacques, *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité*, Paris, PUF, 1995, p. 28.
- 2 HOFMANNSTHAL, Hugo von, « Dame Kobold », dans *Lustpiele*, Francfort, Fischer Verlag, 1973, vol. IV.
- 3 CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La Dama duende*, Madrid, Cátedra, 2001.
- 4 On peut citer, pour s'en convaincre, quelques-uns des nombreux travaux consacrés à cette pièce : ARMAS, Frederick A. de, « Mujer y mito en el teatro clásico español : *La viuda valenciana* y *La dama duende* », dans *Lenguaje y textos*, 1993, n°3, p. 57-72 ; CLOSE, Anthony, « Novela y comedia de Cervantes a Calderón : el caso de *La dama duende* », dans EGIDO, Aurora (dir.), *Lecciones calderonianas*, Saragosse, Iberocaja, 2001, p. 33-52 ; MEUNIER, Philippe, « *La dama duende* de Calderón de la Barca ou quatre rencontres pour un galant », dans MEUNIER, Philippe et SOUBEYROUX, Jacques (dir.), *Stratégies de l'encuentro et du desencuentro dans les textos hispaniques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 197-211 ; VAREY, John E., « *La dama duende* de Calderón : símbolos y escenografía », dans APARICIO MAYDEU, Javier (dir.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, vol. II, p. 227-251 ; WALDE MOHENO, Lilian von, « De desorden y trasgos en *La dama duende* », dans GONZÁLEZ, Aurelio (dir.), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, México DF, El Colegio de México, 2002, p. 169-186.
- 5 Il faut néanmoins citer les travaux fort intéressants de SCHWARZ, Egon, *Hofmannsthal und Calderón*, 'S -Gravenhage, Mouton, 1962 et de LHOTE, Marie-Josèphe, *Comédies de Hugo von Hofmannsthal*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1994.
- 6 CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *Dame Kobold*, dans *Schauspiele*, trad. GRIES, Johann Diederich, Berlin, Nicolaischen Buchhandlung, 1822.
- 7 SCHWARZ, Egon, *op. cit.*, p. 35-37.
- 8 GRIES, Johann Diederich, *op. cit.*, p. 7.

- 9 HOFMANNSTHAL, Hugo von , *op. cit.*, p. 121. Tout comme ce sera le cas dans les exemples suivants, l'italique n'est pas le fait des écrivains; nous l'utilisons pour souligner les correspondances entre les textes.
- 10 GRIES, Johann Diederich, *op. cit.*, p. 23.
- 11 HOFMANNSTHAL, Hugo von , *op. cit.*, p. 133.
- 12 CALDERON DE LA BARCA, Pedro , *op. cit.*, p. 53, vers 114.
- 13 GRIES, Johann Diederich, *op. cit.*, p. 12.
- 14 HOFMANNSTHAL, Hugo von , *op. cit.*, p. 124.
- 15 *Ibid.*, p. 123.
- 16 *Ibid.*,
- 17 CALDERON DE LA BARCA, Pedro , *op. cit.*, p. 53, vers 11.
- 18 HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Lettres de Lord Chandos*, dans *Œuvres en prose*, Paris, La Pochothèque, 2010, p. 489-502.
- 19 HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Dame Kobold*, p. 142. Le dramaturge autrichien mentionne par exemple les fenêtres « vergittert », grillagées, de la chambre de Doña Ángela.
- 20 CALDERON DE LA BARCA, Pedro , *op. cit.*, p. 50, vers 28 et GRIES, Johann Diederich, *op. cit.*, p. 8.
- 21 Jacques Le Rider évoque la « bonne conscience » du public conformiste, satisfait « d'assister à un spectacle "éducatif", mais en même temps aisément compréhensible » (LE RIDER, Jacques, *op. cit.*, p. 29).
- 22 Au cours de l'échange entre Don Luis et son valet, le gentilhomme imagine notamment Don Manuel « mit der Schwester Tür an Tür », porte contre porte avec sa sœur, dans un corps-à-corps angoissant au point d'en être insupportable. Dans la même tirade, il dit sa haine du verre, et conte le cauchemar qui fait de lui un être de verre, comme s'il s'identifiait à l'armoire de verre séparant la chambre de l'hôte jalouxé de celle de sa sœur. Il se présente comme le seul et fragile rempart entre Doña Ángela et Don Manuel (HOFMANNSTHAL, Hugo von, *op. cit.*, p. 141). Par ailleurs, diverses allusions du texte de Hofmannsthal donnent une dimension très maternelle à la relation qu'entretient Doña Ángela avec son frère et font de Don Juan, le frère aîné, un substitut haï du père absent.
- 23 CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *op. cit.*, p. 64, vers 392.

- 24 SOUILLER, Didier, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992, p. 128: « L'obscur objet du désir est toujours la Fille/Sœur, interdite au Fils par un Père jaloux comme un rival. Un soupçon d'inceste traîne dans le théâtre de Calderón : inceste fantasmé la plupart du temps, et rendu "tolérable" par différentes sortes de transferts. »
- 25 FARINELLI, Arturo, *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, E. Felber, 1894. On peut également citer le travail plus récent de LARGO JOSE RAMON, Martín, *La judía de Toledo : desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, Madrid, Brand, 2000.
- 26 HOFMANNSTHAL, Hugo von, *L'Héritage politique de Grillparzer*, dans *Œuvres en prose*, Paris, La Pochothèque, 2010, p. 670.
- 27 On peut cependant remarquer que Hofmannsthal transforme le nom de Doña Ángela en Donna Angela, alors que Gries se contente de supprimer l'accent.
- 28 Le titre original de 1816 s'est transformé ensuite, changeant son diminutif en un autre pour devenir *Tischlein, deck dich*.
- 29 La traduction des mots latins est problématique : d'après Ángel Valbuena Briones (CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *op. cit.*, p. 83, note 81), le verbe *facere* signifierait ici « servir, aider ». Cependant, l'expression *me fecit* apparaîtrait habituellement sur des objets d'art, pour signifier « untel m'a fait/ m'a fabriqué ». Il y aurait ainsi un renversement comique : ce n'est pas l'armoire qui dirait « untel m'a faite », mais Isabel qui déclarerait « l'armoire m'a faite », ce qui reviendrait à personnifier l'armoire ; le pronom complément « me » ne renverrait plus seulement à Isabel, mais aux espiègleries des deux femmes, ou même à l'intrigue dans son ensemble. Ces trois mots de Calderón souligneraient donc le rôle clé de l'armoire, principal protagoniste de *La Dama duende*. Quoi qu'il en soit, le mélange des langues et la difficulté d'interprétation qui en naît expliquent la relative infidélité de Gries.
- 30 Didier Souiller évoque « la violence et la liberté des mœurs de la société espagnole du XVII^e siècle » après avoir constaté la force de son modèle ascétique (SOUILLER, Didier, *op. cit.*, p. 58).
- 31 LHÔTE, Marie-Josèphe, *op. cit.*, p. 124: « Le trait de génie de Hofmannsthal est d'avoir conservé le secret dans la dernière scène du dernier acte. »
- 32 CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *op. cit.*, p. 102, vers 1365-1366.
- 33 GRIES, Johann Diederich, *op. cit.*, p. 89.

34 HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Dame Kobold*, p. 195.

AUTHOR

Morgane Kappès-Le Moing

Université Jean Monnet - Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/087747766>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000113832920>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16256999>

La citation volponienne (1924-1994)

Entre littérature et politique

Mauro Candiloro

DOI : 10.35562/celec.296

Copyright

CC BY 4.0

ABSTRACTS

Français

Tout en s'inscrivant dans la pratique affective de la citation propre aux poètes italiens du second après-guerre, l'acte citationnel de Paolo Volponi (1924-1994) sait aussi sortir de l'hommage aux pères pour acquérir une valeur plus politique. Citations, allusions, stylisation et parodie deviennent alors autant d'armes que Volponi emploie pour sommer le (dés)ordre capitaliste de comparaître devant le tribunal de sa page.

English

When Paolo Volponi (1924-1994) quotes other writers' work, not only pays he a tribute to his models (as it was a recurrent practice for Italian poets in the second post-war), but he also assigns to quotations a political sense. Citations, allusions, stylisation and parody are the weapons that Volponi embraces to force the capitalist (dis)order to be judged by his own writing.

INDEX

Mots-clés

Volponi (Paolo), citation, allusion, stylisation, parodie

Keywords

Volponi (Paolo), quotation, citation, allusion, stilization, parody

OUTLINE

L'allusivité chez Volponi

La citation proprement dite

Icône du comment : deux épigraphes volponiennes

La citation comme « sommation à comparaître »

Styliser « la langue de l'ordre »

Parodier « la langue de l'ordre »

La citation entre rêve olivettien et « immortalité sauvage »

La poésie lyrique prise au jeu du capital

La poésie comme mémoire de la tradition et de la nature

TEXT

- 1 Dans un article consacré aux modalités de la citation propres à la poésie italienne de la seconde moitié du ^{xx}e siècle, la chercheuse italienne Adele Dei a opportunément souligné que l'acte de citation y est devenu généralement affectif¹ ; en d'autres termes, en citant leurs auteurs préférés, les poètes les enrôlent en tant que « personnes, interlocuteurs, pèlerins, guides, porteurs d'eau² ». Ce besoin de renouer avec la tradition s'explique par de multiples facteurs aussi bien historiques que plus proprement littéraires. Le contexte historique y est certes pour beaucoup, car la fin de la Seconde Guerre mondiale constitua une ligne de démarcation incontournable. À cette époque, tout écrivain se devait de choisir entre *autonomie* et *hétéronomie*³ de l'art, autrement dit entre la poésie hermétique qui avait dominé les années 1930-1940 et une poésie réaliste, qu'elle fût dans sa version dite *néoréaliste* ou *neosperimentale*⁴. La fin de l'histoire est connue : bien que la source hermétique n'eût pas tari, les nouveaux poètes s'y étant abreuvés, cette poésie fut détrônée par une poésie davantage en phase avec la soif de renouveau qui traversait un pays entier. Il s'ensuivit que la poésie ouvrit ses portes à des langages et des discours qui en étaient traditionnellement bannis.
- 2 Il va de soi que cette ouverture hétérologique eut pour effet d'élargir le champ d'action de la citation, en modifiant aussi la nature de l'« énonciation répétante⁵ ». En effet, depuis la « perte d'auréole » proclamée par Baudelaire, la figure du poète, en Italie comme ailleurs, n'a eu de cesse de subir un processus d'amenuisement indissociable de la diminution de la « signification sociale⁶ » de la poésie. Cette double précarité engendra chez les poètes italiens de l'après-guerre une quête du sens perdu d'une part et d'autre part le désir de redorer le blason d'une tradition bafouée par les avant-gardes du début du siècle, en poursuivant ainsi le travail entamé par certains poètes⁷ dans les années 1920. Ce désir se traduisit par un recours à l'allusion extrêmement accentué⁸.

L'allusivité chez Volponi

- 3 Le poète et romancier Paolo Volponi, auquel je m'intéresse, ne fait pas exception. Dans ses deux premiers recueils, à savoir *Il ramarro* [Le lézard vert⁹] et *L'antica moneta* [L'antique monnaie], publiés respectivement en 1948 et 1955, le réseau d'allusions comprend à la fois les « lectures confuses et fragmentaires de l'école¹⁰ » (notamment G. D'Annunzio et G. Pascoli), la poésie moderne découverte après 1945 : l'hermétisme, « Ungaretti, Quasimodo, Montale, l'*Anthologie de Spoon River* de Lee Masters¹¹ », et pour finir l'influence « du peintre, aquafortiste et poète [...] Luigi Bartolini et de ses modèles liés à la revue *La Voce*¹², de Campana à Cardarelli¹³, tangible notamment dans les "séquences figuratives¹⁴" ».
- 4 Au début des années 1950 Volponi mène des enquêtes sociologiques dans le sud de l'Italie pour le compte de l'entrepreneur éclairé Adriano Olivetti. L'allusivité¹⁵ volponienne acquiert ainsi un caractère plurivoque, car, à partir de la section finale de *L'antica moneta*, *Il giro dei debitori* (Rue Giro dei debitori), et surtout dans son troisième recueil, *Le porte dell'Appennino* [Les portes des Apennins], l'être humain et son quotidien font leur apparition.
- 5 Pour les trois recueils successifs, *Foglia mortale* [Feuille mortelle], publié en 1974, *Con testo a fronte* [(Con) Texte en regard], de 1986 et le dernier, *Nel silenzio campale* [Dans le silence suivant la bataille] de 1990, Volponi ajoute également des maillons à son univers d'allusions. D'une part les grands classiques tels que Dante et Leopardi : « tic mémoriel¹⁶ » le premier, véritable modèle le second ; concernant ce dernier, la rime en -ale de son poème *Chant nocturne d'un berger errant d'Asie* constitue la référence pour plusieurs titres de romans volponiens : *Memoriale*, *La macchina mondiale*, *Corporale*, etc. D'autre part, Volponi accueille le poète américain contemporain Wallace Stevens et ses réflexions acérées sur le monde contemporain, comme l'iconoclastie de la nouvelle avant-garde du Gruppo 63 (Groupe 63). À une différence près. Bien que Volponi convoque dans sa page les langages de la philosophie, de la publicité, de l'industrie ou encore de l'économie néolibérale, leur emploi n'a pas pour but de revendiquer une défiance totale à l'égard de la tradition poétique, tandis que le Gruppo 63 était persuadé que le grand canon poétique

vieux de huit siècles ne pouvait que sonner creux dans un monde, celui du capitalisme triomphant et de l'industrie culturelle, qui court-circuite toute centralité du *je* poétique. L'ouverture hétérologique volponienne relève au contraire d'une expérience composite, celle d'un lecteur aux vastes horizons, mais aussi celle de cadre chez Olivetti et FIAT entre 1950 et 1975 et de militant politique dans les rangs communistes, dans les années 1980 et 1990.

- 6 En définitive, en adaptant à l'allusion l'une des définitions de la *citation* fournies par Antoine Compagnon, on peut affirmer que « toute allusion est d'abord une lecture¹⁷ » aussi bien des auteurs que du monde.

La citation proprement dite

- 7 Si l'on considère à présent les citations proprement dites, c'est-à-dire celles issues d'un véritable travail aux ciseaux et à la colle¹⁸, l'acte de citation volponien semble s'inscrire dans l'hétérogénéité des pratiques de son temps. Citation érudite, qui ne peut être reconnue que par un public averti, montage¹⁹ de citations, citation d'un auteur considéré comme proche (ce que Compagnon appelle l'*image*²⁰), autocitation ; voilà quelques-unes des modalités de mobilisation des textes que l'on peut retrouver au fil des pages des poètes italiens d'après-guerre. Volponi en emprunte certaines.
- 8 Concernant la citation d'auteurs proches, la place qu'il réserve à Pasolini ne peut pas être passée sous silence. Volponi a souligné à maintes reprises le rôle fondamental dans sa formation humaine, littéraire et politique que joua son « maître et ami » Pasolini. Quant au magistère strictement littéraire, il ne se borne certainement pas à la structure du petit poème que Volponi adopte à compter des derniers poèmes de *L'antica moneta*. En effet, dans le poème « Pasolini da cinque anni è morto... » [Pasolini est mort depuis cinq ans] de *Con testo a fronte*, Volponi reconnaît sa dette envers le poète frioulan. Il introduit une citation sans doute excentrique, l'extrait d'un échange oral ayant réellement eu lieu entre les deux amis à la fin des années 1950, lorsque Volponi tâchait de passer au roman, qu'il considérait comme un écueil majeur car le roman, par rapport à la poésie, demande une opinion aboutie sur les choses²¹ :

Mon cher Pier Paolo, tes imperturbables qualités sont si nombreuses
que tu parviens à remplir tes journées
de joie laborieuse, de poésie,
en dépit même de ces choses si bêtement concrètes...
Toi aussi – m’interrompt-il – toi aussi t’es fort...
tu es capable de sentir ce que pensent ce sel et ce poivre
dans leurs faux cristaux.
Eh bien, toi, tu saurais me dire
exactement et simplement
ce que pensent et ce que sentent et ce qu’imaginent entre eux – oui,
j’en suis sûr !
ce sel et ce poivre.
Je prévois donc que toi aussi
tu écriras un vrai roman, un roman honnête.
Il suffit que tu n’aies pas peur ;
ton humilité d’écrire clairement,
à la manière dont te parlent ce sel et ce poivre,
ça te suffira²².

- 9 Volponi commence par louer les qualités humaines et littéraires de l’ami, ce à quoi Pasolini répond en reconnaissant la capacité de Volponi à percevoir « ce que pensent ce sel et ce poivre » (les deux amis sont assis à une table, nous est-il dit au début du poème). Aux yeux de Pasolini, l’ami est destiné à devenir l’auteur d’un « roman honnête » car il sait écouter même de simples éléments naturels tels que « le sel » et « le poivre », en dépit de leur contenant artificiel (« les faux cristaux²³ ») ; il suffira que son écriture soit aussi humble et claire que la voix de la nature. Doublement *image*, à la fois d’une conversation réelle et au sens de Compagnon, cette citation a une valeur capitale dans l’économie de l’œuvre volponienne, car elle témoigne de l’adoubement de Volponi en tant qu’auteur.
- 10 Une autre citation pasolinienne figure dans *Il cavallo di Atene* [Le cheval d’Athènes], un long poème appartenant au dernier recueil, *Nel silenzio campale* [Dans le silence suivant la bataille]. Citation d’autant plus manifeste que l’« énonciation répétante » affleure dans le texte, en nous donnant également la référence bibliographique :

Je suis communiste par esprit de conservation.
Je le répète souvent à moi-même,

ce vers d'une poésie de Pasolini du début des années 1960²⁴ [...]

- 11 Placé en *incipit*, en position prééminente, donc, ce vers n'a pourtant pas de domicile dans l'œuvre pasolinienne²⁵ : en écartant toute volonté de parodie, on attribuera cela à une défaillance mémorielle. Il n'en reste pas moins qu'ici il est question de paternité politique. En effet, dans les vers suivants, Volponi parle des années 1960 en ces termes :

[...] une saison
de doutes et de recherche, de désir anxieux de compréhension,
d'idéologie vive et implacable,
de passion turgide et rebelle²⁶

- 12 En employant les termes « passion » et « idéologie », Volponi fait allusion au célèbre recueil d'essais pasolinien *Passione e ideologia*, publié en 1960. Cette allusion se double d'une autre : dans une lettre destinée à l'ami, Volponi avait déjà reconnu l'importance de ce livre non seulement pour lui, mais aussi pour l'histoire des idées²⁷. Contenant en somme une citation-*image*, une allusion et une sorte d'autoallusion, ces vers pourraient figurer dans un manuel consacré aux modalités citationnelles de la poésie de l'après-guerre.
- 13 Chez Volponi, on trouve également l'autocitation. En 1978, l'auteur publie *La Planète irritable*. Au croisement entre la fable allégorique, le roman post-apocalyptique et la petite œuvre morale léopardienne, *La Planète irritable* est l'histoire d'un voyage de refondation du monde qui se déroule dans un avenir assez proche. Les quatre protagonistes de cet itinéraire post-apocalyptique, dont l'hypotexte est le voyage infernal dantesque, sont pour le moins atypiques : un babouin, un éléphant, une oie et un nain, dernier vestige humain. Constellé de citations allant de Dante à Shakespeare, de Leopardi à Baudelaire en passant par Édith Piaf et la chanson napolitaine, *La Planète irritable* nous livre une autocitation proleptique. En effet, sur la fin de leur voyage, afin d'échapper à une « pluie de sable²⁸ » et à d'autres phénomènes météorologiques étranges, les quatre personnages font une halte dans la cavité d'un arbre. Après avoir entonné un couplet modifié d'une chanson italienne des années 1960 très célèbre, le nain se fait réprimander par l'éléphant qui estime que le besoin de chanter du camarade, tout en

étant « physique²⁹ », relève d'une condition humaine dont le nain n'a toujours pas su se débarrasser. Vexé, ce dernier proteste et éprouve le désir de mesurer sa bestialité : « Le nain éprouva sa force en arrachant une branche de chêne et en la lançant plus loin qu'à mi-distance du lac, vers lequel la végétation déclinait³⁰ ». Mais le texte original connote davantage le geste du nain : dans le texte original, Volponi nous dit qu'il la lance « come un giavellotto³¹ » [comme un javelot], syntagme d'autant plus intéressant si l'on pense que trois ans plus tard Volponi publia un roman intitulé *Le Lanceur de javelot*, et que ce titre traduit le mot grec *acontistès*, qui signifie aussi « lanceur de dards, lanceur de regards, lanceur de désirs..., lanceur de soi-même³² ». Or, cela éclaire l'affinité existant entre la volonté du nain de se reconnaître comme animal et la quête de soi de Damiano Possanza, le jeune protagoniste du roman suivant. D'ailleurs les dates de publication sont si proches que l'on peut supposer une rédaction concomitante, ou tout au moins une constante thématique.

Icône du comment : deux épigraphes volponiennes

- 14 Dans l'univers citationnel volponien figure aussi « la citation par excellence, la quintessence de la citation³³ » : l'épigraphe. Attardons-nous sur deux d'entre elles : la première accueille le lecteur à l'orée de *L'antica moneta* en lui offrant le distique de Martial *Sur Névia* ; la deuxième, constituée de cinq vers extraits des *Géorgiques* de Virgile, ouvre la section « Gli Dei compagni » [Les dieux camarades] de *Le porte dell'Appennino* [Les portes des Apennins] :

Scripsi, rescripsit nil Naevia, non
dabit ergo;

Sed puto quod scripsi legerat: ergo dabit.

Felix, qui potuit rerum cognoscere causas

Atque metus omnis et inexorabile fatum

Subiecit pedibus strepitumque Ache-
rontis [avari.

J'ai écrit à Névia : mais elle n'a pas
répondu : je

ne l'aurai donc pas. Mais, je pense, ce que
j'ai écrit,

elle l'a lu : donc j'aurai la belle³⁴.

Heureux qui a pu connaître les principes
des choses,

qui a foulé aux pieds toutes les craintes,

l'inexorable destin et tout le bruit fait
autour de

Fortunatus et ille, deos qui
novit agrestis,

Panaque Silvanumque
senem Nymphasque

[sorores.

l'insatiable Achéron ! Bienheureux aussi
celui qui

connaît les dieux champêtres, et Pan, et
le vieux

Silvain et les Nymphes sœurs³⁵ !

- 15 Manifestation du topos de l'amour aveugle et dément que Martial raille dans plusieurs textes³⁶, cet épigramme constitue l'un des volets du cycle de « Rufus et Nédia », c'est-à-dire celui de l'amant « pathétique et démodé³⁷ » épris d'une fille qui ne partage pas le même sentiment. Les vers virgiliens, quant à eux, célèbrent d'une part le sage, Lucrèce, qui put connaître les lois de l'univers entier en foulant aux pieds les faiblesses humaines, et notamment la peur³⁸ de sa finitude ; d'autre part, Virgile célèbre l'humilité du paysan « bienheureux », qui se contente de vivre en phase « avec la nature et ses rythmes, sans aucune exigence de compréhension ni encore moins de domination sur la nature³⁹ ».
- 16 Au premier abord, ces deux citations n'ont guère d'éléments en commun, si ce n'est leur provenance latine. Cependant, le motif de la *dementia*, de la démence, sert de pont entre elles. En effet, ce dérèglement de la raison définit la quête de l'amant fou par antonomase, le poète Orphée, qui contrevient d'abord aux préceptes de Proserpine en se tournant pour regarder son Euridice bien-aimée, et ensuite à ceux de la nature et de la société en optant pour une vie isolée⁴⁰. Mais la démence d'Orphée, dont le voyage infernal est évoqué dans l'« insatiable Achéron », s'apparente à celle de l'« heureux » écrivain du *De rerum natura* ; sa quête du bonheur épicurien par l'appréhension du sens de l'univers relève d'un acte de « superbe de la raison⁴¹ », car, aux yeux de Virgile, nul ne peut pénétrer le sens ultime de la vie. D'où la préférence qu'il accorde au bonheur humble de l'*agricola*.
- 17 La démence est également la clé pour comprendre le lien métapoétique unissant les deux épigraphes volponiennes. En effet, lorsque Martial s'attache à définir la finalité de ses épigrammes, il affirme qu'ils ont pour objet la vie quotidienne, sa page ayant le « goût de l'homme » (« sapit [...] hominem ») ; sa poésie s'oppose donc à l'hermétisme des poètes alexandrins tels que Callimaque, qu'on ne peut lire, dit Martial, que si l'on refuse de connaître ses propres us et coutumes et soi-même⁴². Or, si l'on considère que la poésie hermé-

tique italienne dont s'inspira le jeune Volponi hérite son appellation de l'hermétisme alexandrin, on peut saisir le dessein qui sous-tend l'acte citationnel volponien : celui-ci est moins le résultat d'un je narcissique⁴³ qu'une abjuration⁴⁴ d'une manière poétique, Volponi déclarant ici son passage du lyrisme des deux premiers recueils au réalisme du troisième.

- 18 En définitive, les deux épigraphes volponiennes ne sont pas des simples icônes permettant « une entrée privilégiée dans l'énonciation⁴⁵ ». Elles appartiennent plus précisément à ce que Bacchereti appelle la sous-catégorie des *icônes du comment*, dont le rôle est de « révéler des intentions d'auteur⁴⁶ ».

La citation comme « sommation à comparaître⁴⁷ »

- 19 Quoique parfois excentrique, l'« énonciation répétante » volponienne est tout de même bien ancrée dans son temps. Cependant, se limiter à ce constat signifierait en oublier un caractère fondamental : sa valeur politique.
- 20 Grand partisan de l'industrie, ce qui n'était pas monnaie courante chez les intellectuels, Volponi découvrit tard les dérives de l'ordre néocapitaliste, coupable, à ses yeux, de se l'être appropriée au détriment de l'intérêt collectif⁴⁸. Compte-rendu de ce désenchantement, le poème *Canzonetta con rime e rimorsi* [Chansonnette avec rimes et remords] de 1966 arbore une citation de Spinoza⁴⁹ qu'en réalité Volponi reprend dans la version légèrement modifiée d'Hegel :

« Toute détermination est une négation⁵⁰ »
tu répétras un matin en regardant
au-delà de la fenêtre immobile de l'école :
[...]
« Négation » car hors et dans ta chambre
toute substance est une totalité infinie :
y compris ce désert sidéral
de la page de ton cahier
ou le désert acide du tableau ;
y compris ton gland,
coloré pour une raison à lui connue,

avec sa grosse tête qui s'impose et s'oppose,
au goût de laiton⁵¹.

- 21 Contrairement à Descartes, qui croyait que l'âme et le corps provenaient de deux substances différentes créées par Dieu, Spinoza postule que ces deux substances ne sont en réalité que deux attributs de Dieu, sans lequel « rien ne peut être, ni être conçu⁵² ». Totalité infinie, Dieu ne peut être déterminé car « toute détermination est une négation ». Volponi reprend cette idée de totalité (« hors et dans ta chambre / toute substance est une totalité infinie ») qui comprend également l'homme, composé de l'âme, que l'école devrait affiner, et du corps (le « gland »). Cependant, Volponi dénonce la mutation survenue dans cette totalité :

Le potager et la poésie, l'usine et la campagne
la ville et les voyages, la maison et les rencontres,
l'anxiété et la cure, la langue et la parole,
la bite et la chatte, les pensées et la mort et...
la mort, à son tour, parente plus proche et enjôleuse
de Vénus davantage mi-nue et d'Œdipe,
mon p'tit, tout cela appartient maintenant au capital
et tout le monde naît, travaille, chante et meurt
le long de la chaîne de la peine
pour grandir et se souder
dans le capital du capital⁵³.

- 22 La totalité n'est pas régie par Dieu, mais par la nouvelle « norme de la divinité⁵⁴ », c'est-à-dire l'argent, le capital qui s'en est approprié : « tout cela appartient maintenant au capital » écrit Volponi.
- 23 Soucieux d'étayer son réquisitoire, le poète fait appel au canon littéraire. En effet, dans *La Planète irritable*, lorsque l'éléphant s'adresse à « deux petites poignées d'or⁵⁵ » retrouvées dans les décombres d'un édifice à mi-chemin entre une usine et une école, il profère les paroles suivantes :

Ô pierre de touche des cœurs ! Tiens pour rebelle l'humanité, ton
esclave, et plonge-la de toute ta puissance dans le chaos de ses
discordes – il eut une pause et se fit grave en chacun de ses replis et
chacune des besaces de sa peau tremblotante – afin que les bêtes
fauves puissent régner sur le monde⁵⁶ !

- 24 Sans doute fourvoyé par l'incise décrivant la posture oratoire du pachyderme, Francesco Muzzioli a vu dans cet éloge de l'or « l'imitation stylistique de l'allocution rhétorique⁵⁷ ». En réalité, il s'agit d'une citation que Volponi a puisée dans la pièce shakespearienne *La Vie de Timon d'Athènes*, c'est-à-dire l'histoire du noble Timon, un misanthrope qui s'isole de la société jusqu'à se donner la mort car il estime qu'elle n'adore qu'une seule divinité, l'or.
- 25 Et puisque toute divinité, tout empire a sa propre langue⁵⁸, le capital s'en est donné une : « Contre toi / tout parle la langue de l'ordre⁵⁹ », écrit Volponi dans le même poème, en rejoignant les réflexions de Pasolini sur la *neolingua* et le génocide culturel⁶⁰. Volponi en dénonce les mécanismes au tribunal de sa page. Dès lors, il explore d'autres territoires de la géographie citationnelle, comme par exemple la stylisation et la parodie, deux termes que nous employons dans une acception bien précise, celle de Bakhtine, qui a inscrit ces deux typologies de représentation du discours dans la même case, celle destinée au discours représenté dysphonique passif ; mais tandis que le discours stylisant est convergent par rapport à l'hypotexte, la parodie, elle, en diverge⁶¹.

Styliser « la langue de l'ordre »

- 26 Pour ce qui est de la stylisation, le poème le plus pertinent est sans aucun doute *Il pomeriggio di un dirigente* [L'après-midi d'un dirigeant] de *Con testo a fronte* [(Con) Texte en regard].

Nevicava	Il neigeait
per nevicare ancora.	et il allait continuer à neiger.
Così scrisse di un pomeriggio	Ainsi écrivit
che egli era vespero intero	un dirigeant-poète
un dirigente poeta, come	un après-midi où il était vêpre entier
adesso per me:	comme c'est le cas à présent pour moi :
che nevica tutt'ora	il neige toujours
sempre con l'aria	et toujours en ayant l'air
di smettere presto.	de cesser bientôt.
It was snowing	It was snowing
and it was going to snow,	and it was going to snow,
provo a ripetere lentamente	j'essaie de répéter lentement

cercando con ogni suono
di dare un motivo alla neve
per scendere più celermente.

en cherchant par n'importe quel son
à donner un motif à la neige
pour qu'elle descende plus rapidement.

The black-bird non viene
sopra un albero esistente
al posto di quel cedro lembo;
becca tra la mia mente
e scacazza nel mio grembo.
Io sto imitando
e per questo non mento;
finta è la mia neve
quale la mia pianta,
vero
l'uccello nero
che non s'incanta.

The black-bird ne se pose pas
sur un arbre existant
à la place de cette branche de cèdre ;
il picore dans mon esprit
et il chie dans mon ventre.
Moi, j'imité
et donc je ne mens pas ;
ma neige est fausse
tout comme mon arbre,
vrai
l'oiseau noir
qui ne s'enraye pas.

In questa falsa cultura
del perenne vespero
che come vera millanta
e spergiuira, impone:
the black-bird è il nome
di un presidente
seated
non in the cedar-limbs
ma
in the branch-veins
cattedra e nembo.

Dans cette fausse culture
du vèpre pérenne,
qui vante et parjure
que c'est du vrai, qui impose :
the black-bird est le nom
d'un président
seated
non pas in the cedar-limbs
mais
in the branch-veins
chaire et nimbus⁶².

- 27 Ce poème est en réalité la réécriture d'un poème du poète américain Wallace Stevens, dont le titre est *Treize façons de regarder un merle*⁶³. Dans la totalité capitaliste, nous dit Volponi, il règne un « vèpre pérenne » dans lequel il neige sans cesse. Le poème s'ouvre sur la traduction en italien de deux vers de l'hypotexte stevensien : « Il neigeait / et il allait continuer à neiger ». L'« énonciation répétante » se manifeste également un peu plus loin, lorsque le poète nous dit qu'il essaie de répéter « lentement » les deux vers originaux, qu'il reproduit aux vers 10 et 11. L'hypotexte apparaît par syntagmes, par ailleurs bien inscrits dans la syntaxe italienne, en d'autres lieux du

poème : « The black-bird » (v. 16 et 32) et « in the cedar-limbs » (35) ; en revanche, « seated » (v. 34) et « in the branch veins » (v. 37) sont des créations volponiennes stylisant Stevens.

- 28 Ce jeu volponien entre création directe et stylisation rend compte d'une falsification en cours ; dans l'ordre néocapitaliste le rapport entre vrai et faux est bouleversé, à tel point que « ma neige est fausse / tout comme mon arbre », et que le *black-bird*, c'est-à-dire le merle « ne se pose pas / sur un arbre existant / à la place de cette branche de cèdre ». D'ailleurs, le merle lui-même n'en est pas vraiment un, car la « fausse culture » au pouvoir « impose » une mutation linguistique : désormais, le merle « est le nom / d'un président » assis non pas sur les branches d'un cèdre, mais sur un filon d'or ramifié. Désormais, cet oiseau humain « mécanisme, qui ne s'enraye pas » est « vrai » alors que les vrais animaux ne sont plus que des simulacres du pouvoir⁶⁴. Déjà présent dans le poème de Stevens⁶⁵, ce renversement total touche aussi la création artistique, ce qui amène Volponi à brandir sa stylisation comme gage de vérité : « Moi, j'imité / et donc je ne mens pas ».

Parodier « la langue de l'ordre »

- 29 Si dans *Il pomeriggio di un dirigente* Volponi unit sa voix à celle de Stevens pour accuser l'ordre néocapitaliste, il opte ailleurs pour la parodie. Dans *La Planète irritabile*, par exemple, on trouve la parodie caustique des avatars du régime, et d'abord du juge qui doit décider du sort du seul être humain positif, un jeune technicien capable d'imiter le chant des oiseaux :

Lors du procès, un juge fort érudit avait rappelé qu'au cours de l'ère précédente, en des temps manifestement peu civilisés, l'on crevait les yeux des oiseaux pour empêcher ceux-ci de chanter ; mais il s'était ravisé par la suite en disant que peut-être les moineaux n'étaient pas des oiseaux et qu'on les aveuglait afin qu'ils chantassent plutôt que pour les en empêcher⁶⁶.

- 30 Érudition (le juge est « fort érudit ») et pique moraliste (ces « temps manifestement peu civilisés ») connotent le discours de ce cuistre à l'esprit étriqué qui change de version au sujet du chant des oiseaux, en alléguant la non-appartenance des moineaux à la catégorie des

volatiles, ce qui renvoie à la relation vrai/faux évoquée précédemment⁶⁷.

- 31 Comme si le nom qu'elle porte n'était pas assez parlant, le langage de l'oie Plan Calcule est à son tour une parodie. Ayant été envoyée « inspecter » un lieu, l'oie revient et annonce au babouin une nouvelle invasion après celle des rats : « Elle essaya aussi d'expliquer que cette fois la horde était, primo, plus haute en épaisseur, mais, secundo, de moindre longueur et, tertio, de couleur blanche ». Faite d'une phrase trop longue, étant donné la simplicité des informations, et de latinismes, l'explication tentée par l'oie parodie le langage ampoulé de l'administration et des technocrates.
- 32 Dans un autre cas, comme l'a bien souligné Muzzioli, « la voix du narrateur s'amplifie et se déforme, de manière parodique, pour imiter le ton vantard et le lexique de la gloriole contemporaine⁶⁸ ». C'est au moment où, devant sauter une crevasse, l'éléphant tombe et atterrit sur « une masse moelleuse⁶⁹ » :

C'était le grand fauteuil de cuir et à roulettes expressément conçu pour le directeur général des Fabriques Européennes Réunies par l'éminent designer Frantz Karl von... ezzédéra, ezzédéra... pourvu que ce fût toujours la pipe au bec et la mèche rebelle... en lavallière et chemise d'anar... compas d'or, prix Nobel pour la production et la synthèse des arts de la décennie 1985-1995, maître designer de la Biennale de Venise (nouveau statut présidentiel 1986), stipendié à vie, au même titre que les autres maîtres en programmation, mise en scène, méridionalisme mondial, sociologie, statistique, dissidence, diagrammes, consensus, documentaires, cash-flow, taux d'escompte, management et video tape⁷⁰.

- 33 La parodie en question sert aussi à déclencher une attaque virulente contre les intellectuels et les artistes, bref, les experts de tout bord qui ont conclu un pacte faustien avec cette émanation du pouvoir qu'est l'industrie culturelle. Habillés en simulacres anticonformistes, ils lui ont vendu leur âme contre une rémunération à vie.
- 34 Mais le mécanisme parodique travaille à plein régime dans un autre poème de *Con testo a fronte* [(Con) Texte en regard], dans lequel Volponi reporte une lettre en vers du naturaliste et écrivain italien du XVI^e siècle Lucio Felici, passant en revue de nombreux types d'oiseaux

et leur comportement. Mais puisque « la parole d'autrui comprise dans un contexte, si exactement transmise soit-elle, subit toujours certaines modifications de sens⁷¹ », les deux derniers vers du texte de Felici acquièrent une tout autre lumière dans la page volponienne. En effet, une fois terminée la liste des oiseaux, Felici conclut ainsi : « Et s'il y a encore quelque chose d'intéressant / que j'estime que vous n'avez pas vu⁷²... ». Or, en connaissant le sort que le nouvel ordre néocapitaliste a réservé aux animaux, on peut supposer que derrière ce « vous », bien que de politesse, car Felici s'adresse au seul destinataire de la lettre, il y a les contemporains de Volponi, ignares de ce qu'est un oiseau réel⁷³.

- 35 Ce crescendo accusatoire atteint son apogée dans un autre texte fondamental du même recueil : *La deviazione operaia*⁷⁴ (La déviation ouvrière). Dans cette « poésie vraie sur le “calvaire” ouvrier⁷⁵ », Volponi emploie « le langage de l'organisation technique du travail⁷⁶ » qu'il a puisé, comme l'a démontré Gian Luca Picconi, dans un essai du psychanalyste Cesare Musatti : *Studio sui tempi di cottimo in un'azienda metalmeccanica*⁷⁷ [Étude sur la cadence du travail à la pièce dans une entreprise métallurgique]. Selon Picconi, la lecture de quelques pages de cet essai permet de « remarquer que les variables et une partie du matériel lexical employé par Volponi dans son petit poème sont tirées de ce texte, malgré quelques variations⁷⁸ ». En effet, il suffit de mettre en regard quelques extraits des deux textes pour s'en rendre compte⁷⁹ :

Studio sui tempi di cottimo in un'azienda metalmeccanica

« Majoration, ou génériquement correction, de ces temps minimaux, que l'on obtient en les multipliant par un coefficient K, fonction de la déviation (*d*), qui est à entendre comme le rapport entre le temps moyen – c'est-à-dire la moyenne arithmétique de tous les (*n*) temps relevés (*TM*) – et le temps minimal (*Tm*) »

La deviazione operaia

« *d* est déviation, en italique » (v. 1) ;

« *d* est en rapport avec le *TM*, / temps effectif de fabrication, / et aussi avec le *Tm* simple » (v. 24-26) ;

« En divisant 1 h par le temps par pièce on obtient la production horaire de pièces »

Le coefficient K est le « coefficient de correction du temps minimal »

« La productivité est mesurée / sur la base de la production horaire de pièces » (v. 14-15)

« K, correction du temps minimal » (v. 2)

- 36 Si jusqu'à présent l'opération volponienne relève d'une stylisation d'un « genre intercalaire⁸⁰ », en l'occurrence d'un traité de psychologie du travail, elle se transforme en parodie, en contre-chant de la « parole des pères⁸¹ », qui exige par ailleurs une « écriture spéciale⁸² », lorsque le poète en démontre les conséquences sur le langage « de ceux qui doivent en subir les sens et les indications⁸³ », c'est-à-dire les ouvriers :

unico sentimento di affezione
e simpatia

per l'Azienda il lavoro il *d* meno di uno

per il TM più basso del Tm « a mia »

a sua, cioè, personale misura
et volumno

orgoglioso di produttore e maestria

di operaio fino artigiano
scolaro alunno

di bravi e buoni maestri di
una triarchia

di forte generosa autorità uno

ingegnere due chimico tre
in sociologia

dottore... (v. 75-84)

unique sentiment d'affection et de sympathie

pour l'Entreprise le travail le *d* inférieur à un

pour le TM plus bas que le Tm « à moi »,

c'est-à-dire à sa propre mesure et
fier volumno

de producteur et maestria

d'ouvrier artisan fin écolier élève

des maîtres bons et gentils d'une triarchie

d'une autorité forte et généreuse

ingénieur un chimiste deux trois
ès sociologie

docteur...

- 37 Au troisième vers, le régionalisme sicilien « a mia » (en italien « mio », « à moi »), qui évoque l'exode rural lié au *Miracle économique*, est la dernière marque naturelle d'un locuteur qui ressasse la langue de l'ordre. En définitive, *La deviazione operaia* est ce que Bakhtine appellerait une construction hybride volontaire « concrèt[e] et social[e]⁸⁴ » ; un hybride qui nous donne un aperçu du totalitarisme de la parole.

La citation entre rêve olivettien et « immortalité sauvage »

- 38 Affublée d'une fonction profanatrice⁸⁵, la citation volponienne ne s'en contente pas. Le désir volponien de démystifier la parole sacrée de l'ordre industriel a dû d'abord passer par un échec, celui du rêve olivettien. Adriano Olivetti dirigea l'entreprise familiale jusqu'à sa mort prématurée en 1960. Capable de réunir *esprit de géométrie* et *esprit de finesse*, Olivetti s'entoura de collaborateurs pour le moins atypiques : poètes, sociologues, psychologues, anthropologues, designers, etc. Persuadé que l'industrie devait être liée aux territoires sur lesquels elle était installée, il donna le *la* à de nombreuses activités pour que ses usines soient un facteur de développement territorial et culturel. Il rêvait d'un jour où la société (la « communauté⁸⁶ » disait-il) posséderait la production industrielle pour qu'elle soit toujours en phase avec les besoins collectifs. Un projet audacieux partagé par Volponi, pour qui la planification, un mot-clé de la pensée olivettienne, deviendra une constante philosophique et politique.
- 39 Cette petite parenthèse permet de mieux comprendre l'épigraphe virgilienne dont il était question dans la première partie de mon intervention. Éloge de la vie paysanne en harmonie avec les cycles naturels, les *Georgiques* constituent aussi le pan littéraire d'un projet politique, car Virgile « tient surtout [...] à évoquer la vie agricole pour la faire aimer et désirer, pour lui redonner un lustre perdu⁸⁷ », en s'inscrivant ainsi dans la propagande politique d'Auguste. Or, dans la section introduite par l'épigraphe virgilienne figure un poème intitulé *L'Appennino contadino* [Les Apennins paysans] qui est à son tour un long itinéraire à travers le calendrier paysan. Cependant, si l'opération virgilienne est de nature conservatrice, celle de Volponi est progressive⁸⁸ : la condition des paysans, dit-il, est à plaindre et elle nécessite une solution qui sache concilier leur culture ancestrale avec la modernité industrielle. En définitive, il faut planifier un « ordre différent⁸⁹ » que Volponi voit dans le rêve olivettien⁹⁰. Toutefois la mort prématurée d'Adriano Olivetti sonna le tocsin de son projet, en emportant avec elle l'épigraphe virgilienne qui de fait disparaît des éditions postérieures du recueil.

La poésie lyrique prise au jeu du capital

- 40 Malgré cet échec, il n'est pas question pour Volponi de se retrancher dans la posture solipsiste propre à la poésie lyrique, comme le prouvent ces deux citations baudelairiennes proférées par le nain de *La Planète irritable* :

Et les Pléiades, allez savoir dans quelle poubelle elles ont fini... La solitude... si je voulais parler la belle langue de mon siècle... Aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? Il déclamait [...] le texte français que lui avait appris la danseuse unijambiste, surnommée « la foreuse » ou « le clou » par ses assistants mauvaises langues⁹¹.

- 41 Les deux citations alignées renversent de fait le message original. Alors que Baudelaire rêve d'être seul pour s'abriter de cette « rac[e] jacassier[e] » qu'est l'homme et accéder ainsi à « une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience⁹² », le nain, lui, sait que son salut dépend de celui de ses camarades. De même, Volponi sait-il que le salut du poète dépend de celui des autres, auquel il doit par ailleurs contribuer. Une conviction qui est du reste confirmée par une autre citation. Dans les pages conclusives de *La Planète irritable*, alors que la guerre entre les quatre protagonistes et les troupes du gouverneur Fric touche à sa fin, Volponi met dans la bouche d'un des hommes du gouverneur les paroles suivantes :

« Ah ! la beauté des plantes et celle des jardins ! La magie de l'heure matinale propice aux exploits ! La royale couronne de cette pluie, l'air odoriférant, tendre à l'instar... », déclamait l'officier en second en s'approchant du Gow qui n'arrêtait pas de tirer. « *Ahí están los jardines, los templos* » affirma-t-il songeur, mais avec un sourire⁹³.

- 42 Chantre de la beauté naturelle lorsqu'elle est propice à cet « étron thésaurisé d'une circulation forcée⁹⁴ » qu'est l'homme, le « second officier » du gouverneur (le « Gow ») se dirige vers son chef et

cite l'incipit du poème de 1969 *El guardián de los libros* (*Le Gardien des livres*) de Jorge Luis Borges⁹⁵. Dans ce poème, un *alter ego* de Borges poursuit le travail commencé par son père : protéger les livres des hordes des « tartares » venus du nord qui ont mis la ville à feu et à sang. Il protège l'harmonie du monde (« El concierto del orbe », v. 12) de la furie capitaliste. Mais pour Volponi, tant que la poésie reste enfermée dans une tour, elle est *de facto* inoffensive, un autre produit culturel consommable que n'importe quel sbire peut prononcer « songeur ». Et pour peu que ce sbire ait ne serait-ce qu'un brin de conscience de cette innocuité, il peut même accompagner sa récitation d'un « sourire⁹⁶ ».

La poésie comme mémoire de la tradition et de la nature

- 43 Cependant, cela ne veut pas dire que la poésie doit être *absolument moderne*. En effet, une poésie d'avant-garde n'est pour Volponi qu'« un exercice, un laboratoire⁹⁷ », car balayer la tradition signifie amputer la poésie, et c'est d'ailleurs une danseuse « unijambiste » qui a transmis les vers baudelairiens au nain.
- 44 Roboam, l'éléphant de *La Planète irritable*, symbolise parfaitement la place que Volponi réserve à la tradition et par conséquent à sa transmission à travers la citation :

Roboam savait par cœur et en entier *La Divine Comédie* de Dante, à laquelle il vouait une telle dévotion que jamais il n'aurait consenti à en tirer profit pour faire carrière dans le cirque. Mais quel numéro plus que mondial c'eût été ! Ce fleuve de poésie n'en continuait pas moins de le traverser intérieurement, aussi bien au travail que dans la cage. Il se mit donc à réciter :

*E come in fiamma favilla si vede,
e come in voce voce si discerne,
quand'una è ferma e altra va e riede,
vid'io in essa luce altre lucerne
muoversi in giro*

Comme en la flamme on perçoit l'étincelle,
Comme une voix d'une voix l'on discerne,
Quand l'une est fixe et l'autre vient et va,
Je vis d'autres lueurs en la lumière
Alentour se mouvoir...]

(« Le Paradis », chant VIII. Pour cette citation et les suivantes,
version du traducteur.)

« Qu'avait été pour lui "Le Paradis" au-delà de la confirmation joyeuse
de la capacité d'apprendre ? »

- 45 Si elle ne veut pas être désamorcée, la citation ne peut pas se borner
au divertissement, mais tel un fleuve, elle doit traverser intérieure-
ment l'être humain, en l'accompagnant « au travail » et même « dans
la cage », c'est-à-dire dans la vie.

- 46 Aux paroles de l'éléphant font écho celles de Volponi en personne :

Si seulement je parvenais à faire une poésie épique avec de
nombreux sujets, de nombreuses voix, en faisant tomber beaucoup
de cieux. À présent, ceci est mon effort. Sinon épique, que la poésie
soit au moins exhortative, telle une cantilène, que l'on peut réciter
ensemble. Et non seulement pour condamner ou dénoncer quelque
chose, mais surtout pour une proposition commune, pour avancer
ensemble en travaillant, en déclarant, en dessinant.

- 47 La mémoire poétique doit être partagée, comme une rengaine, pour
que l'humanité puisse aller de l'avant. Il faut que la poésie contribue à
formuler « une proposition commune ». Cependant, la mémoire
poétique ne peut obtenir cette place d'honneur qu'à une condition :

J'ai une mémoire de fer, reprit Roboam en pavillonnant après une
nouvelle pause, je me souviens même des temps d'avant le grand
effondrement et d'avant la grande famine ; mais je n'éprouve aucune
nostalgie. Pense si tu veux et sers-toi du passé, mais ne te laisse pas
prendre à ses liens.

- 48 Doué d'une mémoire... d'éléphant, Roboam tient à admonester le
nain : la mémoire poétique ne peut en aucun cas être nostalgie du

passé. Les paroles de Roboam vont bien au-delà du simple conseil, elles sous-entendent une idée clé de la pensée volponienne. En effet, l'éléphant invite le nain à abandonner l'anthropocentrisme dont la nostalgie du passé fait partie. À la veille de la bataille finale, Roboam ajoute ceci :

Aucun animal ne se répète : au contraire, chacun est toujours nouveau, car il sait qu'avec le moindre de ses gestes et de concert avec les autres animaux il va vers sa finalité. Et cette finalité, c'est la vie.

- 49 Il invite donc le nain à être « un des leurs », ce qui explique l'épigraphe léopardienne qui ouvre *La Planète irritable* : « Immortalité sauvage », icône du comment, certes, mais surtout philosophie de vie, dans laquelle le poète idéal est celui qui sait imiter à la fois Dante et le chant des oiseaux.
- 50 En définitive, l'acte citationnel volponien est à la fois un facteur d'ordre et de désordre. D'ordre, car il porte le flambeau de la grande tradition littéraire ; de désordre, car Volponi s'en sert pour sommer le (dés)ordre capitaliste de comparaître devant le tribunal de sa page. Un double rôle qui constitue par ailleurs le premier palier que la création littéraire doit atteindre pour mieux servir le projet palingénésique de l'auteur.

BIBLIOGRAPHY

BAKHTINE Mikhaïl, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAKHTINE Mikhaïl, *Le Principe dialogique*, suivi de TODOROV Tzvetan, *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

BAUDELAIRE Charles, À Arsène Houssaye, in *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres*, vol. I, éd. Y-G. Le Dantec, Paris, Nouvelle Revue française, 1935.

BENASSI Cristina, *Un autore, una città*, Turin, ERI, 1982.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DEI Adele et GUERRICCHIO Rita (dir.), *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento. Atti del Convegno di Studi (Firenze, 25-26 ottobre 2001)*, Rome, Bulzoni, 2008, p. 79-104.

GAGLIARDI Paola, « Orfeo e Lucrezio nelle Georgiche », *Atti Accademia Pontaniana*, n° 51, 2002.

JOUDOUX Robert, « La philosophie politique des Géorgiques d'après le Livre IV (vers 149 à 169) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, 1971, p. 67-82.

MARTIAL, *Épigrammes*, t. I, éd. H.-J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

MORELLI Alfredo M., « Sighs of lost love : the Rufus cycle in Martial (1.68 and 1.106) », *Classical Philology*, n° 104, 2009, p. 34-49. https://www.academia.edu/3402501/Sighs_of_Lost_Love_The_Rufus_Cycle_in_Martial_1.68_and_1.106

MUZZIOLI Francesco, *Scritture della catastrofe*, Rome, Meltemi, 2007.

PICCONI Gian Luca, « Mimesi discontinua: La deviazione operaia di Paolo Volponi », *Istmi*, n°s 15-16, 2004-2005.

SPINOZA Baruch, *Éthique*, éd. R. Misrahi, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

STEVENS Wallace, *Treize façons de regarder un merle [Thirteen Ways of Looking at a Blackbird]*, in *Harmonium*, trad. C. Malroux, Paris, José Corti, 2002.

VIRGILE, *Les Géorgiques*, éd. J. Pigeaud, trad. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

VOLPONI Paolo, « A lezione da Paolo Volponi », *Poesia*, n° 2, 1988.

VOLPONI Paolo, *Del naturale e dell'artificiale*, éd. E. Zinato, Ancône, Il lavoro editoriale, 1999.

VOLPONI Paolo, *La Planète irritable*, trad. L. Bonalumi, Paris, Flammarion, 1991.

VOLPONI Paolo, *Le Lanceur de javelot*, trad. J.-M. Laclavetine, Paris, Flammarion, 1991.

VOLPONI Paolo, *Poesie (1946-1994)*, éd. E. Zinato, Turin, Einaudi, 2001.

VOLPONI Paolo, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, éd. D. Fioretti, Florence, Edizioni Polistampa, 2009.

NOTES

1 Voir DEI Adele, « L'allusione rovesciata. Note sulla citazione in poesia », in DEI Adele et GUERRICCHIO Rita (dir.), *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento. Atti del Convegno di Studi (Firenze, 25-26 ottobre 2001)*, Rome, Bulzoni, 2008, p. 105-121, en particulier p. 111.

2 SERENI Vittorio, « Da natura a emozione da emozione a natura (in memoria di Francesco Arcangeli) », in FRANCO Francese et SERENI Vittorio, *La bestia addosso*, Milan, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1976, p. 8, cité par DEI Adele, *op. cit.*, p. 111.

3 Je reprends ici les termes que Luciano Anceschi employa pour poser le problème ; toutefois il est opportun de préciser qu'Ancheschi tint à souligner que cette dichotomie entretient une relation fondamentale avec la contingence, si bien que l'art peut être autonome à une certaine époque et hétéronome à une autre. Voir en particulier ANCESCHI Luciano, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Florence, Sansoni, 1936 et TOMMASO Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Florence, Firenze University Press, coll. « Letteratura e storia », 2007.

4 Voir PASOLINI Pier Paolo, « Il neosperimentalismo », *Officina*, n° 5, 1956 ; « La libertà stilistica » et « Piccola antologia neo-sperimentale », *Officina*, n°s 9-10, 1957. Ces deux textes furent ensuite republiés dans PASOLINI Pier Paolo, *Passione e ideologia*, Milan, Garzanti, 1960, p. 470-483 et p. 484-491. À propos de la revue *Officina*, voir FERRETTI Gian Carlo, *Officina: cultura, letteratura e politica negli anni '50*, Turin, Einaudi, 1975, p. 341-368. Pour un cadre général des instances expérimentales de la poésie italienne, voir LEVATO Vincenzina, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la Neoavanguardia (1955-1965)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

5 COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 56.

6 Pour les conséquences de ce changement, voir WALTER Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1938) », in *Œuvres*, vol. III, éd. M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316, p. 301.

7 Voir GIOVANNUZZI Stefano, « Alla ricerca dell'identità perduta: citazione e autocitazione nella poesia italiana del dopoguerra », in DEI Adele et GUERRICCHIO Rita (dir.), *op. cit.*, p. 187-208. Je m'appuie sur les réflexions de Giovannuzzi en ce qui concerne également l'évolution de la pratique de la citation dans la littérature italienne du xx^e siècle.

8 Voir PASQUALI Giorgio, « Arte allusiva », *L'Italia che scrive*, 1942, puis dans PASQUALI Giorgio, *Pagine stravaganti di un filologo*, Florence, Le Lettere, 1994, p. 275-282. Voir également la déclaration suivante de Giovanni Giudici : « La littérature s'alimente de la mémoire d'elle-même, elle se réutilise, elle donne lieu à ce que les critiques sophistiqués de nos jours appellent intertextualité et qui en des termes plus simples on pourrait appeler [...] allusivité, *allusiveness* [en anglais dans l'original]. Cela ne relève pas d'une simple dépendance [...] : il s'agit plutôt de prendre le "témoin" pour ensuite avancer

et le transmettre à ceux qui viendront après enrichis de l'apport de nouveaux jarrets et d'un nouveau souffle », dans PASQUALI Giorgio, « Ricordo di Caproni (1991) », *Per forza e per amore*, Milan, Garzanti, 1996, p. 195.

9 N'existant pas de traduction française de l'œuvre poétique volponienne, tous les textes poétiques cités dans cet article sont traduits par moi-même.

10 VOLPONI Paolo, « A lezione da Paolo Volponi », *Poesia*, n° 2, 1988.

11 Interview de Paolo Volponi dans BENASSI Cristina, *Un autore, una città*, Turin, ERI, 1982, p. 142.

12 *La Voce* fut une prestigieuse revue culturelle fondée à Florence en 1908, dont les publications cessèrent en 1916. Empreinte d'esprit antipositiviste, *La Voce* accueillit dans ses colonnes à la fois des enquêtes sociopolitiques et des articles consacrés aux mouvements artistiques internationaux.

13 Nous traduisons. ZINATO Emanuele, « Introduzione », in VOLPONI Paolo, *Poesie (1946-1994)*, Turin, Einaudi, 2001, p. IX-XXVIII, p. XIII.

14 *Id.*

15 L'« essence de toutes les allusions » selon Waclaw Rapak ; voir RAPAK Waclaw, « Entre langage et silence – discours allusif », in LAJARRIGE Jacques et MONCELET Christian (dir.), *L'Allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 51.

16 Nous traduisons. DEI Adele, *op. cit.*, p. 117.

17 Voir COMPAGNON Antoine, *op. cit.*, p. 21.

18 Voir *ibid.*, le titre du paragraphe n° 1 du chapitre I : « Ciseaux et pot à colle ».

19 Selon le poète Edoardo Sanguineti le ^{xx}e siècle a été « le siècle du montage », du fait de la montée en puissance du cinéma. En se référant à la *théorie du choc* benjaminienne, Sanguineti définit le *montage* comme une « théorie du choc, rupture du continuum » (nous traduisons). Voir SANGUINETI Edoardo, « Per una teoria della citazione », in DEI Adele et GUERRICCHIO Rita, *op. cit.*, p. 11-22, p. 21.

20 Voir COMPAGNON Antoine, *op. cit.*, p. 79-80.

21 Voir paragraphe n° 171 de VOLPONI Paolo et LEONETTI Francesco, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno* 1994, Turin, Einaudi, 1995, p. 107-108.

22 VOLPONI Paolo, *Pasolini da cinque anni è morto...*, in *Poesie*, *op. cit.*, v. 64-78, p. 343-344.

23 La dichotomie *naturel/artificiel* constituant un motif fondamental de l'œuvre volponienne, on se bornera à suggérer une piste bibliographique fondamentale : VOLPONI Paolo, *Del naturale e dell'artificiale*, éd. E. Zinato, Ancône, Il lavoro editoriale, 1999 ; dans sa « Nota ai testi » (p. 21), Zinato précise que le titre « correspond à celui d'une section de *Scritti dal margine* (Lecce, Manni, 1994), un recueil d'essais conçu par l'auteur et publié posthume » (nous traduisons).

24 VOLPONI Paolo, *Il cavallo di Atene*, in *Poesie*, op. cit., v. 1-3, p. 384.

25 Le critique allemand Lothar Knapp en arrive à la même conclusion dans son ouvrage de 2010 : « Das Pasolini zugeschriebene Zitat konnten wir bisher noch nicht identifizieren » [Nous n'avons, à ce jour, pas encore pu authentifier la citation attribuée à Pasolini], in Paolo Volponi – *Literatur als Spiegel der Geschichte: Italien von der nationalen Einigung bis zum Ende der Ersten Republik*, Bielefeld, Transcript, 2010, p. 471.

26 *Ibid.*, v. 3-6, p. 385.

27 « [Il] tuo annunciato libro di saggi [...] sarà il segno dei cambiamenti della nostra letteratura. » [(ton) recueil d'essais à paraître (...) marquera un tournant décisif dans notre littérature], in VOLPONI Paolo, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, Florence, Edizioni Polistampa, 2009, p. 122.

28 VOLPONI Paolo, *La Planète irritable* [*Il pianeta irritable*, Turin, Einaudi, 1978], Paris, Flammarion, 1991, p. 157.

29 *Id.*

30 *Ibid.*, p. 159.

31 *Ibid.*, p. 141.

32 VOLPONI Paolo, *Le Lanceur de javelot* [*Il lanciatore di giavellotto*, Turin, Einaudi, 1981], Paris, Flammarion, 1991, p. 121.

33 COMPAGNON Antoine, op. cit., p. 337.

34 MARTIAL, *Épigrammes*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 59.

35 VIRGILE, *Les Géorgiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 70-71.

36 Voir les épigrammes suivantes : I 106 ; III 8, 11 et 39, in MARTIAL, op. cit., p. 49 ; 86-87, 94.

37 Nous traduisons. MORELLI Alfredo M., « Sighs of lost love : the Rufus cycle in Martial (1.68 and 1.106) », *Classical Philology*, n° 104, 2009, p. 34-49. [http-](http://)

[s://www.academia.edu/3402501/Sighs_of_Lost_Love_The_Rufus_Cycle_in_Martial_1.68_and_1.106](http://www.academia.edu/3402501/Sighs_of_Lost_Love_The_Rufus_Cycle_in_Martial_1.68_and_1.106)

38 Voir le poème *La paura* [La peur], in VOLPONI Paolo, *Poesie*, op. cit., p. 114-124. Le poème est dédié « [a]gli amici Leonetti, Pasolini, Roversi », c'est-à-dire les fondateurs de la revue de poésie *Officina*, dans les colonnes de laquelle Leonetti en publia une recension : LEONETTI Francesco, « “La paura” (Nota per Volponi) », *Officina*, n° 1, 1959, p. 44-45.

39 Nous traduisons. GAGLIARDI Paola, « Orfeo e Lucrezio nelle Georgiche », *Atti Accademia Pontaniana*, n° 51, 2002, p. 76.

40 Voir *ibid.*, p. 76.

41 *Ibid.*, p. 80.

42 Voir MARTIAL, *Épigrammes*, t. II, I^{re} partie, op. cit., X 4, p. 76.

43 Voir COMPAGNON Antoine, op. cit., p. 40.

44 Voir *ibid.*, p. 55 : « L'acte de citation est une énonciation singulière : une énonciation de répétition ou la répétition d'une énonciation (une énonciation répétante), une ré-énonciation ou une *dénonciation* » (je souligne).

45 *Ibid.*, p. 337.

46 Nous traduisons. BACCHERETI Elisabetta, « Icone del testo. Epigrafi letterarie del Novecento », in DEI Adele et GUERRICCHIO Rita (dir.), op. cit., p. 79-104, p. 85.

47 Pour l'étymologie du verbe *citer* voir : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/citer>.

48 Volponi ayant souligné à maintes reprises ses idées sur l'industrie et ses dérives, il serait ardu d'en rédiger une liste exhaustive. Si bien qu'on se contentera de renvoyer à deux textes qui sont à notre avis fondamentaux : l'article que Volponi consacra à son maître et patron Adriano Olivetti (1901-1960) : « Adriano, un eretico del capitalismo » [Adriano, un hérétique du capitalisme], *Corriere della sera*, 18 décembre 1976, puis dans VOLPONI Paolo, *Romanzi e prose*, vol. II, éd. E. Zinato, Turin, Einaudi, 2002, p. 645-648. On renvoie enfin au chapitre II, « L'industria e le riviste “contro” » [L'industrie et les revues d'opposition], du « Dialogo primo », in VOLPONI Paolo et LEONETTI Francesco, op. cit., p. 29-52. Quant aux dérives de l'ordre industriel, voir notamment le poème *Un ordine industriale* [Un ordre industriel], in VOLPONI Paolo, *Poesie*, op. cit., p. 277-285 et le roman *Les Mouches du capital* [Le mosche del capitale, Turin, Einaudi, 1989], Paris, Flammarion, 2008.

- 49 Pour mon analyse de l'hypotexte spinozien, je m'appuie en partie sur l'analyse qu'en a faite Igor Tcheoff, bien que les objectifs ne soient pas les mêmes : voir Paolo Volponi *e il dilemma della scrittura "carnale"*. URL : <http://diggy.ruc.dk/handle/1800/8424>
- 50 Pour l'histoire de cet emprunt hégélien voir MELAMED Yitzhak Y., « "Omnis determinatio est negatio" — Determination, Negation and Self-Negation in Spinoza, Kant, and Hegel », in FÖRSTER Eckart et MELAMED Yitzhak Y., *Spinoza and German Idealism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 175-176.
- 51 Nous traduisons. VOLPONI Paolo, *Canzonetta con rime e rimorsi*, in *Poesie*, op. cit., v. 15-33, p. 186-187.
- 52 SPINOZA Baruch, *Éthique*, Livre I « De Dieu », Proposition 15, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 71.
- 53 VOLPONI Paolo, *Canzonetta con rime e rimorsi*, op. cit., v. 183-193, p. 190-191.
- 54 *Ibid.*, v. 159, p. 190.
- 55 VOLPONI Paolo, *La Planète irritable*, op. cit., p. 96.
- 56 *Ibid.*, p. 99.
- 57 Nous traduisons. MUZZIOLI Francesco, *Scritture della catastrofe*, Rome, Meltemi, 2007, p. 191.
- 58 Voir la réponse que l'humaniste espagnol Antonio de Nebrija donna à la reine d'Espagne Isabelle I de Castille qui lui demandait de lui expliquer la raison pour laquelle elle aurait dû accepter la grammaire de la langue espagnole qu'il lui avait dédiée : « La langue est l'instrument de l'empire ».
- 59 VOLPONI Paolo, *Canzonetta con rime e rimorsi*, op. cit., v. 79-80, p. 188.
- 60 Voir PASOLINI Pier Paolo, « Le Génocide » [« Il genocidio »], in *Écrits corsaires* [*Scritti corsari*, Milan, Garzanti, 1975], trad. P. Guilhon, Paris, Flammarion, 1976, p. 260-266 ; voir également « Étude sur la révolution anthropologique en Italie » [« Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia »], *ibid.*, p. 69-75 et « Enrichissement de l'essai sur la révolution anthropologique en Italie » [« Ampliamento del "bozzetto" sulla rivoluzione antropologica in Italia »], *ibid.*, p. 89-100.
- 61 BAKHTINE Mikhaïl, *Le Principe dialogique*, suivi de TODOROV Tzvetan, *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, p. 110.

62 Nous traduisons. VOLPONI Paolo, *Il pomeriggio di un dirigente*, in *Poesie*, op. cit., p. 208-209.

63 STEVENS Wallace, *Treize façons de regarder un merle* [*Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*], in *Harmonium*, Paris, José Corti, 2002, p. 226-231.

64 Voir aussi le poème *Detto dei passeri* [Discours sur les moineaux], in VOLPONI Paolo, *Poesie*, op. cit., p. 312-321.

65 Voir la strophe VII : « Ô hommes minces de Haddam, / Pourquoi imaginer des oiseaux d'or ? » (« O thin men of Haddam, / Why do you imagine golden birds? »), in STEVENS Wallace, op. cit., p. 228-229.

66 VOLPONI Paolo, *La Planète irritable*, op. cit., p. 65.

67 Je renvoie toujours au poème *Detto dei passeri* [Discours sur les moineaux] ; voir note 62.

68 Nous traduisons. MUZZIOLI Francesco, *Scritture della catastrofe*, op. cit., p. 191.

69 VOLPONI Paolo, *La Planète irritable*, op. cit., p. 83.

70 *Ibid.*, p. 83-84.

71 BAKHTINE Mikhaïl, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 159.

72 Nous traduisons. VOLPONI Paolo, *Lettera 19 – Di Costanzo Felici da Piob-bico (1525-1585), medico e letterato*, in *Poesie*, op. cit., v. 78-9, p. 304-306. La lettre de Felici appartient sans doute aux *Lettres à Ulisse Aldrovandi* ; voir Bologne, Bibliothèque universitaire, *Fondo Aldrovandi*, ms. 38², II, cc. 180r-253r : soixante et une lettres autographes à Ulisse Aldrovandi (Rimini, 2 luglio 1553-Rimini, 24 ag. 1573).

73 Pour une analyse approfondie de ce poème, voir ZUCCO Rodolfo, « Nell'officina poetica di Volponi : Lettera 19 », *Istmi*, n^{os} 15-16, 2004-2005, p. 311-337.

74 Nous traduisons. VOLPONI Paolo, *La deviazione operaia*, in *Poesie*, op. cit., p. 241-244. Ce poème fit l'objet d'une courte auto-exégèse : voir VOLPONI Paolo et LEONETTI Francesco, op. cit., p. 127-131.

75 Nous traduisons. *Ibid.*, p. 127.

76 *Ibid.*

77 D'abord document interne à Olivetti datant de 1943, cet essai fut ensuite publié dans MUSATTI Cesare L., « Studio sui tempi di cottimo in un'azienda

metalmecanica », *Rivista di Psicologia*, vol. LVII, n° 2, 1963, p. 91-128 ; puis dans MUSATTI Cesare, BAUSSANO Giancarlo, NOVARA Francesco et ROZZI Renato A., *Psicologi in fabbrica. La psicologia negli stabilimenti Olivetti*, Turin, Einaudi, 1980, p. 69-105. Volponi le cite directement lors d'un entretien public avec des étudiants dans VOLPONI Paolo, « Incontro con la Pantera », in *Scritti dal margine*, op. cit., p. 134.

78 Nous traduisons. PICCONI Gian Luca, « Mimesi discontinua: *La deviazione operaia* di Paolo Volponi », *Istmi*, n°s 15-16, 2004-2005, p. 294.

79 Pour l'élaboration du tableau je m'appuie sur les exemples fournis par PICCONI Gian Luca, op. cit., p. 294.

80 Voir BAKHTINE Mikhaïl, « Du discours romanesque », op. cit., p. 141.

81 *Ibid.*, p. 161.

82 *Ibid.*, p. 162.

83 Nous traduisons. VOLPONI Paolo et LEONETTI Francesco, op. cit., p. 127.

84 BAKHTINE Mikhaïl, « Du discours romanesque », op. cit., p. 161.

85 Voir *id.*

86 Voir OLIVETTI Adriano, *L'ordine politico delle Comunità*, éd. D. Cadeddu, Ivrea, Edizioni di Comunità, 2014 [1945].

87 JOUDOUX Robert, « La philosophie politique des Géorgiques d'après le Livre IV (vers 149 à 169) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, 1971, p. 67-82.

88 Voir CERBONI BAIARDI Giorgio, « Le poesie di Volponi », *Comunità*, vol. XIV, n° 84, p. 106-107.

89 Nous traduisons. VOLPONI Paolo, *L'Appennino contadino*, in *Poesie*, op. cit., v. 730, p. 143.

90 Pour une analyse plus approfondie du poème en question, je me permets de renvoyer à mon article : CANDILORO Mauro, « L'Appennino contadino e la poesia-verità », in RITROVATO Salvatore, TORACCA Tiziano et ALESSANDRONI Emiliano (dir.), *Volponi estremo*, Pesaro, Metauro, p. 91-103. http://www.academia.edu/17341511/L_Appennino_contadino_e_la_poesia-verit%C3%A0

91 VOLPONI Paolo, *La Planète irritable*, op. cit., p. 74. Pour les citations baudelairiennes voir BAUDELAIRE Charles, *La Solitude*, in *Petits poèmes en prose*, éd. R. Kopp, Paris, Librairie José Corti, 1969, p. 69 et BAUDELAIRE Charles, À Arsène Houssaye, in *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres*, vol. I, Paris, Nouvelle Revue française, 1935, p. 405.

92 BAUDELAIRE Charles, À Arsène Houssaye, *op. cit.*, p. 405.

93 VOLPONI Paolo, *La Planète irritable*, *op. cit.*, p. 190-191. Dans la version française, le texte en espagnol comporte trois fautes d'orthographe : « Ahi » pour « Ahí », « estan » pour « están » et « jardinos » pour « jardines ».

94 *Ibid.*, p. 190.

95 Voir BORGES Jorge Luis, *El guardián de los libros*, in *Poesía completa*, Barcelone, Lumen, 2011, p. 316-317 ; pour la traduction française, voir *Le Gardien des livres*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 171-172.

96 Dans un autre lieu du roman, Volponi étend ce chef d'accusation à la poésie engagée dès lors qu'elle se borne à une lamentation désarmée, non organisée et finalement lyrique. Et c'est d'ailleurs l'ois technocrate qui en joue : « Il [le nain] entendit le son misérable de la clarinette au bec de Plan Calcule ; un son plusieurs fois repris, mais toujours au hasard, comme la plainte d'un courant d'air sous une porte de corridor... collège, prison, hôpital. », in VOLPONI Paolo, *La Planète irritable*, *op. cit.*, p. 106.

97 Nous traduisons. VOLPONI Paolo et LEONETTI Francesco, *op. cit.*, p. 115.

AUTHOR

Mauro Candiloro

Université Jean Monnet Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/234821965>