



CLASSIQUES
GARNIER

GREINER (Frank), TERNAUX (Jean-Claude), « Préface », in GREINER (Frank), TERNAUX (Jean-Claude) (dir.), *L'Épopée et ses modèles. de la Renaissance aux Lumières*, p. 9-21

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-5401-1.p.0012](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-5401-1.p.0012)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2002. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

PRÉFACE

Si l'on a pu parler de «case vide» (S. Himmelsbach¹) à propos de l'épopée, l'expression ne saurait convenir à la réflexion critique moderne sur le grand genre. Le XX^e siècle a vu la publication des travaux de chercheurs anglo-saxons, C-M. Bowra², R.-A. Sayce³ et D.-W. Maskell⁴, puis diverses contributions réunies par D. Alexandre⁵ et G. Mathieu Castellani⁶. À D. Madelénat, dans les limites d'un ouvrage aux dimensions restreintes, il est revenu d'opérer une belle synthèse qui tentait de cerner l'«épïcisme» dans les œuvres de tous les temps et de toutes les civilisations. La regrettée Klára Csürös, à qui, récemment, il a été rendu hommage (D. Bjaï et M.-M. Fragonard⁷), a prolongé le travail d'inventaire entrepris par R. Toinet⁸ pour s'interroger sur l'échec des trois-cent cinquante poèmes épiques qu'elle recense. Du reste, la richesse d'écrits théoriques répond au foisonnement des analyses sur le «Grand Œuvre» depuis les «retrouvailles avec la poétique»⁹ jusqu'au XVIII^e siècle: K. Csürös dénombre cent trente tentatives, italiennes et françaises, pour cerner l'épopée, dont les plus

¹ Siegbert Himmelsbach, *L'Épopée ou «la case vide». La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Niemeyer, 1988.

² Cecil Maurice Bowra, *From Vergil to Milton*, London, Macmillan, 1967; *Heroic Poetry*, London, Macmillan, 1952.

³ Richard A. Sayce, *The French Biblical Epic in the Seventeenth Century*, Oxford Clarendon Press, 1955.

⁴ David W. Maskell, *The Historical Epic en France. 1500-1700*, London, Oxford U. P., 1973

⁵ D. Alexandre, *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance. Les avatars de l'épopée*, Saint Etienne, P. U., 1999.

⁶ *Avatars de l'épique, Revue de littérature comparée*, oct.-déc. 1996, n° 4; *Plaisir de l'épopée*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Créations Européennes», 2000.

⁷ *L'exotisme dans la poésie épique française*, Colloque international, Paris, 26-28 octobre 2001, à paraître dans la *Revue d'Etudes françaises* (Budapest).

⁸ Raymond Toinet, *Quelques recherches autour des poèmes héroïques-épiques français du XVII^e siècle*, Tulle, Crauffon, 1899-1907 [Genève, Slatkine, 1971].

⁹ Françoise Charpentier, «Le désir d'épopée», in *Plaisir de l'épopée, op. cit.*, p. 417.

célèbres ont pour auteurs Th. Sébillet (*Art poétique françoys*, 1548), J. Peletier du Mans (*L'Art poétique*, 1555), J.-C. Scaliger (*Poetices libri septem*, 1562) Ronsard (*Preface sur la Franciade touchant le Poème Heroïque*, 1587), Le Tasse (*Discorsi dell'arte poetica*, 1587; *Discorsi del poema eroico* (1594), l'abbé M. de Marolles (*Traité du poème épique*, 1662), le Père Le Bossu (*Traité du poème épique*, 1675), Voltaire (*Essai sur la poésie épique*, 1733) et Marmontel (*Eléments de littérature*, 1787).

Dans ces pages consacrées à un genre ancien qui ne parvient guère à devenir moderne, si l'on excepte les réussites que constituent, en France, aux deux bouts de la chaîne temporelle, *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et *La Légende des siècles* de Victor Hugo, la question des modèles est bien sûr abordée par le dogme de l'imitation compris dans une double perspective, celle de l'esthétique et celle de la théorie littéraire. Il s'agit d'abord de la *mimèsis*, au sens platonicien et, surtout, aristotélicien du terme¹⁰. Par le vers, dans un registre élevé, sont imitées, à des fins de célébration, les actions vraisemblables de personnages nobles. Pour Aristote (mais non pour Platon), la tragédie supprime l'épopée parce qu'elle est moins narrative, l'action l'emportant sur la narration¹¹. Mais c'est avant tout le second sens de l'imitation qui a nourri la réflexion des participants à ce colloque. Avant que, sous l'impulsion de J. Kristéva,¹² et de G. Genette¹³ ne s'impose le concept moderne d'intertextualité, c'est celui d'imitation, ainsi entendu, qui nourrissait la pensée des théoriciens et des poètes. À la Renaissance, Erasme (*De duplici copia uerborum ac rerum*, 1512-1534), Vida (*De arte poetica*), Camillo (*Trattato della imitatione*, 1544) et Bartholomeo Ricci (*De imitatione libri tres*, 1541) prolongent la réflexion de Cicéron, de Sénèque et de Quintilien sur l'imitation¹⁴. En conformité avec l'esthétique antique, la création littéraire, et en particulier l'écri-

¹⁰ Voir *Le Modèle à la Renaissance*, études réunies et présentées par Cl. Balavoine, J. Lafond, P. Laurens, Paris, Vrin, «L'oiseau de Minerve», 1986, en particulier la préface de J. Lafond, «La notion de modèle», p. 6.

¹¹ Sur ces questions, voir l'introduction de G. Mathieu-Castellani, «Pour une poétique de l'épique: représentation et commémoration», in *Plaisir de l'épopée*, op. cit., pp. 389-395.

¹² Voir *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969; *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

¹³ Voir *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

¹⁴ Sur ces quatre traités, et en particulier sur la dissimulation des emprunts, voir Marc Bizer, *La poésie au miroir. Imitation et conscience de soi dans la poésie néo-latine de la Pléiade*, Paris, Champion, 1994.

ture de poèmes héroïques, ne se conçoit que dans la référence aux œuvres d'illustres prédécesseurs, plus ou moins éloignés dans le temps. Pour écrire le poète joint l'« innutrition » à l'improvisation¹⁵. Le poète épique « apprentif » se comporte donc tout naturellement en héritier. Entretenant un rapport de filiation avec un ou plusieurs pères littéraires, il revendique l'héritage et se l'approprie pour le faire sien. Du pieux respect qui fige la création et débouche sur une pratique « singeresse » à la totale irrévérence, en passant par l'infidélité relative, toutes les attitudes sont possibles. Virgile marie la tradition homérique à l'innovation alexandrine; Silius Italicus et Ronsard coulent les *Punica* et *La Franciade* dans le moule virgilien et produisent des œuvres néo-classiques; Lucain compose une *anti-Enéide*; Aubigné reprend en partie l'esthétique lucanienne et cisèle des vers dont la densité et, parfois, l'obscurité s'opposent à la clarté ronsardienne. Si le concept d'originalité est alors impensable, il importe de prendre un minimum de champ par rapport à l'œuvre imitée pour connaître le succès. *Alter ab illo*, telle est la formule qui rend le mieux compte de cette pratique¹⁶. Ajoutons que c'est par l'*æmulatio* que les poètes parviennent à affirmer leur identité créatrice. Reprendre, en partie ou complètement, ouvertement ou discrètement, une œuvre permet de rendre hommage à un devancier, dont l'*auctoritas* joue un rôle de garant, tout en rivalisant avec lui sur son propre terrain. Dans ce processus dynamique, l'œuvre ainsi composée devient à son tour un modèle qui répond aux attentes de son temps. Ce qui ne s'appelle pas encore la littérature est ainsi constitué d'une cascade de modèles qui s'engendrent les uns les autres en subissant des métamorphoses plus ou moins importantes.

S. Himmelsbach se demandait si l'imitation des Anciens n'était pas une cause d'échec¹⁷. Cette question fondamentale s'était posée dès le début de la Renaissance et devait conserver sa pertinence jusqu'au XVIII^e siècle. Quels sont les bons modèles du genre? Faut-il prendre au pied de la lettre les préceptes édictés dans les préfaces et les Arts poétiques? Jusqu'où s'étend l'influence des traités sur l'écriture des poètes? Dans son *Art poétique françois* (II, 14, *De la Version*), Sébillet écrit:

¹⁵ Sur les techniques de l'*hexis* dans l'Antiquité et chez les humanistes, voir T. Cave, *The Cornucopian text* et les travaux de P. Galand-Hallyn.

¹⁶ Virgile, *Bucoliques*, V, 49: *fortunate puer, tu nunc eris alter ab illo*, « enfant fortuné, tu seras le second après lui [Daphnis] ». Andrée Thill a heureusement repris cette formule comme titre de sa thèse, *Alter ab illo, Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Lille, Service de reproduction des thèses, 1976.

¹⁷ S. Himmelsbach, *op. cit.*, p. 86.

Des Poèmes qui tombent sous l'appellation de Grand œuvre, comme sont, en Homère, l'Illiade: en Virgile, l'Enéide: en Ovide, la Métamorphose, tu trouveras peu ou point entrepris ou mis à fin par les Poètes de notre temps: Pour ce si tu désires exemple, te faudra recourir au Roman de la Rose, qui est un des plus grands œuvres que nous lisons aujourd'hui en notre poésie Française. Si tu n'aimes mieux, s'il t'advient d'en entreprendre, te former au miroir d'Homère et Virgile, comme je serai bien d'avis, si tu m'en demandais conseil¹⁸.

C'était placer au-dessus de toute création épique le couple tutélaire Homère-Virgile. Durant tout le XVI^e et le XVII^e siècles, ils seront censés présider à la réalisation toujours espérée du « grand œuvre ». Toutefois, le ver est déjà dans le fruit. En effet, si les deux grands modèles voient constamment leur nom faire l'objet d'incantations (avec une préférence marquée pour le second), force est de reconnaître d'abord qu'ils ne sont pas seuls, et ensuite que la pratique contredit souvent l'idée qu'on se fait alors du poème épique. Chez Sébillet déjà, l'alexandrin Ovide se trouve mis sur le même plan que les deux grands classiques. Jean Céard remarque que tout en faisant l'éloge de Virgile, J.-C. Scaliger recommande l'imitation des *Ethiopiennes* d'Héliodore:

Voilà, dit il, le livre que le poète épique doit, à mon avis, lire avec le plus grand soin et quasi se proposer pour le meilleur modèle¹⁹.

Pour être condamnés ou du moins passés sous silence, certains poètes antiques n'en sont pas moins imités par les plus grands. Comment comprendre *Les Tragiques* si, à côté du modèle biblique, on ne voit que c'est dans le modèle lucanien qu'il faut trouver l'origine de son esthétique²⁰? De plus, l'auteur de la *Pharsale* a probablement lu Silius Italicus²¹.

Condamné par Peletier du Mans et Ronsard (mais salué par Du Bellay²²), le *Roland furieux* offre le modèle d'une épopée réussie, parce qu'elle répond aux attentes d'un public, mais non conforme aux règles

¹⁸ Ed. F. Goyet, *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 145.

¹⁹ Cité par J. Céard, « L'épopée en France au XVI^e siècle », in *Actes du X^e Congrès de l'Association G. Budé*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 223.

²⁰ Voir J.-C. Ternaux, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France, Citation, imitation et création*, Paris, Champion, 2000, p. 268-306.

²¹ Voir J. Céard, « Le jeune homme à la croisée des chemins: Agrippa d'Aubigné et Silius Italicus », *R.H.L.F.*, juillet-août 1992, n° 4, p. 630 sqq.

²² Voir K. Cstürös, *op. cit.*, p. 252-262.

tirées d'Aristote et d'Horace que mettent en avant les théoriciens. Il y a loin de l'épopée romanesque à l'épopée antique. Plus fécond, le modèle moderne ne jouit pourtant pas d'un grand prestige. À quelques exceptions près, il en ira de même dans les jugements formulés au siècle suivant sur Le Tasse. La fameuse Querelle des Anciens et des Modernes, dont on connaît la vigueur à la fin du XVII^e siècle (dans les années 1660, puis en 1687) et au début du XVIII^e siècle (dans les années 1710), se dessine déjà²³. Le choix du modèle est une prise de position esthétique. Pour produire des chefs-d'œuvre faut-il se régler sur le patron antique et égaler en gloire les grands Ancêtres en les traduisant et en les imitant, ou bien suivre les Italiens qui s'en étaient eux-mêmes affranchis en innovant ? Pour survivre et retrouver une force poétique, l'épopée doit-elle se métamorphoser et renaître de ses cendres dans de nouveaux genres comme le roman (en abandonnant donc le vers) ou la tragédie ?

Telles sont les questions qui ont été étudiées au cours de ce colloque. Il nous a semblé fructueux de commencer par la fin, puisqu'en un moment de crise, le XVIII^e siècle systématise ce questionnement et, à côté d'œuvres néo-classiques, produit des vers plus ou moins antiques « sur des pensées nouvelles ». La première section, *Le modèle épique en question* propose des définitions de l'épopée en soulignant la tension entre les forces de tradition et d'innovation.

S'intéressant au modèle épique dans les *Éléments de littérature* (1787) de Marmontel, D. Madelénat montre comment, du XVI^e au XVIII^e siècle, l'épopée a été l'objet de prescriptions rigoureuses qu'a tenté d'assouplir le siècle des Lumières. Dans sa tentative de concilier les contraires, Marmontel, qui préconise un art, dont l'utilité morale émane de l'œuvre entière et culmine dans l'émotion esthétique, renvoie dos à dos les Anciens et les Modernes. Se référant constamment au mode dramatique, il refuse toutefois de considérer l'épopée comme un « clone géant » de la tragédie et insiste sur son unité spécifique. Au nombre des sentiments, figure donc naturellement la pitié (le pathétique est renforcé dans sa propre traduction de la *Pharsale*), mais aussi l'admiration, l'élévation et la surprise. Si les *Éléments de littérature* préconisent l'innovation en admettant comme sujet les sciences et les techniques, en remplaçant le merveilleux traditionnel par le merveilleux naturel, il n'en demeure pas moins que Marmontel fait preuve de timidité et n'annonce guère l'épopée du siècle suivant qui, d'une part, choi-

²³ Sur la Querelle des Anciens et de Modernes, et en particulier sur ses origines, voir l'essai de Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées » in *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Folio classique, 2001, p. 7-218.

sira la juxtaposition épisodique contre la concentration tragique et, d'autre part, voudra discréditer les modèles au nom d'une nouveauté radicale.

Bien loin de renvoyer, lui aussi, Anciens et Modernes dos à dos, Voltaire, dans sa *Henriade* (1723), manifeste son appartenance aux deux camps, F. Gevrey met en lumière les paradoxes d'une œuvre élaborée dans un climat polémique. En contact direct avec Homère, admirateur surtout de la *sancta simplicitas* de Virgile, Voltaire, qui se reconnaît dans Le Tasse, est également influencé par La Motte et Milton. En remplaçant les dieux par la Providence, en rappelant l'exigence de bien-séance, en contaminant l'épopée avec la tragédie, avec le *romanzo* et avec le roman moral, il donne bel et bien une orientation moderne à l'épopée.

Les tentatives, qui, depuis le XVI^e siècle ont visé à renouveler l'épopée en traitant des sujets nationaux ou chrétiens, ont connu l'échec. Dès lors, grande est la tentation d'une troisième voie. Gouge de Cessières part du constat que la crise de l'épopée est celle de la fable et du merveilleux antique et pense que le sublime de la nature permet donner une nouvelle vigueur au genre. Pour J.-L. Haquette, les projets d'épopée de la nature relèvent du mirage. L'épique cède la place au didactique, le sublime de l'épopée n'étant pas atteint et la nature ne pouvant être le personnage principal de l'action épique. Ce dernier point fut l'objet de discussions pendant nos journées d'étude. Précisons ici qu'au siècle précédent, l'abbé de Villeloin, Michel de Marolles, écrivait dans la préface à sa traduction de Lucrèce (1659) : « la Nature qui est le sujet du Poème de Lucrece, est un assez grand Heros pour luy meriter le nom de Poème Heroïque ». Chénier, quant à lui, écrit une histoire de la civilisation (*Hermès*) ou décrit la géographie du globe (*L'Amérique*). *L'Arcadie* (1781) de Bernardin de Saint-Pierre tend vers le roman pastoral, comme plus tard *Les Natchez* (1826), à cette nuance près qu'il s'agira alors d'un roman pastoral noir.

De l'examen de cet état final de l'épopée telle qu'elle se présente au terme de la période chronologique retenue (Renaissance-XVIII^e siècle) il résulte que le genre peut dériver essentiellement dans deux directions, romanesque et tragique. Ce passage à la prose et à la scène est l'objet de la deuxième section, *Métamorphoses génériques*.

Dans *L'Amant ressuscité* (1555), Nicolas Denisot détache de son contexte le livre IV de l'*Enéide* pour le traduire en lui donnant la couleur de l'héroïde ovidienne. Les enjeux transcendants de l'aventure troyenne disparus, c'est la question de la fidélité et de la rupture qui se trouve mise au centre du récit. F. Greiner montre comment l'épopée est réinterprétée sur les modes psychologique, moral et sentimental par le

biais d'une écriture pathétique. Dans ce récit édifiant aux accents chrétiens, la dramatisation rhétorique vise à émouvoir et à faire réfléchir, non à représenter. L'épique disparaît au profit de la casuistique amoureuse et de la théologie du salut.

V. Gély parcourt le chemin inverse en étudiant la transformation du conte de Psyché, tel qu'il est raconté par Apulée, en épopée. Au XVI^e siècle (Mal Lara, Cantelmo, Udine) et au XVII^e (Clemente), poètes espagnols et italiens illustrent plutôt mal que bien les règles énoncées par Vossius (1674), à savoir la présence d'un « noyau emprunté à la réalité » et l'invocation aux « bonnes divinités ». Ils respectent davantage Le Tasse (1587-1594) qui prescrit l'abondance du merveilleux et le recours à l'histoire. Ces épopées sont le laboratoire d'un genre nouveau dont Chapelain salue la naissance dans son discours sur l'*Adone* de Marino.

J.-F. Chevalier s'intéresse d'abord à une curieuse édition du *Rapt de Proserpine* (N. Ketelaer et G. de Leempt, Utrecht, c. 1475). Le poème de Claudien devient en effet deux tragédies héroïques en trois actes rédigées en hexamètres dactyliques et sans chœurs. La répartition en scènes s'appuie sur les discours directs, les vers du récit étant quant à eux attribués au poète présent tout au long des deux pièces. Une telle version répondait au désir de donner une tragédie, alors qu'on s'intéressait à ce genre antique, et s'inscrivait dans la tradition médiévale pour qui tout poème composé en style noble reçoit le nom de tragédie. En outre, *Le Rapt de Proserpine* sert de modèle à la tragédie néo-latine. Dans *Progne* de G. Correr (1409-1464), le personnage de Philomèle, victime tragique sacrifiée au désir érotique, a le même statut que Proserpine chez Claudien.

Au théâtre également il s'agit de faire passer l'amour au premier plan, même si le sentiment n'est pas lié à l'héroïsme. Comme Denisot pour le roman, au théâtre, Jodelle privilégie le livre IV de l'*Enéide* dont la critique a souvent mis à jour les potentialités tragiques. J.-C. Ternaux remarque que, dans la tragédie de femmes qu'est *Didon se sacrifiant*, l'action est encore plus resserrée que chez Virgile. Les procédés de l'épopée y sont amplement repris ainsi que le thème fondamental de l'*ira deorum*. Mais alors que Virgile racontait l'histoire d'une fondation garantie par une providence, Jodelle met la destruction au premier plan et, se référant au modèle de Lucrèce, dénonce les méfaits de la religion.

Ces rapports entre la tragédie et l'épopée sont appréhendés de façon panoramique dans la communication de L.-G. Tin qui dégage les lignes de force perceptibles dans les deux genres au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle. Le nombre d'épopées et de tragédies est à peu près le

même, certains auteurs honorant et Melpomène et Calliope. La tragédie imite l'épopée et inversement. Les deux genres convergent en s'annexant les domaines nouveaux de l'histoire sainte, de l'histoire nationale et de l'histoire contemporaine, parfois au prix d'une certaine confusion. À cette époque apparaissent des tragédies héroïques (Fronton du Duc) et des épopées tragiques (Agrippa d'Aubigné).

La leçon antique ne saurait toutefois suffire pour comprendre l'épopée de la Renaissance au siècle des Lumières. L'Italie avait déjà assimilé cet héritage et l'influence italienne accompagne constamment la culture française. *Le Modèle italien*, troisième section, regroupe des communications qui permettent de comprendre comment se définit ce modèle (Pulci, Boiardo, Vida) et comment les Français (Rabelais, d'Urfé) l'adoptent. C'est vers cet horizon critique que se sont tournés notamment Jean Lacroix, Klaus Hempfer, Jean Pappé, Béatrice Périgot et Bruno Méniel dans des études dont on verra qu'elle convergent souvent dans des directions similaires.

Dans l'œuvre de Luigi Pulci, comme l'observe Jean Lacroix, c'est d'ailleurs moins l'autorité d'un modèle exemplaire qui s'impose que la réalité de sa transgression ou de sa dégradation. La réécriture de l'épopée chevaleresque conduit l'auteur du *Morgante* à une récréation burlesque de la matière arthurienne ou carolingienne: le résultat est une épopée-farce où les héros sont des géants brutaux, où les batailles n'ont plus rien d'héroïque, mais servent l'expression d'un profond scepticisme se monnayant le plus souvent par le comique de la dérision. Au reste, le comique grimaçant de la farce se conjugue pour Pulci avec un clair message allégorique. Dans le sombre climat de la fin du *quattrocento*, l'ami de Laurent de Médicis donne une leçon de sagesse à tous ceux qui président aux destinées politiques de leurs pays en les incitant à réfléchir sur la précarité de tout pouvoir. Œuvre éminemment critique, le *Morgante*, sur un mode comique et désabusé, signe-t-il la fin d'un temps? On sait en tout cas que le roman chevaleresque trouvera à s'illustrer, après lui, dans trois œuvres majeures de la littérature italienne: le *Roland amoureux*, le *Roland furieux*, *La Jérusalem délivrée*. Et l'on trouvera encore une trace tardive de sa veine épico-burlesque dans une œuvre du XVIII^e siècle: la *Marfisa bizarra* du Vénitien Gozzi!

«Ferrare n'est pas Camelot» annonce Klaus W. Hempfer dans le titre de sa contribution sur *Le Roland amoureux*. C'est dire d'emblée qu'il ne saurait retenir l'interprétation récemment donnée par Riccardo Brusagli en tête de son édition critique du chef d'œuvre de Boiardo où il voit comme «une reincarnazione [...] dei valori alti e gentili della più

nobile tradizione cavallaresca»²⁴ visant la célébration de la cour des Este. Selon Klaus W. Hempfer, la manière distanciée et ironique dont le poète utilise les legs de la chanson de geste, du roman courtois, ou encore du *Canzoniere* de Pétrarque manifeste bien que son intention est ailleurs. Il s'agirait avant tout pour lui de souligner le caractère fictif de son œuvre et, par voie de conséquence, la distance irréductible séparant idéal littéraire et réalité historique.

À l'heure de l'effondrement du pouvoir pontifical et de l'assujettissement de l'Italie à des puissances étrangères une célébration des valeurs héroïques est-elle encore possible pour un poète lombard comme Marco Girolamo Vida ? L'étude que Jean Pappé consacre à son célèbre *De Arte poetica* et à sa *Christiade* montre que son auteur «entérine une modification de l'horizon épique» et «un abandon de la geste héroïque traditionnelle». C'est désormais vers la gloire culturelle de Rome ou la glorification de la poésie présentée comme le meilleur adversaire de la barbarie que se tourne le poète. Ce renouvellement du genre se conjugue avec une conception inédite de son langage en accord avec une poétique du «juste milieu» qui «sans contester la supériorité de l'épopée, la considère comme un genre trop ambitieux pour l'humanité moderne [...] et recherche moins un style élevé qu'un mélange équilibré des différents styles.»

Béatrice Périgot et Bruno Méniel s'interrogent pour leur part sur les formes et les modalités de l'influence italienne sur l'inspiration épique des auteurs français. La première revient sur le constat des nombreuses références du *Pantagruel* au *Roland Furieux*. On sait que dans le Prologue de ce roman Rabelais désigne explicitement l'Arioste comme l'un de ses modèles. Encore s'agit-il de bien comprendre dans quel sens entendre ce dernier terme. Certes, on ne trouvera pas dans le *Pantagruel* les signes d'une allégeance respectueusement scolaire au chef-d'œuvre italien, mais pas davantage on ne saurait parler simplement de dérision ou de parodie. Rabelais – cela vaut d'ailleurs pour ses autres modèles épiques, comme les romans de chevalerie et les chroniques médiévales – «use de réseaux de références si nombreux qu'ils finissent par se nuire mutuellement» et interdisent toute lecture unilatérale de son œuvre. En élargissant le cadre de sa réflexion, Béatrice Périgot se demande d'ailleurs s'il n'existe pas une incompatibilité fondamentale entre l'épopée, dès lors que l'on voit dans ce genre le véhicule d'un univers idéologique clair et cohérent, et la «culture renaissante elle-même qui nuit au monologisme épique, ou du moins à son univocité.»

²⁴ R. Bruscaagli, «Introduzione», in Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, Turin, 1995, p. XX.

Bruno Méniel envisage la question du modèle épique à partir du double lien unissant un auteur à un intertexte privilégié et à un dédicataire. Il étudie dans cette perspective *La Savoysiade* d'Honoré d'Urfé composée en l'honneur du duc Charles Emmanuel de Savoie. Dans ce poème héroïque inachevé et resté encore à l'état de manuscrit²⁵, le poète français tout en apparaissant comme un héritier de la poétique du Tasse, s'engage plus résolument que celui-ci dans la voie de l'épopée dynastique, sans doute afin de répondre à l'attente d'un prince voyant dans les arts et les lettres les outils d'une célébration utile au prestige de son règne.

On constate aisément à travers les quatre premières de ces cinq approches que le modèle italien de l'épopée revêt une certaine cohérence, toute paradoxale, puisque les œuvres de Pulci, de Boiardo, de Vida, ou de l'Arioste, qu'on les considère en elles-mêmes ou à travers leurs imitations et interprétations par leurs épigones, s'imposent par leur tonalité souvent ironique: il n'est nullement question ici ou là de ressusciter simplement les voix d'Homère et de Virgile en les adaptant à un contexte historique différent. Le modèle légué par l'Antiquité appelle souvent une attitude distanciée et critique se conjuguant parfois avec le goût de la dérision et de la farce ou du grotesque. On peut se demander à cet égard si le miracle épique italien n'a pas coïncidé, au moins pour une part, avec la représentation d'une crise des valeurs héroïques. Bien sûr, et le point de vue de Bruno Méniel nous y invite, il s'agit de nuancer ce simple constat, et ne pas céder trop vite à la tentation de problématiser à outrance un grand genre où les seigneurs et les princes de la Renaissance italienne, non sans raison, continuaient souvent de voir un auxiliaire de leurs ambitions politiques.

Si l'Italie du *cinquecento* légua une riche littérature épique à la culture européenne, les autres pays, on ne saurait l'oublier, n'en eurent pas moins leurs propres modèles appelés parfois à une belle fortune. Parmi ces modèles « autochtones » Ronsard constitua indubitablement pour la France une référence privilégiée. Quatre contributions mettent en évidence l'importance et l'originalité de sa poétique dans l'histoire de l'épopée française.

C'est cette originalité qu'Yvonne Bellenger met d'abord en exergue dans son étude des *Poèmes*. Dans cette abondante et très diverse production Ronsard n'aurait-il pas glissé ses « petites épopées » ? Le fait est, en tout cas, qu'on voit l'auteur des *Poèmes* conjuguer parfois l'inspiration épique avec une esthétique maniériste cultivant le goût de la conci-

²⁵ Notons que B. Méniel prépare actuellement une édition critique de ce texte.

sion et du détail précieux. À cet égard les deux analyses qu'Yvonne Bellenger consacre à deux petites pièces en forme d'*epyllia*. *Les paroles que dit Calypson* (1569) et la *Harangue de Monseigneur de Guise* (1553) nous révèlent le profil inattendu d'un Ronsard, lointain héritier des poètes alexandrins.

La mise en lumière d'un Ronsard maniériste pose la question de la juste lecture devant être appliquée à son œuvre épique. Ainsi Keith Cameron nous invite à poser un regard neuf, ou du moins un regard autre sur *La Franciade* généralement présentée par la critique sous un jour négatif, comme *Le Moïse sauvé des eaux* de Saint Amant. Examinant les différentes pièces du procès intenté contre Ronsard et son émule, il souligne que ceux-ci ont surtout été jugés et mésestimés à partir des canons définissant l'épopée antique et, en définitive, sur la base d'une esthétique étrangère à l'esprit des deux poètes français. Bien lire ou relire Ronsard ou Saint Amant pour mieux les découvrir, comme ils étaient lus par leurs contemporains, exigerait donc une mise à l'écart de nos traditionnelles conceptions du modèle de l'épopée. Si modèle il y a pour *La Franciade* ou *Le Moïse*, il serait à exhumer de l'époque baroque où ils s'inscrivent.

Claudine Jomphe explore «les voies du poème héroïque au lendemain de *La Franciade*» en étudiant *La Rochelléide* (1573) de Jean de La Jessée. Un poème dont les traits génériques se découvrent à travers un jeu signifiant de différences avec la chronique et avec la louange également pratiquées par l'écrivain protestant. Celui-ci, pour mieux marquer l'allégeance de sa *Rochelléide* à l'épopée prend soin de rompre la linéarité de son histoire, d'en complexifier le traitement temporel, ou de conformer son plan aux exigences d'un ordre artificiel. Il gomme également dans son poème les détails concrets et les effets de réel pour lui réserver «une matière épurée, détachée des contingences et du soupçon d'être «historiale»». Ainsi, sa manière d'écrire rejoint celle de Ronsard qui, faisant écho à Aristote, différenciait nettement les deux métiers du poète et de l'historien dans la préface de sa *Franciade*. La mise à distance de la trivialité du témoignage historique ou de l'anecdote se conjugue cependant chez La Jessée avec un art savant de l'équilibre, puisqu'«il réussit à ne sacrifier ni à la fable ni à l'histoire, mais à les harmoniser [...] selon des modalités originales.»

Le rayonnement de l'épopée ronsardienne peut se mesurer à travers l'œuvre de ses adversaires et de ses épigones, à travers ses contrefaçons et ses imitations: les *Franciades* de Jean Godard et de Pierre Laudun d'Aigaliers ou *La Suite de la Franciade* de Jacques Guillot. C'est à l'un de ces émules du Vendômois que s'intéresse que s'intéresse Denis Bjaï: Claude Garnier qui dans son *Livre de la Franciade*, à la suite de celle de

Ronsard (1604) manifeste, sur le plan de l'invention et de l'élocution, la prégnance d'un modèle explicitement revendiqué. Par rapport à celui-ci Garnier prend cependant « une distance historique ». Son œuvre s'inscrit ainsi dans un projet de célébration royale et princière adressé au roi Henri IV et au futur dauphin. On pourra observer à cet égard que le modèle ronsardien ne revêt pas simplement une valeur esthétique, mais sert la pérennité d'un lien politique et social attachant le poète courtisan au service de son souverain.

Le détour par la prosodie, ligne de partage entre l'épopée et la tragédie, s'imposait. O. Halévy s'intéresse à l'alexandrin perçu au XVI^e siècle comme l'équivalent de l'hexamètre dactylique. Pour Peletier, sa longueur offre plus de place à la construction rhétorique de l'intérieur du vers et permet de « parler plus sentencieusement ». Du Mayne quant à lui, rapproche l'alexandrin de l'hexamètre en insistant sur sa densité. Au contraire, Ronsard voit dans sa longueur un obstacle à la perception de l'unité métrique, si bien que le vers peut tomber dans la prose. Laudun d'Aigaliers et Vauquelin de la Fresnaye invitent à utiliser ce mètre pour sa régularité harmonieuse qui correspond au style tempéré préconisé par Cicéron. La fluidité de l'alexandrin est alors perçue comme l'équivalent de la gravité antique.

Ces actes de colloque ne pouvaient se conclure sans évoquer l'inspiration religieuse, et plus largement merveilleuse, des poètes épiques. On ne saurait oublier en effet que de la Renaissance à l'âge classique l'Eglise romaine et la Réforme informent la culture de l'épopée européenne et la constituent souvent en un instrument de combat au service de la foi. On pense à *La Jérusalem délivrée*, à *La Christiade*, aux *Tragiques* ou encore à la moins connue *Turciade*, quatre mille six cent trente sept vers composés par un partisan tardif des croisades, l'éminence grise de Richelieu: le père Joseph. La foi, au reste, pouvait faire bon ménage avec les superstitions et les merveilleux païen comme le montrent les imaginations fantastiques de L'Arioste et du Tasse, ou encore, au XVII^e siècle la polémique de Desmarets et de Boileau, puis des frères Santeul sur le merveilleux chrétien.

Bruno Lavillatte dans son approche des *Tragiques* s'interroge sur les formes et les enjeux de la représentation que d'Aubigné nous donne de la magie. Une représentation savante, nourrie de la culture démonologique de son époque: le poète calviniste a notamment sollicité les œuvres des Boguet ou de Bodin, comptant alors parmi les organisateurs les plus virulents de la chasse aux sorcières. Mais son propos n'était pas simplement de marquer son adhésion à une sévère inquisition. Sous sa plume la magie apparaît aussi comme la métaphore politique du machiavélisme de ses adversaires. Catherine de Médicis et son âme

damnée, le cardinal de Lorraine, sont ainsi présentés comme les apprentis sorciers d'un art de gouverner satanique, à comprendre comme le ferment du grand « Discord » des troubles civils. Le Diable, comme l'indique son nom grec *diabolos*, aurait bien partie liée dans *Les Tragiques* avec la division et la désunion.

Les Tragiques par leurs enjeux les plus manifestes exigent que l'on évoque aussi leur intertexte chrétien. Les quelques hypothèses émises par Gilles Banderier à ce propos le conduisent à évoquer la nécessité de confronter cette œuvre à ses modèles latins et néo-latins trop souvent négligés par la critique. Il faudrait ainsi relire le chef d'œuvre d'Agrippa d'Aubigné à la lumière de la *Christiade* de Girolamo Vida et ses quelques émules, sans négliger ses sources historiquement plus lointaines, mais tout aussi éclairantes : principalement les œuvres de saint Ambroise et de Prudence dont le *Peristephanon liber*, un recueil de quatorze hymnes « a joué un rôle séminal dans la naissance de l'épopée médiévale, hagiographique, en substituant la figure du saint à celle du héros guerrier. »

Pour mieux souligner la persistante vitalité de l'épopée chrétienne au crépuscule de la Renaissance Frank Lestringant montre que le modèle de l'*hexameron* connaît alors un succès sans précédent. Il cite les œuvres de l'augustin de Jacques de Billy (*Six Livres du second Advenement de Nostre Seigneur*, 1576), de Du Bartas (*La premiere Semaine*, 1578), de Michel Quillian (*La Derniere Semaine*), de Jude Serclier (*Le Grand Tombeau du monde*, 1606), et d'Aubigné (*Les Tragiques*, 1616). Autant de poèmes apocalyptiques qui enferment la geste épique dans le cadre restreint d'une semaine et la tirent vers la dramatique concision de la tragédie. De fait, Melpomène règne en maîtresse sur l'inspiration de ces œuvres où triomphe souvent un imaginaire théâtral, un art du spectacle poétique fait pour susciter chez le lecteur les effets puissants de la terreur et de la crainte.

Frank GREINER et Jean-Claude TERNAUX