



---

## RESEARCH

# Le Nord dans les *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle

Bengt Novén

Université de Stockholm, SE  
[bengt.noven@su.se](mailto:bengt.noven@su.se)

---

L'étude examine la référence au Nord dans les *Poèmes barbares* (1872) de Leconte de Lisle en la situant d'abord dans le contexte du Second Empire en France et en l'associant au programme esthétique et culturel lancé par le chef de file de l'école du Parnasse. Il s'avère que l'inspiration barbare chez Leconte de Lisle s'inscrit dans un vaste programme de ressourcement de l'esprit humain à l'époque de la modernité moyennant l'érudition scientifique et la dimension sacrée du discours poétique. L'étude interroge, en second lieu, la démarche poétique telle qu'elle se traduit dans quatre poèmes nordiques du recueil *Poèmes barbares*, deux poèmes du cycle finlandais et deux poèmes du cycle scandinave. Les résultats de l'étude démontrent que les sources textuelles nordiques – les hypotextes – sont considérablement remaniées par Leconte de Lisle dans l'objectif de les rendre conformes aux critères classiques relatifs à l'antiquité gréco-romaine. Et pourtant, le syncrétisme qui en résulte n'exclut nullement la diversité culturelle, car Leconte de Lisle recourt abondamment, et consciencieusement, dans sa pratique poétique, à l'usage de noms propres provenant de langues étrangères.

---

**Mots-clefs:** Leconte de Lisle; barbarie; le Nord; source; néo-hellénisme; le Second Empire; Walter Benjamin; syncrétisme; diversité

---

The study examines the reference to the North in the *Poèmes barbares* (1872) by Leconte de Lisle. The reference to the barbarian races of the North is explained in the context of the Second Empire in France and determined as an aesthetic and cultural program launched by Leconte de Lisle, leader of the Parnasse. It is shown that the barbarian inspiration is part of a quest to revitalize the human spirit in the era of modernity. The endeavor is associated with the essential tendencies in the sciences of that time but also, in Leconte de Lisle's view, with the sacred dimension of poetic discourse. Secondly, by close readings of four examples of Nordic poems, two poems from the Finnish cycle and two poems from the Scandinavian cycle, the characteristics of Leconte de Lisle's poetic language are defined. The results show that the Nordic textual sources – the hypotexts – are considerably reworked by the poet with the aim of making them conform to classical criteria from Greco-Roman antiquity. However, the resulting syncretism in no way excludes cultural diversity, because Leconte de Lisle makes abundant and conscient use, in his poetic practice, of proper names in foreign languages.

---

**Keywords:** Leconte de Lisle; Barbarian Races; the Nordic; Sources; Neo-Hellenism; Second Empire; Walter Benjamin; syncretism; diversity

---

*Denn im Glück erstrebt alles Irdische seinen Untergang, nur  
im Glück aber ist ihm der Untergang zu finden bestimmt.*  
Walter Benjamin<sup>1</sup>

En 1858, Leconte de Lisle (1818–1894) publie dans *La Revue contemporaine* deux poèmes évoquant l'ancienne tradition littéraire norroise sous le titre commun de « Poésies barbares » : « La mort de Sigurd » et « La vision de Snorr ». C'est la toute première fois que Leconte de Lisle utilise le terme « barbare » comme épithète éponyme à ses poésies. Il reprendra cet intitulé pour un recueil publié en 1862, *Poésies barbares*, qui comprend 36 pièces où sont évoquées d'autres « races barbares » : les Égyptiens, les Celtes, les Hébreux, les Polynésiens... Ce recueil sera à son tour réédité en 1872. Revu et considérablement augmenté, il est constitué de 77 pièces et porte le titre de *Poèmes barbares*. Ce n'est certes pas un hasard si Leconte de Lisle, en amont de ce projet, s'est intéressé au peuple scandinave. La violence, la cruauté et les instincts primitifs sont considérés comme caractéristiques de la tradition littéraire nordique. Notre objectif dans cet article est dans un premier temps d'essayer de comprendre, en la contextualisant, la référence au « barbare » dans l'œuvre poétique de Leconte de Lisle pour, en second lieu, étudier de près la démarche poétique delislienne en examinant quelques poèmes nordiques des *Poèmes barbares*.

Lorsque Leconte de Lisle, en 1872, modifie le titre de *Poésies barbares* en *Poèmes barbares*, il augmente considérablement son recueil et retravaille le matériau déjà publié. Les poèmes du recueil *Poèmes et poésies* publiés en 1855 sont inclus dans le nouveau recueil, et il en intègre d'autres à la nouvelle édition des *Poèmes antiques* en 1874 qui, de plus, est enrichie de poèmes provenant de *Poésies nouvelles* publiées en 1858. Le nouveau titre, *Poèmes barbares*, semble établir une sorte d'équilibre dans l'œuvre poétique de Leconte de Lisle. Ce recueil fait figure de pendant aux *Poèmes antiques*. On n'aura garde toutefois de considérer ces deux recueils comme des ouvrages conçus par une simple logique d'opposition : poèmes sur la culture gréco-romaine d'une part, et d'autre part, poèmes sur les autres peuples ou « races ». Il est vrai qu'Edgar Pich souligne qu'en 1872 Leconte de Lisle met en place une « double inspiration » dans son œuvre : « antique et barbare » (Pich 1974 : 537). Cependant, les *Poèmes antiques* incluent les pièces qui évoquent la tradition indienne, et dans les *Poèmes barbares*, on retrouve des poèmes qui n'ont aucun rapport aux peuples scandinave, arabe, polynésien, celte, égyptien, hébreu, comme par exemple les poèmes animaliers et les pièces évoquant une nature idyllique. L'épithète « barbare » chez Leconte de Lisle a plusieurs significations. La « barbarie » peut renvoyer à la cruauté, mais elle est aussi, aux yeux de Leconte de Lisle, le terme approprié pour caractériser la modernité du second Empire en France : « la décadence et la barbarie ont envahi l'esprit humain » et « le cycle chrétien tout entier est barbare », écrit-il dans la préface des *Poèmes antiques* (1971 : 113–114). On peut rapprocher le programme parnassien défini par Leconte de Lisle des poésies de Charles Baudelaire, son contemporain, lesquelles sont également explicitement fondées sur le concept de modernité. Les travaux de Walter Benjamin – projet d'ouvrage inachevé sous le titre de *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* – analysent la poésie de Baudelaire comme une poésie de la vie moderne, de l'expérience de la réification et de la foule moderne, la perte de « l'aura » de l'objet art, et de la tentative de « restaurer l'aura ». <sup>2</sup> Dans la perspective de Benjamin, l'expérience du *choc* joue un rôle fondamental chez Baudelaire. Il semble bien que le recours au thème « barbare » chez Leconte de Lisle relève également d'une sorte de stratagème par chocs. Edmond Estève affirme – comme le rappelle Claudine Gothot-Mersch (1985 : 13) – que Leconte de Lisle lisait des ouvrages savants sur les peuples barbares moins pour se documenter que pour chercher « le choc qui ébranlait son imagination » (1930 : 102). Dans la préface des *Poèmes et poésies* en 1855, Leconte de Lisle se sert du terme « choc héroïque » au sujet des « nobles récits » des peuples et des « races » des époques lointaines. (1975 : 135).

Nous nous sommes référé aux deux préfaces que Leconte de Lisle écrit pour ses deux premiers recueils. Lorsqu'il publie les *Poèmes antiques*, c'est son premier livre, mais il a publié un grand nombre d'articles, de poèmes et de contes dans des revues comme *La Variété*, revue de tendance catholique dont il devient dès 1840 le président du comité de rédaction et ensuite le directeur (Carrère 2009 : 59), ainsi que dans les deux revues fouriéristes *La Démocratie pacifique* et *La Phalange* (Estève 1930 : 53 sq.). Les années 1847–1852 représentent une période décisive pour Leconte de Lisle, à la sortie de laquelle il a conçu un programme. Ce programme est défini dans la préface, au moment de la publication des *Poèmes antiques* en 1852, et approfondi ensuite dans la préface des *Poèmes et poésies*, en 1855. Leconte de Lisle tourne radicalement le dos au

<sup>1</sup> « Theologisch-politisches Fragment » (Benjamin 1991a : 204).

<sup>2</sup> Certes, Walter Benjamins' intéresse peu aux poésies du Parnasse. L'idéologie esthétique de « l'art pour l'art » représente sûrement pour lui une tentative vaine de retour fantasmagorique à des valeurs désuètes, romantiques et bourgeoises. À notre connaissance, Walter Benjamin ne mentionne Leconte de Lisle qu'une seule fois dans ses textes, et c'est pour entériner le jugement que le chef de file parnassien fut, de part en part, la victime d'illusions : « Baudelaire hat nicht wie Gautier Gefallen an seiner Zeit gefunden, noch sich wie Leconte de Lisle um sie betrügen können » (Benjamin 1991b : 600).

mouvement optimiste et progressiste du fouriérisme. Bien des critiques littéraires ont souligné l'importance de la révolution de 1848 pour instaurer chez Leconte de Lisle un sentiment d'amertume, de hargne vis-à-vis du libéralisme économique et de haine viscérale de la modernité (Carrère 2009 : 154, *sq.*). Selon Jean-Paul Sartre dans *L'Idiot de la famille* (Sartre 1973 : 341–443), l'échec de la carrière politique républicaine de Leconte de Lisle aurait fait de lui un poète parnassien, un agent de l'esthétique de l'art pour l'art : prétexte, dit Sartre, pour renoncer à tout engagement politique et pour développer la haine de la foule. Leconte de Lisle devient « un Chevalier du Néant, un Artiste de la Haine » (1972 : 365).

Cependant, il serait erroné de considérer que le programme delislien soit coupé du contexte social et politique du second Empire. L'esthétique parnassienne est mal comprise si on l'envisage comme simple projet isolationniste selon la devise de « l'art pour l'art ». Les préfaces de Leconte de Lisle possèdent toutes les caractéristiques d'un manifeste s'adressant à un public spécifique dans un contexte précis. Leconte de Lisle dresse d'abord un bilan négatif de la poésie contemporaine. Il faut renouveler la poésie, proclame-t-il, et ce renouvellement sera précisément apte à remédier à la dégénérescence qui marque l'époque moderne. La stratégie qui s'impose, affirme-t-il, consiste à rapprocher la poésie de « la science ». L'activité scientifique partage avec la poésie l'objectif essentiel de chercher les origines : « Et maintenant la science et l'art se retournent vers les origines communes. Ce mouvement sera bientôt unanime » (Leconte de Lisle 1971 : 114).

Dans ses introductions aux *Poèmes barbares* et aux *Poèmes antiques*, Claudine Gothot-Mersch souligne bien cette tendance du développement scientifique à l'époque de Leconte de Lisle, où bien des disciplines se rejoignent autour d'un intérêt passionnel pour les origines (Leconte de Lisle 1985 : 7–8 ; 1994 : 11). Le programme delislien visant le retour vers les « races anciennes » du passé et leurs « nobles récits » recoupe une tendance fondamentale du XIX<sup>e</sup> siècle. L'intérêt pour l'histoire, le besoin de renouer avec le passé et de créer un lien vivant avec lui, toute cette thématique se manifeste au XIX<sup>e</sup> siècle comme volonté de réinvestir la Mémoire de l'homme.

La solution delislienne d'avoir recours aux époques anciennes afin de remédier à la dégénérescence de l'époque se définit, nous l'avons vu, comme un projet d'initiation scientifique : « la science et l'art se retournent vers les origines communes » (1971 : 114). Le terme « origines communes » renvoie au vocabulaire du mouvement néo-helléniste de l'époque. Jean Ducros démontre la fonction centrale, que joue la Grèce antique dans l'œuvre de Leconte de Lisle, qui recoupe une tendance forte de la poésie française du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Sur le plan biographique, la rencontre que fait Leconte de Lisle avec deux hellénistes français, Thalès Bernard et Louis Ménard, semble décisive (Ducros 1917a : 96 *sq.* Voir aussi Carrère 2009 : 130, *sq.*). L'intérêt pour les peuples primitifs se répand justement, explique Ducros, à partir du concept néo-helléniste de communauté d'origine. Au milieu du siècle, à la Sorbonne et au Collège de France, dit-il, on commence à s'intéresser aux littératures de tous les peuples primitifs avec l'objectif de dégager ce qu'elles révèlent du passé (Ducros 1917b : 341). Avant tout, c'est la notion de *polythéisme hellénique* qui a influencé Leconte de Lisle. Son programme de retour vers l'origine et de ressourcement y trouve son fondement : « En général, tout ce qui constitue l'art, la morale et la science était mort avec le Polythéisme. Tout a revécu à sa renaissance. C'est alors seulement que l'idée de la beauté reparaît dans l'intelligence et l'idée du droit dans l'ordre politique » (Leconte de Lisle 1971 : 128).

Cette affirmation de la préface des *Poèmes et poésies* est très proche des idées exprimées par Louis Ménard dans son livre *Du Polythéisme Hellénique*. Ménard situe la Grèce antique au centre du polythéisme en tant que noyau qui contient plusieurs ordres : social, religieux, esthétique et politique (Ménard 1863). Dans son étude sur cet aspect de Leconte de Lisle, Caroline De Mulder souligne la permanence de la pensée politique et l'idéal républicain d'origine grecque chez le poète parnassien (2005 : 98). Chez Leconte de Lisle, le recours aux Barbares répond en outre à une sorte de mode littéraire de l'époque. Edmond Estève parle de l'intérêt pour les barbares en soulignant l'importance des *Martyres* de Chateaubriand : les descriptions des peuples barbares dans cet ouvrage provoquent chez toute une génération de jeunes écrivains, aux alentours de 1830, les sentiments mixtes d'horreur et d'admiration (Estève 1930 : 98). Dans son étude *Un mythe romantique : les Barbares 1789–1848*, Pierre Michel situe précisément l'émergence du mythe des Barbares dans le contexte historique et politique de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle français. Face aux tumultes de l'histoire et à la crise de la civilisation, les hommes s'intéressent à « la barbarie », notion susceptible d'opérer de nombreux transferts de significations entre « Barbares » et « Civilisés » (Michel 1981 : 7).

D'autre part, il convient de tenir compte du contexte intellectuel et littéraire au moment de la publication des deux préfaces par Leconte de Lisle. Dans la mouvance des travaux initiés par Pierre Bourdieu autour de la notion d'émergence de l'autonomie du champ littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle (Bourdieu 1998), Rémy Ponton examine le programme de Leconte de Lisle tel qu'il est lancé dans les deux préfaces. L'objectif central de Leconte de Lisle, peu connu à l'époque de la parution de la première des deux préfaces, est de se faire connaître comme un chef d'école potentiel dans le milieu intellectuel et littéraire parisien. Le contexte de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est caractérisé par la lutte entre différents groupements de « producteurs

de biens symboliques » (Ponton 1973 : 202). Dans cette perspective, la parution de la préface des *Poèmes antiques* peut être comprise comme projet « d'accumulation de capital symbolique ». L'étude de Ponton souligne que Leconte de Lisle se lance dans ce combat pour accumuler des biens symboliques en ayant recours au stratagème d'opposition au paradigme romantique et proclamant « la faillite du romantisme ». Leconte de Lisle, affirme Ponton, « ne fait que tirer la leçon de l'échec de sa première manière » (1973 : 207). Ponton met en évidence le sémantisme religieux qui parcourt les deux préfaces : « Il se pose en rénovateur d'une religion dégénérée et retrouve le vocabulaire religieux du retour à la pureté. Pour mettre un terme à la « profanation » que comporte le lyrisme, il exige « l'étude et l'initiation » comme des « épreuves expiatoires » (Ponton 1973 : 208).

Dans ses préfaces, le discours de Leconte de Lisle s'appuie à plusieurs reprises sur la rhétorique biblique des prophètes. C'est surtout la première préface qui a recours à ce registre lexical : la « vanité et [la] profanation gratuites » des poètes modernes sont dénoncées (1974 : 109) ; « la langue sacrée » est « profanée » (1974 : 110) ; il est fait mention de la « ruine théologique » (1974 : 111), du « désir religieux » et du « sanctuaire de repos et de purification » (1974 : 112) ; et enfin « la Poésie », dit le poète « est souvent une expiation » et « le supplice est toujours sacré » (1974 : 121). Les préfaces, pour revenir à l'étude de Ponton, revêtent l'aspect d'une prophétie censée en apparence renforcer l'isolement du locuteur, tandis qu'en réalité leur objectif est de « tirer le poète inconnu de son obscurité » ; la génération de jeunes poètes, qui a une vingtaine d'années de moins que lui, « trouve ainsi la figure autour de laquelle vont se cristalliser ses ambitions » (Ponton 1973 : 208).

Le programme delislien possède une dimension religieuse qui nous semble tout à fait essentielle. Leconte de Lisle cultivait cet aspect religieux dans son salon où il commence à recevoir des jeunes gens à partir de 1860. Il exerçait un pouvoir charismatique dû à sa diction cérémonieuse et à sa posture pontifiante lors de ses récitations de poèmes (Ponton 1973 : 211). L'importance du religieux pour l'ensemble de l'œuvre poétique de Leconte de Lisle est amplement mise en relief par Henri Elsenberg dans son étude du début du siècle dernier *Le Sentiment religieux chez Leconte de Lisle*. En dépit de sa conviction anti-chrétienne, Leconte de Lisle « est resté toute sa vie un *ancien spiritualiste* », affirme Elsenberg (1909 : 94). Il convient par conséquent d'envisager le programme parnassien chez Leconte de Lisle en tenant compte de tous les enjeux du concept de « polythéisme » : spirituels, esthétiques, scientifiques et culturels. En définitive, le domaine de l'esthétique est ici à la fois complexe et imprécis ; il comprend l'idéologique, la morale et le sacré ; il suggère de plus une affinité entre la barbarie et le beau.

Nous examinerons maintenant quelques poèmes barbares ayant trait au Nord. Cet espace géographique, culturel et littéraire occupe une place importante dans le programme de ressourcement chez Leconte de Lisle. Comme nous l'avons souligné, le Nord se situe à l'orée de son « inspiration barbare ». Nous nous pencherons sur quatre pièces des *Poèmes barbares* – deux poèmes pour chacun des deux cycles nordiques du recueil, finlandais et scandinave. Il s'agit d'abord de repérer quelles sont les sources textuelles auxquelles Leconte de Lisle se réfère, ensuite d'interroger comment il en fait usage et de déterminer enfin les caractéristiques de sa méthode de travail. Notre étude examinera ainsi la mise en œuvre du programme de recherche des sources ainsi que les procédés d'usage des sources textuelles, c'est-à-dire la stratégie scripturale delislienne au sujet des hypotextes, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette (1982). Nous touchons en effet à un domaine de la recherche en littérature dont l'ancienneté est bien connue : l'étude des influences d'une œuvre ou d'un auteur. Dans les années 1960 et 1970, la recherche des influences textuelles est discréditée, accusée de déterminisme car elle repose sur l'idée organique d'une genèse causale d'un texte littéraire à un autre (Brunel 2020). La notion d'intertextualité a remplacé le paradigme désuet de « sources » textuelles et la recherche en littérature de nos jours évite en général de parler d'« influence » et de « source ». Cependant, dans le cas des *Poèmes barbares* – comme des *Poèmes antiques* d'ailleurs – la recherche des sources textuelles s'impose d'entrée de jeu. Dérouté face à la panoplie des références érudites et des noms propres à sonorité étrangère, le lecteur sent le besoin de repérer les sources – les hypotextes – auxquelles les poèmes font allusion. Dès 1907, Vianey publie *Les Sources de Leconte de Lisle*, et plusieurs études ont naturellement poursuivi cette piste de recherche appliquée à l'œuvre delislienne. L'étude qui fait toujours autorité est toutefois l'ouvrage de Alison Fairlie, *Leconte de Lisle's Poems on the Barbarian Races* (Fairlie 1947). Extrêmement documentée et fouillée, l'étude de Fairlie est indispensable pour toute analyse des *Poèmes barbares*, et nous nous appuyerons continuellement sur les résultats de ses recherches.

## Le cycle finlandais

Les *Poèmes barbares* contiennent deux poèmes traitant de la tradition finlandaise : « Les Larmes de l'ours » et « Le Runoïa ». « Les Larmes de l'ours » sont composées de 28 vers en alexandrins regroupés en strophes de quatre vers aux rimes croisées. Constatons d'emblée que Leconte de Lisle, qui pourtant au début de sa préface prône le « retour réfléchi à des formes négligées ou peu connues » (1971 : 108),



ne s'est pas soucié d'imiter la versification finlandaise traditionnelle du *Kalevala*, source primordiale de ses poèmes finlandais. Tous les vers du *Kalevala* suivent le schéma métrique du « runomètre » ; dans ce mètre, non strophique, chaque vers est composé de quatre trochées allitérés – pieds dissyllabiques accentués – qui sont systématiquement repris dans le vers suivant sous une forme à peine différente, ce qui donne l'impression de régularité, de monotonie et d'incantation magique (Wolf-Knuts 2010 : 2). Dans « Les larmes de l'ours » par contre, comme dans la quasi-totalité de ses poésies, Leconte de Lisle utilise des alexandrins.

Le poème « Les Larmes de l'ours » est assez court, il ne se réfère à aucun élément de cosmogonie exotique et il ne comporte aucun de ces noms propres étrangers que l'on trouve souvent par ailleurs dans les *Poèmes barbares*. « Les Larmes de l'ours » mettent en scène le « Roi des Runes » qui descend des « collines sauvages » et adresse la parole successivement à trois éléments naturels : la mer, un arbre et un ours. À la fin du poème, le Roi, se met à jouer de sa « harpe sonore » leur donnant ainsi joie et consolation, et l'ours est ému jusqu'aux larmes.

Publié pour la première fois dans *Le Parnasse contemporain* en 1866, le poème remonte pourtant assez loin dans l'histoire de la production poétique de Leconte de Lisle. C'est du moins ce que semblent établir les recherches de Alison Fairlie (1947 : 6). En février 1839, Leconte de Lisle est étudiant à Rennes et assiste au cours de Xavier Marmier qui entamait pour la faculté des lettres, récemment inaugurée, une série de conférences qui anticipait son livre *Chants populaires du Nord*, publié six ans plus tard en 1842, et qui sera l'une des sources importantes (mais pas la seule) du cycle nordique des *Poèmes barbares*. Dans une conférence d'introduction, Marmier reproduit, assez librement, sa version d'une des légendes racontées dans le *Kalevala*. Cette version sera reprise dans un article de *La Revue des deux mondes* ainsi que dans la préface des *Chants populaires du Nord* (Fairlie 1947 : 59). Le *Kalevala* est la grande épopée finlandaise et contient un matériau riche de mythologie et de folklore. Cette œuvre épique, qui a joué un rôle crucial pour l'identité nationale finlandaise, est le résultat du travail de collection de chants populaires réalisé par Elias Lönnrot (1802–1884), lors de voyages à travers la Finlande pendant douze ans (Wolf-Knuts 2010 : 2). La première édition, en finnois, est de 1835 et comporte 32 chants, ou « runas » ; la seconde édition augmentée contient 50 runas et paraît en 1849. L'épopée est composée d'un matériau épique riche et contrasté, un amalgame à vrai dire où les gestes héroïques, les éléments cosmogoniques côtoient la magie et les faits simples de la vie quotidienne (Wolf-Knuts 2010 : 1).

Dans sa conférence en 1839, Marmier avait choisi de résumer une légende qui était sans doute destinée à toucher le lecteur français : l'histoire du kantele, l'instrument à cordes traditionnel ou la lyre finlandaise. Dans le *Kalevala*, le dieu Väinämöinen construit l'instrument à partir d'éléments naturels, il se met à jouer et les gens, les animaux et la nature même sont envoûtés par la beauté de sa musique. Cette légende peut être rapprochée du mythe d'Orphée et ainsi produire un lien de reconnaissance de la part du public français (Fairlie 1947 : 61). Pendant la première moitié du siècle, la Finlande et ses traditions étaient mal connues. La mythologie finlandaise avait attiré beaucoup moins d'attention que les traditions celtes et scandinaves. En France, des travaux érudits sur la Finlande et ses mythes ne furent accessibles qu'à partir de 1845 par le biais de l'ouvrage en deux tomes de Léouzon Leduc *La Finlande, son histoire primitive, sa mythologie, sa poésie épique avec la traduction complète de sa grande épopée*. Comme son titre l'indique, l'ouvrage comprend la traduction intégrale des 32 runas de la première édition du *Kalevala*, et surtout une longue introduction, des notes et des commentaires. Les écrits de Léouzon Leduc sont volumineux, hétéroclites et souvent franchement fantaisistes. Il y mélange traditions et propriétés de l'âme finlandaise, souvenirs personnels, anecdotes ainsi que renseignements historiques et politiques sur la Finlande. Les commentaires de Leduc jouent un rôle décisif, nous allons le voir, pour la composition des deux poèmes finlandais des *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle.

En ce qui concerne « Les larmes de l'ours » toutefois, Fairlie démontre que la source primaire de Leconte de Lisle provient du récit de Xavier Marmier, plutôt que de la traduction du *Kalevala* par Léouzon Leduc. Le poème contient en effet des éléments qui sont absents du *Kalevala* mais qui se trouvent dans la version de la légende donnée par Marmier. La légende du kantele et sa fabrication correspondent à deux séquences narratives du *Kalevala*. Dans la première (la runa 41 de la deuxième édition de l'épopée), l'instrument est créé par le dieu Väinämöinen à partir des os d'un brochet géant qui s'est accroché sous la quille d'un vaisseau et en gêne l'avancée. Väinämöinen fabrique le kantele : l'os du poisson devient le corps de l'instrument, les dents font les vis et les cordes sont construites de l'écrin du cheval Hiisi. Divers personnages essaient ensuite de jouer de l'instrument, mais ils le font mal jusqu'à ce que Väinämöinen lui-même prenne l'instrument et produise une musique qui fait pleurer les animaux et les gens, y compris Väinämöinen lui-même. La seconde légende apparaît plus loin, à la runa 44. Väinämöinen entend gémir un bouleau et il se décide à fabriquer encore une fois – puisque son instrument a été perdu à la mer – un kantele en utilisant l'arbre. Il attache les

branches aux notes du chant du coucou, bon exemple de la magie caractéristique du *Kalevala*.<sup>3</sup> Les cordes sont fabriquées avec les cheveux d'une jeune fille. Il joue ensuite un air merveilleux qui envoûte les arbres, les montagnes, les fleurs et les animaux.

Dans sa préface des *Chants du Nord*, Xavier Marmier résume cette légende pour corroborer le lien intime, dans le folklore des Finlandais, entre la poésie et le pouvoir magique, et rappelant que « Voëinemœinen est leur Orphée » (Marmier 1842 : viii). Marmier se concentre sur la deuxième version et il fait dire au bouleau, non seulement qu'il vit mal la cruauté des hommes et le climat, comme dans le *Kalevala*, mais encore qu'il souffre de l'absence de jeune couple amoureux : « Je soupire, repartit le bouleau, parce que je suis né dans la solitude, parce que jamais le bruit des fêtes ne me réjouit, parce que jamais la jeune fille ne vient s'asseoir au pied de ma tige décharnée avec celui qu'elle aime » (Marmier 1842 : viii-ix). On retrouve ces énoncés dans le poème de Leconte de Lisle : « Jamais, sous le regard du bienheureux qui l'aime, / Je n'ai vu rayonner la vierge au col charmant » (1985 : 86).

De même, Leconte de Lisle reproduit presque à l'identique la mention de l'ours chez Marmier, « L'ours se dressa sur ses pattes pour l'entendre » (1842 : ix) : « Et le grand ours charmé se dressa sur ses pattes » (1985 : 87). Dans le *Kalevala* traduit par Léouzon Leduc, il est question de « l'ours » qui grimpe dans un arbre pour mieux écouter (1867, t. II : 58), et dans la deuxième version de la fabrication du kantele, l'ours est mentionné par une périphrase : « le roi du désert et son cortège à la peau hérissée dansa sur ses deux pieds, aux sons admirables de l'instrument de Wäinämöinen » (1867, t. II : 111). Il semble par conséquent que Leconte de Lisle suive d'assez près la version de Marmier, au détriment de la traduction du texte original. En fait, le poète remanie considérablement le matériau narratif du *Kalevala*, puisqu'il fait parler aussi la mer et l'ours, qui expriment, à l'instar du bouleau, la mélancolie relative au paysage sinistre et inhospitalier du grand Nord. Leconte de Lisle compose tout son poème en suivant une forte structuration tripartite, patente dès la première strophe : « Le Roi des Runes vint des collines sauvages. / Tandis qu'il écoutait gronder la sombre mer, / L'ours rugir, et pleurer le bouleau des rivages, / Ses cheveux flamboyaient dans le brouillard amer. » (1985 : 86 ; nos italiques).

Leconte de Lisle donne ainsi à la légende une clarté expressive qui est absente de l'hypotexte. Alison Fairlie souligne bien cet aspect ; répétitions et parallélismes existent certes dans le *Kalevala*, mais la diction poétique delisienne n'a pas du tout l'aspect fantaisiste et désordonné du texte original (1947 : 61). Chez Leconte de Lisle, les vers martèlent des impressions visuelles concentrées qui traduisent avec prégnance l'ambiance du paysage nordique. Fairlie conclut : « each phrase conveys a vivid image to the senses » (1947 : 62), et examine de plus près la dernière strophe des « Larmes de l'ours » :

Et le grand Ours charmé se dressa sur ses pattes :  
L'amour ravit le cœur du monstre aux yeux sanglants,  
Et, par un double flot de larmes écarlates,  
Ruissela de tendresse à travers ses poils blancs.  
(1985 : 87)

Fairlie affirme que Leconte de Lisle, dans cette strophe, est très proche de l'esprit même des runas du *Kalevala*, tel que Léouzon Leduc aussi l'avait décrit dans son introduction :

Although this strange ending is Leconte de Lisle's own and not taken from the original legend, it is here that he has probably come nearest to realising the spirit of the Finnish songs, where, as Léouzon Leduc pointed out shadows become darker and more menacing, grace and beauty lighter and more delicate, and where there is no rigid unity of tone but instead, inextricably intermingled, 'du léger et du grave, du sublime et du trivial'. (1947 : 64 ; Fairlie cite l'introduction de Léouzon Leduc [1867, t. I : cxxiv])

Fairlie dévoile bien le registre mixte au sujet de l'ours : grandeur, férocité, tendresse, voire comique (1974 : 64). Il convient d'ajouter que l'ours chez Leconte de Lisle est encore remarquable puisqu'il est « vêtu de poil de neige (v. 7) et ses « poils blancs » (v. 28) sont de nouveau mentionnés à la fin du poème. Curieusement,

<sup>3</sup> La traduction de Leduc ne rend pas l'idée que la magie dans ce passage, comme souvent dans la *Kalevala*, se produit sans agent humain : « Le coucou faisait entendre sa voix, lorsqu'il modulait un quintuple son, l'or tombait de sa bouche, l'argent coulait de ses lèvres, sur la colline d'or, sur la montagne d'argent. Wäinämöinen recueillit cet or et cet argent, et *en fit* les vis et les chevilles du kantele » (Leduc 1867 : 430-431 ; nos italiques). Dans le texte original, la magie n'est pas l'œuvre de Wäinämöinen, elle se produit toute seule : « Siitä naulat kantelehen / Väätimet visaperähän » (c'est-à-dire « d'où les chevilles du kantele, les vis de l'instrument »). Nous remercions Jarmo Lainio, professeur de finnois, de nous avoir aidé à déchiffrer ces vers.

nous avons à faire à un ours polaire en pleine forêt finlandaise ! D'autre part, dans son étude biographique sur Leconte de Lisle, Christophe Carrère accorde une place importante à l'ours de ce poème, en l'interprétant comme l'*allégorie* du poète Leconte de Lisle lui-même (2009 : 239). Soulignons enfin que la dernière strophe contient une bizarrerie syntaxique sous la forme d'une construction tropique inhabituelle chez Leconte de Lisle : « l'amour *ravit* le cœur du monstre [...] et par un double flot de larmes [...] *ruissela* de tendresse à travers ses poils » (nos italiques). La coordination des deux verbes du sujet « amour » traduit la contiguïté des « larmes ». En termes de rhétorique, cette construction de langage figuré porte le nom d'*hypallage*,<sup>4</sup> figure rhétorique aussi inhabituelle que l'allégorie chez Leconte de Lisle – chez Baudelaire, par contre, on trouve souvent ce type de construction tropique. L'hypallage au dernier vers du poème confine à la maladresse et pourrait peut-être se lire comme la tentative par Leconte de Lisle de mimer la diction souvent fantaisiste du *Kalevala*.

Le deuxième poème du cycle finlandais des *Poèmes barbares*, « Le Runoïa », est d'une toute autre envergure. C'est l'un des poèmes les plus ambitieux de « l'inspiration barbare » de Leconte de Lisle. D'abord publié dans la *Revue de Paris*, le 15 août 1854, « Le Runoïa » est mentionné à la fin de la préface des *Poèmes et poésies*, où le poème est incorporé avant de faire partie des *Poèmes barbares*. Dans la préface, Leconte de Lisle précise que « Le Runoïa » est « inspiré [...] des dernières lignes d'une légende finnoise, qui symbolise l'introduction violente du Christianisme en Finlande » (1971 : 136). En réalité, les sources auxquelles Leconte de Lisle a eu recours pour « Le Runoïa » sont multiples et son hypertextualité est complexe.

Le poème contient 354 vers en alexandrins aux rimes variées ; deux parties narratives, au début (v. 1–38), et à la fin (v. 285–354), encadrent le corps dialogué du poème. Les locuteurs en sont le vieux roi « Runoïa », « Dieu » et symbole de la religion traditionnelle finlandaise – nous retrouvons Wäinämöinen –, « les Runoïas », c'est-à-dire les poètes qui incarnent l'héritage de ce dieu païen, « les Chasseurs » qui sont les gens représentant les temps modernes et enfin « l'Enfant », qui est le Christ. Le poème épique raconte comment « l'Enfant », porté par une jeune femme, arrive au château du Runoïa à qui il explique qu'il est venu remplacer le paradigme religieux traditionnel à caractère polythéiste et panthéiste : « Mon souffle a dissipé comme un peu de poussière / Et la science antique et les chants inspirés » (1985 : 95).

Le nouveau régime que « l'Enfant » représente se caractérise par le ressentiment et la peur, la culpabilité et la dénégation des instincts vitaux :

Je suis le sacrifice et l'angoisse féconde ;  
Je suis l'Agneau chargé des souillures du monde ;  
Et je viens apporter à l'homme épouvanté  
Le mépris de la vie et de la volupté !  
(1985 : 93)

Le poème se termine sur la disparition du Runoïa, embarqué sur sa « nacelle d'airain, sa barque à fond de fer » (v. 336) : « Et, nageant dans l'écume et les bruits de l'abîme, / Il disparut, tourné vers l'espace sublime » (v. 353–354). Ces vers ultimes du « Runoïa » sont très proches des dernières lignes du *Kalevala*. Dans la traduction de Léouzon Leduc : « Alors le vieux Wäinämöinen, rougissant de colère et de honte, chanta son dernier chant ; et il se fit une nacelle d'airain, une barque à fond de fer, et sur cette barque il navigua au loin, dans les espaces sublimes, jusqu'aux régions inférieures du ciel » (Leduc, 1867, t. I : 132).

« Le Runoïa » comporte d'autres références à l'épopée nationale finlandaise, notamment l'évocation des éléments de la cosmogonie dans la réplique du Runoïa suivant laquelle le forgeron « Illmarinenn » (l'orthographe est de Leconte de Lisle, non de l'hypotexte) forgea le ciel, et le monde et les créatures sont nés de l'œuf d'une cane (v.119–128). Le récit de l'enfant, symbole du Christ qui remplace Wäinämöinen, fait référence à la dernière runa du *Kalevala*. La jeune fille vierge Marjatta se retrouve enceinte après avoir mangé une baie rouge, qui se promène de manière magique du pied jusqu'à la bouche de la fille. Ensuite, lorsque le prêtre païen, selon la tradition, doit prononcer l'horoscope de l'enfant, le dieu Wäinämöinen demande qu'on porte l'enfant dans un marais et qu'on lui écrase la tête et brise ses membres. Mais l'enfant sera au contraire couronné et Wäinämöinen doit s'éloigner ; il s'embarque, comme nous l'avons vu, sur une nacelle en cuivre et navigue au loin.

<sup>4</sup> L'hypallage est classée par Fontanier parmi les « prétendues tropes », susceptible suivant les cas d'être jugée comme vicieuse : « HYPALLAGE, en grec Ὑπαλλαγή, transposition, renversement; de ὑπο, sous ou de, et de ἀλλαγὴ, changement, dérivé de ἀλλάττω, changer. On entend par ce mot le transport fait à quelqu'un des objets d'une phrase, de ce qui ne semble réellement convenir qu'à un autre objet avec lequel il s'y trouve en rapport. Mais si ce transport est légitime et conforme au génie de la langue il rentre dans le genre de quelque autre figure, telle, par exemple, que la *Métaphore*, et on ne doit pas le considérer comme une figure particulière : s'il n'est pas légitime, il faut le regarder comme un vice de style, et non pas comme une figure » (Fontanier 1977 : 266).

Cependant, le *Kalevala* est loin d'être le seul hypotexte dont Leconte de Lisle s'est servi pour reconstituer dans ce poème « l'introduction violente du Christianisme en Finlande ». Comme Louis Vianey l'a déjà fait remarquer (1907 : 168), Leconte de Lisle s'est abondamment inspiré de l'une des notes de Léouzon Leduc. Dans ce commentaire de la dernière runa du *Kalevala*, Leduc reproduit une partie narrative, conte situé au milieu du drame tragique du poète suédois Karl-August Nicander (1799–1839) : *Runesvärdet eller den första riddaren. Sorgespel* (1821). La traduction française, par Léouzon Leduc lui-même, paraîtra plus tard : *Le Glaive runique ou la lutte du paganisme scandinave contre le christianisme* (Nicander 1867). Autrement dit, Leduc évoque un texte qui provient d'un espace culturel et linguistique distinct du *Kalevala* et qui traite explicitement de l'arrivée du christianisme en Suède et non pas en Finlande. *Le Glaive runique* fournit le cadre essentiel du « Runoïa » : tout le décor du château du Runoïa, décrit au début du poème, provient du récit de l'acte second du drame de Nicander. La tour du château est mise en relief dans le poème de Leconte de Lisle :

Seule, immobile au sein des solitudes mornes,  
 [...]
 Muette dans l'orage, inébranlable aux vents,  
 Et la tête plongée aux nuages mouvants,  
 Sur le cap nébuleux, sur le haut promontoire,  
 La tour de Runoïa se dresse toute noire [...]
 (1985 : 88)

Fairlie – et Vianey surtout – relèvent bien d'autres allusions au château du *Glaive runique* qui apparaissent dans « Le Runoïa » : les ours d'or qui soutiennent la voûte, les arcs, les pieux, les boucliers et les carquois qui ornent les piliers, de même que des peaux de loups et des rameaux de rennes (Fairlie 1947 : 47 ; Vianey 1907 : 169 sq.). Mais c'est toute l'intrigue du conte raconté dans *Le Glaive runique* qui est reprise par Leconte de Lisle. Dans la scène VII du second acte, le patriarche païen Oldur raconte une histoire à ses deux petits-fils. Le récit est celui qu'il aura entendu lui-même de son père moribond. Dans un château, perché sur un rocher, habite un roi « père des runas » (1846 : 73). Dans les salles du château se trouvent les guerriers qui boivent, chantent et racontent leurs prouesses. Le roi trace de son glaive des signes runiques sur la peau d'un serpent bleu, un signe pour chaque victoire. Or, à présent le roi est vieux et ne peut plus écrire. Au château arrive alors une vierge qui porte un enfant dans ses bras, nommé « le roi de l'Orient » (1846 : 74). L'enfant se met à graver sur la peau du serpent des signes runiques avec du sang, signes qui entrent en combat avec les signes déjà tracés. Le serpent et l'enfant s'affrontent, et les guerriers se joignent au combat, certains du côté du serpent et d'autres du côté de l'enfant. À ce moment précis, le récit s'arrête : le père d'Oldur, narrateur intradiégétique, meurt, dit Oldur (*ibid.*).

Dans « Le Runoïa » de Leconte de Lisle, le thème de l'affrontement est bien entendu central ; affrontement d'abord entre la vieille foi païenne et le christianisme, mais aussi une série d'altercations entre l'Enfant et le Runoïa et entre les Chasseurs et les Runoïas de même qu'entre le Runoïa et les Chasseurs. La nouvelle foi prend la forme d'une rupture brusque du rapport intime qui existait entre l'homme et les éléments de la nature. L'Enfant renie chacun des éléments naturels animés que le Runoïa vient d'évoquer dans sa tirade (la neige, la mer, la nuit, les fleuves et les monts). Et l'Enfant conclut :

Tout l'univers, aveugle et stupide à la fois,  
 Roule comme un cadavre aux steppes de l'espace.  
 J'ai pris l'âme du monde, et sa force et sa grâce ;  
 Et pour l'homme et pour toi, triste et vieux dans ta tour,  
 La nature divine est morte sans retour.  
 (1985 : 95)

Le christianisme représente bel et bien la rupture du lien vivant, spontané et harmonieux avec la nature. Le développement de cet argument antichrétien chez Leconte de Lisle se base sur d'autres hypotextes encore, comme Fairlie le démontre. Dans la tirade de l'Enfant, se trouvent en effet des expressions que Louis Ménard utilise dans son *Prométhée* pour traduire les paroles du Christ faisant irruption dans l'antiquité (Fairlie 1947, 51–52). En outre, des éléments de la tradition scandinave comme des allusions à Tegnér et son *Friithiof* pourraient bien trahir encore des hypotextes qui résulteraient de la lecture des commentaires de Léouzon Leduc, qui ne se souciait guère, nous l'avons vu, de distinguer la tradition scandinave de la tradition finlandaise. À titre d'exemple, Fairlie constate que Leduc après avoir parlé, dans sa note, des pirates finlandais,



cite *Frithiofs saga* : « Ô libre mer, s'écrie Frithiof, le héros du beau poème de Tegner, tu ne connais point de roi qui t'enchaîne sous ses caprices de maître. Ton roi, c'est l'homme libre qui ne tremble pas [...] » (Leduc 1867, t. II : 186 ; Fairlie 1947 : 56–57). Cette citation fait écho aux lamentations des Runoïas du poème de Leconte de Lisle : « Où sont les héros morts, rois de la haute mer, / Qui heurtaient le flot lourd du choc des nefs solides ? » (1985 : 89). Mais il y aurait peut-être encore un hypotexte, plus caché. Fairlie soutient que la mise en scène des « chasseurs » – les buveurs et les fêtards qui ne cherchent que le plaisir de l'instant sans se soucier des traditions du passé, ni de l'avenir – serait une idée qui proviendrait de Gustave Flaubert. Flaubert, qui était l'ami de Leconte de Lisle, a suggéré à Louise Colet, qui composait un poème pour « le concours académique » sur le sujet de « L'Acropole d'Athènes », d'envisager d'y mettre en scène deux catégories de barbares : les vrais barbares non grecophones et les gens de l'époque moderne représentant la dégénérescence de la modernité (à l'instar des prêtres et des académiciens eux-mêmes). « Il faudrait », écrit Flaubert dans sa correspondance avec Louise Colet, « faire la confusion soutenue des deux espèces de Barbares, et cela à la fois lyrique et satirique » (correspondance de Flaubert citée par Fairlie 1947 : 53). Flaubert aurait incité Leconte de Lisle à placer ses « Chasseurs » dans les salles du château du « Runoïa » comme une figure allégorique de la modernité.

En résumé, les hypotextes hétérogènes du « Runoïa » constituent un bon exemple du syncrétisme du programme parnassien de Leconte de Lisle. En réalité, le syncrétisme entre tradition finlandaise et scandinave apparaît aussi dans « Les Larmes de l'ours » où « Le Roi des Runes » est nommé « Skalde immortel ». Les travaux de Léouzon Leduc auront sûrement contribué à renforcer la tendance syncrétiste. Ses notes et commentaires, divers et variés, qui reproduisent bien des stéréotypes sur « l'âme » des Finlandais, comportent d'autre part des passages descriptifs et poétiques qui, d'après Fairlie, auraient servi à Leconte de Lisle dans la composition du descriptif concentré du paysage finlandais (1947 : 47–48). La recherche des origines se concrétise donc, dans « Le Runoïa », par l'utilisation de sources textuelles diverses. Le procédé abouti à l'effacement de la diversité culturelle, démarche qui mine le programme défini dans les préfaces. Le projet devait réaliser la « reconstitution des époques et des formes multiples » (1971 : 115) permettant l'accès au « caractère spécial » et à « l'existence propre » des « races » (1971 : 134). Nous pouvons conclure, avec Alison Fairlie, que tout un discours idéologique sous-tend la démarche poétique du « Runoïa ». Apparaissent dans ce texte trois convictions qui relèvent des opinions idiosyncrasiques de Leconte de Lisle : l'attrait des vieilles mythologies, le christianisme comme dénégation et répression de la spontanéité de l'homme et enfin la représentation de la modernité comme dégénérescence, faiblesse, manque de courage (1947 : 49).

## Le cycle scandinave

Les poèmes évoquant l'antiquité norroise dans les *Poèmes barbares* sont nettement plus nombreux que les poèmes finlandais : « Christine », « Les Elfes », « La Légende des Nornes », « La vision de Snorr », « La mort de Sigurd », « L'épée d'Angantyr », « Le cœur de Hjalmar ». À l'époque de la rédaction des *Poèmes barbares*, l'ancienne littérature en langue vieux norrois ainsi que les traditions des pays scandinaves étaient beaucoup mieux connues que celle de la Finlande. Outre *Les Chants du Nord* de Xavier Marmier, Leconte de Lisle avait accès à maints documents, traductions et présentations. Dans son examen des sources dont le poète, de toute évidence, s'est servi, Alison Fairlie corrige, avec beaucoup d'autorité, l'affirmation de Louis Vianey selon laquelle toute l'inspiration nordique de Leconte de Lisle découlerait de sa lecture des *Chants du Nord* (Fairlie 1947 : 65–66, et *passim*). Fairlie fournit un aperçu de l'ensemble des ouvrages parus en France sur la Scandinavie, disponibles pour Leconte de Lisle. Dès la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, explique Fairlie, les ouvrages de Mallet présentaient les littératures et les cultures du Nord : *Introduction à l'histoire du Dannemarc*, en 1755, et *Monuments de la Mythologie et de la Poésie des Celtes et particulièrement des Scandinaves*, en 1756 (1947 : 68–72). À cette époque, on ne fait guère la différence entre Celtes, Germains et Scandinaves. Lentement se développe, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une recherche plus solide autour de la mythologie et de la littérature du Nord. Alison Fairlie cite notamment, parmi les travaux que Leconte de Lisle aura consultés pour se documenter sur la Scandinavie : Xavier Marmier, *Lettres sur l'Islande*, *Histoire d'Islande*, en 1840, *Littérature islandaise*, en 1843, *Histoire de la littérature en Danemark et en Suède*, 1839 et *Chants Populaires du Nord*, en 1842. Les traductions de Frédéric-Guillaume Bergmann dans *Poèmes islandais*, en 1838, font autorité à l'époque. L'ouvrage d'Antoine-Frédéric Ozanam, *Les Germains avant le christianisme* en 1847, est lu et annoté par Leconte de Lisle (Fairlie 1947 : 83). Il existait plusieurs traductions de l'*Edda*. La première traduction complète<sup>5</sup> est de Mlle du Puget, *Les Eddas*, publiée en 1846, et accessible donc pour Leconte de Lisle. Fairlie souligne que l'intérêt accru au milieu du siècle en France pour les littératures scan-

<sup>5</sup> Presque complète, puisque « Skaldskaparmál » de Snorri ne fait pas partie des textes traduits.

dinaves s'accompagne d'une critique virulente, de la part de maints érudits français, au sujet de leur qualité littéraire. En conséquence, Leconte de Lisle aurait pu ressentir l'envie d'opposer son défi à l'opinion des experts, dit Fairlie (1947 : 71).

Notre premier exemple de « poème barbare » scandinave, « La légende des Nornes », fait pendant au « Runoia » en tant qu'« épopée » scandinave et exposition de la cosmogonie scandinave. Le poème est d'abord publié dans la *Revue contemporaine*, le 15 mai 1858, peu avant la publication dans la même revue des deux poèmes intitulés « poésies barbares », que j'ai mentionnés au début de cet article. « La légende des Nornes » est fondée sur « Völuspá » de l'*Edda* poétique (l'ancienne *Edda*, ou encore l'*Edda de Saemundr*) découverte au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et composée en partie à la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Ce poème, « Völuspá » (« Prédiction de la voyante » [Boyer 2020]), a la forme d'une prophétie, et il est tenu pour le plus ancien des textes de l'*Edda*. Le poème a un caractère fragmentaire et obscur. Les explications supplémentaires de Snorri Sturluson dans « Gylfaginning », de l'*Edda* en prose composée un siècle après la découverte de l'ancienne *Edda*, fournissent la base de toutes les présentations savantes au XIX<sup>e</sup> siècle de la mythologie norroise (Fairlie 1947 : 76).

« La Légende des Nornes » est composée de 192 vers en alexandrins à rimes plates, et le poème est divisé en trois sections. Leconte de Lisle a considérablement remanié le matériau eddique de « Völuspá ». Il a bâti un poème qui est clair et structuré. Dans l'*Edda*, les Nornes sont simplement mentionnées ; elles représentent le destin – Vala la prophétesse dit que les trois Nornes « consultèrent les lois, interrogèrent le sort, et proclamèrent la destinée aux enfants des hommes » (traduction de Bergmann citée par Fairlie [1947 : 80]). Chez Leconte de Lisle, non seulement les caractéristiques physiques des Nornes sont évoquées, mais elles constituent de plus des éléments structurants du poème ; les trois sections sont intitulées « première », « seconde » et « troisième Norne ». Leurs noms sont cités, « Urda », « Verdandi » et « Skulda » – Leconte de Lisle choisit, pour des raisons rythmiques sans aucun doute, la version latine des noms propres (dans le texte : « Urd », « Verdandi », « Skuld »). Les Nornes représentent respectivement le passé, le présent et l'avenir – exactement comme dans l'original – et elles prennent la parole l'une après l'autre pour raconter les éléments essentiels de la cosmogonie norroise, la naissance du monde, l'affrontement entre les Ases et les géants, et la fin du monde – « Ragnarök », le « Crépuscule », ou plutôt le « Destin des Puissances » (Boyer 2020).

Constatons que « La Légende des Nornes » de Leconte de Lisle, exactement comme les poèmes inspirés du *Kalevala*, ne reproduit pas le mètre traditionnel de l'hypotexte, le « Fornyrdislag ». C'est le grand mètre eddique qui règle des unités de rythmes et de sens qui recouvrent deux vers ayant quatre accents. Les vers reçoivent en plus une cohésion par l'allitération à trois termes et en plus par la rime « littérale », c'est-à-dire la reprise de graphie (Boyer 2020). Il n'en est rien chez Leconte de Lisle, qui encore une fois écrit son poème en alexandrins. Le poète ne fait pas non plus allusion, dans ses poèmes, aux célèbres « kenningar » et « heiti » suivant le traité de Snorri Sturluson, « Skáldskaparmál » (Boyer 2020).

Le travail de configuration poétique de Leconte de Lisle résulte en un poème long et ordonné, d'une forte pertinence visuelle et à structure tripartite. Cette charpente classique est plus française que proprement scandinave, constate justement Fairlie (1947 : 88). Le dispositif du poème comporte un artifice rhétorique. Les trois Nornes prennent la parole successivement pour se raconter les éléments et les événements importants de la cosmogonie scandinave ; sans indication d'un motif, les Nornes s'informent à tour de rôle sur leur propre mythologie. Mais le subterfuge passe presque inaperçu. Le lecteur du poème de Leconte de Lisle assiste à un triple discours narratif étayé par des éléments descriptifs denses et saisissants. De part en part, le poème mentionne des éléments de la nature : neige, vent, brouillard, glace, eau, feu. Ce sont les indices de la Nature primitive, sa grandeur et sa force, sa puissance et son caractère menaçant. La nature apparaît ainsi comme forme primaire de la mentalité et du caractère du Barbare. Fairlie met en évidence cet aspect de « La Légende des Nornes » en disant que Leconte de Lisle dépend du paradigme qui domine depuis longtemps le discours sur le Nord : l'importance du climat sur l'homme – Mallet au XVIII<sup>e</sup> suit les traces de Montesquieu en parlant du Nord, et d'autres spécialistes du Nord du XIX<sup>e</sup> reproduisent le même discours : Marmier, Ampère, Duquesnel (Fairlie 1947 : 89).

Les éléments naturels de « La Légende des Nornes » contribuent à donner une cohésion forte au poème, à travers les discours successifs des trois locutrices-« sœurs ». La neige qui tombe en tourbillons, la rondeur et la forme circulaire sont des leitmotifs qui parcourent le poème du début à la fin : la terre plate et ronde » (v. 1), « l'orbe d'or du soleil » (v. 7), « un tourbillon de brume » (v. 25), « [l]es blocs lourds qui roulaient » (v. 28), « la houle des nues / sortit en tourbillons de son cerveau pesant » (v. 51–51), « l'univers roulait des flots de sang » (v. 52), « Neige, brouillards et vents, désert, cercle éternel » (v. 79), « le Serpent, de ses nœuds convulsifs, / Étreint [...] la terre » (v. 95–96), « les Ases [...] / Embrassent l'univers d'un regard » (v. 107–108), « ton œil cave a vu l'essaim des choses [...] tourbillonner, emplir l'immensité » (v. 153–156), « [l]es astres flagellés tourbillonnent au vent » (v. 180), « ô Jours, / accomplissez votre rapide cours ! » (v. 187–188). Ces figures traduisent évidemment aussi la temporalité circulaire païenne.

Le descriptif relatif à la nature nordique est conforme au modèle stéréotypé : le noir, le silence, le vent, le grand espace vide. Mais la partie médiane, enclavée par les images du froid et du noir, fait apparaître le soleil et la chaleur, comme si cette tirade de la Norne Verdandi mimait l'été nordique éphémère :

Je m'enivre à souhait de l'arôme des fleurs,  
Et je m'endors, plongée en de molles chaleurs !  
Urda, réjouis-toi ! l'œuvre des Dieux fut bonne.  
La gloire du soleil sur leur face rayonne,  
Comme au jour où tu vis le monde nouveau-né  
Du déluge sanglant sortir illuminé [...]  
(1985 : 66)

Ce petit pan de lumière et de chaleur ne dure pas, bien entendu. Suite au discours de la première Norne, qui parle de la création brusque du monde à partir du « gouffre béant, l'abîme originel » (v. 20) et de la naissance du géant Ymer, et ensuite celui de la deuxième Norne mettant l'accent sur Balder, le dieu de la bonté, la troisième Norne, Skulda, fait enfin revenir le noir en évoquant la fin du monde. L'ensemble du poème suit ainsi l'alternance primaire entre le jour et la nuit.

À considérer de plus près le paysage nordique, on constate – ici comme dans « Le Runoïa » – que le descriptif repose sur des principes hérités de la tradition littéraire et rhétorique de l'antiquité gréco-romaine. Les « Dieux » dans ce poème, représentants de la vitalité et de l'innocence du monde « barbare », ont des caractéristiques qui font penser aux principes esthétiques grecs, à savoir l'ordre, l'équilibre, l'harmonie :

L'Aurore primitive en son œil [celui du « Roi des Ases » – Odin] bleu brilla ;  
Il rit, et, soulevant ses lèvres altérées,  
But la Vie immortelle aux mamelles sacrées [de « la Vache céleste »].  
Voici qu'il engendra les Ases bienheureux,  
Les purificateurs du chaos ténébreux.  
Beaux et pleins de vigueur, intelligents et justes.  
(1985 : 65)

Plus loin dans le poème, les Ases sont effectivement évoqués comme des « Modérateurs du monde et sources d'harmonie » (v. 109), ce qui fait penser aux dieux de l'antiquité gréco-romaine plutôt qu'aux Ases nordiques. De même, Balder, dont les traits physiques ne sont guère mentionnés dans l'hypotexte eddique, apparaît ici comme un dieu grec :

Balder est né ! Je vois à ses pieds innocents,  
Les Alfes lumineux faire onduler l'encens.  
Toute chose a doué de splendeur et de grâce  
Le plus beau, le meilleur d'une immortelle race :  
L'aube a de ses clartés tressé ses cheveux blonds,  
L'azur céleste rit à travers ses cils longs,  
Les astres attendris ont, comme une rosée,  
Versé des lueurs d'or sur sa joue irisée,  
et les Dieux, à l'envi, déjà l'ont revêtu  
D'amour et d'équité, de force et de vertu,  
Afin que, grandissant et triomphant en elle,  
Il soit le bouclier de leur œuvre éternelle !  
(1985 : 67)

Le vocabulaire – aube, azur, rosée, iris, lueurs d'or – rappelle la tradition de l'antiquité classique, ainsi que la symbiose entre chaque partie du corps et un élément naturel : « aube »-« cheveux », « azur »-« cils », « astres »-« joue ».

Fairlie traite du changement important par rapport au texte de source : l'absence totale de mention de la renaissance du monde après Ragnarök. Mais c'est que la présence dans « Völuspá » de l'idée d'une renaissance est contestée par bien des experts de l'*Edda* dès le XIX<sup>e</sup>. On peut supposer que Leconte de Lisle était au courant du débat des savants (Fairlie 1947 : 85). L'évocation de la résurrection sous forme d'une nouvelle terre qui surgit dans l'Océan : « une terre d'une verdure touffue » (traduction de Bergmann, citée par Fairlie

[1947 : 84]) serait, selon bien des experts, à mettre sur le compte de l'introduction du christianisme en Scandinavie et, par conséquent, ce serait un élément narratif plus tardif par rapport à la matière eddique originelle. Et pourtant, tout en omettant les indices d'une renaissance du monde après la destruction, ce qui irait à l'encontre de l'ambiance générale de son poème, Leconte de Lisle réserve tout de même une place discrète à la verdure renaissante dans son poème (Fairlie 1947 ; 84). Lorsque le sang du géant Ymer tué par les Ases se retire, la verdure réapparaît : « Puis ce rouge Océan s'enveloppait d'azur ; / La terre d'un seul bond reverdit dans l'air pur ; / Et le soleil dora l'immensité sereine » (1985 : 65).

Nous pouvons conclure, à l'appui de l'examen de Alison Fairlie, que la démarche delislienne dans « La Légende des Nornes » est basée sur la dramatisation qui met en scène la matière mythologique, sur la structuration qui simplifie en donnant cohésion et clarté, et enfin sur l'intensification du registre affectif. Car si la mention de la destruction finale par la prophétesse dans « *Völuspá* » ne trahit aucune émotion de sa part, il n'en est pas ainsi chez Leconte de Lisle. Dans « La Légende des Nornes », ce passage donne lieu à l'expression de lamentations lancinantes de la part de Skulda :

Hélas ! rien d'éternel ne fleurit sous les cieux.  
 Il n'est rien d'immuable où palpite la vie !  
 La douleur fut domptée et non pas assouvie,  
 Et la destruction a rongé sourdement  
 Des temps laborieux le vaste monument.  
 (1985 : 92)

Constatons à ce propos que dans « La Légende des Nornes » la configuration du temps joue un rôle primordial. La temporalité circulaire y apparaît comme composante essentielle de l'architecture grecque du « vaste monument ». Autrement dit, c'est l'illustration de l'une des caractéristiques des théogonies païennes, ou polythéiste pour reprendre le vocabulaire de Leconte de Lisle. Or, le temps circulaire païen est « rongé sourdement [par] la destruction » (v. 151). Ce long poème se termine par l'affirmation stoïque de Skulda, porte-parole du destin. Viendra la rupture de l'harmonie éternelle : « Rires des Dieux heureux, chansons, soupirs, blasphèmes ! / Ô souffles de la vie immense, ô bruits sacrés, / Hâtez-vous : l'heure est proche où vous vous éteindrez ! » (1985 : 69).

La Norne Skulda anticipe ici le désastre tout en faisant l'éloge de la temporalité vitale, éternelle. En d'autres termes, l'expression de la finitude, à la fin de « La Légende des Nornes », est affirmée sous forme d'exaltation de l'univers polythéiste grec, voué pourtant à la destruction suite à l'irruption de la temporalité linéaire : « Et maintenant, ô jours, / Allez, accomplissez votre rapide cours ! [...] l'heure est proche où vous vous éteindrez » (v. 187–192). L'aspect paradoxal de la diction poétique pourrait être rapproché de la notion d'inexpressif (*das Ausdruckslose*) que Walter Benjamin développe dans son étude sur les *Affinités électives* de Goethe (1991c : 181). Pour Benjamin, l'œuvre d'art n'existe pas pour réaliser l'apparence esthétique (*Schein*), mais pour faire apparaître la vérité du contenu (*Wahrheitsgehalt*). L'inexpressif est le langage d'une violence critique (*kritische Gewalt*) qui dévoile la vérité sans lui ôter sa parure artistique (1991c : 181). À la fin de « La Légende des Nornes », l'énoncé de Skulda s'affirme effectivement comme vérité : « ma parole est vraie », dit-elle (v. 187). On pourrait dès lors considérer que la vérité qui sous-tend l'affirmation triomphante et paradoxale de la temporalité linéaire concerne la caractéristique même de la beauté parnassienne. La perte désastreuse est la condition nécessaire, c'est le stratagème permettant de sauvegarder la Beauté comme Idéal perdu et inaccessible (dans sa préface, Leconte de Lisle se réfère justement à « l'inaccessible beauté » (1971: 128)). Il en résulte que le beau n'apparaît comme tel que parce qu'il est perdu et inaccessible. En d'autres termes, le beau est de nature religieuse dans l'idéologie parnassienne. L'univers de la beauté se traduit précisément, dans ce passage typique de Leconte de Lisle, par le registre lexical religieux : « Dieux », « vie immense », « sacrés ».

Notre deuxième exemple de poème barbare norrois, « La mort de Sigurd », est publié, rappelons-le, avec « La vision de Snorr » le 31 octobre 1858 dans *La Revue contemporaine*, sous le titre « Poésies barbares ». Les deux poèmes mettent en avant, quoique de manière très différente, les thèmes typiquement scandinaves de la violence, de la mort et de la vengeance. Concernant « La mort de Sigurd », les hypotextes proviennent du cycle de légendes autour de Sigurd dans l'*Edda*, et le poème est un bon exemple du travail de remaniement que Leconte de Lisle effectue sur ses textes-sources. Comme nous avons pu le constater, son programme vise, de part en part, à construire des textes poétiques saisissants, cohérents et concentrés, véhicules de teneur en intensité et en émotion.

« La mort de Sigurd » est composée de 84 alexandrins regroupés en strophes de quatre vers aux rimes embrassées. Il met en scène quatre femmes, « quatre épouses de chefs » (v. 5) : « Gudruna », la veuve de



Sigurd, « Herborga », « Ullranda » et « Brunhild ». Herborga et Ullranda tentent chacune, l'une après l'autre, de consoler Gudruna en évoquant leurs propres malheurs (v. 13–36). Brunhild ne dit rien mais enlève le linceul qui couvre les dépouilles de Sigurd (v. 37–44). Dévastée, Gudruna prend alors la parole et raconte comment « Hagen » a tué Sigurd ; elle compare ses peines à celles des deux reines qui viennent de parler (v. 46–68). Les quatre dernières strophes (v. 69–84) sont consacrées à Brunhild, qui révèle qu'elle aimait Sigurd et qu'elle l'a fait tuer par Hagen par dépit et par haine. S'affirmant ainsi « vengée », Brunhild se poignarde et tombe morte sur le corps de Sigurd.

Le matériau du cycle eddique autour de Sigurd est riche. La matière épique provient de deux sources scandinaves, l'*Edda poétique* et La *Völsunga saga*. Pour la première partie de « La Mort de Sigurd », dit Fairlie (1947 : 103), Leconte de Lisle s'est servi du premier chant de Gudrun de l'*Edda* poétique (en islandais « Guðrúnarkviða in fyrsta »). Comme toujours dans les *Poèmes barbares*, les noms propres jouent un rôle important comme signes porteurs d'exotisme barbare. Leconte de Lisle a pu choisir entre plusieurs versions de traductions des noms norrois. Pour « Herborg » : « Herberg », Herborg, Herborga ; pour « Gullrönd » : « Gullranda » « Gallraund », « Gullrond », « Gullraunde » ou encore « Gullroend », etc. (Fairlie 1947 : 103). Fairlie nous rappelle également que le premier chant de Gudrun dans l'*Edda*, où Gudrun fait le deuil de son mari et les épouses de chefs (Gjaflaug, Herborg, Gullröndra) racontent leur propres misères, était très célèbre à l'époque de Leconte de Lisle et cité par un grand nombre des auteurs qui introduisent la littérature scandinaves : Ampère, du Méril, Depping, Guillot, Marmier. Par ailleurs, Ampère finit son étude sur la légende de Sigurd en donnant sa version – ce qui aurait pu inspirer Leconte de Lisle, dit Fairlie, en montrant les possibilités du matériau épique (1947 : 103). Dans ce premier chant eddique, Gudrun se trouve devant les dépouilles de Sigurd ; elle est muette et ne montre aucune émotion. Les femmes de chefs à ses côtés tentent de la consoler en racontant leurs propres souffrances. Gullranda enlève le suaire, puis Gudrun se met à pleurer et prend enfin la parole. Brunhild admoneste Gullranda et regarde les blessures de Sigurd avec amertume (*Eddukvæði* 1949 : 225–333).

« La mort de Sigurd » contient encore d'autres éléments de la matière eddique. Le poème recourt au contenu du second chant de Gudrun dans l'*Edda*, qui était moins connu à l'époque de Leconte de Lisle mais accessible grâce à la traduction de Mlle Du Puget, *Les Eddas* en 1846 (Du Puget 1865 : 384–392). Ici, c'est Gudrun elle-même qui chante. Elle évoque sa fierté et sa joie lors de son mariage avec le puissant Sigurd, et puis, lorsqu'elle apprend sa mort, que son cheval est revenu ensanglanté et sans écuyer. Gudrun rappelle enfin que son frère Hoegni lui a confié, goguenard, avoir tué Sigurd, dont le corps est mangé par les aigles et les corbeaux. En plus de ces deux chants, Leconte de Lisle se réfère à d'autres parties du cycle autour de Sigurd et Gudrun de l'*Edda* pour ajouter au poème d'autres éléments de la légende ; Brunhild a aimé Sigurd, elle l'a fait tuer par Hoegni, ensuite elle s'est fait tuer elle-même (Fairlie 1947 : 105).

Nous constatons ainsi que le poème de Leconte de Lisle est le résultat d'un grand travail de synthèse, de concentration et de structuration. Ici, le remaniement se fait à partir d'une matière narrative constituée de différentes versions, de morceaux parfois courts et mutilés, souvent obscurs et contradictoires. D'autre part, l'ensemble de la légende de Sigurd est complexe car elle comprend aussi, à part les hypotextes scandinaves, l'*Edda* poétique et le chant de *Völsunga*, la source germanique du *Nibelungenlied*. Peut-être Leconte de Lisle cherche-t-il à suggérer ce contexte culturel composite par le biais des épithètes des personnages : Sigurd est « le Germain », Gudruna est la « Franke Gudruna », Herborga est la « reine des Huns » et enfin Ullranda est la reine « des Norrains » (v. 6–8). Mais les différentes provenances ethniques des protagonistes de « La mort de Sigurd » s'expliquent aussi par la stratégie scripturale à laquelle Leconte de Lisle a souvent recours. En changeant l'origine ethnique des femmes par rapport à la source eddique (sauf celle de Herborga « Húnlands dróttning » (*Eddukvæði* 1949 : 326), Leconte de Lisle peut se permettre d'alimenter son discours poétique de scènes violentes et dramatiques à partir de l'histoire vécue de ses personnages qui racontent leur passé respectif. Le discours narratif ouvre des espaces géographiques et culturels divers : « [le] fleuve [...] des Huns » (v. 6), « [les] nef[s] [...] des Norrains » (v. 8), « l'arçon des Suèves » (v. 20), « [les] plages Norraines » (v. 28) et « des hautes mers » (v. 29).

Comme dans les exemples précédents, le remaniement des hypotextes opéré par Leconte de Lisle concerne bien avant tout la construction dramaturgique du poème. La structure globale de « La Mort de Sigurd » suit le mouvement du *crescendo*. Pendant que les trois autres femmes prennent la parole, Brunhild se tait et le lecteur comprend que le discours de Brunhild viendra plus tard. Pour rendre l'histoire plus dramatique, Leconte de Lisle a mis la révélation de la culpabilité de Brunhild à la fin – présupposant qu'elle soit inconnue lors de la mort de Sigurd, ce qui n'est pas le cas dans le poème eddique. Tout ce retraitement dramaturgique important implique que Leconte de Lisle a emprunté des éléments du cycle de Sigurd et Gudrun à d'autres endroits de l'*Edda*, en dehors du premier chant de Gudrun. Le changement substantiel par rapport aux hypotextes eddiques autour de Gudrun consiste à faire de Brunhild la protagoniste principale. Le thème

de « La mort de Sigurd » n'est pas le deuil de Gudrun, mais la vengeance de Brunhild. Leconte de Lisle se fait ainsi le traducteur de la quintessence d'une partie importante de la littérature norroise, en l'occurrence la légende de Sigurd. Le poème contient le concentré des caractéristiques de la légende de Sigurd : violence, haine, cruauté, vengeance. Les érudits de l'époque de Leconte de Lisle, insistaient sur cet aspect de la littérature scandinave (Fairlie cite comme exemples Ozaman, *Les Germains avant le christianisme*, un article d'Amphère dans *La Revue de deux mondes*, et enfin Marmier, *Lettres sur l'Islande, Chants populaires et Littérature scandinave* [1947 : 109]). Au sujet du cycle eddique de Sigurd, on soulignait la différence avec le *Nibelungenlied*, empreint de valeurs chevaleresques et chrétiennes : « Contemporary critics never tired of repeating that of all qualities vengeance was the most typical of the Scandinavian barbarians, at once an instinctive force and a sacred duty » (1947 : 109).

Au niveau plus concret du matériau narratif, Leconte de Lisle modifie les mésaventures des femmes qui, dans l'hypotexte, sont énumérées les unes après les autres. Dans « La mort de Sigurd », Herborga n'a pas perdu sept fils en mer comme dans l'original ; elle est chez Leconte de Lisle sans enfants, mais ses frères sont massacrés en bataille. Ullranda, par contre, fait le deuil des êtres péris en mer qui lui sont les plus chers, c'est-à-dire ses enfants. Autrement dit, Leconte de Lisle dose les catastrophes entre les reines pour créer plus d'effet (Fairlie 1947 : 106–107).

Encore une fois, nous nous apercevons que le travail de remaniement effectué par Leconte de Lisle, à partir de ses textes-sources, consiste en un arrangement dramaturgique soigneusement élaboré. Le stratagème primordial semble être l'intensification du contenu émotionnel. Le poème véhicule l'intensité du sentiment de la vengeance et de la haine, mais aussi la fierté de l'individu qui résiste. Leconte de Lisle suggère, dans son poème, ce registre affectif de la passion, la férocité et la fierté, conformément au stéréotype traditionnel des Vikings, lorsque Ullranda évoque ses fils : « N'ai-je point vu mes fils, ivres des hautes mer, / Tendre la voile pleine au souffle âpre des bises ? » (1985 : 100).

Il est possible, comme Alison Fairlie l'indique, que Leconte de Lisle s'était laissé influencer par les commentaires passionnés de Xavier Marmier et Léouzon Leduc parlant des Norrois qui, avec courage et joie, affrontent la tempête et la mort violente. Fairlie cite les bribes d'un passage de *Finlande* par Leduc : « Certes, c'était une belle et glorieuse vie que celle des Viking [...] Quand la tempête gronde, qu'on hisse toutes les voiles. Les orages de la mer sont un jeu [...] » (Leduc 1867, t. I : 185–187 ; Fairlie 1947 : 107).

## Conclusion

Notre étude de quatre poèmes « barbares » se référant au Nord dévoile quelques éléments essentiels de la méthode de Leconte de Lisle. Contrairement au précepte annoncé au début de la préface des *Poèmes antiques*, c'est-à-dire procéder à un « retour réfléchi à des formes négligées ou peu connues » (1971 : 108), il ne s'agit nullement dans nos exemples d'écrire des poésies qui imitent les formes poétiques anciennes relatives à ces traditions poétiques, en l'occurrence le runomètre et le fornyrdislag, ni de recourir aux procédés rhétorique et poétique de ces canons littéraires. Dans les quatre textes, Leconte de Lisle utilise l'alexandrin. Ici comme ailleurs dans sa production poétique, le maniement de l'alexandrin est habile, notamment au niveau des variations rythmiques par rapport au dodécasyllabe classique (Gothot-Mersch, 1985 : 21–22).

Les procédés de remaniement des textes-sources correspondent à tout un travail esthétique consciencieux appliqué à la matière épique de base ; les hypotextes sont considérablement restructurés de telle sorte que les poèmes-hypertextes acquièrent cohérence et clarté. Leconte de Lisle revisite ses sources suivant les principes rhétoriques de concentration au niveau descriptif, et d'intensification au niveau émotif. À cet égard, nous avons constaté à plusieurs reprises tout le savoir-faire artisanal chez Leconte de Lisle, à savoir celui d'ordonner son discours poétique et de construire des vers d'une forte prégnance visuelle.

Le programme décrit dans les deux préfaces de 1852 et de 1855 se définit comme une opération de ressourcement qui suit les principes scientifiques de « l'impersonnalité et [de] la neutralité » (1971 : 109). Ce programme consiste à opérer « la reconstitution des époques passées et des formes multiples qu'elles ont réalisées » (1971 : 115). Enfin, l'intérêt se dirige vers « les éléments de composition épique [qui] n'existent plus » (1971 : 134), éléments révolus mais qu'il s'agit de réveiller afin de ressusciter par là-même « la vie d'un peuple, qui exprimait son génie, sa destinée humaine et son idéal religieux » (1971 : 135). Autrement dit, l'attention portée aux « races anciennes » (1971 : 113) apparaît comme le projet de mettre en évidence la diversité de l'esprit humain. D'où l'idée de la « barbarie » comme opposition à la médiocrité moderne et à l'effacement des différences. La barbarie joue ainsi le rôle de ressource où le poète puise des exemples d'identités nationales. Les récits anonymes des peuples devraient permettre de ressourcer l'humanité grâce au « choc héroïque des nationalités oppressives et opprimées » (1971 : 135). Leconte de Lisle envisage la spécificité des « races » et des « nationalités » depuis une perspective collective. Le « choc » bénéfique associé aux races barbares se conçoit également comme phénomène

communautaire, qui présenterait le remède à la dégénérescence de la modernité. C'est dire que le choc delislien est diamétralement opposé à l'expérience du choc chez Baudelaire, tel que Walter Benjamin l'analyse (Benjamin 1991b). Le choc baudelairien est un phénomène individuel et un principe de composition poétique basé sur ce que Benjamin appelle « l'allégorie ». L'allégorie a des acceptions multiples chez Benjamin, mais sa caractéristique essentielle est que l'allégorie, dans le cas de Baudelaire, accentue la distanciation temporelle entre la modernité et l'antiquité. Nous avons repéré quelques rares exemples de démarche allégorique dans le langage poétique de Leconte de Lisle. Celui-ci reste toutefois largement gouverné par la logique symbolique de type romantique, qui, pour reprendre la terminologie de Benjamin, vise la fusion avec l'univers mythologique. Le symbole romantique opère comme totalisation momentanée, et il repose sur l'idée d'immanence illimitée du monde moral dans l'univers de la beauté (Benjamin 1991d : 337). Voilà, nous semble-t-il, les caractéristiques mêmes de l'esthétique parnassienne, telle qu'elle se traduit dans le programme de Leconte de Lisle.

Le principe fondamental du programme de Leconte de Lisle consiste à agencer le retour aux « origines communes », selon la préface des *Poèmes antiques* (1971 : 114 ; nos italiques). Le programme s'appuie sur le projet de réunification : « Le génie et la tâche de ce siècle sont de retrouver et de réunir les titres de famille de l'intelligence humaine. » (1971 : 114).

Notre étude des poèmes nordiques révèle que le syncrétisme semble constitutif du projet delislien appliqué aux Barbares nordiques. Comment expliquer la démarche syncrétiste et totalisante, étant donnée la volonté opposée d'accorder de la place à la particularité des « races » et à la diversité culturelle ? Pour répondre à cette question, il convient de se reporter aux deux critères, mis en évidence dans la préface des *Poèmes et poésies*, qui attestent l'ancrage authentique dans la Grèce antique. D'après Leconte de Lisle, ce serait à l'époque du théâtre français classique au XVII<sup>e</sup> siècle qu'aurait été établi le rapport congénial à l'esthétique de l'antiquité grecque : « Seuls, au dix-septième siècle, Alceste, Tartuffe et Harpagon se rattachent plus étroitement à la grande famille des créations morales de l'antiquité grecque, car ils en possèdent la *généralité* et la *précision* » (1971 : 133 ; nos italiques).

Tout se passe comme si le régime prôné par Leconte de Lisle exigeait deux principes pour ressusciter les époques révolues, l'un qui implique le commun (« généralité »), et l'autre la particularité (« précision »). Il semble bien que, dans la pratique poétique de Leconte de Lisle, le procès de totalisation doive gouverner les détails et la précision.

La prédominance de l'opération totalisante dans la pratique poétique de Leconte de Lisle s'explique par le mouvement helléniste de son époque. Jean Ducros décrit la nouvelle conception des études de l'antiquité grecque relative à la « philosophie néo-helléniste » comme héritière du mouvement romantique allemand. L'hellénisme dix-neuviémiste établit une « manière neuve de lire les anciens » (Ducros 1916 :338). L'idée des romantiques allemands qui révolutionna les études hellénistes consistait à concevoir l'antiquité comme « un tout organique, complet et harmonieux dans ses parties » (Ducros 1916 : 338). Autrement dit, la nouvelle approche repose sur les concepts romantiques de synthèse, de totalisation, d'expressivité. Le symbole romantique, suivant l'analyse de Benjamin, fonctionne comme l'instrument approprié à véhiculer ces concepts.

Nous avons pu constater que les poèmes nordiques étudiés suivent de près les idéaux esthétiques relatifs à l'antiquité grecque. Dans l'une de ses préfaces, Leconte de Lisle insiste sur l'universalité de l'esthétique grecque. Il parle des « traditions communes » et de « l'idéal » de l'univers ancien grec comme « ce qui serait éternellement donné à l'esprit humain de sentir et de rendre » (1971 : 130). Et Leconte de Lisle de définir les trois principes esthétiques fondamentaux de l'antiquité grecque qui, pour lui, resteront toujours des lois à suivre : « l'ordre, la clarté et l'harmonie, ces trois qualités incomparables du génie hellénique » (1971 : 131). C'est pourquoi, il semble que l'écriture « barbare » delislienne, loin d'articuler la diversité ethnographique et culturelle des « races barbares », reproduise les critères esthétiques fondés depuis 2500 ans dans l'antiquité grecque. Peut-être pourrait-on, à cet égard, rapprocher « la barbarie » qui se cache en filigrane du programme de Leconte de Lisle de la notion de « barbarie intérieure » que développe Jean-François Mattéi dans son ouvrage *La Barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne* (1999). Aux yeux de Mattéi, les procès d'intériorisation et de totalisation sont décisifs dans l'émergence de la modernité en Occident ; ces procès génèrent « l'immonde » en ceci qu'ils bloquent le rapport d'extériorité et d'altérité (1999 : 81–94 ; 238–247). Dans sa préface des *Poèmes antiques*, Leconte de Lisle affirme effectivement que le repli sur soi représente à l'heure actuelle l'attitude adéquate pour l'intellectuel :

Aussi êtes-vous, sous peine d'effacement définitif, à vous isoler d'heure en heure du monde de l'action, pour vous réfugier dans la vie contemplative et savante, comme en un sanctuaire de repos et de purification. Vous rentrerez ainsi, loin de vous en écarter, par le fait même de votre isolement apparent, dans la voie intelligente de l'époque. (1971 : 112)

La posture du renfermement, qui pour Leconte de Lisle apparaît comme stratégie de résistance, semblerait plutôt susceptible d'entraver la recherche véritable de différence culturelle. D'où peut-être la tendance syncretiste du programme « barbare » chez Leconte de Lisle.

Et pourtant, l'œuvre de Leconte de Lisle accorde en fait une large place formelle à la diversité culturelle. C'est que Leconte de Lisle a recours à un stratagème précis qui traduit la spécificité des « nationalités opprimees et opprimées » : les *Poèmes barbares* reproduisent quantité de *noms propres* étrangers. On sait que Leconte de Lisle accordait beaucoup d'importance aux noms propres et travaillait pour créer une « barbarie du vocabulaire » dans son œuvre (Gothot-Mersch : 1985 : 23). L'usage des noms propres provenant de plusieurs langues permet à Leconte de Lisle, nous semble-t-il, de produire des « chocs » et d'articuler « la précision ». Tout se passe comme si les noms propres à résonance étrangère dans les *Poèmes barbares* véhiculaient un idéal scientifique de « neutralité » et d'« impartialité ».

Leconte de Lisle a traduit plusieurs textes canoniques du grec classique en français, et c'est précisément au sujet de la pratique de la traduction qu'il souligne la place primordiale du nom propre. Dans la préface de ses traductions des *Idylles de Théocrite et Odes anacréontiques*, Leconte de Lisle met en avant le principe de la traduction « littérale », qui respecte, en la reproduisant, la spécificité de la langue source. Il dénonce l'attitude révérencieuse vis-à-vis de la langue française qui se solde par l'effacement de la singularité de la langue étrangère ; il rejette franchement la pratique de traduire « l'esprit de l'œuvre originale » et le refus de « se ployer aux tournures singulières des idiomes étrangers » (1974 : 137). Leconte de Lisle ironise sur les textes traduits qui découlent de ces principes, erronés selon lui, de la traduction :

Les noms aux désinences ridicules ont disparu ; les termes barbares, que nous ne rencontrons point chez nos bons auteurs, ont fait place à des locutions permises par le dictionnaire de l'Académie ; les mœurs ont été réformées, et les vertus modernes brillent du plus vif éclat dans l'antiquité païenne. En face de ces prodigieux résultats, notre gratitude n'est égalée que par notre admiration. (1974 : 139)

Sous-jacent à ces réflexions ironiques et sarcastiques, le principe « littéral », que prône Leconte de Lisle afin de traduire « l'empreinte exacte de l'expression » (1974 : 140), recoupe singulièrement la pensée de Walter Benjamin. Dans la préface célèbre de ses traductions des « Tableaux parisiens » de Baudelaire intitulée « Die Aufgabe des Übersetzers », Benjamin élabore une théorie de la traduction spéculative et énigmatique, certes, mais qui prend appui sur le même principe littéral que propose Leconte de Lisle (et que suit Benjamin également en traduisant Baudelaire). La traduction, selon Benjamin, doit être envisagée comme autre chose que transmission de message ou restitution du sens ; la littéralité – « Wörtlichkeit » – apparaît comme l'objectif à suivre par lequel le traducteur cherche à faire éclater les frontières de la langue cible. Le texte traduit, dit Benjamin, doit s'élaborer comme l'écho de l'original, et viser à compléter la langue source afin d'accéder à la « langue pure » (« die reine Sprache ») (1991e : 18–19) – c'est cela « la tâche » (« die Aufgabe ») du traducteur. La pratique de la traduction dévoile ainsi, aux yeux de Benjamin, l'aspect mystérieux et divin du langage. Or, cet aspect sacré du langage est aussi défini chez Benjamin comme relatif au nom propre. Bien avant la préface, Benjamin affirme, dans « Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen » (1991f ; article écrit en 1916 mais non publié de son vivant), que le pouvoir de nomination recouvre l'essence religieuse de la langue. Il nous semble que les noms propres dans les poésies de Leconte de Lisle témoignent tout à la fois de l'idéal scientifique de la linguistique impersonnelle et du caractère sacré de sa diction poétique.

En résumé, le programme delislien demande un travail considérable de documentation de la part du poète afin d'accumuler du matériau savant sur les « races anciennes ». Conçu à partir de l'expérience de la décadence moderne et de la perte de l'aura de l'œuvre d'art dans l'époque moderne, pour reprendre le terme de Benjamin, le travail d'érudition devrait pallier à la dégénérescence moyennant le réinvestissement massif de l'aura de l'œuvre d'art. Selon l'idéologie de l'esthétique parnassienne, dans sa version delislienne, la beauté devrait opérer une reconversion culturelle et spirituelle. En définitive, l'expérience du beau est de nature religieuse chez Leconte de Lisle et elle dépend d'une pratique poétique qui recourt à la langue comme ressource religieuse. Si l'âge d'or des origines correspond au bonheur de l'humanité pour lui, il s'agit, comme nous avons pu le constater à maintes reprises, d'un bonheur tragique. « L'Anathème » dans les *Poèmes barbares* proclame qu'en l'absence des dieux, la poésie n'a plus lieu d'être, si ce n'est pour exprimer le regret lancinant du temps révolu de l'antiquité :

Heureux les morts ! L'écho lointain des chœurs sacrés  
Flottait à l'horizon de l'antique sagesse [...]  
(1985 : 287)



## Déclaration de conflit d'intérêts

L'auteur n'a pas d'intérêts concurrents à déclarer.

## Références

- Benjamin, W.** (1991a [1974]). « Theologisch-politisches fragment » [1955]. In *Gesammelte Schriften*, II,1 : 203–204. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Benjamin, W.** (1991b [1974]). « Das Paris des Second Empire bei Baudelaire », [1967] « Über einige Motive bei Baudelaire » [1939], « Zentralpark ». In *Gesammelte Schriften*, I,2 : 510–690. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Benjamin, W.** (1991c [1974]). « Goethes Wahlverwandtschaften » [1924]. In *Gesammelte Schriften*, I,1 : 123–201. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Benjamin, W.** (1991d [1974]). « Ursprung des deutschen Trauerspiels » [1925]. In *Gesammelte Schriften*, I,1 : 203–430. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Benjamin, W.** (1991e [1974]). « Die Aufgabe des Übersetzers » [1923]. In *Gesammelte Schriften*, IV,1 : 9–21. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Benjamin, W.** (1991f [1974]). « Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen » [1955]. In *Gesammelte Schriften*, II,1 : 140–157. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Bourdieu, P.** (1998 [1992]). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- Boyer, R.** « Eddas ». In *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 mars 2020. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/eddas/>
- Brunel, P.** « LITTÉRATURE - La littérature comparée ». In *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 14 mars 2020. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-la-litterature-comparee/>
- Carrère, C.** (2009). *Leconte de Lisle, ou la passion du beau*. Paris : Fayard.
- De Mulder, C.** (2005). *Leconte de Lisle, entre utopie et république*. Amsterdam & New York : Rodopi.
- Du Puget, Mlle R.** (1865). *Les Eddas*. Traduites de l'ancien idiome scandinave. Paris : Librairie de l'Association pour la propagation et la publication des bons livres.
- Ducros, J.** (1916). « Le retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIXe siècle : Leconte de Lisle et les *Poèmes antiques* ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 24<sup>e</sup> Année, N° 2, 266–284.
- Ducros, J.** (1917a). « Le retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIXe siècle : Leconte de Lisle et les *Poèmes antiques* ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 24<sup>e</sup> Année, N° 1, 80–112.
- Ducros, J.** (1917b). « Le retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIXe siècle : Leconte de Lisle et les *Poèmes antiques* ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 23<sup>e</sup> Année, N° ¾, 329–367.
- Eddukvæði.** (1949). Reykjavik : Íslendingasagnaútgáfan.
- Elsenberg, H.** (1909). *Le Sentiment religieux chez Leconte de Lisle*. Paris : Henri Jouve.
- Estève, E.** (1930). *Leconte de Lisle, l'homme et l'œuvre*. Paris : Boivin.
- Fairlie, A.** (1947). *Leconte de Lisle's Poems on the Barbarian Races*. Cambridge : University Press.
- Fontanier, P.** (1977 [premières éditions – partielles : 1821 et 1827]). *Les Figures du discours*. Introduction de Gérard Genette. Paris : Flammarion.
- Genette, G.** (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Leconte de Lisle.** (1971). *Articles – Préfaces – Discours*. Textes recueillis, présentés et annotés par Edgar Pich. Paris : Les Belles Lettres.
- Leconte de Lisle.** (1985). *Poèmes barbares* [première édition en 1872]. Édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch. Paris : Gallimard.
- Leconte de Lisle.** (1994). *Poèmes antiques* [première édition en 1852]. Édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch. Paris : Gallimard.
- Leduc, L.** (1867). *Le Kalevala. Épopée nationale de la Finlande et des peuples finnois. Traduit de l'idiome original, annoté et accompagné d'études historiques, mythologiques, philologiques et littéraires*. Deux volumes. Paris : Lacroix, Verboeckhoven.
- Marmier, X.** (1842). *Chants populaires du Nord*. Paris : Charpentier.
- Mattéi, J.-F.** (1999). *La Barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*. Paris : PUF.
- Ménard, L.** (1863). *Du Polythéisme hellénique*. Paris : Charpentier.
- Michel, P.** (1981). *Un mythe romantique. Les Barbares 1789–1848*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Nicander, K.-A.** (1846). *Le Glaive runique ou la lutte du paganisme scandinave contre le christianisme*. Drame tragique par Charles-Auguste Nicander ; traduit du suédois ; suivi de notes historiques, mythologiques et littéraires, et précédé d'un Essai d'Établissement et la destinée du Christianisme dans les pays du Nord ; par Léouzou Leduc. Édition à l'usage de la jeunesse. Paris : Sagnier et Bray.

- Pich, E.** (1974). *Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et poèmes barbares (1852–1874)*. Thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 1<sup>er</sup> décembre 1973. Lille : Service de production des thèses Université de Lille III.
- Ponton, R.** (1973). « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse ». *Revue française de sociologie*, Vol. 14, N° 2, 202–220. DOI: <https://doi.org/10.2307/3320189>
- Sartre, J.-P.** (1972). *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Tome III. Paris : Gallimard.
- Vianey, L.** (1907). *Les Sources de Leconte de Lisle*. Montpellier : Coulet et Fils.
- Wolf-Knuts, U.** (2010). « Förord ». In *Kalevala*, traduit en suédois par Lars Huldén et Mats Huldén : 1–5. Stockholm : Alla Tidens Klassiker. Atlantis

**How to cite this article:** Novén, B. (2020). Le Nord dans les *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 3(1), pp.52–69. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.36>

**Submitted:** 17 March 2020    **Accepted:** 07 July 2020    **Published:** 23 July 2020

**Copyright:** © 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



*Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*  
is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

**OPEN ACCESS**