

**LE DEPLACEMENT DE L'ESPACE NORDIQUE À L'ESPACE HELLENIQUE
DANS LE POÈME *LE RUNOÏA*, DE LECONTE DE LISLE**

**O DESLOCAMENTO DO ESPAÇO NÓRDICO AO ESPAÇO HELÊNICO NO
POEMA *LE RUNOÏA*, DE LECONTE DE LISLE**

**THE TRANSPOSITION OF THE NORDIC SPACE TO THE HELLENIC
SPACE IN THE POEM *LE RUNOÏA*, BY LECONTE DE LISLE**

*Paulo Ricardo Mesquita*¹

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil

Résumé: Cet article aborde la construction poétique du poème *Le Runoïa*, du poète parnassien Leconte de Lisle, en prenant en compte les caractéristiques qui ont été préservées et celles qui ont été modifiées par rapport aux sources primaires qui ont servi de base pour la construction du poème. On analyse les causes et les effets du déplacement de l'espace nordique original du mythe finnois sur lequel se fonde le poème vers l'espace poétique classique habituellement évoqué dans la poésie parnassienne.

Mots-clefs: Leconte de Lisle ; Parnasse ; Le Runoïa ; Finlande ; métrique.

Resumo: Este artigo aborda a construção poética do poema *Le Runoïa*, do poeta parnasiano Leconte de Lisle, considerando as características que foram preservadas e aquelas que foram modificadas com relação às fontes primárias que serviram de base para a construção do poema. Analisam-se as causas e os efeitos do deslocamento do espaço nórdico original do mito finlandês em que se baseia o poema ao espaço poético clássico que comumente é evocado na poesia parnasiana.

Palavras-chave: Leconte de Lisle; Parnasianismo; Le Runoïa; Finlândia; métrica.

Abstract: This article discusses the poetic construction of the poem *Le Runoïa*, written by the Parnassian poet Leconte de Lisle, taking into account the preserved characteristics and those that have been modified considering the primary sources that served as basis for the poem's construction. This study also analyzes the causes and effects of the displacement from the original Norse space of the Finnish myth that inspires the poem to the classical poetic space usually evoked in Parnassian poetry.

Keywords: Leconte de Lisle; Parnassianism; Le Runoïa; Finland; meter.

¹ Universidade de São Paulo, e-mail: mesquitapr@gmail.com

1. INTRODUCTION

L'air d'exotisme que percevait le lecteur du poème *Le Runoïa*, écrit par le poète parnassien Charles Marie René Leconte de Lisle, à l'occasion de sa publication, était probablement accompagné d'une certaine familiarité. Cet apparent paradoxe peut être expliqué par la singulière construction de ce poème. Évoquant une ambiance temporel et géographiquement éloignée des français de la deuxième moitié du XIX^e siècle, ses vers présentent une version créée par le poète concernant le début de la christianisation en Finlande.

Si le christianisme se confond avec l'histoire de la France, ce qui rend assez difficile de cerner ses origines, il semble plus facile de repérer les racines de cette religion dans la nation finnoise. Les plus emblématiques de ces événements sont les croisades baltes, qui, d'après Eric Christiansen (1997: 114), dans sa version mythique, seraient arrivées en Finlande entre 1155 et 1160 (en effet, un siècle après le début de la christianisation). Si ces épisodes semblent éloignés du lecteur de Leconte de Lisle, les vers du poète leurs sonneraient au moins un peu familiers grâce aux choix de construction poétiques qui y sont opérés et qui, au lieu de refléter les procédures typiques de la poésie traditionnelle finnoise, remontent, en fin de compte, à une conception hellénique.

Pour mieux comprendre cet enjeu, il faut d'abord observer que Leconte de Lisle, surtout reconnu comme grand poète, est souvent évoqué comme chef de file du mouvement littéraire parnassien. En effet, le rapport que Leconte de Lisle établit avec l'univers gréco-romain va au-delà de l'appropriation superficielle de quelques références classiques souvent invoquées dans les poèmes parnassiens. Sa profonde connaissance de l'antiquité est illustrée par la traduction d'auteurs fondamentaux de l'antiquité classique, comme Homère, Hésiode, Sophocle et Horace. Il faut aussi noter que Leconte de Lisle percevait la culture ancienne comme l'apogée de la civilisation, qui, selon lui, aurait été plus tard corrompue par le christianisme:

Depuis Homère, Eschyle et Sophocle, qui représentent la Poésie dans sa vitalité, dans sa plénitude et dans son unité harmonique, la décadence et la barbarie ont envahi l'esprit humain. En fait d'art original, le monde romain est au niveau des Daces et des Sarmates ; le cycle chrétien tout entier est barbare. (Leconte de Lisle, 1852, p. 11).

Cette déférence peut être identifiée non seulement dans ses traductions et dans les thèmes traités dans ses poèmes, mais aussi, ce qui est plus subtile, dans la manière d'envisager la construction poétique. Leconte de Lisle a privilégié des formes classiques comme les vers alexandrins, récupérés à partir de mouvements littéraires anciens, tels que

la Pléiade, qui a influencé autres poètes nommés parnassiens à rétablir, par exemple, au sonnet une place de choix en tant que formule poétique.

Ainsi, à l'occasion de la parution de son premier recueil, *Poèmes Antiques*, Leconte de Lisle commente :

Or, ces poèmes seront peut-être accusés d'archaïsme et d'allures érudites peu propres à exprimer la spontanéité des impressions et des sentiments ; mais si leur donnée particulière est admise, l'objection est annihilée. Exposer l'opportunité et la raison des idées qui ont présidé à leur conception, sera donc prouver la légitimité des formes qu'ils ont revêtues. (*Idem*, p. 7).

2. POÈMES BARBARES : LE CYCLE FINLANDAIS

Le regard axé sur l'objectivité a permis à un poète comme Leconte de Lisle d'explorer comme thématique, outre que les scénarios de la mythologie gréco-romaine amplement peints dans ses *Poèmes Antiques* (1852), des légendes relatives à d'autres civilisations et peuples tels que les Égyptiens, les Celtes, les Nordiques, les Hébreux, les Polynésiens, etc. dans l'œuvre *Poèmes Barbares* (1862).

Le « barbare » dans le titre est polysémique. Le mot peut évoquer tout d'abord une distanciation de l'univers classique majoritairement traité dans les *Poèmes Antiques*, et, conformément suggère Novén (2020 : 53), « 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 ». Le premier sens indiqué par Novén, c'est le plus habituel du mot et peut être inféré, par exemple, dans le poème *Le Runoïa*, où l'on décrit la violence de l'imposition du christianisme en tant que nouvelle foi à être adoptée et encore la barbarie qui répond à cette violence. En outre, il est possible de concevoir la barbarie, hors du contexte des *Poèmes Barbares*, comme métaphore pour illustrer la société où se trouvait Leconte de Lisle.

Le poème dont on va traiter dans cet article, *Le Runoïa*, publié initialement dans *La revue de Paris*, en 1854, et ultérieurement réuni aux *Poèmes Barbares* en 1889, intègre ce que l'on appelle le cycle finlandais des *Poèmes Barbares*. Ce cycle est composé de deux poèmes : *Les larmes de l'ours* et *Le Runoïa*. Dans le premier poème, Leconte de Lisle met en scène le Roi des Runes, qui parle à des éléments naturels et, à la fin, pendant qu'il joue sa « harpe sonore », un ours qui l'entend est ému aux larmes. Dans le deuxième poème, le poète recrée une représentation de l'introduction du christianisme en Finlande.

S'il est possible que ce cycle n'ait pas été conçu depuis l'origine des *Poèmes Barbares* – puisque le poème *Les larmes de l'ours* n'était pas présent dans la première édition de cet œuvre, mais a été publié en 1866, dans *Le Parnasse Contemporain* –, la semence du sujet nordique était depuis longtemps déjà plantée. L'une des sources d'inspiration de ces poèmes était, selon Novén, des conférences présentées en 1839 par l'auteur et voyageur Xavier Marmier à l'Université de Rennes portant sur le thème de son livre à venir, *Chants populaires du Nord*, publié en 1842. Cette influence est attestée aussi par Maurice Souriau :

Leconte de Lisle a suivi les cours de Marmier, de février à mai 1839 à la Faculté des Lettres de Rennes. Du reste, il suffit de comparer les deux textes pour que l'imitation saute aux yeux. Quand Leconte de Lisle écrit ces vers :

Angantyr, Angantyr, c'est Hervor qui t'appelle.
 Ô chef, qui labourais l'écume de la mer,
 Donne-moi ton épée à la garde de fer,
 La lame que tes bras serrent sur ta mamelle,
 Le glaive qu'ont forgé les Nains, enfants d'Ymer,
 il a dans la mémoire, ou sous les yeux, ces lignes de Marmier : « Éveille-toi, Angantyr, c'est Hervor qui t'appelle. Du fond de ta tombe, donne-moi ta forte épée, ta svafurlama forgée par les nains ». (Souriau, 1929, p. 184).

Ici Souriau remarque ce qu'il appelle « imitation » mais aussi « création », où les vers du poème *L'épée d'Angantyr*, de Leconte de Lisle, établissent un clair rapport avec le *Chant de Hervor*, de Marmier, concernant une légende de la mythologie scandinave. Dans ce cas-là, le texte de Marmier a bien été l'inspiration pour la composition du poème de Leconte de Lisle, mais, quant au cycle finlandais, où se placent *Les larmes de l'ours* et *Le Runoia*, les sources sont variées. L'une des influences du poète ce sont une fois de plus les conférences présentées par le voyageur à l'Université de Rennes.

On ne trouve dans les *Chants populaires du Nord* que six poèmes portant sur la Finlande, dont aucun n'aborde la cosmogonie finnoise, mais c'est dans sa préface que l'on trouve le mythe finlandais qui a inspiré la composition du poème *Les larmes de l'ours* :

Alors Vœinemœinen prit sa harpe et en fit vibrer, l'une après l'autre, toutes les cordes, et ses chants résonnèrent harmonieusement dans l'air et ébranlèrent toute la nature. Les cascades, en l'écoutant, s'arrêtèrent dans leur chute ; les arbres cessèrent de se courber sous le souffle du vent ; l'ours se dressa sur ses pattes pour l'entendre. Le dieu lui-même, attendri par ses chants, pleura. Ses larmes coulèrent le long de sa barbe blanche, et traversèrent ses trois manteaux et ses trois tuniques de laine. (Marmier, 1842, p. 9).

Le demi-dieu Väinämöinen (« Väinämöinen », dans la graphie de Marmier) est le personnage principal et titre du poème *Le Runoia*. Ce poème a comme source le dernier chant, ou plus précisément « runa », de l'œuvre *Kalevala*, poème épique finlandais conçu par l'explorateur et écrivain Elias Lönnrot. La première version de son œuvre, publiée en 1835, comprenait 12.078 vers repartis en 32 « runas » et la deuxième version, parue en 1849, était composée de 22.795 vers distribués en 50 « runas ». Cette épopée s'est inspirée de poèmes traditionnels recueillis par Lönnrot. En dépit de son caractère national et folklorique, aujourd'hui le poème n'est pas lu par le lecteur ordinaire, et sa circulation se limite plutôt au milieu académique, ou bien l'épopée est rendue accessible à un public plus général sous la forme de versions simplifiées. L'exigence d'un niveau de maîtrise en lecture a lieu, selon José Bizerril, vu que :

Lönnrot a introduit des modifications dans le matériel compilé. La procédure de collage qui caractérise le poète populaire a été pratiquée par Lönnrot de façon encore plus radicale et dans une échelle qui ne serait pas possible à l'oral. [...] Par conséquent, les chants du *Kalevala* sont plus longs que les interprétations orales de chants de même thèmes, et aussi de lecture plus difficile, puisque Lönnrot a utilisé du matériel appartenant à tous les genres de poésie orale pour composer son épique et a combiné des extraits originellement composés dans dialectes de régions distinctes. (Bizerril, 2015, p. 26-27, notre traduction²).

C'est dans le dernier « runa » du *Kalevala*, le cinquantième chant, où l'on trouve les événements recréés par Leconte de Lisle dans le poème *Le Runoia*. Dans ce chant, d'après la première traduction en français, par Louis Léouzon Le Duc (1845 : 542), Marjatta, une jeune vierge, est séduite par une baie rouge, qui lui demande de la cueillir. La fille obéit et la baie rapidement se lance dedans sa bouche et la féconde immédiatement, de sorte que Marjatta rentre chez elle déjà enceinte. Sa mère l'accuse de se laisser posséder par un homme et son père la chasse de la maison. La fille trouve une écurie où elle accouche.

Le bébé disparaît, elle va le chercher et le trouve dans un marais et le ramène chez elle. Personne ne veut le baptiser et l'enfant, âgé de deux semaines, doit être jugé par le vieux Väinämöinen, dont la sentence c'est qu'on l'enterre ou que l'on brise sa tête contre un arbre dans le marais où on l'a retrouvé. L'enfant dénonce les crimes commis par le

² Lönnrot introduziu modificações no material compilado. O procedimento de colagem que caracteriza o poeta popular foi praticado por Lönnrot de forma ainda mais radical e em uma escala que não seria possível na oralidade. [...]

Por isso, os cantos do *Kalevala* são mais longos do que as execuções orais de cantos com os mesmos temas, mas também de leitura mais difícil, já que Lönnrot utilizou-se de material pertencente a todos os gêneros de poesia oral para compor o seu épico e misturou trechos originalmente compostos em dialetos de regiões distintas.

vieillard et lui dit qu'à cause de ses méfaits personne n'a brisé sa tête ni l'a enseveli. Väinämöinen baptise l'enfant et, enragé, crée une barque et enfin s'éloigne.

À part la traduction du *Kalevala* de Le Duc en 1845, Joseph Vianey remarque encore une troisième source d'inspiration du poème *Le Runoïa* :

Une autre source a donné bien davantage à l'auteur du *Runoïa*. Dans un drame intitulé *le Glaive runique*, qui a pour sujet les derniers conflits du paganisme et du christianisme en Finlande, le poète finnois [Karl-August] Nicander fait raconter une saga par un vieux guerrier païen. Le vieillard la tient, dit-il, de son père, et c'est bien, à ce qu'il semble, une saga authentique et fort ancienne que l'auteur du *Glaive runique* met ainsi dans la bouche de son personnage. Elle a fourni à Leconte de Lisle tout le cadre de son poème. (Vianey, 1907, p. 109).

Dans la traduction de ce drame, *Le Glaive runique ou la lutte du paganisme scandinave contre le christianisme*, publiée aussi par Le Duc en 1846, on retrouve « une belle vierge, vêtue de blanc » dont dans les bras « un enfant d'une merveilleuse beauté reposait » avant de parler à un « vieux roi » (1846 :74). Au-delà de l'intrigue, Novén (2020 : 8) remarque aussi des coïncidences entre les descriptions de l'ambiance faites dans le drame de Nicander et celles du poème de Leconte de Lisle. Cette abondance d'influences présentes dans *Le Runoïa* suggère de façon appropriée la richesse du poème, qui est sans doute l'un des plus complexes parmi les *Poèmes Barbares*.

Cette complexité concerne la forme et le fond. À côté de *Le corbeau* et *Les paraboles de Dom Guy*, il s'agit de l'un des plus longs poèmes, construit en 354 vers alexandrins classiques, en rimes majoritairement plates et éventuellement croisés ; généralement riches et occasionnellement suffisantes. La division des strophes est donnée selon leur fonction : on y trouve des strophes contenant la description des scènes et des strophes indiquant le dialogue entre le *Runoïa* (Väinämöinen, même s'il n'est jamais ainsi nommé dans le poème), les *Runoïas* (des bardes représentant la culture transmise par Väinämöinen), les chasseurs (le peuple qui préannonce déjà le changement du temps et le déclin de Väinämöinen) et l'enfant, évocation du Christ qui vient remplacer le paganisme finnois.

Quant au fond du poème, dans la version du mythe racontée par Leconte de Lisle (1889 : 81 – 95), sous une nuit de tempête, le *Runoïa*, les *Runoïas* et les chasseurs discutent. Le roi et ses poètes évoquent un esprit de guerres et triomphes glorieux et héroïques qui est senti par les chasseurs comme part d'un passé qui ne retournera jamais. L'altercation se prolonge jusqu'au moment où la vierge qui tient l'enfant entre dans la tour du roi. La simple vision de la paire non invitée suffit pour enragé le *Runoïa*, qui

demande à ses chasseurs de tuer le bébé brutalement. L'enfant, en voix forte mais douce, s'annonce comme le nouvel espoir du monde et demande au roi s'il est prêt à mourir et à dire adieu. Le Runoïa, à son tour, demande aux neiges, aux mers, aux montagnes, aux bêtes et à toute sa création s'il doit vraiment quitter le monde, mais c'est l'enfant qui lui répond : personne ne l'entend plus. Les Runoïas semblent encore disposés à suivre son ancien roi, mais les chasseurs ne s'opposent pas aux annonces de l'enfant. Par la suite une bataille éclate entre les deux groupes. Le Runoïa présage la mort de l'enfant en l'avertissant que son tour arrivera aussi, et finalement disparaît.

Une formule que l'on rencontre souvent chez Leconte de Lisle, c'est le poème de caractère historique ou mythologique. Cette formule semble convenable aux convictions parnassiennes puisqu'en principe elle permettrait au poète de maintenir l'objectivité dans le poème, vu que le genre légendaire ne présuppose pas l'intromission d'un je lyrique. Il est incontestable que dans les poèmes mythologiques de Leconte de Lisle il n'y a point de je lyrique. Cela ne signifie forcément pas que la voix du poète soit entièrement neutralisée.

Sur ce sujet, Souriau observe que :

Dans ses reconstitutions historiques il me semble poursuivre en général un double dessein : expliquer ce que les vieux mythes, les vieilles légendes ont de particulier et de local par l'influence du milieu, surtout par celle de la nature, — et de là tant de longs paysages ; — montrer ce que les mêmes mythes, les mêmes légendes contiennent, au fond, de vérité éternellement humaine.

Assez souvent le poème a aussi pour objet d'exprimer, au moins incidemment, les idées personnelles de l'auteur. Et toujours celui-ci se préoccupe encore de faire une œuvre d'une belle ordonnance ; car plus sa poésie est exotique par les sujets, et plus il veut que par la clarté du plan elle soit profondément française. (Souriau, 1929, p. 5, nous soulignons).

Il est ainsi possible de supposer que ce mythe, chez Leconte de Lisle, sert aussi à exprimer son dégoût par rapport au christianisme. Bien que, dans un moment de sa jeunesse, le poète ait déjà eu une idée positive de la foi chrétienne et soit arrivé à écrire quelques vers exprimant cette vision, il aurait, selon Henryk Elzemberg (1909 : 32-33), quelques années plus tard, s'enrôlé avec une publication mensuelle, *La Variété*, dont le but c'était de combattre activement le christianisme. Ultérieurement le poète deviendrait même le chef du groupe.

Évidemment le mythe en question, dans la source finnoise originale, avait déjà quelques traits anti-chrétiens, mais il est possible d'argumenter que, dans le dernier « runa » du *Kalevala*, Lönnrot est moins préoccupé de dépeindre le christianisme de

manière nuisible que de montrer comment une nouvelle foi a remplacé celle qui la précédait. Le poème de Leconte de Lisle, toutefois, indubitablement présente au lecteur un Christ notamment plus « barbare ». Cette « intrusion » du poète est aussi relevée par Alison Fairlie :

Mais c'est beaucoup plus que la simple puissance descriptive que Leconte de Lisle a ajoutée à ses sources originelles. À l'exception peut-être de *Quain*, ce poème [Le *Runoïa*] révèle probablement plus que tout autre ce que Leconte de Lisle a su ajouter de son propre sentiment et de sa propre interprétation au matériel historique et légendaire sur lequel il créait. Ici le sentiment fondamental est distinctement le sien. Et il est particulièrement intéressant en ce qu'il exprime toutes les trois principales facettes de son inspiration « barbare », à savoir, l'attrait des anciennes mythologies et coutumes, la vision du christianisme comme déni féroce et répression de la spontanéité naturelle de l'homme, et la présentation de la dégénérescence et de la faiblesse modernes dans leur triste contraste avec la force et le courage anciens. (Fairlie, 1947, p. 49, notre traduction³.)

Il est aussi important d'observer que le portrait de la barbarie esquissé par Leconte de Lisle n'est ni naïf ni manichéen, c'est-à-dire, le *Runoïa* n'est point représenté comme simple victime d'un Christ insensible, mais il est lui-même le responsable d'une barbarie comme celle qui lui est dirigée. En réalité, on aperçoit l'enfant plutôt stoïque et indifférent tandis que le vieux dieu païen se montre atroce et colérique. D'un côté, on peut percevoir la barbarie abstraite de considérer la croyance et la culture païennes comme indignes d'exister, étant destinées à être remplacées (« Je verserai l'oubli sur les Dieux, mes aînés, / Et je prosternerai leurs fronts découronnés », v. 183 – 184), et, de l'autre, la barbarie physique sous la forme de violence pour combattre cette pensée disjonctive et convertissante :

*Chasseurs d'ours et de loups, debout, ô mes guerriers !
Écrasez cet enfant sous les pieux meurtriers ;
Jetez dans les marais, sous l'onde envenimée,
Ses membres encor chauds, sa tête inanimée...
Et vous, ô Runoïas, enchantez le maudit !*
(v. 147 – 151)

³ But it is much more than merely descriptive power which Leconte de Lisle has added to his original sources. With the possible exception of *Quain* this poem [Le *Runoïa*] probably shows more than any other how much of his own feeling and of his own interpretation Leconte de Lisle was capable of adding to the historical and legendary material on which he drew. Here the fundamental feeling is distinctively his own. And it is particularly interesting in that it expresses all three of the main facets of his 'barbarian' inspiration, namely, the attraction of the old mythologies and customs, the vision of Christianity as a ferocious denial and repression of man's natural spontaneity, and the presentation of modern degeneracy and weakness in their sad contrast with the old force and courage.

3. FIGURATIONS DE LA NATURE NORDIQUE DANS *LE RUNOÏA*

La nature évoquée dans le poème est aussi barbare, sauvage, puisqu'elle y apparaît à service de l'atmosphère sombre et chaotique dépeinte dans les vers :

*Chassée en tourbillons du Pôle solitaire
La neige primitive enveloppe la terre
(v. 1 – 2) ;*

*Le vent gronde. La pluie aux grains de fer tournoie
(v. 6) ;*

*Houles des hautes mers, qui blanchissez le sable,
Vents qui tourbillonnez sur les caps, dans les bois,
(v. 194 – 195).*

Les éléments naturels semblent renforcer, ou même représenter, l'angoisse du Runoïa en face de sa destitution. Dans son analyse des aspects relatifs à la nature nordique présente dans les poèmes du cycle scandinave, Novén considère que la description est faite « conforme au modèle stéréotypé » (2020 : 62) et l'on pourrait dire qu'il en va de même pour le poème *Le Runoïa* lorsque l'on y repère des références telles que les « steppes » (v. 197), la faune typique (v. 210), les « brouillards d'hiver » (v. 211), etc. Il ne faut pourtant pas interpréter ces stéréotypes comme une absence d'inventivité de la part de Leconte de Lisle, puis qu'ils sont essentiels pour caractériser l'espace géographique où se déroulent les événements décrits.

Ces éléments contribuent aussi à construire l'ambiance exotique si souvent évoquée dans les poèmes parnassiens et qui inévitablement prédomine au long des *Poèmes Barbares*. De ce fait, ce qui est peut-être vu comme « stéréotype » fonctionne plutôt comme un signe pour situer le lecteur dans l'espace créé par le poète.

Bien entendu, les signes figurant dans le poème ne sont pas de nature exclusivement géographique, mais ils y sont insérés pour symboliser d'autres notions. On peut prendre l'exemple des allusions chrétiennes, qui vont bien au-delà d'un enfant apporté par une vierge et contribuent pour rendre un peu plus familier l'univers présenté au lecteur qui n'est pas expérimenté dans la cosmogonie et dans la culture finnoises. Ces signes sont en général très évidents :

*Je suis le sacrifice et l'angoisse féconde ;
Je suis l'Agneau chargé des souillures du monde
(v. 161 – 162) ;*

*Et les heureux du monde, altérés de souffrance,
Boiront avec mon sang l'éternelle espérance
(v. 169 – 170).*

4. GÉOCRITIQUE ET GÉOPOÉTIQUE DE L'ESPACE LITTÉRAIRE

Cet ensemble de signes, surtout ceux liés à la nature, contribue à placer cette légende dans un espace très précis : une Finlande mythique, où les héros et les dieux se disputaient. Bien que légendaire, cet espace n'est pas excentriquement fantastique, car les descriptions correspondent effectivement à ce que l'on attendrait pour un territoire nordique, ce qui permet d'analyser la construction des images du poème sous un regard « géocritique », selon la terminologie proposée par Michel Collot :

Je propose d'appeler *géocritique* l'analyse des représentations littéraires de l'espace telle qu'on peut la tirer d'une étude du texte ou de l'œuvre d'un auteur, et non plus de son contexte. Il s'agit pour elle d'étudier moins les référents ou les références dont s'inspire le texte que les images et les significations qu'il produit, non pas une géographie réelle mais une géographie plus ou moins imaginaire. (Collot, 2021, p. 6).

Si l'on considère les lecteurs de Leconte de Lisle qui lui étaient contemporains, le thème du poème qui leur semblerait éloigné serait plutôt celui lié à la cosmogonie finnoise, et non pas à la Finlande elle-même, puis que la description du territoire, conformément on a discuté avant, est faite à l'aide de l'exotisme perçu comme « stéréotypé » (et donc déjà connu, familier). La dissociation du contexte, telle qu'elle est proposée par Collot, est pertinente dans ce cas puisque l'auteur ni est né en Finlande, n'y a jamais été. Ce qui est vraiment important ici ce sont « les images et les significations » produites par le poème. Muni d'un ensemble de références composé de plusieurs sources différentes – les traductions de Léouzon Le Duc du *Kalevala* et *Le Glaive Runique*, au-delà des influences apportées par les conférences donnés par Marmier, du côté finnois ; la bible, du côté oriental – Leconte de Lisle a su recréer la confrontation entre le héros Väinämöinen et l'enfant Jésus.

Sa version a mis en vers une légende qui jusqu'alors n'existait en français qu'en prose et a alourdi la barbarie qui était déjà présente dans sa source primaire, le *Kalevala*, en y plaçant un Christ impassible, qui est là non pas pour parlementer, mais pour s'annoncer comme le nouveau sauveur. Une autre notion apportée par Collot et qui peut être appliquée à *Le Runoia* pour faire ressortir un autre aspect d'intérêt dans sa construction, c'est la « géopoétique ».

Le terme de *géopoétique* me semble susceptible de désigner à la fois une *poétique* : une étude des formes littéraires qui façonnent l'image des lieux, et

une *poiétique* : une réflexion sur les liens qui unissent la création littéraire à l'espace. [...] on peut donner à la géopoétique une définition plus strictement littéraire, qui serait l'étude des rapports entre les représentations de l'espace et les formes littéraires [...] (*Idem*, p. 7).

Si par rapport au concept de « géocritique » on peut considérer qu'il y a une consonance entre les images dépeintes par le poète et le paysage qui est en effet évoqué chez le lecteur, quand on considère la notion de « géopoétique », il est possible de percevoir une dissonance entre la construction poétique engendrée par Leconte de Lisle et le modèle traditionnel de sa source primaire. *Le Runoïa* est structuré sur des vers alexandrins, qui prédominent dans *Les Poèmes Barbares* (et l'œuvre de Leconte de Lisle dans son ensemble) alors que dans le *Kalevala*, bien que l'isométrie soit aussi présente, on trouve des vers octosyllabes. Le rythme de l'épopée compte également sur une complexe structuration métrique dont un des buts c'est d'entraîner des sensations spécifiques chez le lecteur, conformément explique Novén :

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. (Novén, 2020, p. 56).

Leconte de Lisle, ainsi, utilise un espace de construction poétique associé à l'hellénisme pour évoquer l'espace géographique nordique. Il semblerait donc opportun d'examiner les effets et les possibles causes de cette transposition « géopoétique », puisqu'ils sont multiples. L'exotisme présent dans la thématique et dans les paysages décrits dans le poème ne touchent pas le mètre du poème, vu qu'il est donné par une structuration typique en alexandrins divisés en deux hémistiches ayant six syllabes chacun. De ce fait, le lecteur est amené à observer un scénario étranger à partir d'un point d'ancrage classique, habituel. Il est peu probable pourtant que ce dualisme, étranger/familier ait été un axe de composition poétique envisagé par Leconte de Lisle, vu que, comme l'on a déjà affirmé, l'ensemble de ses poèmes est structuré en vers alexandrins, soit pour les sujets « classiques » soit pour les « exotiques ».

Dans la phrase qui sert d'ouverture à la préface des *Poèmes Antiques*, et qui est très fréquemment citée par les académiciens qui étudient l'œuvre de Leconte de Lisle, le poète indique clairement son option par des « formes négligées ou peu connues ». Olivier

Bettens, aussi dans l'ouverture d'un article portant sur la systématisation de la métrique des vers français telle qu'elle est envisagée par le poète-membre de la Pléiade Jean-Antoine de Baïf, semble reproduire fidèlement les mots du poète parnassien :

Il n'est pas rare que la modernité cherche sa légitimité dans l'ancien, ou plutôt le très ancien. Pour rompre avec un passé récent, vécu comme encombrant, usé, barbare, les avant-gardes convoquent des ancêtres mythiques, se réclament de leur autorité et redonnent vie à des formes oubliées. Les historiens parleront ensuite de « renouveau » ou de « renaissance ». (Bettens, 2013, p. 1).

Si le Parnasse occupe le poste de « modernité », l'« ancien » pourrait être représenté par la Pléiade et le « très ancien » pourrait, enfin, symboliser les poètes gréco-romains. Leconte de Lisle explicite, ainsi, dans la préface de son recueil, les modèles de construction poétique qui guident sa conception artistique.

Dans son analyse de quelques poèmes composant le recueil des *Poèmes Antiques*, Putter (1958 : 178) remarque que l'ensemble en question « ne s'agit pas des traductions, des adaptations ou des imitations », et on peut dire qu'il en va de même quant aux *Poèmes Barbares* et plus spécifiquement *Le Runoïa*. Ici on n'assiste pas du tout au Leconte de Lisle traducteur, mais au Leconte de Lisle poète, qui n'essaie point d'imiter Lönnrot, Nicander ni Marmier, mais essaie, en effet, de créer sa propre matière à partir de différentes sources d'inspiration.

En ce sens, il faut tout d'abord noter que, bien que le mot « barbare » dans le titre *Poèmes Barbares* soit richement polysémique, aucun de ses sens ne remonte à l'idée d'« ignorance » ou de jugements similaires. Les thèmes et légendes perçus comme « exotiques » traités dans l'œuvre de Leconte de Lisle n'évoquent pas des figures grotesques ou caricaturales, mais reflètent la déférence du poète par les cultures du monde. À cet égard, il est même possible de dire que l'aversion de Leconte de Lisle au christianisme l'a rendu sensible et perméable aux cultures habituellement placées aux marges des valeurs et conceptions judéo-chrétiennes qui ont façonné les sociétés occidentales, et ce sont précisément ces cultures qui sont contemplées dans le deuxième recueil du poète.

La conception artistique de Leconte de Lisle se donne aussi à voir dans son rôle comme traducteur, contraire au discours dominant à l'époque caractérisé par les dites *Belles Infidèles* et qui consistaient à rendre le texte approprié à un lecteur français de « bon goût », avec la suppression d'extraits jugés impropres (Mounin, 2016). À

l'encontre de cette tendance, les traductions de Leconte de Lisle ont contribué à l'adoption de nouvelles pratiques de traduction (Toledo, 2007, p. 126). Dans la préface de l'œuvre qui marque son début dans ce genre, ses traductions des *Idylles de Théocrite et Odes anacréontiques* (1861), le poète-traducteur avait critiqué de manière extrêmement acide certaines traductions d'œuvres classiques associées aux *Belles Infidèles* :

La haute raison qui distingue, de son propre aveu, la nation française des peuplades qui habitent le reste du globe, son goût épuré, son imagination brillante, mais toujours contenue dans les bornes du sens commun, cette passion si vive, mais sage, qu'elle éprouve pour la poésie et pour l'art, toutes ces qualités précieuses qu'elle applique aux progrès de l'industrie ne lui eussent point permis, en effet, d'apprécier les rares beautés éparses dans les littératures étrangères, mortes ou vivantes, si de grands traducteurs ne se fussent dévoués à les rendre dignes de son attention. (Leconte de Lisle, 1861).

L'ironie contenue dans ses phrases suggère que Leconte de Lisle ne croyait pas vraiment qu'il y ait des cultures « distinctes » ayant besoin que l'on fasse des adaptations aux objets artistiques qui leurs sont originellement distants pour qu'on les rende appropriés à « son goût épuré ». Il ne s'agit donc pas de rendre le mythe originaire du *Kalevala* digne des yeux français. Son contenu « barbare » n'est point modifié, tout au contraire, la cruauté des événements est transmise telle quelle les sources primaires l'avaient établie. Leconte de Lisle n'a, en réalité, jamais adapté cette légende, mais l'a recréé dans un espace poétique dont il se servait pour véhiculer son art.

Faire des choix de construction poétique implique forcément de privilégier une structure au détriment d'autre, mais cela ne signifie pas que la forme délaissée soit comprise comme défectueuse ou problématique. Il s'agit en effet de quelles sensations on veut susciter chez le lecteur. Dans le cas du *Runoïa*, l'« incantation magique » est remplacée par le ton épique et, par conséquent, perçu comme classique et véhicule idéal à l'impassibilité toujours ambitionnée par les parnassiens.

5. CONCLUSION

La poésie parnassienne permettait à ses joailliers une certaine autonomie qui aujourd'hui rend possible la comparaison et différenciation des particularités des poètes qu'y étaient affiliés. Selon Souriau (1929 : 247), l'école les accepte en tant que « maîtres de ses propres vers ». Souriau lui-même souligne toutefois l'exigence d'un vers « bien

forgé », ce qui reste effectivement à la surface d'un programme beaucoup plus profond contenant des caractéristiques élues comme celles qui doivent être contemplées.

Étant reconnu comme chef de file du mouvement parnassien, Leconte de Lisle a défini des pratiques à observer. Dans cette optique, selon Novén (2020, 53), la préface des *Poèmes Antiques* fonctionne aussi comme un descriptif du programme envisagé par le poète. L'auteur argue aussi qu'il faut comprendre cette esthétique comme beaucoup plus complexe que l'idéal de « l'art pour l'art ». En réalité, le contexte historique et social de cultures variées du globe n'est jamais ignoré par Leconte de Lisle, et les *Poèmes Barbares* représentent une preuve de cette préoccupation. Dans *Le Runoia*, l'idyllique tour d'ivoire cède la place à une tour noire, froide qui, dans une tempête est envahie par celui qui s'annonce l'héritier du divin, le nouveau chemin qui guidera un peuple, sa foi et sa culture, déclenchant un cycle de violence et de barbarie.

Le sujet est donc traité selon le programme parnassien : au niveau du fond, l'intromission du je lyrique est inexistante, mais cela n'empêche Leconte de Lisle d'exprimer son avis. La description stéréotypée du paysage nordique du poème n'est qu'intentionnelle : elle joue le double rôle de tout d'abord situer le lecteur dans un scénario qui lui est peu connu et également celui de construire une ambiance qui, dans son aspect physique et matériel, reflète nettement l'état psychologique des personnages.

Au niveau de la forme, les vers sont construits selon les modèles classiques. Ce « déplacement » ne semble pourtant pas être un rejet des espaces de construction poétique typiques des cultures diverses. Ainsi, dans le cas du poème *Le Runoia*, il s'agit surtout de l'adoption d'une formule poétique vue comme idéale pour la création d'une œuvre dans un certain sens inédite, où s'articulent forme et fond. La forme originale n'est pas rejetée, mais est plutôt transposée à la forme caractéristique du programme parnassien tel qu'il a été envisagé par Leconte de Lisle.

La lecture intégrale des *Poèmes Barbares*, par conséquent, fait ressortir la cohérence formelle d'un ensemble de poèmes portant sur les plus distinctes cultures dispersées à travers le monde. De ce fait, il y a toujours l'unité, encrée solidement sur un espace de construction poétique qui a la propriété universaliste d'abriter toute la diversité que Leconte de Lisle a su rassembler.

6. RÉFÉRENCES

BETTENS, Olivier. Une Nouvelle Voie pour Aller en Parnasse. Corpus Eve [En ligne], Éditions ou études sur le vernaculaire, mis en ligne le 18 octobre 2013. Disponible em: <<https://doi.org/10.4000/eve.1005>>. Acesso em: 13 de abr. 2022.

BIZERRIL, José. Elias Lönnrot, entre a Tradição Oral e a Literatura Romântica. Kalevala: Poema Primeiro. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

CHRISTIANSEN, Eric. The Northern Crusades. Londres: Penguin Books, 1997.

COLLOT, Michel. Tendances Actuelles de la Géographie Littéraire. Histoire de la recherche contemporaine, vol. 10, n.1, pp. 37 – 43, 2021. Disponible em: <<https://doi.org/10.4000/hrc.5514>>. Acesso em: 06 de mai. 2022.

ELZENBERG, Henryk. Le Sentiment Religieux chez Leconte de Lisle. Paris: Henri Jouve, Éditeur, 1909.

FAIRLIE, Alison. Leconte de Lisle's Poems on the Barbarian Races. Cambridge: University Press, 1947.

LECONTE DE LISLE, Charles Marie René. Poèmes Antiques. Paris: Marc Ducloux, Libraire-Éditeur, 1852.

LECONTE DE LISLE, Charles Marie René. Idylles de Théocrite et Odes anacréontiques. Paris: Poulet-Malassis et De Broise Libraires-Éditeurs, 1861.

LECONTE DE LISLE, Charles Marie René. Poèmes Barbares. Paris: Alphonse Lemerre, Libraire-Éditeur, 1889.

LONNROT, Elias. Le Kalevala: Épopée Nationale de la Finlande et des Peuples Finnois. Trad. de Louis Léouzon Le Duc. Paris: Librairie Internationale, 1867.

MARMIER, Xavier. Chants Populaires du Nord. Paris: Charpentier, Libraire-Éditeur, 1842.

MOUNIN, G. Comment traduire ? Les belles infidèles. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2016.

NOVEN, Bengt. Le Nord dans les Poèmes Barbares de Leconte de Lisle. Nordic Journal of Francophone Studies/Revue Nordique des Études Francophones, n. 3(1), pp. 52 –69, Jul. 2020. Disponible em: <<https://doi.org/10.16993/rnef.36>>. Acesso em: 25 de mar. 2022.

NICANDER, Charles-Auguste. Le Glaive Runique ou la Lutte du Paganisme Scandinave contre le Christianisme. Trad. de Louis Léouzon Le Duc. Paris : Sagnier et Bray, Libraires-Éditeurs, 1846.

PUTTER, Irving. Leconte de Lisle et l'Hellénisme. Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n°10. pp.174-199, 1958. Disponível em: <<https://doi.org/10.3406/caief.1958.2130>>. Acesso em 11 de ago. 2022.

SOURIAU, Maurice. Histoire du Parnasse. Paris: Spes, 1929.

TOLEDO, Samuel. Les Belles infidèles de Georges Mounin. Équivalences, 34e année-n°1-2, pp. 121-128, 2007. Disponível em: < <https://doi.org/10.3406/equiv.2007.1322>>. Acesso em 14 de ago. 2022.

VIANEY, Joseph. Les Sources de Leconte de Lisle. Montpellier: Coulet et Fils, Éditeurs, 1907.

Recebido em 20/07/2024

Aceito em 15/08/2024

Publicado em 17/12/2024