



La réception du roman grec dans l'Italie du seizième siècle. Remarques sur le Tasse et Guarini

Matteo Residori

► To cite this version:

Matteo Residori. La réception du roman grec dans l'Italie du seizième siècle. Remarques sur le Tasse et Guarini . Paloma Bravo, Cécile Iglésias, Giuseppe Sangirardi. La Renaissance des genres. Pratiques et théories entre Italie et Espagne (XVe-XVIIe siècles), Editions universitaires de Dijon, 2012. hal-01416807

HAL Id: hal-01416807

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01416807>

Submitted on 14 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La réception du roman grec dans l'Italie du seizième siècle.

Remarques sur le Tasse et Guarini

Le titre de cette communication peut inspirer quelques perplexités. Comment parler de réception du « roman grec » dans l'Italie du seizième siècle, alors que cette appellation générique n'existait pas encore à cette époque et qu'elle recouvre par ailleurs un corpus textuel aux frontières assez incertaines ? C'est en effet au dix-septième siècle, et en France, que cette expression anachronique est employée pour la première fois pour désigner un ensemble de textes narratifs en prose et en langue grecque datant des premiers siècles de notre ère. Cet usage est consacré, on le sait, par la célèbre *Lettre-traité sur l'origine des romans* (1669) de l'abbé Pierre-Daniel Huet, qui attribue aux « romancier grecs » dits « réguliers » – dont Lucien, Iamblique, Héliodore, Achille Tatius – le mérite d'avoir « perfectionné » un « art romanesque » foisonnant mais « brut » issu des traditions littéraires « orientales »¹. D'après Huet, les œuvres de ces auteurs, et notamment les *Ethiopiennes* d'Héliodore, peuvent encore servir de modèles aux auteurs modernes de « romans », ces derniers étant définis comme « des histoires feintes d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs »². Cette articulation entre étude des textes anciens et promotion d'un genre moderne a d'ailleurs joué un rôle essentiel dans la naissance de l'expression « roman grec ». C'est l'essor contemporain du genre romanesque qui a poussé Huet à appeler « romans » des textes narratifs anciens ; et ce sont avant tout des préoccupations littéraires et éthiques propres à la France du dix-septième siècle qui lui ont dicté les frontières et les hiérarchies internes de ce canon générique.

1. Pierre-Daniel HUET, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, éd. de Fabienne Gégou, Paris, Nizet, 1971, p. 102.

2. P.-D. HUET, *Lettre-traité...*, p. 47.

Cela étant, on ne saurait pousser le nominalisme jusqu'à nier tout contenu à cette appellation générique, que les spécialistes de littérature ancienne continuent d'ailleurs à utiliser tout en reconnaissant son origine récente¹. Le « roman grec » n'est pas une invention du *Grand Siècle* français, ni le résultat d'une pure projection rétrospective. La naissance de cette expression est plutôt la dernière étape d'un processus de réception des textes grecs qui commence au milieu du seizième siècle, comporte une certaine reconnaissance de leurs qualités communes et se traduit également par la naissance d'un nouveau genre de texte narratif en prose, le roman qu'on qualifie aujourd'hui d'« héroïque » ou de « baroque », dont l'essor est rapide en France entre le seizième et le dix-septième siècles. Plusieurs travaux récents – et notamment ceux de Laurence Plazenet – ont donné la mesure de l'impact que les éditions et les traductions des romanciers grecs ont eu sur la littérature française du seizième siècle². C'est un phénomène qui intéresse aussi bien la réflexion critique que la pratique littéraire, et qui tend à mobiliser, fût-ce de manière approximative, des catégories génériques. Ainsi, dès la traduction qu'en donne Jacques Amyot (1548), les *Ethiopiennes* sont considérées moins comme un texte isolé que comme l'exemple parfait d'une forme narrative exemplairement complexe et rigoureuse³. À ce titre, les lecteurs du seizième siècle peuvent par exemple associer le texte d'Héliodore à celui d'Achille Tatius, ou bien l'opposer, sous le profil aussi bien structurel qu'éthique, à un genre narratif dans son ensemble, le roman de chevalerie. C'est justement à partir de ces regroupements et de ces clivages critiques que s'élabore une modélisation dont sortira, quelques décennies plus tard, un nouveau genre narratif en prose destiné à supplanter les *Amadis* et à jouer un rôle important dans la culture française du dix-septième siècle.

Les principaux « romans grecs » sont redécouverts en Italie à-peu-près au même moment qu'en France, et ne tardent pas à y faire l'objet de traductions en langue vernaculaire⁴. Qu'en est-il, donc, de leur « réception » ? Est-elle orientée par des catégories génériques ? Donne-t-elle lieu, plus largement, à des phénomènes intéressants sous le profil du genre ? Se pencher sur ces questions revient à s'interroger sur les raisons lointaines d'un échec notoire, celui du roman italien en prose, qui ne connaîtra qu'un développement

1. Simon GOLDHILL, « Genre », in Tim Whitmarsh (dir.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge University Press, 2008, p. 185-200.
2. Laurence PLAZENET, *L'ébahissement et la délectation : réception comparée et poétique du roman grec en France et en Angleterre au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1997 ; Ead., « Révolution ou imposture ? De l'imitation à l'invention du roman grec en France aux XVI^e et au XVII^e siècles », in Jean Bessière (dir.), *Commencements du roman*, Paris, H. Champion, 2001, p. 23-47 ; Ead., « Jacques Amyot and the Greek Novel : the Invention of the French Novel », in Gerald N. Sandy (dir.), *The Classical heritage in France*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, p. 237-280.
3. HÉLIODORE, *L'histoire aethiopique*, traduction de Jacques Amyot, éd. critique établie, présentée et annotée par Laurence Plazenet, Paris, Honoré Champion, 2008.
4. Michael REEVE, « The re-emergence of ancient novels in western Europe, 1300-1810 », in T. Whitmarsh (dir.), *The Cambridge Companion...*, p. 282-292.

modeste dans la littérature du *Seicento*. Cela permet également d'aborder, ne serait-ce qu'incidemment, un problème historiographique plus large : celui des différences qui existent entre les aires linguistiques et culturelles quant aux systèmes dont dépend l'interprétation générique des textes, y compris à une époque où le Classicisme semble en passe de devenir le cadre de référence commun de la littérature européenne. Ces questionnements resteront bien entendu à l'arrière-plan de cette communication, qui se bornera à proposer un état des lieux rapide et à suggérer quelques pistes de recherche. Nous allons notamment nous arrêter sur trois aspects ou trois modalités de la réception des textes grecs : les traductions en langue vernaculaire, considérées essentiellement dans leur dimension paratextuelle ; les appréciations critiques et les débats théoriques auxquels ces textes donnent lieu ; les phénomènes intertextuels qu'ils inspirent, et que nous illustrerons, à défaut de pouvoir en proposer un recensement complet, par deux exemples significatifs.

Au cours du seizième siècle, trois romanciers grecs « canoniques » sont traduits en langue toscane, à partir de l'original ou d'une version latine : Longus, Achille Tatius et Héliodore d'Emèse. Si l'on ne tient compte que des textes publiés, cependant, le nombre de traductions se limite à deux, le *volgarizzamento* des *Amours de Daphnis et Chloé* par Annibal Caro (1538) n'ayant été publié qu'au dix-huitième siècle. Les traductions des deux autres textes se concentrent toutes, pour ce qui est de la chronologie, dans la décennie centrale du siècle. En 1546, Ludovico Dolce publie chez Giolito une traduction partielle de *Leucippe et Clitophon*, à partir d'une édition sans nom d'auteur et ne comportant qu'un long fragment du roman (les livres V-VII)¹. La première traduction complète en langue toscane est achevée peu de temps après par Francesco Angelo Coccio et paraît en 1551 chez l'imprimeur vénitien Gualtiero Scoto². Cinq ans plus tard, enfin, Giolito publie la traduction des *Ethiopiennes* par Leonardo Ghini³. La chronologie plutôt resserrée de ces publications est-elle le signe d'un intérêt commun pour ces textes, voire d'un engouement pour le « genre » dont ils relèveraient ? On peut admettre l'hypothèse, sans pour autant pouvoir dire si cet intérêt a des causes plus profondes que la simple émulation entre traducteurs ou entre imprimeurs. Quoi qu'il en soit, les éléments communs que les paratextes de ces éditions font apparaître sont d'ordre essentiellement

-
1. *Amorosi ragionamenti. Dialogo, nel quale si racconta un compassionevole amore di due amanti, tradotto per Lodovico Dolce da i fragmenti d'uno antico scrittor greco*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.
 2. Achille Tatius Alessandrino, *Dell'amore di Leucippe et di Clitophonte. Nuovamente tradotto dalla lingua greca*, Venezia, Gualtiero Scoto, 1551.
 3. *Historia di Heliodoro delle cose etiopiche. Nella quale fra diversi, compassionevoli avvenimenti di due amanti, si contengono abbattimenti, discriptioni di paesi, e molte altre cose utili e dilettevoli a leggere*. Tradotta dalla lingua greca nella thoscana da Messer Leonardo Ghini [...] In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1556.

thématique. Tous soulignent en effet, sans craindre les redondances, le rôle central que joue dans le texte le thème amoureux : *Amorosi ragionamenti ... compassionevole amore di due amanti* ; *Dell'amore di Leucippe e Clitofonte* ; ... *diversi, compassionevoli avvenimenti di due amanti*... On remarque d'ailleurs qu'au fil des rééditions plus au moins autorisées, les titres tendent à converger vers un schéma commun, où les polyptotes et les figures étymologiques affirment la centralité de l'amour à l'exclusion de tout autre thème. Ainsi la traduction de Coccio est-elle republiée en 1568, chez Domenico Farri, sous le titre *Amorosi avvenimenti di due nobilissimi amanti*. Et dans une édition génoise de la traduction d'Héliodore (1582), la diversité thématique du titre original laisse la place à une uniformité qui frôle le non-sens : *La dilettevole historia ... nella quale oltre diversi compassionevoli avvenimenti di due amanti si contengono vari accidenti d'amore*. Rares et discordants, en revanche, les titres rhématiques, qui sont normalement les plus susceptibles de donner des indications sur l'appartenance générique d'un texte. Dans cette petite liste, en effet, *Historia* côtoie *ragionamenti* et même *dialogo*, les deux derniers se trouvant d'ailleurs bizarrement réunis dans un titre – celui de Dolce – qui doit sans doute quelque chose au succès alors récent des œuvres sulfureuses de l'Arétin (le *Ragionamento* de 1534 et le *Dialogo* de 1536), mais que justifie avant tout le caractère homodiégétique du récit d'Achille Tatius. Il faut d'autre part remarquer que le vague air de famille qui se dégage des titres de ces traductions se retrouve également dans le paratexte d'autres produits de l'édition vénitienne de la même époque. Nous faisons allusion à plusieurs textes narratifs en prose relatant les *historie* généralement *compassionevoli* d'un couple d'*amanti nobili* voire *nobilissimi* ; des textes parfois anonymes, issus pour certains de la réécriture d'hypotextes médiévaux et ayant le plus souvent un statut générique incertain – entre le roman en prose, la nouvelle et le fait divers pathétique¹.

Généralement assez mince, l'appareil paratextuel de ces traductions ne comporte que peu d'indications sur l'appartenance générique des textes grecs. La préface des *Amorosi ragionamenti* attribue au récit de Clitophon un possible caractère autobiographique, autant pour donner un nom à l'auteur du fragment anonyme traduit par Dolce que, sans doute, pour présenter

1. Voici quelques exemples : *Historia diletteuole di duoi amanti. I quai dopo molti trauagliati accidenti hebbero del suo amore, vn lietissimo fine. Con altri casi seguiti, hora dal Fortunato posti in luce.* In Venetia, Giovanni Padovano [circa 1540] ; *Vn bellissimo innamoramento de duo nobilissimi amanti nominati Florio, & Bianciflore. Nuouamente ristampato.* In Venetia, appresso Fabio & Agostino Zoppini fratelli, 1587 ; *La historia compassioneuole de duoi amanti, Guiscardo, et Gismundo nuouamente ristampata,* In Venetia, in Frezzaria al segno della Regina, 1591. Des éléments de ce schéma se reconnaissent aussi dans le titre d'une édition de la célèbre nouvelle de Luigi da Porto (*Historia nouamente ritrovata di due nobili amanti, con la loro amorosa morte interuenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartholomeo della Scala,* in Venetia, per Giovan. Griffio, 1553) et dans celui du compte rendu pathétique que Giulio Cesare Croce fait, au début de sa carrière, d'une exécution capitale qui a défrayé la chronique bolonaise : *Caro compassionevole, et lacrimoso lamento de' duoi infelici amanti, condannati dalla giustizia in Bologna alli 3 di gennaio 1587.*

celui-ci comme le document émouvant d'une histoire d'amour authentique¹. Mieux informée, l'épître dédicatoire de Francesco Angelo Coccio cite le lexique de Suidas et la Bibliothèque de Photios, qui contiennent des informations sur Achille Tatius et proposent d'autre part une analogie structurelle intéressante avec les *Ethiopiennes* d'Héliodore². Mais la question du genre ne retient guère l'attention du traducteur, qui préfère s'arrêter sur le style de l'ouvrage, minutieusement descriptif et riche en « sentenze », et surtout sur son contenu érotique, qui lui inspire une apologie d'autant plus plate que les arguments platoniciens qu'elle convoque ne sont pas les mieux adaptés à défendre les remarquables libertés du texte grec. Enfin, le contraste est frappant entre le long *Proëme* dont Jacques Amyot fait précéder sa traduction des *Ethiopiennes* (1548) – texte de poétique engagé et influent dont nous aurons l'occasion de reparler – et la courte préface courtisane dans laquelle Leonardo Ghini ne mentionne sa traduction de l'énorme roman grec que comme « primo frutto de gli studii suoi » et comme « operetta » indigne de l'évêque auquel il la dédie³. On a donc l'impression que les traducteurs et les éditeurs ne tiennent pas spécialement à souligner l'intérêt philologique ou les singularités formelles de ces textes anciens, préférant les assimiler à des genres narratifs déjà bien connus du public contemporain. Ainsi faisant, ils encouragent une réception pour ainsi dire primaire des romans grecs, présentés moins comme des monuments littéraires que comme des fictions passionnantes – stratégie que viendra d'ailleurs récompenser le succès non négligeable de certains de ces titres⁴.

On pourra objecter que cela n'est pas très surprenant, s'agissant de traductions en langue vernaculaire qui s'adressent en priorité, dans l'Italie du seizième siècle, à un public de non-spécialistes de la littérature. Mais cette discrétion paratextuelle n'est peut-être pas sans rapport avec l'absence à peu près complète, et peut-être plus étonnante, des romans grecs dans le débat littéraire du *Cinquecento*. Quelques premiers sondages, menés notamment sur le riche recueil édité par Bernard Weinberg, montrent en effet que ces textes ne sont que très rarement mentionnés dans les nombreux traités de rhétorique et de poétique qui font de la deuxième

1. « Di qui è che il presente Volumetto intitolato *AMOROSI RAGIONAMENTI*, scritto già molti anni nella Lingua Greca, è pervenuto alle nostre mani senza il suo principio & senza il suo fine : & quel che etiandio è degno di compassione, non si sa il nome dell'autore : se esso per avventura non fu quel Clitofonte, nella cui persona questi ragionamenti si raccontano ».
2. « Achille Tatius pare che nella locutione & componimento sia ornato, perciocché ella è chiara & significante, & quando usa li traslati, gli usa molto acconciamente [...] & serba gran similitudine nello apparecchio & forma delle narrationi con quelle di Heliodoro ».
3. « Eccovi dunque Illustriss. et Reverendiss. Monsignor il primo frutto de gli studi miei [...] Leggete quando n'havete agio questa Operetta, infino che Dio forse mi concederà gratia di potere in più honorate carte scrivere il nome del conte Michele de la Torre, vescovo di Ceneda » : le texte de la lettre est reproduit dans HÉLIODORE, *L'histoire aethiopique...*, p. 797-799.
4. Les traductions de Coccio et Ghini sont réimprimées une bonne douzaine de fois avant la fin du siècle.

moitié du seizième siècle italien un véritable « âge de la critique »¹. Les rares fois où ils sont cités, du reste, c'est pour des raisons relativement anecdotiques, et non pas au titre du genre dont ils relèveraient ou d'une quelconque exemplarité dont ils pourraient se prévaloir dans le débat littéraire. Plutôt qu'un manque d'attention par les professionnels de la littérature – dont nous verrons qu'ils sont souvent, bien au contraire, des lecteurs attentifs de romans grecs –, ce silence semble traduire une forme de perplexité, une difficulté d'appréhension théorique de ces textes. Cela tient sans doute à plusieurs raisons. Il y a d'abord la faible valeur canonique des romans grecs, qui ne figurent, pour des raisons chronologiques évidentes, chez aucun des auteurs anciens – Aristote, Horace et Quintilien – qui définissent les références incontournables du Classicisme naissant. Il faut d'autre part tenir compte du statut problématique qu'ont les textes fictionnels en prose dans un débat sur les genres façonné par les catégories aristotéliciennes². Tout à la fois anciens, relativement peu prestigieux et étrangers à la grille classique des genres, les romans grecs s'avèrent irréductibles à cette polarisation entre « norme » et « usage » et entre Anciens et Modernes qui oriente le débat sur les genres littéraires dans l'Italie du seizième siècle. Et s'il est vrai que la codification générique qui s'élabore au cours du siècle consacre aussi le succès de certains genres modernes, elle aboutit à des configurations formelles qui pénalisent, dans les faits, le roman grec. L'autorité de Boccace et la vivacité *cinquecentesca* de la nouvelle associent durablement, y compris chez les théoriciens, écriture en prose et narration brève³. Quant à la narration longue, le succès du *Roland furieux* achève d'imposer le poème en vers comme sa forme optimale voire exclusive, même aux yeux des tenants du « romanzo » (Giraldi et Pigna), et relègue ainsi la prose dans la préhistoire du genre ou dans ses expressions les moins qualifiées⁴.

Cette réticence théorique vis-à-vis du roman grec connaît au moins une exception notable, les *Poetices libri septem* (1561) de Jules-César Scaliger. Mais c'est vraisemblablement l'influence de la culture française, et en particulier de la traduction des *Ethiopiennes* par Amyot, qui explique l'intérêt que le poéticien italien, installé en France à partir de 1525, porte au roman d'Héliodore. Il y a en effet des points de contact évidents entre le *Proësmé* d'Amyot et l'éloge de l'auteur grec que l'on lit dans le troisième (*Idea*) des

1. Baxter HATHAWAY, *The Age of Criticism : the Late Renaissance in Italy*, New York, Cornell University Press, 1962.
2. François LECERCLE, « Théoriciens français et italiens : une 'politique' des genres », in Guy Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 67-100 (p. 72).
3. *Traité sur la nouvelle à la Renaissance : Francesco Bonciani, Girolamo Bargagli, Francesco Sansovino*. Introduction et notes par Nuccio Ordine, trad. d'Anne Godard, Turin-Paris, N. Aragno-Vrin, 2002.
4. *Les poétiques italiennes du « roman »*. Simon Forniari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna. Trad., introductions et notes par Giorgetto Giorgi, Paris, H. Champion, 2005.

Poetices libri, au sein d'un chapitre consacré aux *Praecepta in unoquoque genere Poematum* ('Préceptes pour chaque genre de poème') :

Altera lex : non recto tramite ducendam narrationem, ne taedium pariat. [...] Hoc ipsum igitur quod pro principio sumes, non statuas in principio. Ita enim auditoris animus est suspensus : quaerit enim quod nondum extat [...] Hanc disponendi rationem splendidissimam habes in Aethiopica historia Heliodori. Quem librum epico Poetae censeo accuratissime legendum, ac quasi pro optimo exemplari sibi proponendum¹.

Les *Ethiopiennes* sont recommandées à l'attention de tout auteur de poésie épique parce qu'elles représenteraient l'exemple le plus abouti d'*ordo artificialis* dans la disposition narrative. Si elle n'est pas explicitement assimilée à l'épopée, l'œuvre d'Héliodore se voit donc attribuer un statut de modèle narratif pour les auteurs de ce genre, au même titre et plus encore que l'*Énéide*, citée dans le même paragraphe. Le choix de Scaliger reflète sans doute les coordonnées d'un système littéraire dans lequel l'opposition prose/vers est moins importante que dans l'Italie de la seconde moitié du seizième siècle. Elle traduit surtout le projet, qu'esquissait déjà le *Proëme* d'Amyot, d'opposer à la mode vulgaire des romans de chevalerie une nouvelle forme narrative où la tension romanesque n'exclut ni la solidité structurelle ni la clarté axiologique du récit². Les *Ethiopiennes*, dont l'intrigue complexe multiplie les sources de « suspense » et en même temps traduit une rationalité providentielle rigoureuse, incarnent à la perfection cet idéal narratif.

Cette recommandation adressée par Scaliger aux poètes épiques est suivie ponctuellement par le Tasse, qui dans ses *Lettres poétiques* (1575-1576), contemporaines de l'élaboration de la *Jérusalem délivrée*, cite Héliodore et Virgile comme étant ses modèles dans un art narratif qui consiste à créer une agréable « suspension » chez le lecteur³. Mais il est peut-être significatif que l'exemplarité narrative du romancier grec ne soit évoquée par le Tasse que dans ces écrits à caractère privé et technique, sorte de journal qui accompagne l'écriture du poème. Certes, les *Ethiopiennes* sont citées aussi, et avec un relief croissant, dans les deux versions des *Discorsi*, le traité de

1. Julii Caesaris SCALIGERI, *Poetices Libri Septem*, Lyon, apud Antonium Vincentium, 1561, III 96, p. 144. Voici le passage correspondant du *Proëme* d'Amyot : « surtout la disposition en est singulière : car il commence au milieu de son histoire, comme font les poètes heroïques. Ce qui cause de prime face un grand esbaisement aux lecteurs, et leur engendre un passionné désir d'entendre le commencement : et toutesfois il les tire si bien par l'ingenieuse liaison de son conte, que l'on n'est point resolu de ce que l'on trouve tout au commencement du premier livre jusques à ce que lon ait leu la fin du cinquiesme [...] De sorte que tousjours l'entendement demeure suspendu, jusques à ce que l'on vienne à la conclusion » (HÉLIODORE, *L'histoire aethiopique*..., p. 45-46).
2. Cf. Terence CAVE, « *Suspendere animos* : pour une histoire de la notion de suspens », in Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance (dir.), *Le commentaire et la naissance de la critique littéraire*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 211-218.
3. « *Il lasciar l'auditor sospeso [...] è arte perpetua di Virgilio ; e questa è una delle ragioni che ci fa piacer tanto Eliodoro ; ed è molte volte usata (male o bene, non so) in questo libro* », Torquato TASSO, *Lettere poetiche*, éd. Carla Molinari, Parma, Guanda, 1995, p. 80.

poétique que le Tasse consacre au « poème héroïque ». Mais s'il range désormais Héliodore parmi les auteurs épiques (à côté d'ailleurs d'Achille Tatius), c'est au prix d'une conception très large de l'épopée et au titre d'une option thématique qui est explicitement rejetée. Dans le deuxième livre des *Discorsi del poema eroico* (1594), consacré à l'*inventio*, le Tasse cite en effet « [gli amori] di Teagene e di Cariclea, e di Leucippe e di Clitofonte, che nella medesima lingua [greca] furono scritti per Eliodoro e per Achille Tazio » parmi les « *poemi epici* ... *formati di soggetto amoroso* », un genre mineur qu'illustrent également des textes aussi disparates que les *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes, le *Filocolo* de Boccace et le *Piramo e Tisbe* de Bernardo Tasso¹. Non sans un certain éclectisme encyclopédique, les romans grecs viennent ainsi s'inscrire dans l'arrière-plan composite dont se détache, seul dans sa perfection idéale, le « poème héroïque » du Tasse, digne héritier des épopées d'Homère et de Virgile. Il est vrai que ces citations n'en témoignent pas moins d'un intérêt relativement exceptionnel chez les poéticiens du *Cinquecento*. Mais la place que l'auteur accorde à ces textes dans sa réflexion n'est vraiment pas à la hauteur de la dette – importante sur le plan aussi bien narratif que thématique, comme nous allons le voir – qu'il contracte vis-à-vis d'eux, et notamment des *Ethiopiennes*. Même pour l'auteur italien le plus sensible à leur modèle, en somme, les romans grecs sont tout au plus des réservoirs d'éléments et de techniques narratives, et n'acquièrent pas le statut de textes exemplaires dont on pourrait déduire un ensemble cohérent de règles génériques.

Assimilés à une production narrative moyenne ou populaire, incompatibles avec les catégories qui organisent le système des genres littéraire, gênants ou peu intéressants sur le plan théorique : il n'est pas étonnant que les romans grecs n'aient pas eu en Italie le même impact et la même fonction modélisante que dans d'autres pays, et notamment en France. Avec la prudence qu'impose l'état actuel des recherches dans ce domaine, on peut en effet affirmer qu'il faut attendre les premières décennies du dix-septième siècle pour voir apparaître en Italie des textes en prose qui s'inspirent manifestement de ces modèles² – sans pouvoir d'ailleurs exclure que cet essor du roman en prose dépende moins des exemples grecs que de l'influence d'autres littératures européennes, comme la française ou l'espagnole, qui les avaient assimilés précédemment. D'autre part, le prestige

1. Torquato TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 108. Dans le passage correspondant des *Discorsi dell'arte poetica* (p. 13), seules les *Ethiopiennes* étaient citées, et sous une forme elliptique (« gli amori di Teagene e di Cariclea », sans nom d'auteur) dont il est difficile de dire si elle dépend de la grande notoriété du texte ou plutôt de sa faible valeur canonique.

2. « L'opera del napoletano Giulio Cesare Cortese (*Li travagliuse ammore de Ciullo e Perna*, 1614, in dialecto napoletano) dà il primo esempio della riappropriazione della narrativa greca » : Salvatore S. NIGRO, « La narrativa in prosa, il Seicento », in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo (dir.), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II. *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 424-425.

du poème en vers est assez fort et durable en Italie pour qu'encore dans les années 1630 ce soit sous la forme d'un *Eroico Poema* en huitains que le lettré napolitain Giovan Battista Basile choisit de réécrire, dans son *Teagene*, le roman d'Héliodore¹. Cela ne veut pas dire que la redécouverte de ces textes ait été totalement indifférente du point de vue de l'histoire des genres dans l'Italie du *Cinquecento*. Mais il s'agit de phénomènes plus discrets, qu'il faut observer dans le corps, voire dans les plis des textes, au moyen de cette analyse intertextuelle dont le philologue italien Gian Biagio Conte a montré tout l'intérêt qu'elle peut revêtir dans une approche renouvelée de la question des genres². Pour notre part, nous proposerons deux exemples de cette influence souterraine ou implicite du roman grec ; deux exemples qui ne sont pas tout à fait inédits, mais qui ont l'avantage de concerner deux œuvres majeures de la fin du seizième siècle et de faire apparaître des formes intéressantes d'infléchissement ou d'hybridation des genres traditionnels.

La *Jérusalem délivrée* du Tasse et le *Berger fidèle* de Guarini, plus ou moins contemporains et tous deux issus de la grande tradition littéraire ferraraise, ont des positions comparables dans l'histoire de leurs genres respectifs : leur allégeance manifeste au Classicisme ne les empêche pas d'incarner une forme de rupture, dont témoigne d'ailleurs la virulence des polémiques que les deux œuvres déclenchent presque dans les mêmes années. Or, il est frappant de constater que le poème du Tasse et le drame de Guarini, malgré leurs profondes différences génériques et thématiques, établissent, de l'aveu même de leurs auteurs, un dialogue intertextuel avec le même texte ancien, les *Ethiopiques* d'Héliodore³. Cette coïncidence n'est sans doute pas étrangère à l'audience particulière que les romans grecs semblent avoir eue à la cour de Ferrare, et dont l'*Aminta* (1573) du même Tasse, qui comporte des emprunts à Achille Tatius et à Longus, est l'un des premiers documents⁴. Il faut cependant remarquer que les deux auteurs prélèvent dans le texte ancien non pas un épisode marginal, mais le segment narratif qui est au cœur de son architecture complexe et incarne de manière exemplaire son

1. Le poème fut publié de façon posthume, en 1637, chez l'éditeur Facciotti de Rome. Voici un extrait de la préface : « E per far prova anche in soggetto grave del suo stile, si propose di ridurre in Rima Toscana il racconto delle cose Etiopiche di Eliodoro, Autor Greco ; il che adempiè felicemente, accrescendolo di propri Episodj, e riducendolo, come qui vedete, à forma di Eroico Poema, co'l titolo di Teagene ». Cf. Clotilde BERTONI, Massimo FUSILLO, « Heliodorus Parthenopaeus : the *Aithiopika* in baroque Naples », in Richard Hunter (dir.), *Studies in Heliodorus*, Cambridge Philological Society, 1998, p. 157-181.
2. Gian Biagio CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1985² ; Id., *Virgilio, il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984.
3. Les citations des trois œuvres seront faites d'après les éditions suivantes : HELIODORE, *Les Ethiopiques*, texte établi par Robert M. Rattenbury, rev. Thomas W. Lumb, et trad. par Jean Maillon, Paris, Les Belles Lettres, 19913 ; Torquato TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979 ; Battista GUARINI, *Il Pastor Fido*, éd. Elisabetta Selmi, intr. di Guido Baldassarri, Venezia, Marsilio, 1999.
4. Elisabetta GRAZIOSI, *Aminta 1573-1580. Amore e matrimonio in casa d'Este*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2001, p. 139-144.

idéologie. Il s'agit de l'histoire de Chariclée, jeune femme vertueuse de naissance royale, qui dans sa première enfance est éloignée de sa famille et finit par la retrouver après d'innombrables vicissitudes, lesquelles mettent en danger sa vie mais confirment l'excellence de sa vertu et la solidité de son amour parfaitement chaste pour le jeune Théagène. La réintégration dans son état d'origine est rendue possible par un épisode de « reconnaissance », qui lui évite *in extremis* la mort dont ses propres parents la menaçaient et rend possible son mariage avec Théagène. Ce *happy end* est mis explicitement sur le compte de l'action de la « Providence », la force qui préside à l'agencement téléologique du récit et qui assure également, par la punition ponctuelle des torts et la récompense des mérites des personnages, une forme d'irréprochable « justice » narrative.

Dans la *Jérusalem délivrée*, c'est l'épisode de Clorinde qui imite de près l'histoire de Chariclée. Les ressemblances entre les deux textes sont très évidentes dans la première partie de l'épisode, et ont été en effet remarquées dès les premières éditions commentées du poème ; elles deviennent plus discrètes, sans pour autant être moins profondes, dans la deuxième partie. Clorinde est comme Chariclée une princesse éthiopienne à la peau blanche : ce prodige est dû à l'influence miraculeuse d'une image que la mère de la jeune femme vénérat pendant sa grossesse. Confiée à un serviteur, elle a été élevée loin de son pays et dans l'ignorance de ses origines, et est devenue, comme Chariclée, une vierge guerrière. Éduquée dans la religion musulmane, elle défend vaillamment Jérusalem contre les croisés ; et c'est à la veille d'un exploit militaire particulièrement dangereux que son père adoptif, Arsete, lui raconte sa véritable histoire, comme Calasiris l'avait fait avec Chariclée. Jusqu'à ce point, l'usage que le Tasse fait du roman d'Héliodore montre que celui-ci est d'abord à ses yeux un répertoire thématique et un modèle narratif digne du genre épique. Clorinde hérite des vertus exemplaires – chasteté et bravoure – de l'héroïne ancienne. Par ailleurs, l'histoire de sa naissance miraculeuse emprunte au modèle ancien ces caractères surnaturels et exotiques en quoi consiste, selon le Tasse, le « merveilleux » épique. Enfin, le récit dépasse même en complexité celui d'Héliodore, puisqu'il concentre en l'espace d'un seul chant (le douzième plusieurs inversions temporelles, annonces énigmatiques et enchâssements narratifs.

Mais c'est dans le segment final de l'épisode que se produit un dédoublement singulier, et intéressant sous le profil du genre. Contrairement à Chariclée, Clorinde n'accepte pas de se faire guider docilement par la main de la Providence : ni la révélation de ses origines chrétiennes, ni la menace

1. Notre analyse de l'épisode suit de près, pour s'en écarter dans ses conclusions, celle que propose Walter STEPHENS, « Tasso's Heliodorus and the World of Romance », in James Tatum (dir.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press, 1994, p. 67-86. Cf. aussi Dante DELLA TERZA, *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 4-9.

d'un rêve prophétique ne suffisent à la convaincre de quitter la foi musulmane, dans laquelle elle a été élevée et au service de laquelle elle a choisi de mettre ses qualités guerrières. À partir de là, l'histoire de Clorinde est susceptible de deux lectures très différentes, selon que l'on considère les éléments du récit dans leur valeur transcendante ou bien dans leur dimension purement humaine. Au premier niveau de lecture, qui correspond à l'idéologie officielle de l'épopée catholique, on trouve une version christianisée et transcendante du dénouement providentiel des *Ethiopiennes*. La guerrière est reconnue comme membre de la famille chrétienne ; grâce au baptême, elle évite la mort spirituelle et intègre la communauté électorale des bienheureux ; elle est même promise, comme le révèle une apparition miraculeuse *post mortem*, à des noces célestes avec Tancredi, son amant fidèle et chaste et l'instrument inconscient de son salut. Au deuxième niveau de lecture, en revanche, on assiste au renversement ou à la parodie tragique de ce même schéma. La guerrière cache obstinément son identité ; la reconnaissance intervient donc trop tard pour éviter la mort physique que lui inflige Tancredi lui-même ; et les noces avec celui-ci prennent la forme d'une parodie sanglante, et presque d'un viol, dans le corps à corps furibond auquel se livrent les deux guerriers.

Que peut-on déduire de cela du point de vue du genre ? Il semble évident que le Tasse reconnaît dans l'intrigue des *Ethiopiennes* la traduction narrative d'une forme de rationalité providentielle ; en cela il rejoint l'avis de ceux qui, comme Amyot, avaient opposé la solide construction d'Héliodore au désordre narratif et moral qui régnait selon eux dans l'univers labyrinthique des *Amadis*. Le Tasse s'inspire donc du dénouement des *Ethiopiennes* pour réduire à l'ordre le « désordre » – à la fois religieux et sexuel – qu'incarne le personnage de Clorinde, chrétienne devenue musulmane, femme ayant adopté des mœurs viriles. Sauf que dans la *Jérusalem délivrée* cette rationalité providentielle entre en conflit avec la liberté que revendique la guerrière, dont la grandeur morale s'exprime aussi dans la loyauté dont elle fait preuve vis-à-vis de son éducation musulmane, laquelle ne serait, en bonne logique providentielle, qu'un accident de parcours négligeable ou un faux-semblant venu parasiter sa vraie identité de chrétienne. Le choc entre ces deux logiques et l'incompatibilité entre ces deux niveaux de lecture – que traduit de manière flamboyante l'antithèse « a dar si volse / vita con l'acqua a chi col ferro uccise » (XII 68) – donnent lieu à une situation proprement tragique. Le Tasse restitue ainsi au dispositif dramatique dont usait Héliodore – une reconnaissance entraînant une péripétie – sa valeur tragique d'origine, et va jusqu'à souligner cette irruption de la tragédie dans l'épopée par un geste très explicite sous le profil du genre : l'inscription dans le récit des termes (« vista », « conoscenza ») qui définissent chez Aristote l'*anagnorisis* tragique (« La vide, la conobbe, e restò senza / e voce e moto. Ahi vista ! ahi conoscenza ! », XII 67).

Le potentiel dramatique du roman d'Héliodore, qui se trouve ainsi actualisé par le Tasse au cœur même de sa réécriture épique, n'avait pas échappé à ses lecteurs anciens, et inspirera d'ailleurs au dix-septième siècle un nombre considérable d'adaptations à la scène, la plus spectaculaire étant la série de huit tragi-comédies « consécutives » que le français Alexandre Hardy consacre en 1623 aux *Chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée*¹. Mais ce potentiel est déjà évident aux yeux de Giovan Battista Guarini, qui s'inspire des *Ethiopiques* pour dessiner l'intrigue principale de sa tragi-comédie pastorale *Le berger fidèle*, celle qui a pour protagonistes Mirtillo et Amarilli. Les ressemblances entre les deux textes sont évidentes, aussi bien dans le nœud dramatique de l'intrigue que dans son dénouement heureux. Mirtillo et Amarilli sont, comme Théagène et Chariclée, deux jeunes gens d'origine divine et à la vertu exemplaire qui s'aiment d'un amour très chaste, mais qu'une série d'obstacles empêche de s'unir par le mariage. L'obstacle dont découlent tous les autres est, chez Guarini, un malentendu concernant l'identité de Mirtillo, qui met en question la légitimité du mariage des deux héros, les empêche de manifester ouvertement leur amour, et provoque pour finir, avec la complicité de l'intrigante Corisca, l'injuste condamnation à mort d'Amarilli. C'est à partir de cette situation de danger mortel, qui correspond à la fin de l'acte IV de la pièce, que Guarini suit particulièrement de près la trace du modèle grec². Dans le dernier livre des *Ethiopiques*, Chariclée et Théagène sont condamnés par les propres parents de Chariclée, qui ignorent son identité, à être sacrifiés aux dieux Hélios et Séléné, lesquels exigent chaque année du peuple éthiopien le sacrifice d'une victime humaine. C'est au même genre de sacrifice rituel, mais en l'honneur de la déesse Diane, qu'Amarilli est condamnée par un collège de prêtres qui inclut son père Titiro ; sauf que Mirtillo propose de mourir à sa place et, vainquant la résistance de sa bien-aimée, obtient finalement de la remplacer sur le bûcher. Dans le roman comme dans la pièce, le sacrifice des jeunes innocents est évité de justesse grâce à des longues scènes de reconnaissance, qui révèlent de manière progressive la vraie identité de la victime désignée et le rapport de parenté qui la lie à l'un de ses juges (*Berger fidèle*, V v ; *Ethiopiques* X XII-XV). Dans les deux cas, la reconnaissance est rendue possible par la présence sur le lieu de l'exécution d'un homme qui a sauvé et élevé secrètement l'enfant disparu (Sisimithrès, Carino), et qui peut donc assurer au père stupéfait (Hydaspe, Montano) que l'enfant qu'il croyait mort se trouve bel et bien devant lui. Dans un premier

1. Eugène RIGAL, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle* (1889), Genève, Slatkine Reprints, 1970, cite (p. 435 et suivantes) un certain nombre d'autres réécritures théâtrales d'Héliodore, dont une pièce de Calderón de la Barca et un projet de tragédie par Racine.
2. Cette affinité semble évidente au grand lecteur de romans grecs qu'est Huet (« Le Guarini et après lui M. d'Urfé ont bien su imiter ce bel endroit en la reconnaissance de Mirtil et celle de Sylvandre », HUET, *Lettre-traité...*, p. 78), alors qu'elle est rarement mentionnée dans les commentaires modernes de la pastorale de Guarini.

temps, toutefois, cette découverte ne suffit pas à écarter un sacrifice qui semble nécessaire, et ne fait donc que jeter dans le désespoir un père qui se croit obligé de tuer le fils à peine retrouvé : « il mio trovo, e l'uccido », s'exclame Montano, (V VI, v. 882) faisant écho aux mots d'Hydaspe : « Plaît-il aux dieux de me la donner et de me l'enlever en même temps ? » (X XVI). Mais la péripétie intervient peu après, quand l'interprétation correcte d'un oracle permet de reconnaître en Mirtillo l'époux fidèle promis à Amarilli (V VI) ; le mariage des deux jeunes amoureux est alors annoncé, ainsi que l'abolition du rituel barbare du sacrifice humain (v. 1164 et suiv.), dans une séquence d'événements heureux proche de celle qui occupe les derniers chapitres des *Ethiopiennes* (X XXXIX-XLI) et que vient sceller, de manière analogue, la citation d'un oracle énigmatique dont la conclusion du roman éclaircit enfin le sens.

Par delà ces ressemblances ponctuelles dans le dénouement, les deux œuvres révèlent des affinités profondes pour ce qui est du rapport entre les personnages et l'intrigue. Comme les protagonistes des *Ethiopiennes*, Mirtillo et Amarilli ne sont pas moins parfaitement exemplaires au début qu'à la fin de la pièce. De même, seule une série de malentendus empêche de reconnaître que leur amour est dès le départ mutuel et que, bien loin d'être répréhensible, il s'inscrit dans un dessein divin qui lui attribue de surcroît un rôle salvateur pour toute la communauté d'Arcadie. Aucune évolution psychologique et morale n'est donc demandée aux deux personnages : les obstacles auxquels ils sont confrontés tout au long de la pièce relèvent plutôt du schéma de la « mise à l'épreuve des héros » qui, comme le dit Mikhaïl Bakhtine en soulignant son importance dans le « chronotope » du roman grec, ne sert qu'à « démontrer leur caractère immuable, leur identité avec eux-mêmes »¹. C'est cette fidélité envers soi-même, avant même qu'envers l'être aimé, que met en exergue le titre du *Berger fidèle* ; et si elle se manifeste plus ouvertement chez Mirtillo, elle n'en est pas moins profonde chez Amarilli, que les circonstances obligent pourtant à cacher longtemps ses vrais sentiments. Cette vertu, essentiellement passive, s'exprime également dans la dernière partie de la pièce, où les obstacles extérieurs qui empêchaient l'union des deux personnages sont levés par une force tout aussi étrangère à leur volonté : la « Providence » qui, dévidant un écheveau complexe de malentendus dangereux et de complots mesquins, fait en sorte que l'identité de Mirtillo soit enfin reconnue, le sens de l'oracle enfin compris, l'amour des deux jeunes enfin couronné par le mariage².

L'impact des *Ethiopiennes* semble donc avoir été considérable sur Guarini, qui s'en est inspiré pour construire une intrigue dramatique où la « reconnaissance » finale révèle l'accord heureux, mais longuement masqué,

1. Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 256.

2. Voir notamment le chœur du premier acte (I v. 1073 et suivants) et la sixième scène du cinquième acte (v. 1117 et suivants).

entre désir amoureux et loi divine, entre liberté individuelle et logique providentielle. La différence est d'ailleurs frappante avec l'emploi du même schéma par le Tasse, qui n'imité les *Ethiopiennes* que pour mieux représenter, dans le personnage de Clorinde, le décalage tragique qui existe entre la logique providentielle et une identité humaine à la fois plus conflictuelle et plus ancrée dans sa dimension historique – à tel point que l'on en viendrait à lire le *Berger fidèle* comme une tentative de résoudre, par un retour à l'Antiquité rendu possible par l'utopie pastorale, les apories idéologiques et littéraires que pointe la *Jérusalem délivrée*. Dès lors, on pourrait s'étonner que, loin de la valoriser, Guarini tende à dissimuler sa dette vis-à-vis des *Ethiopiennes*, aussi bien dans l'écriture de sa pièce que dans l'exégèse dont il en assortit la publication. D'une part, en effet, les emprunts au roman grec se font plus discrets au fil des rédactions successives du *Berger fidèle*, alors même que se multiplient les citations directes, mais plus superficielles, de l'*Œdipe roi* de Sophocle. C'est ainsi que Guarini supprime le détail, inspiré des *Ethiopiennes* (X XIII), de la « bande brodée » qui dans une première version manuscrite de la pièce contribuait à la reconnaissance de Mirtillo, et qu'en même temps il introduit un dialogue entre Carino et Dameta (v. 744-752, qui fait écho à la tragédie de Sophocle¹. D'autre part, si les copieuses *Annotationi* de 1602 ne mentionnent « la bellissima storia d'Eliodoro » qu'une seule fois et de manière vague, comme un exemple parmi d'autres de ces « perfetti riconoscimenti » qui rendent si admirables les textes de l'Antiquité, elles multiplient en revanche les citations littérales d'*Œdipe roi* pour montrer à quel point l'épisode de reconnaissance du *Berger fidèle* est proche de celui qu'Aristote lui-même considérait comme le comble de la perfection².

Or, s'il est vrai que les points de contact formels ne manquent pas entre le dénouement du drame de Guarini et celui de la tragédie de Sophocle, il est indéniable que les différences entre les deux textes sont beaucoup plus profondes. Chez Sophocle, la « reconnaissance » oblige un fils à se reconnaître coupable du meurtre involontaire de son père, et entraîne la péripétie tragique ; chez Guarini, comme déjà chez Héliodore, le même dispositif empêche au contraire un père de devenir l'assassin involontaire de son enfant, et permet ainsi le dénouement heureux du drame. Si, d'autre part, on considère les deux pièces dans leur ensemble, toute comparaison devient à-peu-près impossible, alors que des affinités importantes existent, comme nous

1. Le passage et sa source grecque sont cités dans le commentaire d'E. Selmi (GUARINI, *Pastor Fido*, p. 446).
2. *Annotationi al « Pastor fido »*, fac-simile de l'édition véronaise de 1737 in *La questione del « Pastor fido »*, introduzione di Andrea Gareffi, Manziana, Vecchiarelli, 1997, p. 167 et 166 : « Qui comincia il molto bello ed artificioso riconoscimento di questa favola, il quale ha tutte quelle parti, che c'insegna Aristote[le] convenire alle favole più perfette, e più riguardevoli [...] Sopra tutto è tanto simile a quello dell'Edipo Tiranno, veramente mirabile, e sommamente dal Filosofo celebrato, che non potrebb'esser più; avendo eziandio messo in opera i medesimi termini, e le parole stesse di Sofocle trasportate ».

avons essayé de le montrer, entre la structure du *Berger fidèle* et celle des *Ethiopiennes*. Il est pourtant assez naturel que l'auteur ferrarais insiste beaucoup moins sur sa fidélité à Héliodore que sur sa réécriture infidèle de Sophocle, et encourage ainsi une interprétation de sa pièce qui y voit, encore aujourd'hui, une inversion polémique ou une transformation chrétienne de la tragédie classique¹. Les généalogies littéraires plus ou moins tendancieuses qui à cette époque construisent l'identité officielle d'une œuvre et en conditionnent la réception peuvent difficilement accueillir un texte comme les *Ethiopiennes*, dont l'identité générique est trop floue et le statut canonique pas assez prestigieux. En même temps, si le *Berger fidèle*, « tragi-comédie pastorale », a été une œuvre de rupture dans l'histoire des genres, c'est sans doute aussi grâce à l'influence discrète et largement oubliée qu'a exercée sur elle le modèle inclassable de la « bellissima storia di Eliodoro ».

Matteo RESIDORI

Université Sorbonne Nouvelle Paris III

1. Elisabetta Selmi (GUARINI, *Pastor Fido*..., p. 44) parle par exemple d'« audace riadattamento modernizzante dello schema sofocleo » et cite Claudio Scarpati selon lequel Guarini opérerait une « inversione » qui transforme « l'illustre mythos tragico in favola di salvezza ».