

## **"I stand on change and shall dissolve in changing": une représentation baroque de l'héroïsme**

Christine SUKIC  
Université de Bourgogne

Le poète anglais George Chapman, qui vécut à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, est surtout connu pour sa traduction de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, qu'il considérait comme son œuvre majeure. Il écrivit également des poèmes, quelques comédies et cinq tragédies, dont quatre à sujet français.

Si George Chapman est essentiel dans la définition d'un héros baroque anglais, c'est tout d'abord parce qu'il écrit à une époque charnière de la littérature anglaise : comme ses contemporains, il trouve ses lieux communs dans la tradition humaniste et les revisite sans cesse tout en étant conscient qu'il ne peut plus se situer dans le mode de l'imitation simple. Son esthétique doit donc se trouver dans ce décalage entre la nécessité de faire appel à un répertoire commun et la prise en compte d'une crise épistémologique qui modifie le rapport à la culture classique et oblige à jeter sur elle un regard oblique. Cette position du poète dans une modernité baroque n'a pas toujours été bien comprise par ses rares critiques, qui lui attribuent généralement un statut littéraire particulier. Chapman est un auteur important mais peu lu, car il est considéré comme "difficile", ce qui supposerait que les autres sont "faciles", si tant est que ce mot soit porteur de sens en matière littéraire. Le théâtre de Chapman est notamment peu lu, et jamais joué, car il ne correspond pas à l'idée que l'on se fait du théâtre de cette époque, à savoir la fin du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du règne de Jacques I<sup>er</sup> en 1625. Il s'agit en effet d'un théâtre du verbe plus que du mouvement. Certains critiques voient d'ailleurs la pièce *The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron* (1608) comme un poème plus que comme une œuvre dramatique. Chapman est pourtant bien un auteur de théâtre, mais il n'écrit pas pour le même public que

celui de Shakespeare. Le diptyque de *Byron* fut écrit pour la troupe des enfants du Blackfriars, théâtre connu pour ses satires politiques et son public de gentilshommes. John Marston et Ben Jonson écrivaient aussi pour ce théâtre et Chapman est certainement beaucoup plus proche de Ben Jonson, avec qui il a d'ailleurs écrit, que de Shakespeare. L'image de Chapman change, selon les critiques: on a voulu voir en lui un Stoïcien car un de ses héros est stoïque, ou un adepte des thèses hermétiques, car il fréquentait les penseurs de la nouvelle science réunis autour de Sir Walter Raleigh et du neuvième Comte de Northumberland. Il est parfois considéré comme Catholique, car on trouve dans une de ses pièces une défense du Massacre de la Saint-Barthélemy. Mais il est aussi vu comme Protestant, ou athée, misogyne ou sensuel, moraliste, moralisateur, ou libertin, etc. On eût été mieux avisé de lire ce qu'il rappelle lui-même par une formule simple dans l'un des commentaires de sa traduction de l'*Illiade*: "no man being so simple to thinke that the Poet thinketh alwaies as he maketh others speake"<sup>1</sup>.

Chapman n'est donc pas un auteur difficile, mais plutôt un auteur complexe. La difficulté qu'ont les critiques à le cataloguer témoigne de leur incapacité à percevoir que ce poète se situe dans une période où l'esthétique renaissante est mise à mal. Rappelons ici une exception notable: Gisèle Venet est la première à employer le mot "baroque" à propos de Chapman, lorsqu'elle élucide, dans son étude "Temps et espace baroques dans *The Conspiracie and Tragedie of Charles, Duke of Byron*", les contradictions apparentes de la pièce en les rattachant à "la poétique baroque d'un imaginaire du mouvement"<sup>2</sup>.

Chapman n'est en effet pas un poète de la Renaissance, mais un écrivain en rupture avec une esthétique classique qu'il perçoit comme inapte à rendre les tensions épistémologiques caractéristiques de son époque. Le meilleur chemin vers son œuvre est celui de l'esthétique: sous cet angle, Chapman n'est pas vu comme le philosophe qu'il n'est pas, mais comme le poète et dramaturge qu'il

<sup>1</sup> *Chapman's Homer. The Iliad*, éd. Allardyce Nicoll, Bollingden Series XLI, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1998 [1956], Chant XIII, Commentaire, p. 277.

<sup>2</sup> "Temps et espace baroques dans *The Conspiracie and Tragedie of Charles, Duke of Byron*", in *Lieu et temps*, éd. Jean Fuzier, Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare (1984), Montpellier, Université Paul Valéry, 1989, pp. 119-27, ici p. 123.

"I stand on change and shall dissolve in changing"

fut. D'où l'importance de la notion de baroque, car elle nous permet de ne pas nous livrer à de fausses considérations morales et d'envisager l'œuvre selon des critères plus justes, c'est-à-dire de définir une idéologie à partir d'une esthétique et non le contraire. L'idéologie de Chapman s'exprime au premier chef dans son esthétique, notamment par le détournement de topoï classiques.

Dans sa pièce en diptyque, *The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron*, Chapman a choisi d'évoquer la fin de Charles de Gontaut-Biron, condamné à mort et décapité en 1602, soit six ans seulement avant la publication de la pièce. Maréchal de France et gouverneur de Bourgogne, ce favori d'Henri IV fut accusé de complot contre le roi, et, en dépit de ses dénégations, fut condamné lors d'un procès expéditif, qui pouvait rappeler à un public anglais celui du Comte d'Essex en Angleterre, un an auparavant. La première partie de la pièce de Chapman, *The Conspiracy*, raconte comment Byron se laisse tenter par des conspirateurs étrangers avant de tomber aux genoux de son roi, qui lui pardonne. Dans la deuxième partie, *The Tragedy*, Byron se compromet plus avant, est finalement arrêté, jugé, et condamné. La pièce se place évidemment d'emblée, par son titre, dans la tradition de la littérature de conspiration, inspirée d'abord par Salluste et Cicéron, puis devenue au XVII<sup>e</sup> siècle en Angleterre un topos du théâtre politique<sup>3</sup>.

Je me propose ici de prendre comme point de départ de cette réflexion sur baroque et héroïsme un passage du début de la pièce, dans la scène 2 de l'acte I<sup>4</sup>. C'est dans cette scène que Byron fait sa première apparition. Avant ce passage, on a vu à l'œuvre divers personnages à la cour du roi de France Henry IV, notamment le duc de Savoie et le "malcontent" La Fin. La scène 2 de l'acte I se passe à Bruxelles, où Byron est en ambassade auprès de l'archiduc Albert, gouverneur des Provinces espagnoles, pour la signature du traité de Vervins (1598). Picoté est un gentilhomme français au service d'Albert, qui amorce la conspiration en tant que telle alors qu'il étale à terre un tapis qui, dit-il, raconte l'histoire du Romain Catilina :

*Enter Picoté, with two other spreading a Carpet.*

<sup>3</sup> Sur la littérature romaine de conspiration, voir l'ouvrage essentiel de Victoria Emma Pagàn, qui établit une typologie de ces récits dans la littérature classique, *Conspiracy Narratives in Roman History*, Austin : University of Texas Press, 2004.

<sup>4</sup> Voir en annexe le passage complet et sa traduction.

*Picoté*

Spread here this historie of *Cateline*,  
That Earth may seem to bring forth Roman Spirits;  
Even to his Genial feet; and her dark breast  
Be made the clear Glass of his shining Graces,  
We'll make his feet so tender, they shall gall  
In all paths but to Empire; and therein  
I'll make the sweet Steps of his State begin.

*Exit*

(*Conspiracy*, I. 2. 15-21)

Ce passage apparaît comme l'annonce d'une *ekphrasis*, technique que Chapman connaît bien puisqu'il a traduit Homère, et qu'il a même publié la description du bouclier d'Achille dans une édition distincte de celle de l'*Iliade* (*Achilles Shield*, 1598). Or ici, ce qui aurait pu être la description de cet objet se limite à "cette histoire de Catilina" (I. 2. 15). Chapman prend même le contre-pied de l'*ekphrasis* à visée morale, puisque ce tapis n'est pas censé enseigner à Byron l'art de se bien conduire à la Cour, mais au contraire, celui de comploter contre son prince. L'histoire de Catilina est ici tout juste mentionnée, comme s'il n'était point besoin d'y revenir. Elle est considérée comme un topos : le nom de Catilina suffit. D'ailleurs, après l'exécution du Comte d'Essex — un des protecteurs de Chapman, qui y fait allusion dans la pièce pour le comparer à Byron — le prêtre William Barlowe, à qui la reine avait demandé de prononcer un sermon à Saint-Paul afin de faire de cette conspiration une histoire exemplaire, y comparait le Comte au conspirateur romain<sup>5</sup>. L'histoire de Catilina était de plus particulièrement prisée par les auteurs contemporains de Chapman, puisqu'on sait qu'outre la pièce de Ben Jonson, *Catiline his Conspiracy* (1611), il s'en écrivit au moins deux autres aujourd'hui perdues, l'une par Stephen Gosson (vers 1578) et l'autre par Robert Wilson et Robert Chettle, *Catiline's Conspiracy* (1598). Il n'est pas surprenant que le personnage de Catilina se retrouve dans plusieurs pièces. Pour Chapman et Jonson notamment, le thème de la conspiration était hautement politique, puisqu'il rappelait non seulement la révolte avortée d'Essex mais aussi la Conspiration des

<sup>5</sup> William Barlowe, *A Sermon preached at Paules Crosse, on the first Sunday in Lent*. At London: Printed for Mathew Lane, dwelling in Paules Church-yard neere Warling-Streete, 1601.

"I stand on change and shall dissolve in changing"

Poudres<sup>6</sup>. Mais chez Chapman, l'utilisation politique de la figure du conspirateur passe d'abord par une réinvention esthétique.

L'*ekphrasis*, on le sait, est censée faire parler des images : elle constitue un discours sur l'art visuel et fait de la peinture une poésie parlante. Celui qui regarde l'*ekphrasis* (ou plutôt, qui écoute son discours) est celui à qui l'on parle, qui regarde et se tait. Or ici, Chapman a inversé la technique en amorçant la possibilité d'une *ekphrasis* qui est immédiatement abandonnée, car c'est le spectateur / auditeur de l'*ekphrasis*, Byron, qui se met à parler dès qu'il paraît sur scène, face à ce tableau constitué par le tapis. Picoté est sorti de scène, et l'a laissé seul. La figure se tait, et l'œil n'écoute pas du tout. Byron ne fera allusion au tapis qu'à la fin de ce passage, lorsqu'il aperçoit ces "coverings rich", destinés uniquement, lui semble-t-il, à dissimuler la terre à son regard, et à lui faire croire qu'il est au ciel :

[...] wheresoe're I go,  
They hide the earth from me with coverings rich,  
To make me think that I am here in heaven.  
(*Conspiracy*. 1. 2. 49-51).

Chapman opère donc une inversion de la perspective dans ce passage, en abandonnant la possibilité d'un avertissement au héros, et en laissant celui-ci seul avec lui-même. Byron, héros centripète, se regarde dans le miroir qu'on lui tend, et qu'il voit comme un "centre" :

[...] they follow all my steppes with Music,  
As if my feet were numerous, and trod sounds  
Out of the Centre, with *Apollo's* virtue... (I. 2. 45-7).

Durant toute la pièce, Byron ne va pas cesser de se regarder. Il va lui-même proposer une *ekphrasis*, lorsque, dans *The Conspiracy* (III, 2), il décrit une représentation de lui-même, non sous la forme d'un tableau (médium qu'il récite) mais d'une statue, qui, dit-il, lui convient mieux. Cette statue, successivement nommée "my likeness", "a statuary of mine own", "my image", et "my counterfeit", a pour unique objet la préservation éternelle de son modèle. Mais cette

<sup>6</sup> Pour une interprétation politique de la figure de Catilina chez Chapman et Jonson, voir John Margeson, "Individualism and order in the *Byron plays* of Chapman and Jonson's *Catiline*", in *Craft and Tradition. Essays in Honour of William Blissett*, éd. H. B. de Groot et Alexander Leggatt, University of Calgary Press, 1990, pp. 111-121.

*ekphrasis* a pour destinataire celui qui la crée : là encore, la perspective est tournée vers soi<sup>7</sup>.

Chapman porte donc sur l'*ekphrasis* un regard oblique, qui va jusqu'à l'ironie. Par l'emploi du motif du tapis dans la scène 2 de l'acte I, il met en œuvre une stratégie ironique du dévoilement et de la dissimulation : le tapis-*ekphrasis* est censé dévoiler une facette de Byron, mais en même temps, il ne fait que dissimuler à Byron la conspiration qui n'est alors pas la sienne, mais celle qui s'exerce contre lui. Il y a là une inversion ironique du thème même de la pièce (la conspiration) qui, par définition, doit s'entourer de secret. Or ici c'est le conspirateur à qui l'on dissimule certains faits. L'ironie est patente au début du passage lorsque Picoté évoque les "esprits romains" que le tapis, "clair miroir", est censé engendrer, alors que son but dans cette scène est d'amener Byron à la tentation de la conspiration. Le rôle de Picoté dans cette scène est de nous indiquer que la direction du regard est faussée. Étalant à terre son tapis, il dit bien que le rôle qu'il lui assigne n'est pas d'apporter une quelconque vérité, mais au contraire de la dissimuler : "That Earth may seem..."<sup>8</sup>. De même, les entrailles de la terre, matière mystérieuse et sombre, sembleront visibles et claires, puisque grâce au tapis, Picoté les transforme en un "clair miroir". La scène est construite comme pourrait l'être un tableau, avec au centre Byron, personnage ne regardant que lui-même partout où il tourne son regard, et Picoté qui, tout en étalant son tapis, indique au spectateur qu'il est inutile d'y porter le regard. Picoté n'est donc pas un personnage central, néanmoins un personnage indispensable à la compréhension de la scène, une de ces "figures de bord de scène" définies par Louis Marin et qui énoncent "moins ce qui est à voir, ce que le spectateur *doit* voir, que *la manière de voir*"<sup>9</sup>.

En fait, le regard central de ce "tableau" est celui que Byron porte sur le tapis, mais dans lequel il ne voit que lui-même. Ce tapis-miroir isole encore plus Byron et modifie la signification de cette "conspiration" du titre qui n'en est pas une au sens strict, puisque

<sup>7</sup> Le motif de la statue est peut-être une référence à la statue de Jupiter que regarde Cicéron alors qu'il prononce sa quatrième adresse au peuple romain dans les *Catilinaires*.

<sup>8</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>9</sup> Louis Marin, *De la représentation*, éd. Daniel Arasse et alii, "Hautes Etudes", Paris : Gallimard, Le Seuil, 1994, pp. 349-50.

"I stand on change and shall dissolve in changing"

Byron ne conspire qu'avec lui-même (le personnage de La Fin, dans la pièce, est un piètre conjuré qui change de camp à la première occasion)<sup>10</sup>.

L'ironie est encore accentuée par le fait que le personnage de Catilina apparaît déjà sous forme ekphrastique au livre VIII de l'*Énéide*, au moment où Énée se prépare au combat contre les Laurentes, et que Vénus apporte à son fils des armes forgées par Vulcain. Virgile se livre alors à une description des scènes figurées sur l'orbe du bouclier, en commençant par ces mots : "le bouclier, ouvrage qu'on ne saurait décrire" (VIII, 625). Mais il enchaîne pourtant sur la description : "C'était l'histoire de l'Italie et des triomphes des Romains..." (626-7). Les Enfers sont représentés, et c'est là qu'apparaît Catilina, à qui s'adresse le poète : "À quelque distance il ajoute encore les demeures du Tartare, le haut portail de Dis, les châtimens qui tombent sur les crimes et toi, Catilina, suspendu à un rocher menaçant, plein d'effroi devant les faces des Furies ; à l'écart les hommes pieux et Caton leur donnant des lois" (666-71)<sup>11</sup>. Chapman réutilise donc le lieu commun classique de l'*ekphrasis*, tout en le détournant complètement de sa destination première. Ce qui est annoncé comme non descriptible puis décrit sur le bouclier virgilien, c'est l'essence même de l'épopée. Dans le diptyque de *Byron*, le tapis-*ekphrasis* est également "non descriptible", mais cette fois, véritablement non décrit<sup>12</sup>. Chapman emprunte à Virgile le cliché de l'aveu de la représentation impossible, mais il le fait à d'autres fins que son prédécesseur en appliquant le cliché à la lettre. En effet, il est désormais impossible de retrouver cette essence épique que Virgile pouvait encore décrire. Byron, ne pouvant être un nouveau héros épique, sera Catilina, l'anti-héros même de la littérature classique. Chapman reconstitue l'aspect prophétique du bouclier d'Énée, mais en lui donnant une visée anti-

<sup>10</sup> Dans sa récente étude sur *The Conspiracy and Tragedy of Byron*, Gunilla Florby a aussi noté que ce passage se caractérisait par une utilisation particulière de la perspective, mais elle y voit plutôt la mise en œuvre d'une anamorphose littéraire, "[a] memento mori montage submerged beneath the elegant blank verse" (*Echoing Texts. George Chapman's 'Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron'*, Lund Studies in English 109, Lund University, 2004, pp. 47-8).

<sup>11</sup> Virgile, *L'Énéide*, éd. et trad. Jacques Perret, Paris : Belles Lettres, 1989.

<sup>12</sup> On note avec intérêt que Victoria Emma Pagàn utilise le terme "unnarratable" à propos des récits de conspiration, puisque, dit-elle, ils sont par définition fondés sur le secret et le refus de dire (*Conspiracy Narratives in Roman History*, *op. cit.*, p. 40).

héroïque<sup>13</sup>. L'*ekphrasis* chapmanien devient un simple cliché, motif en creux censé contenir tout discours sur Catilina, mais qui se révèle être vide, motif baroque par excellence puisqu'il pointe la nécessité de trouver de nouvelles formes de représentation. La référence à Catilina tire aussi toute son ironie dans le fait qu'elle évoque immédiatement l'orateur Cicéron et ses *Catilinaires*, sans pour autant susciter de discours sur le même sujet. L'éloquence cicéronienne demeure ici muette. Victoria Emma Pagàn a d'ailleurs bien montré l'importance de ce qui est dit et non dit dans les récits de conspiration, notamment à propos de la conjuration de Pison telle qu'elle est racontée par Tacite dans les *Annales*<sup>14</sup>.

On peut dire que Chapman tente, dans ses tragédies, et notamment celle-ci, de tracer les contours d'une figure héroïque dont il nous dit, tout au long de son œuvre, que sa substance est perdue. C'est dans sa traduction de l'*Odyssee*, mais surtout de l'*Iliade*, qu'il trouve les critères de l'héroïsme idéal, à l'aune duquel il va pouvoir estimer la substance de ses propres héros. Que Chapman souscrive aux critères d'un héroïsme qu'il juge idéal lorsqu'il traduit Homère est particulièrement évident dans le paratexte qui accompagne ses traductions. Dans les deux préfaces qu'il adresse à Essex en 1598 (pour les sept premiers livres de l'*Iliade* et le *Bouclier d'Achille*), il met en évidence la vérité contenue dans ce qu'il appelle son écrit homérique ("Homericall writing"<sup>15</sup>). Ainsi il va évoquer "l'image de vérité", le "véritable portrait" ("the true image" ; "the true portraite"<sup>16</sup>). En bref, l'œuvre homérique est "the native deduction, image and true heire of true knowledge". L'œuvre d'Homère lui apparaît donc comme une sorte de vérité tautologique (c'est la vraie image de la vraie connaissance) où les lecteurs trouveront le portrait de tous les héros véritables ayant jamais vécu, "the soules of al the recorded worthies that ever liv'de"<sup>17</sup>. Chapman promet même à Essex de changer le papier de son livre en cristal, afin d'y préserver pour

<sup>13</sup> Sur l'aspect prophétique du bouclier d'Énée, voir Antoinette Novara, *Poésie virgilienne de la mémoire. Questions sur l'histoire dans l'Énéide* 8, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986, pp. 90-3.

<sup>14</sup> *Conspiracy Narratives in Roman History*, op. cit., pp. 80-85. Victoria Pagàn rappelle aussi que Plutarque reprend le récit de la chute des conjurés dans l'essai qu'il consacre à la parole et au silence, *De garrulitate* (ibid., p. 83).

<sup>15</sup> *Chapman's Homer. The Iliad*, op. cit., préface à *Seaven Bookes of The Iliades*, p. 503.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 506.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 503.



"I stand on change and shall dissolve in changing"

toujours l'inscription de toutes les grâces de son mécène ("to turne my paper to Christall, from whence no time shall race the engraven figures of your graces"<sup>18</sup>). L'œuvre homérique est donc destinée à des lecteurs héroïques, ainsi que le confirme le mépris affiché de Chapman envers ceux de ses lecteurs qui, dit-il, ne savent saisir la signification de sa traduction. En revanche, dans ses dédicaces, il met en avant la noblesse et l'héroïsme de ses mécènes.

Par exemple, lorsqu'il publie, en 1616, *The Whole Workes of Homer*, Chapman dédie cette publication à la mémoire du Prince Henry, mort en 1612, et qu'il considère comme un de ses héros, comme en témoigne la dédicace qui porte ce titre : "To the Imortall Memorie, of the Incomparable Heroe, Henrye Prince of Wales"<sup>19</sup>. Dans la même publication, Chapman évoque l'héroïsme de ses autres dédicataires : sa dédicace à Robert Cecil, Secrétaire du roi, s'intitule : "To the right noble and most toward Lord in all the Heroicall vertues, Viscount Cranborn" ; celle destinée à Thomas Howard : "To the right noble and Heroicall, my singular good Lord, the Lord of Walden"<sup>20</sup>.

En revanche, dans l'œuvre théâtrale de Chapman, l'héroïsme n'a plus la même destination. Ce n'est plus l'œuvre elle-même qui constitue un miroir de l'héroïsme : le spectateur / lecteur de la pièce regarde Byron se regarder dans le miroir de son propre héroïsme. Le spectateur ne peut donc plus porter son regard sur le héros avec une vision de face, mais il regarde un héros qui se regarde.

Aussi, l'esthétique chapmanienne va-t-elle, non pas tenter la reconstitution d'un héroïsme fragmenté, mais faire simplement le constat du fragment et de l'impossibilité de l'unicité héroïque et poétique. Comme le Shakespeare décrit par Gisèle Venet dans son "Shakespeare maniériste et baroque ?", Chapman s'adonne à une "culture de l'emprunt"<sup>21</sup>, se saisit de codes traditionnels et insère dans son texte topoï et citations afin de mieux les détourner. Mais il dépasse le cadre d'un jeu sur les formes qui n'aboutirait qu'à une "manière" différente. Le contenu, c'est-à-dire la substance héroïque,

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 506.

<sup>19</sup> *The Whole Workes of Homer* (1616), poème dédicatoire au Prince Henry, consulté sur <<http://lion.chadwyck.com>> le 30/10/2005.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> "Shakespeare, maniériste et baroque ?", *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 55 (2002), pp. 7-25, ici p. 11.

prime en tant que réalité irréprésentable et prend le dessus sur le savoir-faire. Chapman construit une esthétique fragmentée dans laquelle tout est reconnaissable et pourtant, tout est différent. Comme le dit lui-même Byron dans ce passage, il s'agit d'un "changement" immuable ("I stand on change", I. 2. 27).

Après l'*ekphrasis* manquée, Byron entre en scène en disant : "What place is this? what air? what region?", c'est-à-dire en prononçant les paroles d'Hercule dans l'*Hercule furieux* de Sénèque, au moment où Hercule sort de son accès de colère provoqué par Junon et qui lui a fait tuer femme et enfants : "Quel est ce lieu, quelle est cette région, cette partie de l'univers ? Où suis-je ?"<sup>22</sup>. C'est le moment où la vue d'Hercule se trouble, où il n'a plus l'impression d'être lui-même et de comprendre ce qui l'entoure, où tous ses sens semblent lui échapper. Et de fait, la vue de Byron se trouble aussi, puisqu'il a perdu le sens. La réalité ne lui est plus perceptible, le tapis de Picoté la dissimulant à sa vue. La référence à Hercule confirme ainsi l'échec de l'*ekphrasis*, que Byron ne peut pas voir : ses sens lui échappent aussi et sa sensibilité est, en quelque sorte, concentrée uniquement dans ses pas. Il marche sur l'*ekphrasis*, et ses pieds attendris par la douceur de ce tapis doivent le conduire, dit Picoté, vers les plus hautes marches de l'Etat : "We'll make his feet so tender, they shall gall / In all paths but to Empire" (v. 19-20). Dans le même passage, Byron se voit aussi comme la flèche décochée par Hercule au soleil, référence au dixième des travaux, celui du troupeau de Géryon, où le héros, gêné par les rayons du soleil, tire une flèche contre celui-ci :

[...] like the shaft  
Shot at the Sun, by angry *Hercules*,  
And into shivers by the thunder broken  
Will I be if I burst... (I. 2. 40-43).

Chapman fait de cette référence une utilisation ironique, puisque le sujet de la pièce est une conspiration de Byron contre le roi. Et pourtant, au contraire d'Hercule dans l'*Hercule furieux* de Sénèque, Byron n'a commis aucun meurtre et aspire plutôt à l'action, ainsi qu'il le dit dans ce passage :

[...] To have stuff and form,

<sup>22</sup> *Hercule furieux*, trad. Léon Hermann, Paris, Belles Lettres, 1994, v. 1138-39, p. 46.

"I stand on change and shall dissolve in changing"

And to lie idle, fearful, and unus'd,  
Nor form, nor stuff shows... (I. 2. 35-37).

Tout au long de la pièce, Byron se voit pourtant comme un nouvel Hercule. Dans la deuxième partie du diptyque, *The Tragedy*, il se voit en sauveur de la France et se compare à Hercule portant la terre : "Comme Alcide, je suis allé sous la terre, / Et sur ces épaules j'ai porté le poids de la France" (*Tragedy*, III. 1. 151-152). De fait, de l'Hercule de Sénèque, Byron ne garde que la passion colérique, c'est-à-dire le désir d'action, mais pas l'action elle-même. Après son arrestation, à la fin de la pièce, il réutilise les mots d'Hercule envisageant la perte de sa colère comme une perte identitaire : "j'ai perdu mes armes, ma réputation, mon esprit / Mes amis, mon frère, mes espoirs, ma fortune, et jusqu'à ma furie" (*Tragedy*, V. 4. 69-72). Dans l'*Hercule furieux*, Hercule disait : "N'ai-je pas désormais perdu tous mes biens : ma raison, mes armes, ma gloire, mon épouse, mes fils, mes mains, et jusqu'à ma folie" (v. 1258-1261)<sup>23</sup>. Si Chapman utilise ces nombreuses références à Hercule, c'est bien pour évoquer une figure mythologique à forte substance héroïque. Mais lorsque Byron paraît sur scène, alors que Picoté vient de sortir, la référence à Hercule paraît démesurée et met en évidence l'impossibilité de maintenir une rhétorique héroïque dans un contexte de manipulation politique. Byron se situe dans l'ostentation de l'action et du mouvement, mais en même temps, il n'a pas de substance héroïque. Ce sont les références à l'action — et non pas l'action elle-même — qui permettent à son personnage d'exister. C'est donc, dans la définition de ce personnage baroque, l'apparaître qui est la nouvelle substance de l'être. On peut d'avoir voir là une différence entre Byron et le Catilina décrit par Salluste qui, en dépit de son statut de conspirateur, est aussi un valeureux guerrier qui n'hésite pas à se jeter sur le champ de bataille pour y combattre et y mourir. Chapman ne donne jamais cette possibilité à son héros.

On le voit dans ce passage, la forme héroïque de Byron n'existe pas : c'est lui-même qui doit se mettre en scène et créer son propre héroïsme, non par l'action désormais impossible, mais par la rhétorique. Cette création verbale passe par une suite de mises en scènes de soi et de sentences qui visent à affirmer cet héroïsme qui n'existe que dans le verbe. Paraissant sur scène en Hercule, il se voit

<sup>23</sup> *Hercule furieux*, *op. cit.*, p. 51.

ensuite comme le centre du monde, puisque, dit-il, Hymen a fait de lui le temple de "toutes choses mouvantes", c'est-à-dire les sphères :

[...] a man may hear the harmony  
Of all things moving? *Hymen* marries here,  
Their ends and uses and makes me his Temple. (I. 2. 23-5)

La suite de son monologue se concentre d'une part, sur la définition de sa forme héroïque, et d'autre part sa destruction simultanée : il est "béné par la grâce" ("blessed", v. 26), ressent du plaisir ("pleasure", v. 29), est soumis à la bonté ("To fear a violent Good", v. 30) ; il est immortel ("Tis immortality", v. 31) et s'élève au ciel ("As if a man were taken quick to heaven", v. 32) dans la perfection (v. 33). Il se compare ensuite à un canon (v. 34) et a conscience de sa "matière" et de sa "forme" héroïques ("To have stuff and form", v. 35). Mais toute cette substance est donc sujette à une dissolution immédiate : il n'est pas enfermé dans sa chair ("not to be contained in flesh", v. 29), la bonté à laquelle il est soumis est violente (v. 30) ; il meurt (v. 31) ; il éclate (v. 33) ; enfin, il est prêt à éclater en mille morceaux comme la flèche d'Hercule. La rhétorique byronienne est faite d'expositions contradictoires d'un héroïsme prêt à s'autodétruire.

C'est, de fait, une rhétorique "immuable dans le changement" ("I stand on change"). Elle contient, en effet, "de la matière, de la forme" (v. 35), mais elle nie en même temps "toute matière et toute forme" (v. 37). Plus elle avance, et plus elle disparaît, comme l'héroïsme de Byron. Cela est dû aussi au fait que Byron, se regardant être un héros, abandonne la première personne du singulier entre les vers 28 et 43 et ne pratique plus que la généralité sentencieuse : "Tis Immortality to die aspiring" (v. 31) ou "What will not hold Perfection, let it burst" (v. 33) ou encore "Happiness / Denies comparison, of less, or more, / And not at most, is nothing" (v. 38-40). L'action héroïque étant devenue impossible, l'héroïsme ne se construit plus que sur des clichés : sentences morales ou comparaisons mythologiques. C'est sur cette accumulation que se fonde l'identité de Byron.

D'où la nécessité d'inscrire, au sens propre, l'héroïsme sur le héros lui-même. Ayant dessiné son propre portrait changeant et immuable, Byron se voit forcé d'inscrire la légende de son propre emblème : "This shall be written: yet t'was high and right" (v. 44), qui pourrait être traduit par : "ceci était un héros". Byron se désigne ici comme héros, car son autoportrait ne suffit pas à la définition de la

"I stand on change and shall dissolve in changing"

substance héroïque. Chapman avait d'ailleurs évoqué cette technique dans un de ses poèmes, *The Shadow of Night* (1594) en comparant à des peintres malhabiles, forcés de mettre une légende à leur œuvre, les hommes qui inscrivent sur leur visage leur titre de noblesse, puisque leur noblesse n'est qu'apparence<sup>24</sup>. La nécessité de l'inscription prouve donc le vide qui se dissimule sous l'apparence héroïque.

L'accumulation de clichés qui s'ajoutent les uns aux autres sans jamais atteindre à une substance héroïque, mais définissant uniquement une apparence héroïque, aboutit à la définition d'une poétique. Par l'utilisation de résidus héroïques issus de la littérature classique, Chapman fait montre d'un jugement à la fois éthique et esthétique, selon lequel le modèle de la littérature héroïque classique n'est plus approprié à la représentation d'un monde où l'héroïsme est devenu impossible. La mise côte à côte de ces résidus révèle un texte d'où l'héroïsme est absent, mais où, en même temps, ses traits les plus généraux demeurent reconnaissables : on n'en voit plus que les contours ; il est devenu, selon l'expression qu'emploie Byron lui-même, un "sépulcre ambulante" (*Conspiracy*, V. 4. 36), c'est-à-dire une image vide, un poncif.

L'introduction du mot "baroque" dans la définition de cette poétique permet d'éviter des erreurs fréquemment commises sur le texte de Chapman. Le cadre moral de la poétique chapmanienne est évident : il le rappelle lui-même dans nombre de ses écrits, notamment par l'utilisation de termes tels que "virtue" ou l'opposition entre la grandeur sociale et la grandeur morale ("goodness and greatness"). Néanmoins, je ne pense pas qu'il faille définir une esthétique chapmanienne à partir de sa morale, mais il s'agit au contraire de définir une morale à partir d'une esthétique. C'est là que se situe, selon moi, la pertinence du mot "baroque", en tant qu'il définit une morale à partir d'une esthétique, à savoir, une esthétique qui reflète cette fameuse "crise de la pensée" dans l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Le refus de certains critiques de définir une esthétique au diptyque de *Byron* avant de se tourner vers la morale a pu leur faire dire, par exemple, que le plus grand défaut de la pièce était son

<sup>24</sup> "Hymnus in Noctem", *The Shadow of Night*, in *George Chapman. Plays and Poems*, éd. Jonathan Hudston, Harmondsworth, Penguin Books, 1998, v. 171-80, p. 229.

"irrésolution"<sup>25</sup>. Pour Robert Ornstein, la morale prend le pas sur le spectaculaire dans la pièce<sup>26</sup>. Ennis Rees a pensé que Byron avait "totalement tort"<sup>27</sup>. Selon Irving Ribner, Byron est plus entaché par le péché que Bussy D'Ambois, autre héros chapmanien<sup>28</sup>. Enfin on a noté les "contradictions", la "complexité" et l'"ambivalence" de la pièce<sup>29</sup>. Évidemment, toutes ces remarques ont un fondement dans l'œuvre, mais elles n'aboutissent, au final, qu'à la reconnaissance d'une pièce dont on a l'impression de comprendre les contours mais dont la substance demeure insaisissable. Patricia Demers a, par exemple, pu parler de "certitude déconcertante" à propos de la pièce<sup>30</sup>. Si certitude il y a, c'est que le texte de l'œuvre est reconnaissable, parce que, comme le dit Didier Souiller dans *La Littérature baroque en Europe*, la littérature baroque doit être considérée comme "un seul texte"<sup>31</sup>. Si ce texte est identifiable, c'est que la crise de la pensée qui agite l'Europe à cette époque est commune à tous les pays de cette Europe d'une culture commune, dénotant une sensibilité commune qui se construit sur un répertoire commun de topoi issus de la culture classique et humaniste. Comme l'a bien montré Gisèle Venet, Chapman part d'une situation nationale — "l'espace de réalité" de la France contemporaine — mais s'inscrit dans "l'espace en mouvement au cœur de l'Europe baroque"<sup>32</sup>.

Dans sa belle étude sur le héros baroque parue en 1973, Jean-François Maillard s'interrogeait, à ce propos, sur le danger d'un "glissement à la notion de baroque éternel, par conséquent de héros baroque éternel aux avatars réincarnés de siècle en siècle"<sup>33</sup>. Pour ce

<sup>25</sup> Madeleine Doran, *Endeavours of Art. A Study of Form in Elizabethan Drama*, Madison, University of Wisconsin Press, 1954, p. 356.

<sup>26</sup> *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*, Madison, University of Wisconsin Press, 1960, p. 60.

<sup>27</sup> *The Tragedies of George Chapman. Renaissance Ethics in Action*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, Oxford University Press, 1954, p. 52.

<sup>28</sup> *Jacobean Tragedy. The Quest for Moral Order*, Londres, Methuen & Co., 1962, p. 22.

<sup>29</sup> Voir à ce sujet Patricia Demers ("The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron: The Evaporation of Honour", *Renaissance and Reformation* 11 (1975), pp. 85-96), qui inclut, à la fin de son article, une note très utile sur la réception de la pièce par les critiques contemporains.

<sup>30</sup> "puzzling certainty" (*ibid.*, p. 94).

<sup>31</sup> Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, p. 52.

<sup>32</sup> "Temps et espace baroques dans *The Conspiracie and Tragedie of Charles, Duke of Byron*", *op. cit.*, p. 119.

<sup>33</sup> *Essai sur l'esprit du héros baroque, 1580-1640. Le même et l'autre*, Paris, A. G. Nizet, 1973, p. 11.

"I stand on change and shall dissolve in changing"

qui concerne le héros baroque chapmanien, le danger semble écarté, car, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, en 1681, Dryden condamnait violemment l'esthétique chapmanienne, dans la préface de sa pièce, *The Spanish Friar*. Il n'hésitait pas à parler d'une "masse froide et terne", d'une "pensée naine habillée de mots gigantesques", d'un "mélange hideux de fausse poésie", d'un esprit dissimulé sous un "tas d'ordures", et le tout écrit dans un anglais incorrect<sup>34</sup>. Réjouissons-nous de cette condamnation, qui indique clairement que les préoccupations esthétiques de Chapman étaient profondément ancrées dans son époque, et que son but n'était pas de représenter un héros classique, mais de montrer, justement, l'impossibilité de le représenter.

Cette confrontation du début et de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle permet de mesurer l'évolution de cette esthétique baroque et d'évaluer son ancrage dans une époque spécifique. On peut d'ailleurs se souvenir que Dryden est aussi le premier à avoir employé le terme "métaphysique" à propos de John Donne, dans un sens péjoratif : "He affects the metaphysical [...] where nature only should reign"<sup>35</sup>. Là aussi, l'esthétique du poète ne correspondait plus à cette nature "classique", ce classicisme défendu par Dryden. Et là aussi, un terme d'abord péjoratif est devenu un outil critique à part entière, d'abord par une définition négative, puis de manière positive. Tout comme on peut comprendre les préoccupations esthétiques de Donne à travers les critiques de Dryden, on pourrait aussi définir une esthétique baroque à partir de ce sentiment d'horreur et de dégoût exprimé par un homme de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à propos du théâtre de Chapman.

Le héros baroque, tel qu'il apparaît dans la pièce de Chapman, se révèle être un cliché de l'héroïsme classique. Byron possède la forme d'un véritable héros, mais pas, comme Énée ou Achille,

<sup>34</sup> "...nothing but a cold, dull mass, which glittered no longer than it was shooting; a dwarfish thought, dressed up in gigantic words, repetition in abundance, looseness in expression, and gross hyperboles; the sense of one line expanded prodigiously into ten; and, to sum up all, uncorrect English, and a hideous mingle of false poetry, and true nonsense; or, at best, a scantling of wit, which lay gasping for life, and groaning beneath a heap of rubbish" (*Works*, éd. Walter Scott et G. Saintsbury, Edimbourg, W. Paterson, vol. VI, p. 404, cité dans *Best Plays of the Old Dramatists. George Chapman*, éd. Wm. Lyon Phelps, Londres, T. Fisher Unwin; New York, Charles Scribner's Sons, 1895, p. 16).

<sup>35</sup> Cité par Helen Gardner, *The Metaphysical Poets*, Harmondsworth, Penguin Books, 1957, Introduction, p. 15.

l'énergie qui donne la capacité de manifester sa véritable nature héroïque, à savoir l'action. C'est pourquoi, dans ce passage du diptyque de *Byron*, la seule possibilité de représentation pour Chapman est l'utilisation baroque de l'*ekphrasis*, c'est-à-dire l'appel à un topos héroïque par excellence — notamment dans la description des deux boucliers d'Achille et d'Énée — dont la destination première est niée. C'est au cœur de cette tension entre le topos et son utilisation que se situe l'esthétique baroque de Chapman et la possibilité de représenter un "héroïsme moderne", notion désormais oxymorique. Une des caractéristiques principales de l'*ekphrasis* classique est ce que Michael Hochmann appelle la "folie du détail"<sup>36</sup>. Or Chapman abandonne ici tout regard sur le détail du portrait héroïque, devenu invisible et irréprésentable. La vérité du personnage n'apparaît plus dans la profusion du détail — contrairement à l'une des idées reçues sur le baroque — mais dans la seule mise en scène d'une enveloppe vide, unique possibilité de représentation d'une figure oxymorique qui, motif baroque par excellence, se fait et se défait dans le même temps, "immuable dans le changement". Les motifs narratifs qui devraient, normalement, orner le tapis de Picoté ont été gommés (ils sont mentionnés mais pas narrés) et plus que le tapis, c'est la figure même de l'*ekphrasis* qui est motif. C'est la figure de style qui remplace les éléments narratifs qu'elle aurait dû contenir, la forme qui importe plus que le fond, l'esthétique qui domine plus que la morale, c'est enfin l'esthétique — ici, impossibilité de représenter l'héroïsme — qui tient lieu de morale.

À la fin de la pièce, Byron aura soudain l'intuition de la condition tragique de son statut héroïque, en se livrant avant sa mort à une méditation sur l'homme dans laquelle apparaît toute la conscience baroque de la fragilité de l'existence humaine, représentable seulement par l'irréprésentable, "A glass of air, broken with less than breath" (*Tragedy*, V. 4. 37).

<sup>36</sup> Michael Hochmann, "L'*ekphrasis* efficace. L'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVIe siècle", in *Peinture et rhétorique*, actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 10-11 juin 1993, éd. Olivier Bonfait, Réunion des Musées nationaux, 1994, pp. 43-76, ici p. 47.



"I stand on change and shall dissolve in changing"

*Annexe*

George Chapman, *The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron* (1608), I. 2.15-51.

*Enter Picoté, with two other spreading a Carpet.*

*Picoté*

Spread here this historie of *Cateline*,  
That Earth may seem to bring forth Roman Spirits;  
Even to his Genial feet; and her dark breast  
Be made the clear Glass of his shining Graces,  
We'll make his feet so tender, they shall gall  
In all paths but to Empire; and therein  
I'll make the sweet Steps of his State begin.

*Exit.*

*Loud Music, and enter Byron.*

*Byron*

What place is this? what air? what region?  
In which a man may hear the harmony  
Of all things moving? *Hymen* marries here,  
Their ends and uses and makes me his Temple.  
Hath any man been blessed, and yet liv'd?  
The blood turns in my veins, I stand on change,  
And shall dissolve in changing; 'tis so full  
Of pleasure not to be contained in flesh:  
To fear a violent Good, abuseth Goodness,  
'Tis Immortality to die aspiring,  
As if a man were taken quick to heaven;  
What will not hold Perfection, let it burst;  
What force hath any Cannon, not being charged,  
Or being not discharged? To have stuff and form,  
And to lie idle, fearful, and unus'd,  
Nor form, nor stuff shows; happy *Semele*  
That died compressed with Glory: Happiness  
Denies comparison, of less, or more,  
And not at most, is nothing: like the shaft  
Shot at the Sun, by angry *Hercules*,  
And into shivers by the thunder broken  
Will I be if I burst: And in my heart  
This shall be written: yet t'was high and right.  
*Music again.*

Here too? they follow all my steppes with Music,

As if my feet were numerous, and trod sounds  
 Out of the Centre, with *Apollo's* virtue,  
 That out of every thing his each-part touched,  
 Stroke musical accents: wheresoe're I go,  
 They hide the earth from me with coverings rich,  
 To make me think that I am here in heaven.

***Traduction française du passage***<sup>37</sup>

*Entre Picoté accompagné de deux hommes qui étalent à terre un tapis.*

*Picoté :*

Étalez ici cette histoire de Catilina,  
 Pour que la terre semble engendrer des esprits romains  
 À ses pieds même qui créent en marchant, et que ces sombres entrailles  
 Soient le clair miroir de ses grâces éclatantes ;  
 Nous rendrons ses pieds si délicats, qu'ils s'écarteront  
 Sur toutes les routes, sauf celle de l'Empire, et ainsi  
 Par moi il chemine pas à pas vers les hautes marches de l'Etat.

*Il sort. Une forte musique retentit, et Byron entre.*

*Byron :*

Quel est ce lieu ? Cet air ? Cette région ?  
 Cet endroit où l'homme entend l'harmonie  
 De toutes choses mouvantes ? En moi, Hymen unit  
 Leurs raisons et leurs usages et fait de moi son temple.  
 Est-ce qu'aucun homme a pu être béni par la grâce et continuer à vivre ?  
 Le sang tourne dans mes veines : immuable dans le changement,  
 Je me dissoudrai en changeant ; il y a tant  
 De plaisir à ne pas être enfermé dans la chair ;  
 Craindre une bonté trop violente c'est faire insulte à la bonté,  
 C'est être immortel que de mourir en s'élevant,  
 Comme si un homme était emmené tout vif au ciel.  
 Ce qui ne peut contenir la perfection devra éclater ;  
 Quel est le pouvoir d'un canon s'il n'est pas chargé ?  
 Ou s'il n'est pas déchargé ? Contenir de la matière, de la forme,  
 Et être là, oisif, craintif, et inutile,  
 C'est nier toute matière et toute forme. Heureuse Sémélé  
 Qui mourut embrassée par la gloire ! Le bonheur  
 N'admet pas la comparaison, du plus ou du moins,

<sup>37</sup> Ma traduction.

*"I stand on change and shall dissolve in changing"*

Et s'il n'est pas absolu, n'est rien ; comme la flèche  
Que l'Hercule furieux décocha au soleil  
Et qui fut brisée en mille morceaux par le tonnerre,  
Ainsi serai-je si j'éclate ; et dans mon cœur  
On trouvera ces mots écrits : il fut pourtant juste et grand.

*Musique à nouveau.*

Ici aussi ? Ils suivent tous mes pas en musique,  
Comme si mes pieds marchaient en mesure et faisaient jaillir  
Des sons de ce centre, comme Apollon qui pouvait,  
En touchant de son corps toute chose,  
En tirer des notes de musique ; où que j'aïlle,  
Ils dissimulent la terre à mes regards par de riches tapis  
Pour me faire croire que je suis ici au ciel.