



L'image de la femme chez Leconte de Lisle

COMMUNICATION DE CLAUDINE GOTHOT-MERSCH
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 11 FÉVRIER 1995

On sait que Leconte de Lisle était un éternel amoureux, depuis son adolescence, où, selon la bonne tradition, il faisait (dit-on) la cour à une petite cousine, jusqu'à sa vieillesse, qui le vit, à près de soixante-dix ans, s'éprendre encore d'une jeune fille (dont il avait aimé la mère vingt ans plus tôt) ; et il mourut dans les bras de sa dernière égérie, celle qui a signé Jean Dornis son livre de souvenirs. Entre Elixenne de Lanux et Émilie Leforestier, rappelons — il aurait aimé cela les noms d'Anna Bestäudig, rencontrée au Cap à dix-huit ans, dont le souvenir nous reste dans une dédicace, Caroline et Marie Beamish, deux sœurs anglaises fréquentées à Dinan, une autre cousine, Amélie Delpit, une mystérieuse Eugénie, deux enfants : Marie Jobbé-Duval (à vrai dire une très petite fille, je pense, mais l'hommage va à la mère, qui fut une des amours durables de l'écrivain), et Henriette Colet (Edgar Pich a bien mis en lumière l'attrait que la fille de Louise Colet a exercé sur Leconte de Lisle qui était d'ailleurs fort lié avec la poétesse elle-même), Anne-Adélaïde Perray, qui deviendra sa femme, Émilie Foulque (femme d'un cousin du poète et mère d'Émilie Leforestier), une mystérieuse Mme A. de B., qui se voit dédicacer une pièce sur le thème de la belle indifférente (*Klytie*). Sans compter celles qui m'échappent...

Dans son œuvre poétique, la femme intervient dans deux perspectives différentes (qui peuvent d'ailleurs se rejoindre dans un même poème). La plupart du temps, elle est celle qui séduit, dont on est amoureux et dont on détaille les attraits —

parfois dangereux. Ceci dans les poèmes que j'appellerai en gros : lyriques, ceux où parle un *je* qui peut passer pour celui de l'auteur ; et aussi dans une série de poèmes mythologiques ou épiques, dont le héros est masculin, et, par rapport aux femmes, dans la même situation que le *je* des poèmes lyriques. Mais une femme peut être elle-même l'héroïne d'un poème épique ou dramatique. Dans ce cas, c'est toute une personnalité qui entre en jeu alors que, quand Leconte de Lisle montre les femmes sous le regard et à travers les sentiments d'un homme, elles sont décrites essentiellement dans leur physique, parfois dans leurs attitudes courantes, mais assez rarement dans leur caractère. Notons tout de suite que ces évocations de femmes sont fréquentes, c'est un des sujets favoris du poète : ainsi, comme le fait remarquer Luigi Foscolo Benedetto, dans la série des *Études latines* inspirées d'Horace (*Poèmes antiques*), la poésie d'Horace est féminisée, « chaque pièce se réduit à un portrait de femme ».

Quand je dis « les femmes », je devrais dire « les créatures féminines » : rien ne distingue en effet le traitement des déesses, des créatures surnaturelles (nymphe, houris, apsaras), et des femmes. Plus exactement, les femmes, même quand il ne s'agit pas de créatures de fiction, mais de femmes réelles dont l'homme Leconte de Lisle est amoureux, sont traitées comme les êtres merveilleux, et de façon aussi conventionnelle.

Si l'on commence la lecture par les poèmes les plus anciens, ceux des années 1837-1839, on est tenté d'attribuer ces « beaux yeux » et ces « douces voix » à l'inexpérience du poète, qui serait incapable de trouver le trait frappant, l'épithète suggestive, et qui miserait sur la louange plutôt que sur la description. Mais on s'aperçoit immédiatement de deux choses. D'abord, Leconte de Lisle continuera de procéder de la sorte à l'époque de la maturité. Ensuite, l'œuvre de l'adolescence n'est pas sans habileté dans d'autres domaines. Ainsi, *Le souvenir* est construit sur le thème du « jamais il n'y eut mieux » en formules parallèles (« Jamais plus douce voix ne tomba sur mon cœur ; / Jamais des yeux plus beaux n'embrasèrent mon âme », etc.), et c'est cette formule-là qui valorise l'évocation, en renforçant les adjectifs banals ; dans *L'aveu*, c'est la question « Sais-tu » qui anime un texte fait de métaphores passe-partout (« Sais-tu que ton œil pur est mon ciel azuré ? / Sais-tu que ton regard est ma divinité ? »). Il faut donc accorder à l'œuvre de jeunesse le bénéfice du doute : ce peut être de façon consciente que, dès ce moment, Leconte

de Lisle pratique la qualification commune et l'épithète homérique, pour présenter une sorte d'image générale et idéale de la femme et cela, en s'appuyant sur une construction serrée de ses poèmes qui compense le côté effacé de la description.

La superposition des innombrables portraits de femmes chez Leconte de Lisle permet de dégager des constantes assez nettes.

Les traits les plus représentés sont, de loin, les cheveux. Puis les yeux. Puis la bouche. Viennent ensuite des qualifications qui concernent le front, la joue, le cou, le sein, le pied, ou le corps dans son ensemble — avec une attention particulièrement marquée pour la carnation. Voyons cela de plus près.

Les cheveux sont blonds dans la très grande majorité des cas. Simplement « blonds », mais aussi d'or, ou dorés. Quelques noires quand même, dans les poèmes indiens comme il paraît normal (*Çunacépa, La vision de Brahma*), mais pas dans tous : dans *Bhagavat*, la déesse Ganga est d'un blond vermeil. Si les Juives du *Lévrier de Magnus*, Jézabel dans *La vigne de Naboth* et les femmes du *Désert* ont les cheveux noirs, les Grecques et les Latines se partagent entre le blond et le noir. Hervor et la fiancée d'Hjalmar, toutes deux nordiques pourtant, sont noires. Ce qui montre, me semble-t-il, que, comme dans beaucoup de textes mythiques, légendaires ou littéraires, la couleur des cheveux est symbolique chez Leconte de Lisle ; c'est assez clair pour Hervor, incarnation de la vengeance : elle est présentée « Ses cheveux noirs au vent, comme une ombre farouche ». Notons aussi la chevelure brune de la sinistre Edhidna. En contraste, la chevelure blonde est symbole de douceur et de féminité. Et deux fois seulement, les cheveux sont dépeints grisonnants : le monde de Leconte de Lisle est, en tout cas pour les femmes, d'abord un monde de la jeunesse.

La coiffure des héroïnes de Leconte de Lisle, qu'elles soient grecques, indiennes ou nordiques, antiques ou modernes (Henriette Colet dans *Souvenir*), jeunes ou vieilles (Ullranda dans *La mort de Sigurd*), c'est la tresse. Mais sans que cela suscite une impression de rigidité. Au contraire : les tresses sont « dénouées », et s'allient avec les métaphores aquatiques des « flots » de cheveux, de leur or « fluide », des chevelures « ruisselant » sur les épaules ou « inondant » les épaules. Mollesse, souplesse sont partout dans l'évocation des chevelures de femmes. Seul un psychanalyste pourrait nous dire le pourquoi de cette alliance apparemment impossible de la tresse et des boucles dénouées ; on voit bien l'idée de l'intimité, et

du déshabillage même, se profiler derrière l'adjectif « dénoué », très fréquent. Mais à quel fantasme correspond la tresse omniprésente ? Sans pouvoir répondre, je signale un autre élément de séduction de la chevelure : son parfum. C'est là surtout que se manifeste, dans les poèmes de Leconte de Lisle, l'« odor di femmina ».

Les yeux de l'aimée sont « beaux » : c'est l'adjectif de loin le plus fréquent — ou alors, « doux » ; le poète emploie aussi les adjectifs « purs », « candides », « charmants », « divins », et d'autres qualifications appréciatives. Pour leur couleur, Leconte de Lisle se limite pratiquement au noir et au bleu, sans régularité apparente. Retenons les yeux « violets » de Péristèris, les yeux « d'émeraude » dans un hymne orphique, et les « beaux yeux de sombre améthyste » du *Manchys* : la réussite de ce célèbre poème semble donc correspondre en tout cas à une certaine recherche dans le choix du détail. La forme longue des yeux est aussi mentionnée à plusieurs reprises, comme celle des paupières, et même des regards (ce qui est stylistiquement plus intéressant). Ne parlons pas de celle des cils, pour lesquels la qualification « longs » est insistante — et quasi unique. Et je note pour finir un trait qui se veut réaliste, et tranche sur la convention des autres éléments descriptifs : Leconte de Lisle évoque, dans *Le lévrier de Magnus*, les « négresses d'Égypte aux sanglantes prunelles ».

La bouche est souvent mentionnée, avec des qualifications extrêmement conventionnelles : bouche rose et lèvres roses se partagent la grande majorité des descriptions, à côté de quoi figurent le pourpre et le corail. Au-delà, pas grand-chose ; une ou deux comparaisons : à l'aurore, à l'aubépine, à la fleur de l'açoka. La formule la plus élaborée : « Ta bouche a le goût du miel vert des ruches » (*Pantoums malais 4*), fait penser au *Cantique des cantiques*.

Nous allons retrouver le rose allié au blanc à travers toutes les évocations de la femme. Le blanc domine, il est vrai. La femme est belle et blanche et les deux vont de pair, comme en témoigne l'expression « blanche entre les plus belles » (*Essais poétiques XXIII*) qui assimile blancheur et beauté — l'expression logique serait « belle entre les plus belles », ou « blanche entre les plus blanches ». Dans les évocations de la blancheur, la comparaison règne en maître ; blanche comme la neige, comme le cygne, comme le lait, comme le marbre, comme le lys, comme l'albâtre : comparaisons on ne peut plus convenues, auxquelles nous prenons plaisir

dans la mesure même où elles répondent à notre attente, à nos prévisions (annoncées qu'elles sont souvent par la rime).

Blanc est le corps, blanc son vêtement (ce qui prend nettement une valeur symbolique) ; blancs sont le front, le cou, l'épaule, le bras, le sein, le genou, le pied, mais le rose s'y mêle au blanc : « Un sang rose et subtil colore son col blanc, / Doux comme une lueur de l'aube sur la neige » (*Les deux amours*). Quant à la joue, elle est rose, pourpre ou vermeille. Parfois — rarement — une touche d'or (front, joue, corps), une peau brune ou « couleur de miel », l'évocation de l'ambre ou de l'ivoire (quoique l'ivoire soit plutôt vu comme blanc, semble-t-il).

Une importance inattendue est accordée au pied : influence, sans doute, du texte homérique ; dans la mesure même où le pied n'est pas un élément de description décisif, l'intérêt principal d'une expression comme « Hélène aux pieds d'argent » est de faire référence à un style antique qui tire sa beauté de son caractère rituel. Je ne pense donc pas qu'il y ait chez Leconte de Lisle un quelconque fétichisme du pied.

Par contre, quelque chose en lui se plaît manifestement à l'évocation d'un sein à demi voilé par un tissu léger qui se révèle transparent (*Khirôn*), ou dénoué (*Chant alterné*), ou que le vent écarte (*Bhagavat*). Évocations si discrètes qu'on hésite à y lire le trouble : Leconte de Lisle se censure cependant lorsqu'il évoque la Vierge Marie, voilée de lin comme les autres, mais d'un lin « chaste et rude » l'adjectif *rude* étant, bien évidemment, destiné à couper court à toute sensualité.

Le poète est sensible aussi aux bracelets qui encerclent poignets et chevilles, et qui tintent, clochettes ou grelots (*Çunacépa*, *La vision de Brahma*, *Bhagavat*, *Pantoums malais* 4). Mais son ouïe est charmée, plus encore, par la voix des femmes.

Tout un poème — un des premiers — célèbre la voix de l'aimée, voix « suave et pure » comparée à une note des concerts divins et au chant du printemps. Une trouvaille sauve ce poème d'adolescence de la banalité totale, une synesthésie qui substitue l'odorat à l'ouïe dans un effort de suggestion : cette voix est « l'odorant parfum tombé de l'aubépine ». Car, pour la voix aussi, Leconte de Lisle recourt d'habitude aux métaphores et adjectifs conventionnels : voix douce, harmonieuse, « doux miel », voix « pareille aux chansons des oiseaux ». Même chose pour le rire, qui semble chez lui l'attribut des dieux (et l'on s'interroge parfois sur sa

signification) et des jeunes filles : il est « éblouissant », « divin », « enjoué », « frais », « ingénu ».

Un dernier trait qui me frappe est l'attention accordée à la vivacité d'allure des jeunes filles : « Tu cours et bondis mieux que les gazelles. Celle-ci est « pareille / A l'Apsara qui court sur la mousse vermeille », celle-là « Plus vive que la chèvre ou la fière génisse ». Et, comparée à Çanta, « l'antilope aux jarrets légers courait moins vite ». Mais la vive jeune fille se transforme parfois, sous le plaisir du poète-voyeur, en belle endormie : *Sous l'épais sycomore, Le souvenir, La source, Phidylé, Le sommeil de Leïlah, Le Manchy, La vérandah...*

Le système connaît peu d'exceptions. Dans l'écrasante majorité des cas, le sujet de Leconte de Lisle, s'agissant de femmes, c'est la jeune fille, la *vierge*. Le mot est d'un emploi constant, et pas seulement, nous le verrons, pour un effet de style antique.

À remarquer que les jeunes gens sont parfois décrits comme les vierges, soit qu'une femme, soit qu'un homme les contemple en amoureux : Klytios, pour qui soupire Glaucé, a le « sein de marbre », les « bras d'ivoire » et les « pieds blancs ». Par contre, dans *Çunacépa*, qui met en scène un jeune couple, le point de vue est constamment celui du garçon, avec qui le lecteur contemple et admire Çanta (« Jamais il ne la vit si belle ») ; quoique aimé, il ne se trouve donc pas, comme Klytios, dans la position féminine de celui que l'on poursuit et qui se refuse. Les traits descriptifs sont mâles : « Sur son dos ferme et nu sa chevelure glisse / En anneaux négligés, épaisse, noire et lisse. »

Hylas, par contre, séduit par les nymphes, a de blonds cheveux, et le cou blanc. Le portrait d'Achille, l'élève de Khirôn, est fort détaillé, avec des traits identiques à ceux des femmes, mais aussi des traits masculins : vigueur du bras capable de soutenir un lourd bouclier, reins brillants de force et de souplesse — les reins, on le sait, évoquent en poésie la fécondité masculine (voir *Les chats* de Baudelaire).

Mais il faut insister sur le fait que, lorsque son sujet touche à l'homosexualité, Leconte de Lisle l'en détourne prudemment. Dans la VIII^e *Idylle* de Théocrite, le berger Ménalque soupire pour le beau Milon : rien de tel dans *Les Bucoliastes* de Leconte de Lisle, inspirés de cette idylle, où le berger dit seulement qu'il a repoussé une fille facile (passage qui était mis chez Théocrite dans la bouche de

l'autre berger, amoureux d'une jeune fille). Dans *Hylas*, il n'est pas question de l'amour d'Hercule pour Hylas — celui des nymphes est seul retenu. La pédérastie, trait typique pourtant des descriptions de l'Antiquité grecque, n'est pas un trait utilisé par le poète, même dans les descriptions des beaux adolescents.

Après avoir analysé les éléments du portrait de la femme chez Leconte de Lisle, demandons-nous comment, à partir de ces tours répétitifs, se composent des évocations si pleines de charme, et jamais lassantes.

Il me paraît certain, d'abord, que la répétition, si elle est accompagnée de la variation, est quelque chose de positif. C'est sur ce principe de répétition que repose la forme poétique elle-même, et le niveau lexical ne fait donc ici qu'adopter le même système que le niveau du mètre et de la rime, et créer chez le lecteur, nous l'avons vu, la même attente régulièrement suscitée et comblée. D'autre part, l'allusion au style antique par l'épithète conventionnelle et de type homérique donne aux poèmes leur noblesse, et une référence culturelle au niveau de l'expression parallèle à celle qui est la leur au niveau du contenu : des formules comme « Hélène aux pieds d'argent, Hélène au corps sublime », « Électre au cou d'albâtre, Eunice aux bras de neige », « Aphrodite au sein rose » (*sein* au singulier : l'emploi du singulier est fréquent, et nous éloigne encore de la notation réaliste) nous transportent en Grèce mieux que ne le feraient, peut-être, des qualifications plus originales.

On peut dire quelque chose d'analogue à propos des comparaisons, nombreuses et souvent empruntées au domaine naturel. Par opposition à la métaphore, plus moderne, plus vive, aux modèles plus variés, la comparaison, avec sa forme parfaitement explicite, a quelque chose de solennel, de lent et de noble : « Plus vive que la chèvre ou la fière génisse », « Plus blanche que le lait qui caille dans l'éclisse », « O Galatée, ô toi dont la joue et le sein / Sont fermes et luisants comme le vert raisin ! »

Un autre procédé consiste à combiner deux qualifications conventionnelles avec le résultat que la formule devient originale sans cesser de renvoyer à la tradition : si « des yeux noirs » sont passe-partout, et « des yeux doux » aussi, des yeux « noirs et doux » ou « doux et noirs » constituent quasi une oxymore, et frappent l'imagination. Les hypallages relèvent les qualifications banales, quand le poète évoque la « vierge chevelure » de Ganga (et non la chevelure de la vierge

Ganga) ou de « bleus regards » (et non le regard d'yeux bleus). La simple combinaison de deux couleurs différentes les met toutes deux en valeur et produit une image plaisante : ainsi des « yeux bleus voilés de longs cils d'or » de Doria Blanca ; ou, chez Péristèris, « Le rayon d'or qui nage en ses yeux violets ».

J'ai noté encore à plusieurs reprises les échos subtils produisant des connotations : « Ses lèvres ont l'éclat des jeunes aubépines / Où chantent les oiseaux dans la rosée en pleurs » (le mot *rosée* amène par sa consonance l'idée de la couleur rose, que nous rapportons alors aux lèvres de la jeune fille). Même type d'effet dans : « Dites son rire frais, plus doux que l'aubergine, / Le rayon d'or qui nage en ses yeux violets », où l'aubergine et la couleur violette se renforcent mutuellement. Et dans « telle qu'un fruit de pourpre [...] / Qui rafraîchit le cœur en altérant la bouche », nous lisons, au mépris de la syntaxe, l'évocation d'une bouche pourprée (voir, dans *Le Manchy*, les « fruits moins pourprés que ta bouche »).

D'autres traits encore seraient à noter — par exemple, la reprise en résumé des détails après une première énumération. Mais, avant de passer à autre chose, je montrerai seulement d'un mot que l'examen de ces portraits peut déboucher aussi sur autre chose que lui-même.

Parmi les poèmes de jeunesse, il en est un qui se distingue parce qu'il est anecdotique : il évoque un bal, et dans ce bal, une femme, nommée Emma. La description de cette femme se révèle plus précise, plus particularisée que les autres : elle apparaît comme une « jeune beauté nonchalante et distraite », ses yeux sont « irrésolus »... Ce poème paru sous l'anonymat et inspiré de Musset est-il bien de Leconte de Lisle ? On en discute. Sans vouloir trancher, car je n'ai pas étudié moi-même l'ensemble du dossier, il me semble que cette différence de facture devrait être jointe aux arguments en faveur de la négative.

Des portraits que je viens d'examiner se dégage l'idée que la femme est d'abord, pour Leconte de Lisle, la séduction. Interrogeons-nous donc sur la façon dont cette séduction est vécue par le poète, sur les qualités morales qu'il voit aux femmes, sur le jeu de l'amour tel qu'il se le représente.

La femme est d'abord, on l'a vu, la vierge. Les poèmes de jeunesse l'assimilent sans cesse à l'ange, la voient descendre du ciel, blanche, pure et douce.

Leconte de Lisle développe dès lors l'idée que c'est l'expérience de l'amour qui fera déchoir la jeune fille. Devant la petite Jobbé-Duval, il s'exclame : « Blonde enfant qui deviendras femme / Pauvre ange qui perdras ton ciel ! » ; dans *Sous l'épais sycomore*, il souhaite que la vierge qu'il contemple endormie s'éveille avant que l'amour n'entre dans son rêve et ne flétrisse son cœur.

Et cependant, une fois qu'elle l'a connu, la femme vit par et pour l'amour : « Çanta meurt si je meurs », explique Çunacépa. Et, en contradiction avec l'idée de la déchéance, on trouve aussi chez Leconte de Lisle celle que l'amour donne à la femme sa perfection : « Viens afin d'être belle », dit l'amoureux de Thyoné. Il semble donc que le poète développe là des thèmes empruntés, plus littéraires que vraiment personnels.

L'opposition de deux types d'amour, à laquelle il revient à plusieurs reprises, est un sujet qu'il prend plus au sérieux. Dans *Églogue harmonieuse (La Phalange, 1846)*, deux figures symboliques, appelées *Pulchra* et *Casta* (la Belle, la Chaste), qui conversent en quatrains alternés, représentent deux idéaux coexistants : l'amour voluptueux, la chasteté tous deux inspirés par Dieu. Leconte de Lisle retouche son poème en 1852, le republie sous le titre *Chant alterné (Poèmes antiques)*, et le fait passer de l'optimisme au pessimisme : les deux types d'amour (la volupté fondée sur la beauté, l'amour mystique reposant sur la pureté) sont devenus, conclut-il, impossibles de nos jours. En 1861, il reprend sous une autre forme ce thème des *Deux amours* : il oppose alors la Norvégienne, calme, imperturbable, lointaine, intouchable, causant un « bonheur idéal », et la fille du Midi, qui provoque le rêve et l'ivresse. Ici encore, le poème est en strophes alternées. En 1875, enfin, il remaniera les seules strophes qui concernent la Norvégienne et en fera *Épiphanie*. Cela signifie-t-il que, vieillissant, il a choisi, prudemment, « l'amour lointain » ?

Si l'on quitte le niveau très général où se situent dans cette série les considérations sur l'amour, on relèvera d'abord chez Leconte de Lisle une série de remarques sur le caractère capricieux des femmes ainsi, dans cette comparaison : « nos âmes / Capricieuses comme femmes ». Lieu commun, bien sûr et le caprice ne déplaît pas toujours à celui qui en est la victime : il aime le jeu des baisers « refusés, donnés ou surpris », et des mains « rebelles à demi ». Il est sensible à la belle indifférente.

Mais sous le jeu il dénonce avec vigueur la cruauté, qu'il présente comme la norme. Ainsi dans *Le présage*, chez l'adorable enfant qui joue avec son petit chien, le cajole, le mord, puis le console d'un baiser : « Et je vis que c'était déjà toute la femme : / L'amour dans le caprice et dans la cruauté, / Telle que Dieu l'a faite, et pour l'éternité. »

Même chose dans *Ékbidna*, publié la même année 1862 (est-ce pour lui une année malheureuse ? serait-il déjà en train de s'éprendre d'Émilie Foucque ?). « Sa proie est éternelle et l'amour la lui mène », disait le dernier vers de la dernière strophe, ensuite supprimée. Ekbidna est une illustration du pouvoir maléfique de la femme sous des dehors séduisants. Dans *Le conseil du fakir*, la charmante jeune femme du vieux Mohammed Ali-Khan égorge son mari amoureux et peut-être résigné. Nurmahal se laisse séduire par le puissant Djihan-Guîr, et, pour être en ordre avec sa conscience, tue le mari auquel elle avait juré fidélité « jusqu'au tombeau ». Brunhild, dans *La mort de Sigurd*, tue Sigurd qu'elle aime, pour faire souffrir Gudrun, sa rivale heureuse.

L'amour maternel est aussi suspect. Dans *Çunacépa*, la mère a donné toute sa tendresse à son cadet, et (comme le père, il est vrai) sacrifie le puîné avec indifférence. Clytemnestre, dans *Les Érinyes*, déplore la mort d'Iphigénie, mais elle montre de la haine envers Oreste.

Il est encore d'autres meurtrières : Créuse (Kreousa), prête à faire périr, dans sa jalousie de femme sans enfant, le fils de son mari ; Jézabel, qui, devant la faiblesse du roi son époux, s'occupe elle-même de faire disparaître l'empêcheur de danser en rond qui refuse de vendre sa vigne.

Certaines des héroïnes de Leconte de Lisle, cependant, ont les vertus traditionnelles des femmes : fidélité, courage, douceur. Djihan-Ara demande, autre Antigone, à partager le destin de son père, emprisonné à vie par un fils ambitieux ; Doña Blanca, la reine que fait assassiner son époux, prie avant de mourir et pardonne au bourreau ; Tiphaine, ayant trompé son vieux mari avec celui qui fut, dès sa jeunesse, son seul amour, accepte son châtiment et pose elle-même sa tête sur le billot.

À côté d'elles, plus saisissantes, celles qui font le bien par la violence. Hervor, dans *L'épée d'Angantyr*, exige en hurlant l'épée de son père couché dans la tombe, pour venger la famille assassinée. Chimène (*La Ximena*), pleine d'amour pour son

père mort, réclame à cor et à cri la tête de celui qu'elle considère comme un assassin. L'abbesse du *Lévrier de Magnus* se tue en clamant sa haine pour son violeur et en lui annonçant qu'elle l'entraînera en enfer.

Il y a enfin, et ce sont sans doute les plus intéressantes, les héroïnes des grands poèmes épiques ou dramatiques : Hypatie, Velléda (Uheldéda), Niobé, Hélène.

Hélène et Hypatie ont inspiré chacune deux poèmes à Leconte de Lisle : un poème qui est une méditation sur le personnage et sa signification, un poème dramatique postérieur.

Dans le premier *Hélène* (1845), l'héroïne est le symbole de la Beauté, qui est définie d'entrée de jeu comme « l'harmonie / De la forme parfaite alliée au génie » on voit que la conception n'a rien de commun avec l'image des femmes séduisantes que nous avons analysée tout à l'heure : c'est l'Idée platonicienne du Beau splendeur du Vrai.

Dans *Hypatie* (1847), l'héroïne nous est présentée, elle aussi, comme une femme en qui s'allient génie et beauté — elle est harmonie, comme les dieux antiques dont elle est la prêtresse fidèle. Leconte de Lisle la compare à Platon pour la pensée, à Aphrodite en tant qu'elle incarne la beauté d'un monde, à Antigone pour sa piété filiale envers ses dieux abattus par le christianisme conquérant, et qu'elle suit dans leur disgrâce.

Les deux sujets vont avoir des destins divergents. Le second *Hélène* est une véritable œuvre dramatique, où Hélène devient une sorte de Phèdre, femme vertueuse entraînée par les dieux à une passion coupable le pastiche de Racine est, dans ce poème, évident.

Le personnage d'Hypatie fait lui aussi une réapparition dans un texte dramatique, *Hypatie et Cyrille*, qui met aux prises la philosophe et l'évêque d'Alexandrie. Sans vouloir épuiser la signification du poème, j'en dégagerai le portrait moral d'Hypatie, intelligente, instruite, fidèle jusqu'à la mort à ses idées élevées, modérée, tolérante (elle reconnaît la valeur du Christ, digne de siéger parmi les dieux), respectueuse et forte. Lui fait pendant, non pas Hélène, mais la Uheldéda du *Massacre de Mana*, qui représente elle aussi la fidélité aux dieux anciens (ici, ceux de la religion druidique) devant l'arrivée agressive de la religion chrétienne.

Reste Niobé. Sa fierté l'amène à se dresser témérairement contre les sanguinaires dieux de l'Olympe, qui ont supplicié son père Tantale et détrôné les dieux anciens, justes et bons, c'est-à-dire les Titans. Elle est donc à la fois la sœur d'Hypatie, fidèle aux dieux anciens contre les envahisseurs et prédisant la chute de l'usurpateur, et celle d'Hélène, persécutée par les mêmes Olympiens et dont l'idéal est la mère entourée d'enfants. Niobé réalise pleinement cet idéal : on la voit contempler avec orgueil « les beaux fruits de sa fécondité ». Et c'est dans cet orgueil qu'elle va être frappée, les dieux abattant ses enfants en un effrayant carnage. À côté de son mari qui se suicide, Niobé redresse la tête, se raidit et se transforme, on le sait, en une statue de marbre. Dans la première vision du poème, Leconte de Lisle en faisait clairement le symbole de l'Humanité souffrant de la tyrannie des dieux.

Revenant au début de mon exposé, je voudrais comparer brièvement la description physique de Niobé à celles que vous avez en mémoire : aux vierges aux tresses blondes, au teint rosé, au sein qui se voile à demi sous le lin transparent, s'oppose une femme au front « majestueux », à la « chevelure épaisse », aux « larges flancs » et aux « seins jaillissants ». Son bras est « majestueux », et son épaule « superbe » par son « sévère contour ». Bref, c'est la femme et la mère dans sa maturité. Portrait unique, je crois, chez Leconte de Lisle (si nous exceptons les géantes de *Qain*) — inspiré, bien sûr, par la statuaire, qui a fait un sort à l'histoire de cette femme changée en marbre.

Que retenir de tout ceci ?

Peut-être d'abord que, si Leconte de Lisle ne dédaigne pas de camper des héroïnes, ces grandes figures à la Jeanne d'Arc ne sont pas, au fond, très différentes des hommes. Elles ne le sont pas dans leur rôle : Uheldéda se conduit exactement comme le barde de Temrah. Et elles perdent, pourrait-on dire, les caractères physiques des femmes séduisantes : la seule qui soit décrite physiquement est Niobé, dans les termes tout différents qu'on vient de voir. Elles rejoignent cet idéal « viril » que Leconte de Lisle ne cesse de prôner dans ses écrits théoriques.

Pour qu'il fonctionne, l'idéal de virilité suppose que lui réponde un idéal de féminité. Et c'est le cas en effet, comme on l'a vu.

En commençant mon travail à ce sujet, je pensais arriver à distinguer, dans la galerie de portraits qui nous est offerte, la femme antique et la moderne, la Grecque, la Scandinave, l'Indienne... En effet, Leconte de Lisle a dit, d'après Jean Dornis, que « le premier soin de celui qui écrit [...] doit être de mettre en relief le côté pittoresque des choses extérieures ». Il voulait aussi que les personnages qu'il créait soient « typiques ». Il reprochait à Victor Hugo de développer « les passions et les espérances de son temps » dans *La légende des siècles*, au lieu de faire revivre les époques choisies pour cadre. Il apparaît que sa poésie, sur le point du moins qui m'a occupée, n'est pas en accord avec ces proclamations : les traits de race n'y sont presque jamais évoqués, et Henriette Colet ressemble à s'y méprendre à une Nymphé antique. Les types de femmes se réduisent à un seul — celui que j'ai longuement décrit. Et l'on retrouve la même absence d'individualisation dans les grandes figures morales, presque abstraites, des poèmes épiques.

Ce qui fait d'ailleurs que, sur un point important, le poète est d'accord avec ses principes : ses poèmes sur la femme évitent de raconter « ses amourettes ». L'absence de particularisation, outre les avantages que j'ai sommairement évoqués tout à l'heure, présente celui-ci d'installer une distance entre la vie de l'auteur et son œuvre. Elle contribue ainsi à cette impersonnalité qui devient, au milieu du dix-neuvième siècle, l'exigence des meilleurs.

Copyright © 1995 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Claudine Gothot-Mersch, *L'image de la femme chez Leconte de Lisle* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1995. Disponible sur : < www.arlffb.be >