HAL
open science

Les Trophées et le temps

Yann Mortelette

To cite this version:

Yann Mortelette. Les Trophées et le temps. Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes, 2000, 26, pp.13-23. hal-04012870

HAL Id: hal-04012870

https://hal.univ-brest.fr/hal-04012870v1

Submitted on 3 Mar 2023

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.

Les Trophées et le temps

Déjà le Temps brandit l'arme fatale. As-tu
L'espoir d'éterniser le bruit de ta vertu ?
Un vil lierre suffit à disjoindre un trophée[1].

L'invective lancée par Heredia dans le sonnet *À un triomphateur* dénonce la vanité de la gloire commémorée par des monuments aussi éphémères que les trophées. Cette unique occurrence du mot *trophée* dans le recueil conduit à interpréter l'ensemble des *Trophées* comme une tentative de résistance héroïque au pouvoir destructeur du temps.

Le thème du trophée apparaît discrètement à travers l'œuvre et sa valeur symbolique varie en fonction du type de trophée évoqué. Les trophées de chasse, comme la peau du lion de Némée[2], les « monstres égorgés » par Artémis[3], la nymphe ravie par Pan[4], ou les rêves-papillons emprisonnés par le poète dans le filet du sommeil[5], sont des signes de victoire sans valeur commémorative particulière. Celui que Rodrigue rapporte à son père dans le *Romancero* marque la revanche de Diego Laynez sur le comte : « Aujourd'hui j'ai chassé sans valet et sans chien ; / J'ai forcé ce ragot ; je t'en offre la hure [6]!- » Ce trophée barbare est une réponse à l'orgueil du comte, qui, dans *Le Cid*, humiliait Don Diègue en ces termes : « Ton épée est à moi ; mais tu serais trop vain, / Si ce honteux trophée avait chargé ma main[7]. » Autre trophée de victoire, la Toison d'or, dans *Le Vase*, « repose, étincelante, au sommet d'une stèle[8] ». Une variante manuscrite, datée d'avril 1867, proposait : « La Toison / Trophée étincelant, luit au haut d'une stèle[9]. » Dans *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, la Toison était posée sur un arbre, version reprise par Ovide dans *Les*

---

[1] *À un triomphateur*, *Œuvres poétiques complètes de José-Maria de Heredia*, t. I : *Les Trophées*, éd. Simone Delaty, Paris, Les Belles Lettres, coll. Les Textes français, 1984, p. 96.
[2] *Némée*, *ibid.*, p. 29.
[3] *Artémis*, *ibid.*, p. 41.
[4] *Pan*, *ibid.*, p. 44.
[5] *La Sieste*, *ibid.*, p. 162.
[6] *La Revanche de Diego Laynez*, *ibid.*, p. 190.
[7] Corneille, *Le Cid*, I, 3, v. 231-232.
[8] *Le Vase*, *Les Trophées*, éd. cit., p. 62.
[9] Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 5685, chemise 4 ; Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 13543, f° 11, v°.

Métamorphoses. Heredia la place au sommet d'une stèle, parce qu'il se souvient du tableau exposé par son ami Gustave Moreau au Salon de 1865 : *Jason*. Autour de la colonne supportant la Toison, le peintre a représenté un phylactère, où figure cette citation des *Métamorphoses* d'Ovide : « *Et auro / Heros Æsonius potitur spolioque superbus, / Muneris auctorem secum, spolia altera, portans*[10]. » Cependant, la Médée de Moreau domine Jason : placée derrière lui, elle le surplombe légèrement et pose sa main sur son épaule en signe de possession ; le vase dans sa main droite, les hellébores voilant sa nudité, le serpent enroulé autour de son bras rappellent les pouvoirs maléfiques de la magicienne. Dans *Jason et Médée*, dédié à Moreau et s'inspirant de son tableau, Heredia délaisse la vision ovidienne d'une Médée trophée de Jason, pour conserver l'image de la femme fatale suggérée par le peintre :

> Par l'air magique où flotte un parfum de poison,
> Sa parole semait la puissance des charmes ;
> Le Héros la suivait et sur ses belles armes
> Secouait les éclairs de l'illustre Toison[11].

Si la Toison est le trophée de Jason, lui-même semble celui de Médée. La volonté de la magicienne de conserver à tout prix ce trophée est lourde de menaces. L'aspect inquiétant du trophée est plus net dans *Marsyas*, où la dépouille du satyre écorché par Apollon est placée sur un arbre, comme dans les trophées anthropomorphes latins : « Il ne reste plus rien du chanteur de Célène. / Rien qu'un lambeau sanglant qui flotte au tronc de l'if[12]. » Ce trophée sanglant vise à dissuader d'autres rivaux du dieu. Le trophée antique marque en effet le lieu de la déroute ennemie (*trophée* vient du grec *tropaion*, issu lui-même de *tropè*, signifiant *déroute*). Sa valeur apotropaïque apparaît dans *Soir de bataille* : Antoine, hérissé de flèches, ressemble à quelque dieu des batailles responsable de la déroute des archers phrygiens. Ses armes et les traits ennemis qu'il a reçus font de lui un trophée vivant érigé à sa propre gloire.

Heredia doute pourtant du pouvoir commémoratif des trophées militaires, en particulier des trophées navals. Les « tronçons d'armures et de nefs », « le rostre et

---

[10] « Et le héros, fils d'Éson, s'empare de la Toison d'or ; fier de cette dépouille, il emmène comme une seconde dépouille celle à qui il doit un si grand service », Ovide, *Métamorphoses*, VII, 155-157, éd. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, t. II, 1955, p. 34.

[11] *Jason et Médée*, *Les Trophées*, éd. cit., p. 36. L'adjectif possessif *sa* n'a pas de référent exprimé et seul le titre indique qu'il s'agit de Médée : elle irradie le poème de sa présence. Jason ne vient qu'après elle.

[12] *Marsyas*, *ibid.*, p. 52.

l'aplustre » sculptés sur l'arc d'un triomphateur tomberont en ruine[13]. À Rome, les Rostres « gisent, laissés à la poussière et l'herbe[14] ». Deux types de trophées semblent mieux résister au temps : les offrandes votives et les trophées sportifs. Si le trophée d'armes d'*Épigramme votive* perpétue la victoire d'un ancien combattant de Marathon, et le trophée agricole du *Laboureur* la vie de labeur du vieux Parmis, c'est parce que la forme de l'épigramme (et son avatar moderne, le sonnet) assure leur conservation. L'épigramme antique est une inscription lapidaire, seule capable, dans l'esprit d'*À un triomphateur*, d'offrir quelque pérennité :

> Quel que tu sois, issu d'Ancus ou né d'un rustre,
> Tes noms, famille, honneurs et titres, longs ou brefs,
> Grave-les dans la frise et dans les bas-reliefs
> Profondément, de peur que l'avenir te frustre[15].

Trophée sportif, la statue de Ladas, marquant sa victoire aux Jeux Pythiques, a été immortalisée dans la pierre par Myron et surtout par une épigramme de l'*Anthologie grecque*[16] : *Le Coureur* appartient lui aussi au cycle des *Épigrammes et bucoliques*.

Parmi les sonnets illustrant le sens propre du mot *trophée*, plusieurs symbolisent la lutte de la gloire contre le temps. Mais, plus largement, chaque sonnet du recueil peut apparaître métaphoriquement comme un trophée. Écrire un sonnet sur les grands noms de l'histoire ou les belles œuvres d'autrefois est une façon d'élever en leur honneur un trophée. Lorsqu'il chasse sur les terres du passé, Heredia prend au piège de ses rimes des merveilles anciennes, qui deviennent ses propres *Trophées*. Ces glorieuses dépouilles témoignent par contraste des ravages du temps. Les ruines sont le reflet inversé des trophées. L'arc d'*À un triomphateur* croulera en blocs épars et le faucheur samnite apparaissant dans le dernier tercet est une allégorie de la mort. Les quatre rimes finales indiquent le sort inéluctable des monuments de gloire : « trophée », « triomphaux », « étouffée », « faulx ». Néant voilé, le trophée hérédien dévoile le néant de ce qui l'entourait jadis : si les trophées peuvent tomber en ruine, la présence de vestiges révèle d'anciens trophées aujourd'hui détruits. Cette dénonciation de la vanité de la gloire relève de l'esthétique baroque, comme le soulignent plusieurs effets de contraste. *Les Rostres*, que Heredia tenait à placer

---

[13] *À un triomphateur*, *ibid.*, p. 96.
[14] *Les Rostres*, *ibid.*, p. 97.
[15] *À un triomphateur*, *ibid.*, p. 96.

après *À un triomphateur*[17], présentent comme effective la ruine annoncée à la fin du sonnet précédent : « Franchis l'arc triomphal qui croulera demain / Et regarde […] / Ce qui naguère fut le grand Forum romain. » *À un fondateur de ville*, *Au même* et *À une ville morte* forment un triptyque consacré à Carthagène des Indes, le trophée de Pedro de Heredia : le panneau central représente la cité florissante, mais les panneaux latéraux en donnent une vision décadente. L'héroïsme triomphant ne masque plus la vanité de la gloire. Le trophée-victoire se dégrade en trophée-épave, ayant échappé au naufrage de sa propre civilisation et finissant par échouer aux rivages de nouvelles cultures.

Heredia privilégie donc une vision discontinue de l'histoire. L'aspect fragmentaire de son recueil en fait un musée d'archéologie. À l'inverse d'une épopée humanitaire comme *La Légende des siècles*, *Les Trophées* ne font apparaître aucun progrès entre le premier et le dernier poème : *Sur un marbre brisé* rappelle le temple et les statues en ruine de *L'Oubli*. La volonté de redonner vie au passé crée même un mouvement rétrograde. La section *Rome et les barbares* commence par l'évocation du vaisseau de Virgile faisant route vers la Grèce et se termine par *L'Exilée*, qui jette un regard nostalgique sur Rome. À la fin du cycle *Les Conquérants*, la moderne Carthagène des Indes continue de rêver à la gloire des vieux conquistadores. *La Vision de Khèm* fait revivre le monde défunt de l'ancienne Égypte. Les trois premiers poèmes de *La Nature et le rêve* se tournent mélancoliquement vers la Grèce antique et la Sicile.

Le recueil obéit à une organisation plus spatiale que temporelle. Dans les trois premières parties, l'évolution se fait simultanément dans le temps et dans l'espace, avec un mouvement vers l'ouest. De la Grèce, on passe à la Sicile, puis à Rome, à la Gaule et à l'Espagne, car les barbares des *Sonnets épigraphiques* sont des Aquitains ou des Celtibères. Après le Moyen Age européen, les voyages des conquérants conduisent jusqu'aux Tropiques. Heredia suit les grandes étapes de la conquête des terres vers l'ouest. L'arrêt de la progression temporelle à partir de la quatrième section correspond à un mouvement en sens inverse vers l'est. *L'Orient et les Tropiques* évoquent un pays proche de la Grèce, l'Égypte, puis la civilisation arabe, l'Extrême-Orient, et enfin les Tropiques. *Les Trophées* constituent un tour du monde

---

[16] *Anthologie grecque*, II, 143, épigramme 54.

[17] Une version manuscrite porte la mention « après À un triomphateur » (Bibliothèque nationale de France, ms. 14828, N. a. fr. , f° 127).

complet s'achevant à deux reprises dans le pays natal du poète. Nostalgique et regrettant l'époque héroïque de ses ancêtres, il suit le même parcours intérieur que René, le héros de Chateaubriand. Il se tourne d'abord vers les civilisations passées, vers la Grèce et Rome ; mais leurs vestiges ne font que lui rappeler les ravages du temps : « un brin d'herbe perce souvent le marbre le plus dur », constate tristement René[18] ; « un vil lierre suffit à disjoindre un trophée », reprend comme en écho Heredia. René s'intéresse alors à l'art des civilisations modernes : « Je recherchai surtout dans mes voyages les artistes et les hommes divins qui chantent les Dieux sur la lyre […]. L'ancienne et riante Italie m'offrit la foule de ses chefs-d'œuvre[19]. » Hormis le cycle des *Conquérants*, la troisième section des *Trophées* est entièrement consacrée à l'art italien et français du Moyen Age et de la Renaissance. L'évocation des conquistadores et de son glorieux ancêtre, dont il a conscience de ne pouvoir réitérer les exploits, nourrit le désabusement du poète, qui recherche une nouvelle fuite dans l'exotisme avec *L'Orient et les Tropiques*. Mais le voyage finit par le ramener aux mêmes lieux. Comme René, il ne lui reste plus qu'à s'absorber dans la contemplation des monuments de la nature : la section *La Nature et le rêve* s'ouvre par le cycle *La Mer de Bretagne*, décrivant des paysages tourmentés comme son âme. Dans *Brise marine*, le dernier poème du cycle, sa nostalgie des Tropiques resurgit devant l'océan, qui le sépare à tout jamais de « la fleur jadis éclose au jardin d'Amérique[20] ». Le seul refuge possible est désormais le rêve. Dans un mouvement de fuite comparable à celui d'*Any where out of the world*, *Plus ultra* exprime son aspiration à découvrir le pôle nord. Il cherche ainsi à dépasser le *nec plus ultra* que représentent pour lui les Tropiques, afin de surpasser le « facile renom des conquérants de l'or », ses propres ancêtres[21]. Mais « tout meurt» et « le rêve ment[22] ». Le poète exprime son découragement dans *Mer montante* et ses regrets d'une mort héroïque dans *Les Funérailles* et *La Mort de l'aigle*. La hantise de la mort alterne avec de vagues espoirs de vaincre le temps[23]. En prévenant que « le marbre même s'use », le premier poème de la section, *Médaille antique*, annonce le dernier, *Sur un marbre brisé*. Le recueil se clôt sur une résurrection assez illusoire

---

[18] Chateaubriand, *Atala. René. Le Dernier Abencérage*, éd. Pierre Moreau, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1971, p. 148.
[19] *Ibid.*, p. 149-150.
[20] *Brise marine*, *Les Trophées*, éd. cit., p. 176.
[21] *Plus ultra*, *ibid.*, p. 178.
[22] *Michel-Ange*, *ibid.*, p. 181.

des dieux, grâce à un animisme poétique hérité de Chénier : « Les feuilles, l'ombre errante et le soleil qui bouge, / De ce marbre en ruine ont fait un Dieu vivant. »

L'évolution psychologique qui se dessine à travers *Les Trophées* s'accompagne d'une chute dans la temporalité, contre laquelle le poète s'efforce de résister. Chaque section du recueil est dominée par un temps particulier. Le temps mythique de *La Grèce et la Sicile* est proche de l'intemporalité. Edgard Pich a souligné dans cette section l'usage atypique du présent, qui permet « à la fois une actualisation du passé […], la notation d'un fait hors du temps […] et la prise en charge de l'énonciation par un sujet historique (l'auteur José Maria de Heredia)[24] ». La section suivante, *Rome et les barbares*, introduit le temps historique. Connu et stable, il rappelle toutefois la disparition des événements qu'il rapporte. C'est pourquoi Heredia le dramatise, comme dans *La Trebbia*, ou cherche à le faire oublier, comme dans *Antoine et Cléopâtre* : l'arrêt du temps, marqué dans ce poème par l'emploi du présent au vers 8, traduit la félicité des amants, avant que l'allusion finale à la bataille d'Actium, en réintroduisant le temps historique, ne brise tragiquement ce temps figé. Dans *Le Moyen Age et la Renaissance*, les nombreuses descriptions d'œuvres d'art parviennent à abolir le temps historique en créant une relation immédiate avec l'objet décrit. Les gisants de *Vitrail* regardent sans voir « la rose du vitrail toujours épanouie ». *L'Orient et les Tropiques* et *La Mer de Bretagne* représentent le temps de la nature, qui contraste avec la fugacité de la vie humaine et de ses réalisations. Lors de l'inauguration de la statue de Maupassant à Rouen, Heredia dit de la nature que « son éternel recommencement est la pire des ironies pour l'homme éphémère[25] ». Elle sert de tombeau à l'homme, comme le Meschacebé à Hernando de Soto[26]. Elle menace les monuments qu'il a élevés : « les minarets pointus qui tremblent dans le Nil » révèlent la fragilité des choses humaines contemplées dans le miroir de la nature[27]. La section *La Nature et le rêve* est également régie par le temps psychologique, à cause de la hantise de la mort. Après la perte du temps mythique de la Grèce, *Les Trophées* essayent d'oublier la fuite du

---

[23] Voir *Médaille antique*, *Les Funérailles*, *La Mort de l'aigle*, *La Vie des morts*, *Au tragédien E. Rossi*, *Le Lit* et *Sur un marbre brisé*.
[24] Edgard Pich, « Le Temps, la mémoire, l'oubli : *Les Trophées* de J. M. de Heredia », *Les Trophées*, *Seminari Pasquali di Bagni di Lucca*, t. IV, Pisa, Pacini, 1989, p. 43-57.
[25] Heredia, « Discours prononcé à l'inauguration du monument de Guy de Maupassant à Rouen », *Le Journal*, 28 mai 1900, p. 1.
[26] *Le Tombeau du conquérant*, *Les Trophées*, éd. cit., p. 137.
[27] *Le Prisonnier*, *ibid.*, p. 150.

temps en regardant vers le passé, puis vers la nature ; mais ils marquent leur échec final en se réfugiant dans le rêve, sans prise sur la réalité.

Le jeu de ces différentes temporalités traduit l'instabilité d'une conscience refusant sa finitude. Pour oublier la blessure du temps, Heredia utilise l'impersonnalité parnassienne, qui lui permet de s'incarner dans deux types principaux de personnages : le pâtre et le héros. L'idéal épicurien d'une vie humble à la campagne revient souvent dans les *Épigrammes et bucoliques* ou dans les premiers poèmes de la section romaine. *Villula* présente la modeste maison de Gallus ; l'épigraphe de Térence jointe au poème dans la *Revue des deux mondes* le 15 mai 1890 soulignait la richesse de celui qui sait se contenter de peu[28]. La reprise d'une rime des quatrains dans les tercets, mais avec une consonne d'appui différente, indique l'abondance trouvée dans la simplicité. Gallus n'a nul besoin de vivre plus longtemps pour ajouter des plaisirs à son existence. Aussi ne craint-il pas la mort :

> C'est là que, satisfait de son destin borné,
> Gallus finit de vivre où jadis il est né.
> Va, tu sais à présent que Gallus est un sage.

La forme fixe du sonnet est appropriée pour évoquer l'enfermement épicurien dans un instant autarcique.

L'autre attitude conduisant à l'ataraxie consiste à accepter courageusement l'adversité. Le thème stoïcien de l'*amor fati* apparaît dans *Le Laboureur* :

> Près d'un siècle, au soleil, sans en être plus riche,
> Il a poussé le coutre au travers de la friche ;
> Ayant vécu sans joie, il vieillit sans remords.
>
> Mais il est las d'avoir tant peiné sur la glèbe
> Et songe que peut-être il faudra, chez les morts,
> Labourer des champs d'ombre arrosés par l'Érèbe.

Baudelaire avait abordé ce thème dans *Le Squelette laboureur*, où il méditait sur les écorchés des planches d'anatomie, représentés bêchant comme des laboureurs :

> Voulez-vous (d'un destin trop dur

[28] « *Ecquis vivit fortunatior ?* » [« Qui peut vivre de façon plus heureuse ? »]

Épouvantable et clair emblème !)
Montrer que dans la fosse même
Le sommeil promis n'est pas sûr ;

Qu'envers nous le Néant est traître ;
Que tout, même la Mort, nous ment,
Et que sempiternellement,
Hélas ! il nous faudra peut-être

Dans quelque pays inconnu
Écorcher la terre revêche
Et pousser une lourde bêche
Sous notre pied sanglant et nu[29] ?

Le laboureur de Heredia ne se rebelle cependant pas contre son sort. Cette position, plus stoïcienne que romantique, est rare dans *Les Trophées* ; généralement, la gloire récompense les souffrances endurées avec résignation. Stoïciens, les héros des *Trophées* retirent de leur sort tragique un gage d'immortalité envié par le poète :

Et pourtant j'ai rêvé ce destin glorieux
De tomber au soleil ainsi que les aïeux,
Jeune encore et pleuré des héros et des vierges[30].

L'exaltation du stoïcisme ou l'idéalisation de la vie bucolique témoignent de l'échec de la sagesse antique à soigner l'incurable romantisme de Heredia. Oublier l'angoisse de la finitude en devenant un autre, humble pâtre ou guerrier héroïque, était déjà le vœu de René : « Tantôt j'aurais voulu être un de ces guerriers errant au milieu des vents, des nuages et des fantômes ; tantôt j'enviais jusqu'au sort du pâtre que je voyais réchauffer ses mains à l'humble feu de broussailles qu'il avait allumé au coin d'un bois[31]. » La persistance du romantisme hérédien se traduit par une angoisse de la mort, que les promesses de gloire de l'héroïsme triomphant ne parviennent pas à apaiser. « Un tiers des sonnets sont des plaintes devant la mort »,

[29] Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, p. 94.
[30] *Les Funérailles*, *Les Trophées*, éd. cit., p. 160.
[31] Chateaubriand, *René*, éd. cit., p. 158.

note Miodrag Ibrovac[32]. Comprenant que « tout meurt » - la formule revient trois fois dans *Les Trophées*[33], Heredia perd l'espoir d'égaler la gloire des conquérants de l'or, mais conserve, comme l'écrit Paul Bourget de l'homme décadent, « une incurable nostalgie des beaux rêves de ses aïeux » et juge « d'un regard demeuré lucide l'inguérissable misère de la destinée[34] ».

Aussi transpose-t-il sa hantise de la mort dans l'évocation des époques de décadence. *Tranquillus* peint la dégénérescence des mœurs à la fin du Haut-Empire. *Le Cocher* célèbre la victoire remportée au VIe siècle par Porphyre, favori de l'empereur Justinien. *Médaille antique* rappelle la décadence qui suivit la domination grecque en Sicile. La fin des *Conquérants de l'or* annonce symboliquement la chute de l'Empire inca, livré à la barbarie des conquistadores. Au souvenir des grandes civilisations déchues se joint le rejet du monde moderne et de ses laideurs. *Les Funérailles* blâment la mesquinerie des enterrements chrétiens pour mieux magnifier le trépas des héros antiques. La prédominance de la couleur noire et de l'heure crépusculaire assombrissent le recueil peuplé de figures décadentes. Cléopâtre, comparée dans *Le Cydnus* à un épervier guettant sa proie, Médée, la Sphinge ou l'énigmatique héroïne de *La Magicienne* sont toutes des femmes fatales, résultant d'une projection sur l'amour de l'anxiété provoquée par la mort. Dans l'atmosphère délicatement vaporeuse du *Tepidarium*, l'indolence des femmes, leur position allongée, alors qu'elles sont assises dans le tableau de Chassériau inspirant Heredia, l'expression « pâle troupeau des filles d'Ausonie » et l'adjectif « sauvage » associent la féminité à l'animalité. Cette hybridité affecte également une partie de la mythologie hérédienne : la centauresse, la Sphinge et la Chimère. Lorsque les divinités apolliniennes ne sont pas éclipsées par les divinités dionysiaques, telles que Bacchus et son cortège de ménades, Priape, Marsyas ou Pan, elles sont présentées sous leur face sombre : Apollon a écorché Marsyas par jalousie ; la virginale Artémis chasse avec un sadisme guerrier ; Aphrodite est née de la castration d'Ouranos. Cette esthétique de la cruauté, qu'on retrouve dans *Bacchanale* ou *Sphinx*, vient de Baudelaire, comme l'a montré Liana Nissim[35]. En 1869, François Coppée, sensible à

---

[32] Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia, sa vie, son œuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 380.
[33] Voir *Sur le livre des* Amours *de Pierre de Ronsard*, *Médaille antique* et *Michel-Ange*.
[34] Paul Bourget, *Baudelaire* (1881), dans *Essais de psychologie contemporaine* (1893), éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1993, p. 13.
[35] Liana Nissim, « La cruauté, signe constitutif de l'esthétique fin de siècle. L'exemple de José-Maria de Heredia », *Studi francesi*, t. XLI, 1997, p. 108-120.

l'association de la cruauté et de l'amour dans l'œuvre de son ami, lui avait dédié le sonnet *Ferrum est quod amant*, où la fascination des femmes pour les guerriers est imputée à leur propre goût de la cruauté[36]. L'ancienneté des thèmes décadents des *Trophées* place Heredia dans le sillage de Baudelaire et fait de lui un précurseur du décadentisme de la fin du siècle[37].

L'analyse des rapports entre *Les Trophées* et le temps invite à reconsidérer l'œuvre dans son ensemble. L'héroïsme triomphant qui fit sa réputation sonne volontairement faux, à cause de l'opposition baroque de la gloire et de l'oubli. Il révèle cependant chez Heredia une nostalgie de l'action, exacerbée par le regret de la fuite du temps. La prédominance des poèmes élégiaques, la persistance d'une mélancolie romantique et l'abandon au cours funeste de la destinée traduisent le pessimisme fondamental des *Trophées*, résumé dans la désinvolte ironie de leur titre.

Yann MORTELETTE

---

[36] François Coppée, *Ferrum est quod amant*, *Premières Poésies. Le Reliquaire. Poëmes divers. Intimités*, Paris, Lemerre, 1869, p. 65-66. À cette date, Coppée pense probablement aux sonnets *Artémis* et *La Chasse*, publiés dans *Le Parnasse contemporain* de 1866.

[37] *Artémis* et *La Chasse* datent de 1866 ; *Jason et Médée* de 1872 ; *Le Tepidarium* de 1875 ; *Ariane*, *Bacchanale* et *La Magicienne* de 1876. Le cycle *Antoine et Cléopâtre* est contemporain d'*À rebours* (1884).