

## *Hercule à la croisée des chemins, figure exemplaire de la conscience baroque ?*

Par Marie-Pierre Harder, Université Paris X – Nanterre

La scène de *l'Hercule à la croisée des chemins* pourrait sembler, de prime abord, ne pas échapper au préjugé mis en question par séminaire, selon lequel l'âge baroque aurait laissé la mythologie se dévitaliser après l'âge d'or de la reviviscence des mythes dans les arts et la littérature à la Renaissance.

En effet, cet apologue, dit de Prodicos, démonstration sophistique rapportée de seconde main par le Socrate des *Mémorables* de Xénophon<sup>1</sup>, ainsi que par le *De Officiis* de Cicéron<sup>2</sup>, représentant un Hercule au seuil de l'âge adulte confronté au choix entre le chemin laborieux, mais glorieux, de la Vertu, et celui séduisant, mais avilissant, de la Volupté, est l'objet de très nombreuses reprises dans les littératures européennes de la fin du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Tout se passe comme si, après une sorte d'éclipse de ce thème au Moyen-Age, la Renaissance, avait, selon le mot d'E. Panofsky, « réactivé »<sup>3</sup> cette fable d'Hercule à la croisée des chemins, tant l'image du héros faisant l'épreuve de sa liberté par le choix autonome de la vertu pouvait sembler en parfaite harmonie avec les représentations et réflexions humanistes sur l'autodétermination éthique de l'individu. Au seuil du XVII<sup>e</sup> siècle, cependant, l'intérêt pour la fable de Prodicos ne semble pas se démentir, comme en témoignent notamment la publication en 1612 à Nuremberg d'une traduction quadrilingue de la fable<sup>4</sup> ou encore les nombreuses occurrences de sa représentation dans les livres d'emblèmes de l'époque.<sup>5</sup>

Néanmoins, par comparaison avec les représentations de la période humaniste, la liste des reprises de cette scène dans la littérature baroque peut sembler moins lisible, à la fois prolifique mais aussi dispersée en des genres divers, disséminées au sein d'œuvres plus vastes, souvent prétextes à des interludes et autres pièces musicales, dont la prolifération aurait entraîné une déperdition de sens de la fable, ou encore son « usure » (*Verschleiss*) pour

---

<sup>1</sup> *Memorabilia*, II, 1, 21-34

<sup>2</sup> *De Officiis*, I, 32, 118.

<sup>3</sup> Cf Panofsky, Erwin, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent*, traduit de l'allemand et présenté par Danièle Cohn, Paris, Flammarion, 1999, p. 167.

<sup>4</sup> Due à Nikolaus Ritter sous le titre *Hercules prodičius quadrilinguis. Bono juventutis editus. Graece, Latine, Germanice et Bohemice*, Nürnberg, 1612. Nous n'avons cependant pas eu accès à ce texte.

<sup>5</sup> Elles sont notamment répertoriées par Albrecht Schöne et Arthur Henkel dans leur catalogue des emblèmes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : *Emblemata : Handbuch zur sinnbildlichen Kunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, hrsg von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Taschenausgabe, Stuttgart ; Weimar, Metzler Verlag, 1996.

reprandre un terme rencontré sous la plume de la critique allemande<sup>6</sup>. Certains n'hésitent dès lors pas à penser que la claire parabole morale promue par l'optimisme renaissant se serait ainsi muée, dans sa répétition allégorique, en un vain ornement du discours, le plus souvent au service d'un didactisme de célébration princière, selon le fameux principe du mythe comme miroir du prince, qui aurait dès lors conduit à la dégénérescence de la fable éthique en miroir aux alouettes rhétorique.

Pourtant, aussi bien E. Panofsky, qui voit dans le fameux tableau d'Annibal Carrache (1595), représentant le choix d'Hercule, la « formulation canonique » de la fable de Prodicos<sup>7</sup> qu'un essai récent de C. Braider, intitulé *Baroque Self Invention and historical truth. Hercules at the crossroads*, semblent faire de l'Hercule à la croisée des chemins une incarnation exemplaire, aussi bien du point de vue esthétique qu'éthique, de la conscience baroque<sup>8</sup>.

C'est donc ce modèle-là, dans sa variabilité et son ambiguïté, que nous voudrions interroger, non pas à travers ses représentations iconographiques, mais bien littéraires. Pour en témoigner – sans pouvoir prétendre à l'exhaustivité ni du panorama ni du commentaire –, nous nous proposons d'explorer trois avatars de la scène de l'Hercule à la croisée des chemins dans la littérature européenne de l'âge baroque. Ces trois versions nous semblent en effet illustrer de manière révélatrice la réinvention singulière de la fable à l'époque baroque, tant dans leur diversité, linguistique, générique et stylistique, que par les affinités rhétoriques, thématiques et heuristiques qu'elles laissent affleurer.

Il s'agira donc de voir selon quelles modalités la fable est présente dans les textes mais surtout comment ceux-ci la re-présentent, au sens plein (i.e. non seulement une nouvelle fois, mais encore de manière nouvelle), ou, en d'autres termes, comment la scène se trouve figurée dans

---

<sup>6</sup> Voir par exemple l'article de Walther Sparr, « Mythographie und Theologie », in Killy, Walter, *Mythographie der frühen Neuzeit : Ihre Anwendung in den Künsten*, Wiesbaden, Otto Harassowitz, 1984, pp. 78-103

<sup>7</sup> Voir notamment le chapitre VII, intitulé précisément : « La formulation canonique d'Annibal Carrache et son influence », où E. Panofsky écrit : « la fable prodicéenne d'Hercule reçut sa forme canonique dans la première œuvre romaine d'Annibal Carrache », op. cit., p. 119.

<sup>8</sup> Cf Braider, Christopher, *Baroque Self-Invention and Historical Truth. Hercules at the crossroads*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2004, notamment le chapitre 3 intitulé « Hercules at the Crossroads : Image and Soliloquy in Annibale Caracci », où Braider formule ainsi sa thèse : « I propose to read Annibale Caracci's Hercules at the crossroads as an emblem of the collective historical personage we call the modern subject. In portraying Hercules, the painter supplies a blueprint for self-conscious agency at large, an inward turn whose most characteristic literary expression is a figure we will take up near the end of the present chapter : the ego of dramatic soliloquy. Caracci's Hercules is, then, the agent whose consolidation in the sixteenth and seventeenth centuries is commonly held to mark the onset of the modern West », p. 111.

les textes mais aussi comment ceux-ci la reconfigurent pour révéler dans l'Hercule de Prodicos une figure privilégiée de la réflexivité baroque.

Pour ce faire, nous nous proposons d'éclairer ces trois versions suivant trois lignes vives, déclinées en une typologie empruntée à l'imaginaire baroque : pour commencer, en prétexte à une présentation rapide, c'est la variété offerte par ces différentes reprises qui nous intéressera, avant que nous ne nous penchions sur ce que l'on pourrait appeler les métamorphoses de la fable, ou la manière dont chaque reprise réinvente les virtualités de la fable tout en en réinvestissant le sens. Enfin, c'est à travers le prisme de la spécularité que nous examinerons ce qui se reflète et réfléchit au miroir de l'allégorie.

\*\*\*

### *Variété des réécritures*

Sans faire davantage durer le suspense, commençons donc par présenter les trois versions retenues, dans la mesure où elles permettent déjà de souligner la variété de contexte, de genre, et, par là, de réécriture, dans laquelle s'inscrivent les avatars de la scène de l'Hercule à la croisée des chemins à l'époque baroque.

La première variété est d'ordre géographique, ou, si l'on préfère, linguistique, puisque les versions en question ont émergé dans trois pays différents. Et si deux d'entre eux, l'Angleterre et l'Allemagne, sont en général bien représentés dans les études comparatistes concernant l'âge baroque, le troisième, la Suède, plus marginal, permettra d'emprunter un détour peut-être un peu moins balisé, mais non moins séduisant.

Pour suivre l'ordre chronologique selon les dates de parution, le premier texte, comme on pouvait s'y attendre, est un masque de l'anglais Ben Jonson (1572-1637), *Pleasure reconciled to Virtue* (*La Réconciliation du Plaisir et de la Vertu*), représenté en 1618 à la cour du roi Jacques Ier et publié à titre posthume en 1640. Hercule y apparaît au centre d'un ballet allégorique au riche foisonnement mythologique, entremêlant dans son décor, ses chœurs et ses chants, le géant Atlas représenté en montagne de la sagesse, le dieu Mercure porteur du message divin, mais aussi le demi-dieu Comus, divinité de la bonne chère apparaissant dans l'anti-masque, ou encore le célèbre ingénieur Dédale jouant le rôle de maître du ballet final.

Le second texte est un poème didactique du Suédois Georg Stiernhielm (1598-1672) considéré dans son pays comme « le père de l'art poétique suédois »<sup>9</sup>, intitulé tout simplement *Hercules*, et dont certains Suédois, paraît-il, connaissent encore des vers par cœur<sup>10</sup>. Le poème, commencé par l'auteur dès 1643 et imprimé pour la première fois en 1658, représente la rencontre du jeune Hercule avec les figures de la Volupté et de la Vertu, puis l'affrontement de celles-ci pour le séduire.

Enfin, le dernier texte est un *Reyen*, c'est-à-dire un intermède allégorique qui vient prendre place entre chaque acte (*Abhandlung*) d'un *Trauerspiel*, drame baroque allemand. Il est tiré de la pièce *Sophonisbe* de l'auteur silésien Lohenstein (1635-1683), sans doute représentée pour la première fois en 1669 devant l'Empereur Léopold Ier de Habsbourg et publiée en 1680. Cette pièce, l'une des plus connues de Lohenstein, et en général considérée comme la plus réussie, reprend un épisode de la Seconde Guerre Punique, rapporté par Tite-Live dans son histoire de Rome<sup>11</sup>. Sophonisbe, fille d'Hadrusbal et héroïne patriotique, est déchirée entre d'une part, la fidélité à son camp et d'autre part, la passion réciproque qui l'unit à Masinissa, transfuge devenu l'allié du chef romain Scipion. Contraint par celui-ci à livrer la reine punique à qui il avait promis de ne jamais la laisser tomber aux mains de ses ennemis, Masinissa n'aura d'autre choix, pour respecter sa promesse, que de fournir à Sophonisbe le poison qui lui épargnera le déshonneur d'une captivité romaine. C'est dans l'avant-dernier *Reyen* de la pièce, c'est-à-dire celui qui suit le IVème acte, alors que Masinissa est en proie au dilemme de savoir s'il doit renoncer à sa passion pour Sophonisbe ou à son alliance avec Rome, qu'apparaissent les figures allégoriques d'Hercule, de la Volupté et de la Vertu, se disputant en un dialogue véhément la faveur de son choix.

Cependant, la variété dessinée par cette brève présentation des trois versions ne tient pas seulement à leur langue d'origine (respectivement donc l'anglais, le suédois et l'allemand), mais encore au genre dans lequel elles s'inscrivent.

---

<sup>9</sup> Voir l'introduction de François Emion, dans Stiernhielm, Georg, *Hercules et autres poèmes*, traduit du suédois, introduction et notes par F. Emion, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 9

<sup>10</sup> Voir l'article de Régis Boyer, « L'*Hercule* de Stiernhielm », in Paul, Jean-Marie (dir.) *Images modernes et contemporaines de l'homme baroque*, Actes du colloque de Nancy, 26-28 mai 1994 (Bibliothèque Le texte et l'idée, volume VIII), Nancy, 1997. p. 43-54.

<sup>11</sup> *Histoire romaine (Ab Urbe Condita)* XXX, 11-15

En effet, le masque, est, comme on le sait, un spectacle curial, typique des festivités royales du XVII<sup>e</sup> siècle anglais, une sorte de spectacle total, ancêtre de l'opéra<sup>12</sup> unissant les différents arts, décors et machineries, danse, musique, poésie allégorique dans la « brève splendeur d'une nuit », pour reprendre le beau mot de Ben Jonson cité par M.-T. Jones-Davies<sup>13</sup>.

Le poème de Stiernhielm, lui, intitulé simplement *Hercules*, s'inscrit dans la tradition de la poésie didactique. Il constitue un ensemble autonome, de 521 vers, accompagné dès sa première publication de trois épigrammes qui attestent des affinités, non seulement thématiques mais aussi stylistiques, de l'œuvre avec les livres d'emblèmes, si en vogue depuis la Renaissance et encore à l'époque baroque.

Le *Reyen* du drame baroque témoigne de mêmes affinités avec le genre emblématique, puisqu'il s'agit, on l'a dit, d'une sorte de commentaire allégorique, d'intermède exégétique<sup>14</sup> inséré entre les différents actes qui, eux, déroulent le temps historique. Aussi le *Reyen* de l'Hercule sollicité tour à tour par la Volupté et la Vertu revêt-il la particularité, par rapport aux autres textes, de s'insérer dans une œuvre plus vaste, dont il apparaît comme un élément structurel.

Or cette variété générique est solidaire de nombreuses variations dans la réécriture, que l'on pourrait appeler, en empruntant un terme cher aux études baroques, des effets de métamorphose. Ainsi voudrait-on montrer comment chaque reprise forme et informe la fable selon un principe de réinvention inspiré, traversé, modelé par des thématiques et des figures propres à l'imaginaire baroque.

### ***Métamorphoses de la fable***

Le premier aspect soumis au processus de métamorphose de la réécriture est celui du dispositif de l'apologue et de la distribution des rôles.

---

<sup>12</sup> Cf Jones-Davies, Marie-Thérèse, *Inigo Jones, Ben Jonson et le masque*, Paris, Didier, 1967, p. 11 et Souiller, Didier, *La littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, 1988, p. 254.

<sup>13</sup> Op. cit., p. 11, citation extraite de *The Forrest* de Ben Jonson (III, 10).

<sup>14</sup> Cf Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 208.

Si l'on ne saurait trop affirmer l'unique validité d'un, voire plusieurs textes références, dans la mesure où cette scène s'est transmise depuis l'Antiquité, et particulièrement à la Renaissance, à travers différents media, notamment iconographiques, reste que, sans qu'on puisse nécessairement dégager un modèle obligé, le dispositif mis en place par les références antiques majoritaires et accessibles aux différents auteurs (à savoir Xénophon, en traduction ou non, Silius Italicus voire Cicéron) propose une structure de base, que l'on peut rappeler brièvement avant de s'intéresser à la manière dont chaque texte la dispose ou, plus encore, en dispose.

Dans la première source, la démonstration sophistique de Prodicos, rapportée par la bouche de Socrate dans un passage des *Mémoires* de Xénophon, il s'agit d'inciter les jeunes gens à embrasser la vertu. A cette fin, Prodicos recourt à une petite fiction représentant le héros Hercule, à la sortie de l'adolescence, qui s'est retiré un instant pour méditer sur le chemin de vie à choisir, lorsque lui apparaissent deux femmes à l'allure antithétique, qui ne sont autres que la Volupté et la Vertu personnifiées. Chacune prend alors la parole à tour de rôle, la Volupté la première, pour dépeindre au jeune homme, avec un grand art rhétorique, la vie qui l'attend selon qu'il suivra le chemin aisé de la Volupté ou celui, ardu, de la Vertu.

Le masque de Ben Jonson, s'il reprend bien le thème général de l'apologue<sup>15</sup>, est déjà révélateur par son titre, *La Réconciliation du Plaisir et de la Vertu (Pleasure reconciled to Virtue)*, d'un traitement singulier de la fable. Or en choisissant cette scène comme motif d'un masque, Jonson soumet la structure antithétique qui la constitue au travail dialectique propre à la forme complexe du masque.

Ainsi, si Hercule est bien le personnage principal du masque, on peut noter cependant la disparition de la Vertu et de la Volupté comme entités personnifiées ou, plus exactement, comme personnages ; non seulement, il n'y a pas de personnages féminins sur la scène (ce qui ne saurait s'expliquer par la simple contrainte que les femmes n'avaient pas le droit de jouer un rôle puisque l'on sait que, dans d'autres masques, les acteurs masculins se travestissaient pour jouer des rôles féminins, comme c'était le cas dans l'Antiquité) mais, par le propre même du masque, qui consiste à faire feu de tout art, on assiste à une sorte de dissémination allégorique des personnages.

---

<sup>15</sup>Comme le rappelle Marie-Thérèse Jones-Davies, op.cit., p. 110, le *De Officiis*, qui rapporte également brièvement l'anecdote, faisait partie des « manuels de conduite populaires » à la Renaissance, de même qu'on peut supposer que Jonson ait lu la *Vita Herculis* de l'humaniste italien Giraldi.

De fait, le rôle, ou le masque, de Vertu, se trouve assumé par Hercule lui-même, qui apparaît d'entrée de jeu sous sa figure de héros vertueux et même civilisateur. Mercure, en effet, le saluera comme *ami actif de la vertu*<sup>16</sup> au vers 151 et, dès son apparition sur scène, il est présenté comme déjà engagé dans ses exploits, en l'occurrence juste après sa victoire sur le géant Antée, *à peine refroidi*, comme il le dit lui-même<sup>17</sup>. Or la tradition allégorique depuis Fulgence interprète la défaite d'Antée comme une victoire de l'esprit sur les passions sensuelles. Par ailleurs, la Vertu, ou plus précisément une Vertu sœur du Plaisir, prendra encore le masque de Mercure, connu comme un symbole de sagesse intellectuelle, et dont l'humaniste italien Cartari pensait précisément qu'il ne faisait qu'un avec Hercule.

Dès lors, c'est en fait l'antimasque qui a précédé l'entrée sur scène d'Hercule qui a la tâche de représenter, au sens à la fois allégorique et théâtral du terme, la Volupté. Celle-ci se trouve donc mise en scène à travers un cortège rabelaisien mené par Comus, divinité romaine de la bonne chère. Celui-ci, désigné en une souriante métonymie comme un *ventre rebondi (bouncing belly)*<sup>18</sup>, investit la scène au rythme sautillant d'un hymne du chœur, avant que l'échanson d'Hercule qui l'accompagne ne se lance dans un morceau de bravoure paillard. C'est alors l'apparition du héros vertueux qui, en une tirade réprobatrice, congédiera de la scène ces figures titubantes et l'image déchaînée de leurs orgies<sup>19</sup>.

On voit bien ainsi comment l'opposition éthique structurelle de l'apologue se trouve reconfigurée par la forme même du masque (reposant sur l'alternance du masque et de l'antimasque), par l'antithèse entre ces scènes et danses comiques, au souffle burlesque, et les leçons allégoriques du masque – antithèse redoublée par le contraste lyrique entre les chants nobles et discours versifiés des héros dans le masque, et la langue débridée et pittoresque de l'antimasque. Et réciproquement, le contraste esthétique enveloppé par la structure masque/antimasque se trouve en quelque sorte réinventé dans la dialectique éthique du plaisir et de la vertu.

Cette métamorphose du dispositif ne va pas, dès lors, sans une métamorphose du sens, puisque, dans une perspective tout à fait baroque, ce que le masque donne à voir, à travers ce contraste formel, c'est, bien plus qu'un choix déterminé entre la Vertu et la Volupté, une lutte incessante entre les forces du chaos, de la confusion, représentées par les danses et propos

---

<sup>16</sup> *Thou active friend of virtue*

<sup>17</sup> *Pleasure reconciled to Virtue*, v. 77 : *Antaeus scarce is cold*

<sup>18</sup> Id., v. 10.

<sup>19</sup> Id., v. 76-103

éméchés du cortège de Comus<sup>20</sup> et les forces de l'harmonie, dont Mercure se fera le messager final, et Dédale le chorégraphe. Tout se passe comme si le masque devait ainsi rendre compte d'une alternative jamais définitivement résolue, dans un monde sans cesse menacé par le trouble et l'anarchie, que ce soit au niveau politique du royaume, à travers les efforts renouvelés d'un héros identifié à la figure du roi, ou au niveau du microcosme individuel, traversé et travaillé de passions déstabilisantes<sup>21</sup>.

Dans le poème de Stiernhielm, à l'inverse, la structure est très proche du texte de Xénophon ou de la transposition latine qu'en donna Silius Italicus dans son poème épique *Punica*<sup>22</sup> (et il semble très probable que l'un comme l'autre texte, présents dans les bibliothèques suédoises de l'époque<sup>23</sup>, lui aient servi de source, ainsi peut-être que les jeux de scènes humanistes allemands, friands de ce thème<sup>24</sup>). La scène se présente donc sous la forme d'une dispute scolastique entre la Volupté et la Vertu, exercice d'école auquel Stiernhielm avait pu se rompre lors de ses études, notamment dans les grandes universités allemandes de l'époque, où il séjourna<sup>25</sup>.

Deux femmes apparaissent donc à Hercule, comme le dit le premier vers, alors

*en sa prime jeunesse (...)*

*Soucieux et fort perplexe quant à la manière d'engager sa vie*<sup>26</sup>

Cette figure d'un jeune Hercule plongé dans l'aporie, est, elle aussi, proche de celle des versions antiques. Mais si le portrait des deux femmes présente également des ressemblances assez fortes avec la version de Xénophon, on a, dans ce texte, de manière originale, un Hercule complètement muet de bout en bout<sup>27</sup>. Ainsi l'effacement de son rôle accentue le déplacement de l'accent éthique de la fable de la détermination héroïque vers une

---

<sup>20</sup> De même, dans le second antimasque, c'est le grouillement et la fuite désordonnée de pygmées, qui s'étaient rassemblés autour du héros assoupi dans le dessein de le tuer, qui mettent en scène le trouble de l'ordre vertueux.

<sup>21</sup> Ainsi Marie-Thérèse Jones-Davies écrit-elle: « l'esprit de comédie, le grotesque, le souffle pittoresque ou réaliste qui pénètrent le masque soulignent les dangers qui guettent l'unité du royaume, ou le progrès intellectuel et spirituel du microcosme qu'est l'homme. », op.cit., p. 113.

<sup>22</sup> Au livre XV, v. 18-128.

<sup>23</sup> Voir l'introduction de François Emion, op. cit., p. 25.

<sup>24</sup> Voir notamment à ce sujet Erwin Panofsky, op.cit., p. 83-92.

<sup>25</sup> Voir l'introduction de François Emion., p. 10 et p. 25-26.

<sup>26</sup> Pour des raisons de compétence linguistique et de commodité, nous nous permettons, dans les limites de cet article, de citer uniquement le texte dans la traduction française de François Emion. On peut cependant consulter le texte suédois intégral du poème à l'adresse suivante : <http://runeberg.org/hercules/>.

<sup>27</sup> Chez Xénophon, par exemple, bien qu'on ne connaisse pas son dernier mot, il apostrophe du moins la Volupté pour s'enquérir de son identité.



indétermination, ou du moins a-détermination. En effet, tout le poème s'articule sur l'antithèse entre deux visions inconciliables de la vie dont la résolution, du point de vue dialectique, est laissée en un suspens inquiet. Cette ambivalence transparait clairement à travers une composition en miroir du poème, où les deux discours respectifs (qui occupent un nombre égal de vers) se répondent par inversion<sup>28</sup>. Pour donner l'exemple le plus significatif de cette construction spéculaire, on peut remarquer que le discours de la Volupté s'ouvre sur une méditation sur le temps et la mort - ainsi le vers 68 :

*La mort réduit à poussière, tout ce qui, ici bas, brille et étincelle*

tandis que la Vertu clôt son plaidoyer sur ce vers :

*La mort est l'ultime fin, en laquelle nous nous rassemblons et finissons.*

Par ailleurs, du point de vue des personnages, le poème présente une autre variation : la profusion de rôles secondaires<sup>29</sup>.

Par le recours au procédé de personnification se trouve convoquée sur la scène du poème toute une troupe allégorique incarnant l'inlassable désordre des passions (ainsi Volupté est-elle accompagnée de ses filles : Oisive, Lascive, Frivole ainsi que de son fils Ivre, mais aussi de sa sœur Fröja, déesse nordique correspondant à Vénus et de son frère Astrild, correspondant scandinave de Cupidon ou encore de Larcin qui, *occupé ailleurs*, dit joliment le texte au vers 48, ne fait qu'une fugace apparition). Cette profusion, renforcée dans la description par tout un réseau d'images empruntées aux recueils d'emblèmes et à la tradition de l'*Iconologie* de Ripa, donne à voir l'impossibilité de subsumer la multiplicité chaotique des désirs et des vices sous une seule figure personnifiée.

Inversement la Vertu, quoique fugitivement secondée par Force et Réconfort (évoqués au vers 313), apparaît seule, conformément à l'idéal, aussi bien antique que, en l'occurrence, protestant, de modestie et de sobriété. Là encore, la métamorphose ou l'enrichissement de la distribution n'est pas un simple jeu de variation, mais incorpore à l'opposition traditionnelle entre la Volupté et la Vertu une dialectique de l'un et du multiple, de l'anarchie et de la stabilité, de l'excès et de la simplicité.

---

<sup>28</sup> Cf l'introduction de François Emion p. 27.

<sup>29</sup> François Emion, dans son introduction au poème, parle un peu trop rapidement, peut-être, d'« innovation » (op.cit., p. 26) alors qu'on pourrait y voir la réminiscence d'une tendance inaugurée par l'allégoriste Philon dans son *De Sacrificiis Abelis et Caini*, sans compter l'influence des jeux de scènes humanistes et autres « entrées » et « triomphes » de l'époque, grands amateurs de cortèges allégoriques.

Enfin, dans le *Reyen* de Lohenstein, on a affaire à un dispositif très clair à trois rôles : celui d'Hercule, confronté à la Vertu (*Tugend*) et à la Volupté (*Wollust*). Les virtualités théâtrales de l'allégorie s'y trouvent déployées à travers un dialogisme vif, qui fait un usage nouveau des armes rhétoriques dans la confrontation. En effet, à l'affrontement scolastique traditionnel entre deux discours successifs se substituent des échanges brefs entre les deux adversaires, qui dramatisent l'enjeu de cette opposition selon une véhémence verbale aux effets très sûrs. On y sent ainsi tout un art du mouvement, propre aux revirements des affects et du verbe appréciés par le baroque. Par ailleurs, l'apparition de l'esprit de Léopold en juge de la dispute auquel Hercule rend hommage, actualise la fable par un enjeu politique.

On peut donc constater que chaque reprise dispose selon diverses stratégies de la structure de l'apologue, qui se trouve dès lors reconfigurée par des tendances formelles propres au baroque, comme le goût des antithèses ou encore des dialogues contrastés. De plus, on peut souligner un certain effacement ou retrait de la figure d'Hercule, puisque, chez Ben Jonson, c'est Mercure et Dédale qui auront les derniers mots, et qu'il reste muet chez Stiernhielm. On a ainsi l'impression qu'à une construction rhétorique, qui donnait à la vertu le dernier mot sans l'ombre d'un doute, se substitue, du moins chez Stiernhielm et Jonson, une irrésolution structurelle de la scène, à l'image des contradictions du monde. Dès lors, les métamorphoses qui affectent le dispositif et les personnages au point d'effacer le rôle d'Hercule, ou de renforcer l'ambivalence des discours respectifs de la Vertu et de la Volupté, feraient signe vers une intériorisation de cette irrésolution dialectique, dont témoignerait, à titre exemplaire, le silence d'Hercule chez Stiernhielm.

Mais le sens de cette ambiguïté ne peut réellement s'appréhender si l'on ne tient compte de l'entrée sur la scène baroque d'une dimension tout à fait nouvelle dans le contexte de l'apologue : à savoir l'irruption du temps, l'apparition de la contingence à l'horizon du choix d'Hercule, qui se trouve ainsi non plus conditionné par l'immutabilité de sa nature héroïque, mais bien par l'immanence de sa condition humaine.

*L'irruption de l'immanence sur la scène du choix*

Le surgissement de la conscience du temps, avec son corollaire qu'est la méditation de la mort et de la vanité du monde, apparaît en effet comme l'une des métamorphoses les plus sensibles opérées par les réécritures de l'époque baroque, également solidaire d'une exploration de l'antithèse de l'être et du paraître.

Particulièrement frappante est l'entrée en matière chez Stiernhielm, où la question du temps se trouve introduite au seuil même du poème, dont voici les trois premiers vers :

*Hercules, un jour, en sa prime jeunesse, **de bon matin** se leva,  
Soucieux et fort perplexe quant à la manière d'engager sa vie,  
Et quant à la façon dont, **le temps passant**, il saurait obtenir gloire et renom<sup>30</sup>*

De ce début, très proche, littéralement, du texte de Xénophon, se détache d'emblée l'indication temporelle *de bon matin*, absente de toutes les autres versions portées à ma connaissance jusqu'à présent, et dont le symbolisme ne saurait échapper : l'on sait bien en effet, au moins depuis l'énigme posée par le Sphinx à Œdipe, que le rythme de la journée, du lever du soleil à son coucher, constitue une métaphore traditionnelle du déroulement du temps de la vie humaine.

Or cette irruption sur la scène du choix du temps humain, chronologique, se trouve renforcée dès le troisième vers par une incise, *le temps passant*, tout à fait curieuse, là encore, puisque l'aspiration à la gloire du jeune Hercule, pierre de touche de son choix et de son identité héroïques, apparaît ainsi conditionnée par une conscience du temps, inédite et même contradictoire, à dire vrai, avec la conception antique, présente notamment dans l'argumentation de la Vertu chez Xénophon, qui fait de la vie héroïque la préparation à une gloire posthume, à l'immortalisation du héros dans la mémoire des hommes<sup>31</sup>, conception du temps qui est encore celle de la Renaissance<sup>32</sup>.

Tout se passe ici, au contraire, comme si le caractère crucial du choix ne résidait plus tant dans l'actualisation d'une nature éternellement héroïque, ni dans l'épreuve d'une liberté individuelle perpétuée par la mémoire humaine, mais bien dans une urgence existentielle, dont la résonance semble nouvelle pour l'apologue.

---

<sup>30</sup> V. 1-3 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>31</sup> On peut renvoyer à cet égard aux belles pages d'Hannah Arendt, au début du chapitre « Le concept d'histoire. Antique et moderne » dans *La crise de la culture*, Paris, Folio, 1972, pp. 58-120 ou encore de Jean-Pierre Vernant, dans *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Folio, 1989, notamment le chapitre III : « Mort grecque mort à deux faces », pp. 81-89.

<sup>32</sup> Cf les analyses de Didier Souiller, op. cit., p. 134.

Ainsi le surgissement du temps inscrit-il le choix au cœur d'une contingence alliée dès lors au spectre d'un relativisme ontologique, que traduit l'image – banale, pourrait-on dire, pour l'époque baroque, mais originale, une nouvelle fois, par rapport aux versions antérieures de la fable – du « change héraclitéen », formulé au vers 60 par la Volupté :

*Songe ! Rien ne dure en ce monde : tout est mouvement !* <sup>33</sup>

De ce point de vue, c'est donc le fondement même des argumentations respectives de la Volupté puis de la Vertu qui se trouve métamorphosé par le surgissement du temps sur la scène. Ainsi, tout l'art de la séduction, paradoxale, de la Volupté repose en premier lieu non plus sur l'étalage des plaisirs et délices qu'elle aurait à offrir, mais sur une démonstration de la finitude et de la contingence humaines, à travers tout un réseau de métaphores filées de la fragilité et de la vanité dont les vers 64 à 66 offrent un bon exemple :

*Ainsi va des hommes l'existence : fumée qui dans les airs s'évapore.*

*Sain et sauf en ce jour, dispos, enjoué, gracieux et éclatant :*

*Mais demain la bouche froide, le corps roide comme une souche et sans vie !*

Ce qui doit décider Hercule à suivre le chemin de la Volupté n'est donc pas tant l'attrait réel de ses divers appâts que la conscience de l'inanité d'une existence immanente qui ne serait, pour reprendre le mot de Montaigne, que « branloire pérenne ».

Ainsi s'explique dans la suite de l'argumentation, destinée à convaincre Hercule par la perspective de plaisirs divers et variés, la succession étourdissante d'images et de scènes tout aussi changeantes que le temps lui-même, où le texte semble fuir en une incessante substitution métaphorique, comme pour mieux servir à l'apologie du divertissement par la Volupté, ponctuée par cette insistante invitation en cataphore :

*Sans autre forme de réflexion, suis-moi !*<sup>34</sup>

De fait, son argumentation pourrait se lire comme une illustration des fameuses pensées pascaliennes sur le divertissement :

---

<sup>33</sup>On songe, en l'occurrence, au pñnta \_e« héraclitéen et peut-être plus encore au discours de Pythagore rapporté par *Les Métamorphoses* d'Ovide (XV, v. 60-480), ouvrage incontournable de cette époque, comme le rappelle Didier Souiller, qui cite ce passage, dans la traduction de J. Chamonard : « dans l'univers entier, il n'est rien qui dure. Tout s'écoule et les êtres ne revêtent qu'une forme fugitive. Le temps lui-même passe d'un mouvement ininterrompu, tout comme un fleuve...ce qui fut un instant auparavant est déjà loin, ce qui n'avait jamais été est, et tout instant de la durée est une création nouvelle. », op. cit., p. 129.

<sup>34</sup> V. 259 et 272.

*La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c'est la plus grande de nos misères. Car c'est cela qui nous empêche principalement de songer à nous, et qui nous fait perdre insensiblement. Sans cela, nous serions dans l'ennui, et cet ennui nous pousserait à chercher un moyen plus solide d'en sortir. Mais le divertissement nous amuse, et nous fait arriver insensiblement à la mort<sup>35</sup>.*

Le divertissement proposé par la Volupté prend ainsi la forme d'une valse vertigineuse de listes, souvent prolixes en néologismes, énumérant par exemple les types de jeux de cartes auxquelles Hercule serait initié (et l'on sait que les cartes constituent un symbole pictural, précisément, du divertissement et de sa vanité, tel qu'on le trouve dans l'*Iconologie* de Ripa ou même dans les attributs de la Volupté sur le tableau d'Annibal Carrache) ou encore les alcools dont il pourrait s'enivrer en une scène de banquet qui culmine sur un entrechoquement de sonorités à l'image de l'entrechoquement des chopes à la taverne. Tout le rythme du texte, tel qu'il transparait du moins dans la traduction, semble ainsi concourir à cette course aux plaisirs éperdue, dont la multiplication des personnages, déjà évoquée, n'est qu'un des multiples symptômes, et dont tout le sens réside dans la nécessité d'étourdir celui qui a entrevu le néant de la mort, comme en témoignent les antithèses de ces vers où l'inéluctabilité de la mort se révèle comme la plus obsédante des anaphores :

*La mort renverse tout ce qui est, ici-bas, noble et éminent  
La mort concasse ce qui, ici-bas, a force et unité,  
La mort traîne dans la fange ce qui, ici-bas, est beau et délicat,  
La mort entraîne dans la torpeur tout ce qui, ici-bas, vit et s'anime  
La mort ravit tout ce qu'ici-bas, l'on prise et apprécie,  
La mort est à elle-même néant et anéantit chaque chose<sup>36</sup>*

Ainsi, si la Volupté est séductrice au sens étymologique, ce n'est non plus tant parce qu'elle détournerait Hercule de son destin héroïque, que parce qu'elle s'attache à le tromper pour détourner son attention de la mort, prônant un *carpe diem* de l'angoisse et du désespoir, comme le souligne le vers par lequel elle clôt sa description des ravages de la mort au vers 86 :

---

<sup>35</sup> Pascal, *Œuvres Complètes*, éditées par Louis Lafuma, Paris, Le Seuil, 1963, Fragment 414.

<sup>36</sup> V. 68-74.

*Médite cela et vis tant qu'en ce monde tu seras*

Or, de manière tout à fait révélatrice, si la Vertu, prenant l'exact contre-pied de l'injonction de la Volupté, invite Hercule à l'écouter par ces mots : *Reste-là et réfléchis*<sup>37</sup>, c'est pourtant bien sur le même constat de la finitude humaine qu'elle va élaborer sa réfutation de l'argumentaire de son adversaire.

Ainsi ne s'agit-il pas tant pour elle d'annihiler la démonstration de la Volupté que d'en renverser la leçon, comme en témoigne la composition en chiasme des deux plaidoyers, que nous avons déjà évoquée : si, pour la Volupté, la prise de conscience de la fin de la vie humaine est le départ d'une fuite vers le divertissement, à l'inverse, pour la Vertu, c'est bien parce que la mort est à l'horizon de toute destinée humaine, qu'il faut en saisir le sérieux dans son immanence même, comme en témoigne l'avertissement qu'elle lance au jeune homme aux vers 493-495 :

*Ainsi prends bien garde au sablier et qu'en vanité ton temps  
Ne se sauve point : mais sans délai, apprends et fais ce qui est bon  
Songe quelle bête malpropre est un vieil homme sans vertu*

On pourrait dès lors s'interroger sur le dernier vers du poème qui, bien loin de l'évocation optimiste de l'apothéose d'Hercule que l'on trouve dans des versions antérieures, assigne, aussi bien littéralement que métaphoriquement, sa fin au poème :

*La mort est l'ultime fin, en laquelle nous nous rassemblons et finissons.*

Or c'est peut-être dans ce vers que l'on pourrait chercher la clef du titre du poème : si celui-ci ne s'intitule ni Hercule à la croisée des chemins, ni le choix d'Hercule, ni encore Hercule entre le Vice et la Vertu, c'est peut-être bien parce que la figure qui nous est présentée dans ce poème procède à une sorte de mise à nu d'Hercule dans sa dimension humaine, trop humaine, dont ce simple nom, associé à l'ambivalence foncière de sa nature de demi-dieu, serait l'incarnation exemplaire. Ainsi le titre du poème prend-il une résonance métamythique, qui ferait de la scène de l'Hercule à la croisée des chemins non un des multiples épisodes de la geste du héros, mais bien la figure générique d'une conscience humaine déchirée entre l'aspiration à la transcendance et les limites de sa contingence.

---

<sup>37</sup> V. 284.

Dès lors, c'est bien par cette irruption de l'immanence que l'on peut comprendre pourquoi l'Hercule de Lohenstein, comme celui de Jonson, est un Hercule d'âge mûr. Chez Jonson, on l'a dit, Hercule apparaît comme fatigué, après avoir vaincu Antée, et chez Lohenstein, il fait son entrée en scène, dit le texte, après

*(...)tant d'efforts et de luttas,  
après avoir vaincu serpents et géants<sup>38</sup>*

en se demandant où la rancune de Junon le mènera encore et en priant les dieux de ne pas alors laisser ses pas s'égarer. Si ténue soit-elle, l'intrusion temporelle inscrit dans le texte de Lohenstein une même contingence : les pas d'Hercule se trouvent ainsi livrés à l'errance toujours recommencée d'un temps aveugle, à l'immanence incertaine d'un choix qui, comme en témoigne sa prière chez Lohenstein, reste sans cesse à réactualiser.

On voit ainsi comment les métamorphoses structurelles et thématiques introduites par les réécritures baroques participent d'une réinvention de sens, solidaire d'interrogations propres à la sensibilité baroque, et dont nous voudrions montrer, pour finir, qu'elle s'articule à l'exploration des potentialités réflexives de l'allégorie.

### **Au miroir de l'allégorie : réflexivité de la fable et conscience baroque**

*L'allégorie n'est rien d'autre  
Qu'un miroir qui transpose  
Ce qui est avec ce qui n'est pas<sup>39</sup>*

#### *Miroir politique*

Le premier effet de spécularité propre à ces trois allégories est celui, classique depuis la Renaissance, de « miroir du prince », où la représentation mythologique sert la célébration, voire, dans le cas d'un adolescent, l'édification princière. La figure d'Hercule, sous cette forme théologico-politique, a connu une faveur bien connue aux XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles

---

<sup>38</sup> ...nach so viel Müh und Streit

Nach überwund'nen Schlang' und Riesen, Lohenstein, *Sophonisbe*, v. 509-510.

<sup>39</sup> Calder\_n, *Le Vrai Dieu Pan*, traduit et cité par Didier Souiller, op. cit., p. 196.

dans les cours européennes, que ce soit celle des Valois en France ou des Farnese en Italie. Hercule, en effet, apparaissait comme un idéal de force physique et morale, mais aussi, par sa double nature divine et humaine, comme une incarnation privilégiée des qualités et de l'être du souverain. Nous passerons donc assez rapidement sur cet aspect, bien connu, mais tenterons néanmoins d'en dégager les caractéristiques principales, essentiellement chez Ben Jonson et Lohenstein, sachant que le poème de Stiernhielm, cependant, a également fait l'objet d'une adaptation théâtrale représentée en 1669 devant le jeune roi Charles XI<sup>40</sup>, et est explicitement destiné à former la jeunesse aristocratique selon un idéal de vertu néostoïcienne, protestante et patriotique.

Chez Ben Jonson, on l'a vu, Hercule est un héros âgé, ce qui permet sans doute de dresser un parallèle entre la figure du roi Jacques Ier et celle du demi-dieu. Ainsi s'est-on proposé de voir dans cette réconciliation du Plaisir et de la Vertu mise en scène par le masque une célébration de la politique de *via media* adoptée par Jacques Ier dans son difficile arbitrage du conflit religieux entre anglicans et puritains, plus précisément autour de la question de l'usage des divertissements, les festivités royales ayant été vertement critiquées par les puritains du royaume, ce qui amena Jacques Ier à publier en 1618, l'année même de la représentation du masque, son *Book of Sports*, qui se voulait une défense et illustration des plaisirs modérés. Sans entrer davantage dans les détails historiques<sup>41</sup>, on peut souligner que la leçon dont est porteur l'Hercule jonsonien est, en tout cas, celle d'une modération politique à l'image de la modération éthique promue par le masque, qui permet de transposer, par le jeu des analogies chères à la pensée de cette époque, l'équilibre du microcosme individuel à celui du macrocosme politique et réciproquement. Mais comme on le voit, cette morale de la juste mesure politique s'articule sur un débat plus spécifiquement esthétique.

De fait, ce passage d'une signification d'ordre politique et éthique à une réflexion plus proprement esthétique au miroir de l'allégorie semble caractéristique de ces trois reprises baroques de l'apologue, comme en témoigne également l'analyse du *Reyen de Sophonisbe*.

---

<sup>40</sup> Cf l'introduction de F. Emion, op. cit., p. 17

<sup>41</sup> Pour un approfondissement de ces analyses, on peut se reporter notamment à l'étude critique de John Mulryan, « Mythic interpretations of Ideas in Jonson's *Pleasure Reconciled to Virtue* », qui suit le texte dans Jonson, Ben, *Ben Jonson's plays and masques : authoritative texts of Volpone, Epicoene, The Alchemist, The masque of blackness, Mercury vindicated from the alchemists at court, Pleasure reconciled to Virtue : contexts, backgrounds and sources, criticism*, 2<sup>nd</sup> ed. by Richard Harp (A Norton Critical Edition), New York, W.W. Norton, 2001, p. 489 sq.



Chez Lohenstein en effet, le dispositif de miroir tendu au prince est tout aussi évident, puisque la première représentation eut lieu en présence de l'empereur Léopold et que c'est son esprit même qu'invoque Hercule dans sa tirade finale pour lui céder le pas et se soumettre à son empire. Cependant, l'intermède allégorique n'est pas qu'une simple occasion de célébration princière, mais sert à exprimer une vision théologico-politique plus ample qui donne sa profondeur à l'interprétation de l'ensemble de la pièce. En effet, selon une structure allégorique bien connue, l'intermède du drame baroque fonctionne comme un commentaire de l'action, comme son exégèse, ou pour reprendre une analyse désormais célèbre, l'intermède peut apparaître, sur le mode emblématique, comme la *subscriptio* de l'action conçue comme une *pictura* dont le sens reste à déchiffrer, tout en fonctionnant lui-même sur le mode pictural d'une allégorie<sup>42</sup>.

Or, du point de vue de l'action dramatique, la reconnaissance par Hercule de la Vertu, exprimant la victoire de la constance sur les instincts, apparaît comme l'exégèse allégorique de la défaite de Sophonisbe, alliée de Carthage, tombant sous le joug de la Rome de Scipion. Mais cette interprétation elle-même vient s'inscrire dans une réflexion plus vaste, qui est celle de la mise en scène allégorique d'une théologie politique chère à Lohenstein, celle de la *translatio imperii*. On sait que cette théorie, fondée par les exégètes médiévaux à partir d'une prophétie de Daniel et de l'*Apocalypse*, considérait que le cours de l'histoire du monde verrait se succéder quatre empires, le premier ayant été assimilé à l'empire assyrien, le second à l'empire perse, le troisième à l'empire grec et le dernier à l'empire romain. Or Lohenstein réinvestit le sens de cette prophétie, à la suite d'autres interprètes de son temps, en faisant du Saint Empire Romain Germanique l'ultime Empire de cette succession, dès lors qu'il aura définitivement triomphé de l'empire ottoman.<sup>43</sup> Le *Reyen* consacré à la lutte entre la Vertu et la Volupté se donne ainsi comme une mise en scène de cette translation impériale, ce dont témoigne non seulement la soumission d'Hercule à l'esprit de Léopold, mais encore l'interprétation qu'il en livre lui-même dans sa tirade finale : les combats contre les monstres qui sèment d'embûches ses travaux ne sont rien, dit-il, en comparaison des *dragons d'Istamboul*<sup>44</sup> dont Léopold aura raison, si bien que l'empire ottoman sera réduit en cendres à

---

<sup>42</sup> On peut renvoyer pour cette analyse de la dramaturgie baroque allemande à l'ouvrage de référence de Schöne, Albrecht, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, G. Beck, 1964.

<sup>43</sup> Pour une analyse de cette idéologie dans l'œuvre dramatique de Lohenstein et en particulier dans *Sophonisbe*, on peut se reporter aux développements approfondis qu'y consacre Pierre Béhar, op.cit., pp.284-344.

<sup>44</sup> *Stamboldens Drachen : Sophonisbe*, v. 610

l'image de Carthage incendiée par Rome<sup>45</sup>. Ainsi se referme le cercle allégorique qui fait de l'intermède non seulement le miroir interne de l'action dramatique, mais encore le miroir du cours historique.

Mais là n'est pas, à nos yeux, la seule leçon politique dispensée par l'allégorie. Car, avant qu'Hercule n'annonce dans sa tirade l'avènement du règne victorieux et, si l'on veut, herculéen, de Léopold, c'est bien la fameuse dispute de la Volupté et de la Vertu que le *Reyen* met en scène.

### *Du miroir allégorique à l'allégorie réfléchie*

Comme l'on pouvait s'y attendre, tout le propos de la Vertu consiste bien à convaincre Hercule, de ne pas se laisser « séduire » au sens propre, par la Volupté. Mais à la différence des argumentaires classiques de la Vertu, il ne s'agit pas tant ici d'opposer les biens réels de la vie vertueuse aux plaisirs viciés de la Volupté que d'entreprendre une démystification de la Volupté, de démontrer que celle-ci n'est qu'une grande usurpatrice, une dangereuse prestidigitatrice, aux trompeurs artifices, qui l'assimilent d'ailleurs, selon une image récurrente de l'imaginaire baroque, à une sirène enchanteresse<sup>46</sup>. Ainsi tout l'accent de la dispute se porte-t-il sur la mise en pièces par la Vertu des apparences illusoires de la Volupté, mise en pièces qui passe par une déconstruction systématique des signes renvoyés par la Volupté. Stylistiquement, ce démantèlement sémiologique se traduit par des échanges vifs, quasi- stichomythiques où chaque signe séducteur de la Volupté se trouve réduit à néant par un renversement antithétique, dont je ne donnerai ici qu'un exemple frappant, lorsqu'au vers 540, la Vertu s'exclame :

*Regarde : cet or, à l'intérieur, n'est que cendres*<sup>47</sup>

On reconnaît ici l'antithèse de l'être et du paraître, introduite de plus par le médium de la vue. L'opposition de la Vertu et de la Volupté se trouve ainsi tout entière transposée au niveau de cette dialectique de l'apparence et de l'essence, qui culmine dans la tirade triomphale où la Vertu s'attache à déshabiller, littéralement et spectaculairement, la Volupté, ou si l'on préfère, la Luxure :

---

<sup>45</sup> Id., v. 613-614 : *Ja Leopold wird noch ihr Reich / Carthagens Asche machen gleich (Oui, Léopold réduira leur empire en cendres, à l'image de celles de Carthage)*. C'est nous qui traduisons, sauf indication contraire.

<sup>46</sup> *bezaubernde Sirene*, v. 548.

<sup>47</sup> *Schaust du's : dis gold hat in sich nichts als Aschen*.

*Bien ! Nous allons bientôt voir la beauté de l'ange !*  
*Je vais t'enlever ta robe empruntée. (...)*  
*Effaçons aussi le fard de son visage.*  
*Ici la chair pourrit, là nichent les poux.*  
*Ainsi les lis de la Luxure se changent en ordure.*  
*Ce n'est pas encore assez !*  
*Enlève aussi les haillons ; que voit-on à présent ?*  
*Une charogne, le squelette d'un cadavre.*  
*Regarde à présent la carcasse de la Luxure : qu'on l'enfouisse au charnier !<sup>48</sup>*

De toute évidence, on retrouve ici l'idée très baroque de l'esprit mauvais qui prend l'apparence de l'ange. Peut-être Lohenstein, lecteur et traducteur de Gracian, se rappelle-t-il l'anecdote qui, dans le *Criticon*, explique ce paradoxe : comment la Tromperie aurait interverti à l'insu de la Fortune, aveugle, comme chacun sait, les habits respectifs du Bien et du Mal, ses enfants. Et c'est depuis ce jour que la Vertu est toute de roses à l'intérieur mais vêtue d'épines à l'extérieur et inversement pour la Volupté<sup>49</sup>.

Mais l'image du manteau emprunté dont se parerait la Volupté fait également écho à un passage de la célèbre préface de *Sophonisbe*, où Lohenstein décrit la cour comme un jeu de scène :

*Le jeu que l'on y tient sous de riches parures a l'éclat du diamant.*  
*Mais que l'envie nous prenne de lever le rideau :*  
*Toute cette splendeur n'est que fard, brumes, songes.*  
*Un corps rongé de vers est drapé dans la pourpre,*  
*Le Manteau des Vertus enveloppe les Vices<sup>50</sup>*

---

<sup>48</sup> *Wol ! Wir wolln bald des Engels Schönheit sehn !*  
*Ich muss ihr den geborgten Rock ausziehen (...)*  
*La\_t uns die Schminck'im Antlitz auch vertilgen.*  
*Hier fault das Fleisch/dort friss die Lauss sich ein*  
*So wandeln sich in Koth der Wollust Lilgen.*  
*Noch nicht genug ! zeuch auch die Lumpen aus !*

*Was zeigt sich nun ? Ein Aa\_, ein todt Gerippe.* v. 563-564 ; v. 572-576. Traduction de S. Muller, dans Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 166.

<sup>49</sup> Le rapprochement est souligné par P. Béhar, op. cit., p. 179.

<sup>50</sup> *Man spielt wie Diamant trägt kostbar Wurm-Gespinnste.*  
*Gelüftet aber dich den Vorhang weg zu ziehn*

Ainsi, par un même jeu de paradoxes et d'antithèses, ce sont bien les vices de la cour que la Vertu invite le héros –ou prince – Hercule à reconnaître sous le masque de la Volupté, ainsi convoquée à comparaître sur la scène allégorique.

Le sens de l'apologue se trouve donc infléchi vers une invitation non tant, peut-être, à embrasser une Vertu à la tonalité agressive, qu'à savoir distinguer l'être du paraître au sein du spectacle de la cour.

Or, à bien y réfléchir, cette distinction de l'être et du paraître ne s'applique pas seulement à une sémiologie politique, mais concerne aussi le principe même de l'écriture allégorique. C'est ainsi que nous voudrions montrer que la nécessité de démasquer le faux langage n'est pas seulement une leçon désabusée de prudence politique et de rhétorique diplomatique, si importantes soient-elles dans l'esprit de Lohenstein. Plus encore, il nous semble qu'il y a dans cette mise en scène de la déconstruction du faux discours et de l'apparence une réflexion sur les rapports du signifiant et du signifié, de la corporalité du signe à l'essence du sens, telle que W. Benjamin l'analyse dans son *Origine du drame baroque allemand*, où il écrit :

*la fonction de l'écriture imagée baroque est moins le dévoilement que la mise à nu, quasiment, des objets sensibles. (...) C'est en tant qu'écriture, en tant que légende intimement liée à l'objet représenté dans les livres emblématiques, que l'emblématicien force l'essence à comparaître devant l'image.<sup>51</sup>*

C'est précisément à ce déshabillage des signes que procède la Vertu lorsqu'elle taille en pièces les vers de la Volupté au rythme séducteur, dont elle ne laisse plus voir que les effrayants oripeaux, en une énumération nominale aux sonorités et au rythme ravageurs :

*Voyez l'imposture ! Cette soie ne recèle que  
Paille/ Orties/ Epines/Chardons/Pierre!<sup>52</sup>*

---

*Ist dis Gepränge nichts als Schmüncke, Nebel, Dünste.*

*Oft ist ein madicht Leib in Purper eingehüllt*

*Die Laster sind verlavt hier in der Tugend Kleid*, Widmungsvorrede, v. 176-179 ; v. 183. , traduction de Pierre Béhar, dans *Silesia Tragica*. , Wiesbaden, O. Harrasowitz, 1988, p. 251.

<sup>51</sup> Op. cit., p. 198.

<sup>52</sup> *Schaut den Betrug ! In dieser Seide sind*

*Stroh /Nesselkraut/Dorn/Disteln/Stein verstecket* , v. 555-556.

Ainsi dépouillés de leur manteau de sens, les signes se révèlent à l'image du cadavre dénoncé par la Vertu, mis à nu dans toute la crudité de leur arbitraire, qui n'a d'égale que la cruauté avec laquelle celle-ci expose dès lors sous nos yeux le monstre littéral qu'est devenue la Volupté, en un vers d'une « inquiétante étrangeté » phonétique :

*Der Wollust Kopf ist Schwan/ der Leib ein Schwein*  
*La tête de la volupté est un cygne, son corps un porc*<sup>53</sup>

A l'ostentation esthétique du cygne répond, en une paronomase troublante, l'immonde réalité du porc, selon une antithèse qui ne fait que mieux ressortir l'angoissante anamorphose entre l'apparence et l'essence.

Et c'est sur cette étrange anamorphose que nous voudrions nous arrêter pour souligner combien, malgré l'hommage impérial optimiste qui clôt le *Reyen*, il y a bien dans cette représentation de l'opposition entre la Vertu et la Volupté la mise en scène spéculaire d'une crise qui ne touche plus seulement à l'ambivalence du héros, mais encore à celle du signifié et du signifiant. Ainsi les échanges d'invectives entre les deux rivales semblent-ils infléchir la dialectique inhérente à l'apologue vers une représentation métadiscursive des apories du langage, réfléchies dans et par l'ambiguïté structurelle de l'écriture allégorique.

Or cette dimension réflexive est également présente, nous semble-t-il, dans le poème de Stiernhielm et le masque de Ben Jonson, à travers une interrogation sur les rapports rhétoriques du *docere* (que l'on peut assimiler à la Vertu) et du *placere* (assimilé donc à la Volupté), dilemme qui se trouve lui-même au cœur de la réception de la mythologie. C'est ce que nous montrerons, pour finir, à l'exemple de *La Réconciliation du Plaisir et de la Vertu*.

*De la croisée des chemins à l'entrelacs du labyrinthe*

Car loin de n'être que le divertissement éphémère d'une nuit éblouie, le masque, à travers le prisme du dilemme d'Hercule, va se faire mise en scène d'une réflexion du genre sur lui-même.

---

<sup>53</sup> V. 571.

En effet, comme on l'a déjà évoqué, le masque se termine sur une chorégraphie orchestrée par *Dédale le sage* selon l'épithète que lui donne Mercure, interrogé par Hercule. Or la leçon de danse dirigée par Dédale va devenir, sur la scène allégorique du masque, une véritable leçon de sens.

En effet, le ballet dont il est le maître apparaît à la fois comme un reflet dansé de l'action et comme son interprétation réflexive. Ainsi Dédale incite-t-il les masqueurs dans son premier chant à représenter la scène de l'Hercule à la croisée des chemins :

*D'abord figurez la fourchée de la route  
Où un instant l'adolescent doit s'arrêter  
Là où Plaisir et Vertu en vinrent aux prises  
En se disputant l'amitié d'Hercule*<sup>54</sup>

M.-T. Jones-Davies, dans son livre sur *Inigo Jones, Ben Jonson et le masque*, propose de rapprocher cette invitation d'un emblème célèbre à l'époque, celui d'Hadrian le Jeune, repris par Geoffrey Whitney dans son anthologie d'emblèmes, *A choice of Emblemes*, et intitulé précisément *Bivium Virtutis et vitii*<sup>55</sup>. De fait, la scène se trouve représentée sur cet emblème dans un décor de style palladien, qui n'en confirme que mieux la destination princière de la représentation. Tout se passe donc comme si les masqueurs devaient mettre littéralement en scène la *pictura* de cet emblème au cœur de la cour, dont la chanson de Dédale serait la *subscriptio*. L'effet de mise en abyme n'en devient que plus saisissant si l'on songe que précisément le jeune prince Charles, héritier de Jacques 1<sup>er</sup>, faisait partie, lors de la représentation royale, de la troupe des masqueurs. Il est difficile dès lors de ne pas entendre dans l'injonction de Dédale un double sens : *figure out* ne signifiant pas seulement représenter, figurer par la danse, mais aussi, on le sait, dans un sens plus intellectuel, réfléchir, comprendre, voire, précisément, délibérer pour trancher (i.e.), décider. C'est donc bien une double leçon, pratique et symbolique, qui se trouve ici administrée au jeune prince et au public.

---

<sup>54</sup> *First figure out the doubtful way  
At which awhile all youth should stay  
Where she and Virtue did content  
Which should have Hercules to friend Pleasure Reconciled to Virtue*, v. 192-195, traduction de M.-T. Jones-Davies, op. cit., p. 111.

<sup>55</sup> *Bivium virtutis et vitii*, in Hadrianus Junius, *Emblemata* (1565), repris par Geoffrey Whitney, *A choice of Emblemes*, (1586) et reproduit par M.-T. Jones-Davies, op. cit., p. 111.

Mais la question éthique s'entrelace inextricablement à une réflexion esthétique. En effet, c'est sur les mots suivants que s'ouvre la chanson de Dédale :

*Allons, allons, où que vous alliez  
Entrelacez le nœud complexe de telle façon  
Que même l'observateur puisse à peine faire la distinction  
Entre les lignes du plaisir et les autres !<sup>56</sup>*

Il s'agit évidemment, à un premier niveau, de figurer la morale générale du masque, délivrée auparavant par Mercure, à savoir la réconciliation annoncée du Plaisir et de la Vertu. Le message final du dieu révélait en effet que l'ascension vertueuse de la montagne du savoir, incarnée sur la scène par Atlas, ne saurait s'accomplir sans la docile compagnie du Plaisir. Mais comment ne pas reconnaître dans le précepte chorégraphique de Dédale la mise en scène allégorique d'une poétique du masque ? Le propre de ce genre n'est-il pas en effet d'instruire en séduisant, de mettre le plaisir des sens (sollicités par la musique, la danse, le décor, la poésie) au service de la vertu du sens ?

Ainsi se comprend la substitution de Dédale, maître de ballet, à un Hercule parangon de vertu, comme pour mieux signifier que la binarité rhétorique enveloppée par la scène de la croisée des chemins ne saurait épuiser ni la complexité éthique de la vie, ni la multiplicité esthétique de l'art. C'est pourquoi à la figuration de l'alternative, le masque préférera finalement la polymorphie du labyrinthe, à la fois forme métaphorique du monde, puisque, dit Dédale,

*toutes les actions de l'humanité ne sont qu'un labyrinthe<sup>57</sup>*

et métaphore d'une forme, le masque, dont tout l'art consiste à entremêler secrètement les fils de la vertu et de la volupté.

\*\*\*

---

<sup>56</sup> *Come on, come on ! And where you go,  
So interweave the curious knot  
As ev'n th'observer may know*

*Which lines are Pleasure's and which not ! Pleasure Reconciled to Virtue*, v. 226-229, traduction, légèrement remaniée, de M.-T. Jones-Davies, *ibid.*

<sup>57</sup> *Then, as all actions of mankind*

*Are but a labyrinth or maze*, *ibid.*, v. 195-196, traduction de M.-T. Jones-Davies, *ibid.*

C'est donc sous le signe de cette complexité que l'on propose de lire ces trois reprises de l'apologue de Prodicos, dans le sens d'une réinvention proprement baroque de la fable. En effet, il nous semble que ce parcours, même partiel, a permis d'examiner comment ces avatars baroques de la scène de l'Hercule à la croisée des chemins, loin de n'être qu'une énième et stérile variation sur un même motif, laissaient affleurer, selon des modes à chaque fois singuliers, une reconfiguration non seulement éthique mais aussi esthétique de la fable. On a pu voir ainsi comment certaines thématiques ou formes propres à l'imaginaire baroque pouvaient informer de manière singulière la représentation de la scène et en réinvestir le sens, mais aussi comment, en retour, la dialectique propre à celle-ci pouvait ouvrir un espace fécond à la mise en question par la littérature baroque de l'univocité rhétorique du moi et du monde, ainsi que de l'ambiguïté des rapports entre le signe et le sens.

Il semble bien, dès lors, que le « moment baroque » de l'Hercule à la croisée des chemins mette au jour une inflexion du sens de la fable vers une dialectique de plus en plus irrésolue, qui pourrait être le signe de sa conflictuelle intériorisation, solidaire d'une exploration réflexive et critique, au sens fort, de son ambivalence allégorique.