

“ La réception de Dante à l’époque romantique en Grande-Bretagne : transformations de genre dans Mathilda et Valperga de Mary Shelley ”

Antonella Braidà

► **To cite this version:**

Antonella Braidà. “ La réception de Dante à l’époque romantique en Grande-Bretagne : transformations de genre dans Mathilda et Valperga de Mary Shelley ”. e-CRIT Langues, Littératures, Images : Cahiers de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles, Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles (CRIT) / EA3224 [Univ. de Franche-Comté], 2010. hal-01674283

HAL Id: hal-01674283

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01674283>

Submitted on 6 Mar 2020

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

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

**La réception de Dante à l'époque Romantique en Grande-Bretagne :
transformations de genre dans *Mathilda* et *Valperga* de
Mary Shelley**

Antonella BRAIDA

That 1818 should mark the transformation of Dante's fate is in part a result of the cultural ambience of that time, but it is also in part the result of the popularizing work of three men : Henry Francis Cary, Samuel Taylor Coleridge, and Ugo Foscolo. In a very real sense, these men were not Dante's promoters or propagators as much as they were his creators. They conditioned the Florentine's nineteenth-century reception by transforming him into their own images, fabricating a 'Romantic' Dante¹.

Le processus de canonisation de Dante en Angleterre, comme le souligne Cooksey, coïncida avec le mouvement Romantique, dont un aspect les plus importants fut la redécouverte, l'engouement et la fascination pour le Moyen-âge. Le poème épique de Dante, la *Divine Comédie*, fut pour la première fois traduit en langue anglaise dans les années 1780, sous plusieurs formes et prosodies, mais seule la traduction en vers non rimés de Henry Francis Cary attira l'attention des critiques littéraires ainsi que des poètes². Au cours de l'année 1818 Samuel Taylor Coleridge, William Hazlitt et l'émigré italien Ugo Foscolo donnèrent des conférences publiques et publièrent des articles ayant Dante pour sujet et qui faisaient maintes référence à la traduction de Cary. Cette traduction devint un 'bestseller', dans le sens moderne du terme, et quatre éditions furent publiées pendant la vie du traducteur. La réception de Dante contribua en outre au

1 Thomas L. Cooksey, « Dante's England : the Contribution of Cary, Coleridge and Foscolo to the British Reception of Dante », *Papers on Language and Literature*, n°20, 1984, p. 355-6.

2 Henry Francis Cary, *The Vision, or, Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri*, 3 vols., Londres, Taylor and Hessey, 1814 et 1819 ; *The Vision of Dante*, London, Peacock, Mansfield, 1844. Les citations sont tirées de cette édition.

développement des formes de la poésie romantique anglaise. John Keats et Percy Bysshe Shelley, surtout, firent un usage important de Dante afin de donner forme aux ambitions épiques de leurs longs poèmes narratifs : *Hyperion* et *The Fall of Hyperion* de Keats et *Laon and Cythna* et *The Triumph of Life* de Shelley. Dans ces poèmes épiques narratifs la *Divine Comédie* devient un hypotexte ou architexte, selon la définition donnée par Gérard Genette³ : la relation entre l'ouvrage antérieur A et l'ouvrage romantique B, grâce à l'intertextualité dantesque, donne lieu à l'inscription du poème narratif romantique dans un système codifié de significations, parmi lesquelles les genres littéraires sont les plus importants. Les échos et les allusions à la *Divine Comédie* insèrent dans les poèmes de Keats et de Shelley des références à l'allégorie médiévale, à l'épopée latine, mais aussi au cycle de Lancelot et de la romance médiévale. Cette créativité de l'utilisation du poème de Dante en tant qu'hypotexte par les poètes romantiques, souvent aussi en rapport avec le *Paradise Lost* de Milton, vient de la complexité et de la richesse de la *Divine Comédie* qui représente 'un genre en elle-même'⁴.

La pratique romantique du palimpseste, c'est-à-dire des textes inscrits sur un texte préalable et qui, à leur tour, sont effacés pour laisser place à d'autres, a reçu l'attention de la critique, donnant lieu souvent à une lecture plus ou moins psychanalytique. Harold Bloom fonda sa théorie de l'anxiété de l'influence sur l'utilisation que Keats fit de Dante pour supplanter l'influence de Milton dans *Hyperion* et *The Fall of Hyperion*. Au moins quatre monographies ont mis en évidence l'importance et l'influence de Dante pour la période⁵. Ces études ont souligné une lecture masculine qui va des illustrations de Dante par William Blake jusqu'aux poèmes narratifs de la soit-disant 'Satanic School', c'est-à-dire John Keats, Percy Bysshe Shelley and George Gordon Lord Byron. Avec la réhabilitation et la réinsertion des poétesses et romancières romantiques dans le canon littéraire, la nécessité d'une relecture s'impose. L'ambition de cet article est de répondre à la question concernant l'existence d'une réception féminine de

3 Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

4 La discussion sur le genre de la *Divine Comédie* date de sa première réception. Parmi les discussions récentes, voire, Zygmund Baranski, « 'Tres enim sunt manerie dicendi...' : Some Observations on Medieval Literature, 'Genre', and Dante », *The Italianist*, n° 15, 1995, Supplement 2, ed. by Zygmunt G. Baranski, p. 9-60 ; Amilcare Iannucci, « Dante's Theories of Genres and the Divina Commedia », *Dante Studies*, 91, 1973, p. 1-25.

5 Steve Ellis, *Dante and English Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 ; Ralph Pite, *The circle of our Vision ; Dante's Presence in English Romantic Poetry*, Oxford : Clarendon Press, 1994 ; Edoardo Crisafulli, *The Vision of Dante*, Market Harbourough, Troubador Press, 2003 and Antonella Braidà, *Dante and the Romantics*, Palgrave, Houdmills, Basingstoke et New York, 2004. Il convient également de considérer la monographie de Alison Milbank, *Dante and the Victorians*, Manchester, Manchester University Press, 1998.

Dante pendant la période romantique. Nous utiliserons ici le mot romantique dans le sens chronologique du terme, c'est-à-dire à partir des années 1790 jusqu'aux années 1830 qui marquent le début de l'époque Victorienne.

Nous aimerions premièrement introduire une distinction nécessaire entre, d'un côté, le transfert matériel d'un texte qui vient d'être opéré par la traduction et par la circulation du texte dans la langue originale et dans la langue cible, et, de l'autre, l'intertextualité qui s'approprie des auteurs et les insère dans la nouvelle littérature. En ce qui concerne le premier, il est démontré que l'engouement pour Dante toucha aussi le public féminin. Bien que des recherches ultérieures soient souhaitables dans ce domaine, deux exemples nous prouvent la lecture ou du moins la connaissance de la *Divine Comédie* par des femmes auteurs bien connues durant la période considérée. Hannah More (1745-1833), amie du Dr Johnson, de David Garrick et de Horace Walpole, cite Dante dans une lettre qu'elle adressa à celui-là : « I was delighted the other day, with a new pamphlet on the subject, in which the author applies Dante's inscription over the *Inferno* to a slave ship »⁶. La lutte contre l'esclavage était un sujet important pour cette femme de lettres, mais aussi pour d'autres poétesses de l'époque, comme Ann Yearsley (1756-1808), une protégée de Moore⁷. Un deuxième exemple vient de Thomas Love Peacock qui, dans son roman *Nightmare Abbey*, créa une célébration ironique de la mode romantique. Dans le texte, la lecture de Dante est à l'origine d'un échange poli entre Miss Marionetta, Mr Listless et Sythrop. L'Honorable Mr Listless déclare que Dante « is growing fashionable, and I am afraid I must read him some wet morning »⁸, et provoque la réponse de Marionetta qui lui suggère ainsi une méthode pour faire la cour à une dame : « Sit with your Back to the lady and read Dante ; only be sure to begin in the middle, and turn over three or four pages at once – backwards as well as forwards, and she will immediately perceive that you are desperately in love with her, desperately » (p. 64)⁹. Marionetta est généralement identifiée avec Harriet Shelley, la cible étant sa superficialité. Il est alors significatif que Dante soit considéré comme un sujet approprié pour les dames à la mode.

6 Avril 1789, *The Yale Edition of Horace Walpole Correspondence*, ed. W. S. Lewis, 48 vols., Oxford, Oxford University Press, 1983, XXXI, p. 296.

7 Voir le poème de Yearsley, *A Poem on the Inhumanity of Slave-Trade*, Londres, G. J. and J. Robinson, 1788.

8 Thomas Love Peacock, *Nightmare Abbey. Crochet Castle*, Londres et New York, Penguin, 1969, 1986 ed, p. 65.

9 Peacock, *Nightmare Abbey*, *op. cit.*, p. 64.

Bien que les exemples ci-dessus nous confirment qu'au dix-huitième siècle il y avait un intérêt des lectrices pour Dante, les écrivaines et poétesses semblent moins attirées par le poète toscan en tant que source d'inspiration¹⁰. Cela nous semble encore plus surprenant à la lumière de l'existence d'un modèle d'adaptation de Dante qui visait précisément les femmes. Le poème héroïcomique *The Triumphs of Temper* (1781) de William Hayley adapte la quête dantesque au personnage de Serena pour l'aider à contrôler son tempérament (« temper »). Ce poème participe au processus de féminisation de l'épopée et, selon Cosetta Gaudenzi introduit Dante dans l'espace de la sensibilité féminine¹¹. L'absence de réponse au texte de Hayley nous démontre que, peut-être, l'hypotexte de départ n'était pas clairement identifiable par les lecteurs et que le modèle dominant proposé était encore celui du *The rape of the Lock* de William Pope.

Un deuxième aspect du manque d'intérêt pour Dante par les écrivaines fut aussi leur contribution au roman gothique, dont Ann Radcliffe était une des auteurs les plus connues. Pour les enthousiastes du genre, très populaire parmi les lectrices et les écrivains femmes, l'œuvre de Dante était clairement décevante. Selon Horace Walpole, fondateur du genre, « Dante was extravagant, absurd, disgusting, in short, a Methodist parson in Bedlam »¹². Cette affirmation frappante concerne en général l'épopée médiévale et moderne par rapport à l'épopée latine et grecque. Au contraire, Walpole exprima son admiration pour le tableau historique *Ugolino* (1774) de Sir Joshua Reynolds qui illustra le canto 33 de *l'Inferno* de Dante¹³. L'importance des dogmes catholiques pour la compréhension de Dante, en particulier l'idée du péché et de la rédemption qui est à la base de *l'Enfer*, étaient un obstacle à l'appréciation d'une œuvre qui aurait dû s'adresser au médiévalisme et au moralisme des auteurs du roman gothique¹⁴.

10 Pour vérifier les références à Dante par les poétesses, nous avons recensé l'anthologie de Duncan Wu, *Romantic Women Poets*, Oxford, Blackwell, 1998, et les poèmes publiés sur les sites « Women Romantic-Era Writers » de Adriana Craciun, <http://bbk.ac.uk/english/ac/wrew.htm>, consulté le 27 avril 2009, et *British Women Romantic Poets, 1789-1832* de l'University of California, Davis, <http://digital.lib.ucdavis.edu/projects/bwrp/Works/>. J'ai aussi recensé les œuvres de Ann Yearsley, Anna Baillie et Helen Maria Williams, dont j'ai traduit quelques poèmes pour l'anthologie *Donne Romantiche Inglesi*, ed. L. Crisafulli (université de Bologne), Rome, Carrocci, 2003.

11 Communication donnée au colloque de la Society of Italian Studies, Royal Holloway, Londres, avril 2009.

12 Walpole à William Mason, 25 juin 1782, *The Yale Edition of Horace Walpole Correspondence*, op. cit., vol. XXIX, p. 255.

13 *The Yale Edition of Horace Walpole Correspondence*, op. cit., vol. XXXIV, p. 189.

14 Les traducteurs qui précèdent Cary, comme Henry Boyd ou Constantine Jennings, essayèrent d'amorcer les dogmes de Dante, soit dans leur paratextes ou même dans leur pratiques de

L'intérêt que Mary Shelley porta à Dante représente alors un cas particulier parmi les écrivaines et poétesses romantiques et préromantiques. Sa première lecture de la *Divine Comédie* fut le résultat de l'intérêt préalable que Percy Bysshe Shelley avait porté au poème et du partage qu'ils firent de cette découverte¹⁵ ; les lettres et les journaux de Mary témoignent de leur lecture commune de Dante après leur arrivée en Italie en 1818 et de nouveau en 1819, après la mort de leur fils William¹⁶. Il nous semble significatif que la réponse et l'usage que Mary fit de Dante sont différents de ceux de Percy Bysshe. L'inspiration dantesque de ce dernier fut à l'origine du poème lyrique *Epipsychidion*, du quatrième acte de *Prometheus Unbound* et de deux ambitieux longs poèmes épiques *Laon and Cythna* et *The Triumph of Life*. L'usage de Dante par Mary est à l'origine de deux ouvrages romanesques d'inspiration et d'ambitions diverses : la nouvelle *Mathilda* et le roman historique *Valperga*. Cet article vise à une lecture comparative entre la nature de l'intertextualité dantesque et l'importance de l'hypotexte de Dante dans cette nouvelle et brièvement dans ce roman.

Ecrite en deux mois, d'août à septembre 1819, *Mathilda* est un récit psychologique d'inspiration partiellement autobiographique et, surtout, une nouvelle sur le thème de l'inceste. Découverte et publiée par Elizabeth Nitchie en 1959, la nouvelle a suscité un vif intérêt par la critique par rapport à l'autobiographie et à la possibilité de l'associer aux rapports entre Mary, son père William Godwin et Percy Bysshe. La protagoniste, la narratrice intra-diégétique, Matilda, ouvre la narration qui s'adresse à son amie Woodville mais aussi au lecteur potentiel, par ces mots, l'histoire étant présenté : « as if I wrote for stangers »¹⁷. Matilda décrit un sens de mort imminente et raconte à l'aide de retours en arrière les origines de son « fate [...] governed by necessity, a hideous necessity » (p.152). Après la mort de sa mère et une enfance passée en isolation mais sous l'influence saine d'une nature écossaise à la Wordsworth, Matilda attend avec espoir la réunion avec son père à l'âge de 16 ans. Après un

traduction. Voir : Cosetta Gaudenzi, « Gothic Translations of Dante's Ugolino Episode in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Great Britain », *RLA*, pp. 196-201.

15 Shelley avait commencé à s'intéresser à Dante déjà en 1814 pendant ses études à Bracknell. Voir Donald H. Reiman, ed., *Shelley and his Circle*, 8 vols., Cambridge, Harvard University Press, 1961-1986, vol. 5, p. 344.

16 Pour leur lecture de Dante, voir *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. F. L. Jones, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1964, vol. 2, p. 8 ; 114 ; 122-3 . Voir aussi *The Letters of Mary Wolstonecraft Shelley*, ed. Frederick L. Jones, Norman, Oklahoma : University of Oklahoma Press, 1944, 2 vols., vol. I, p. 77, et *Mary Shelley's Journal*, ed. Frederick L. Jones, Norman, Oklahoma : university of Oklahoma Press, 1947, p. 96, 105, 114-116.

17 Mary Wollstonecraft, *Mary and Maria, Mary Shelley, Mathilda*, ed. Par Janet Todd, London, Penguin Books, 1991, 2004 ed. Les citations du roman sont tirées de cette édition.

premier moment de grâce, ils se séparent et, avant de se suicider, le père admet l'incapacité de la distinguer du souvenir de sa mère. Il s'agit, alors, d'inceste imaginé, mais la confession du père détruit par elle-même l'identité que Matilda vient de recréer. Ses actions, après la mort du père, consistent en la simulation du suicide pour s'isoler de la société et pour attendre la mort. Ce projet est empêché par la rencontre avec Woodville, un homme qui essaye de la consoler et de comprendre la nature de sa souffrance. Dans les deux cas, la destruction de Matilda n'est pas le résultat d'un acte authentique, comme dans la pièce *Beatrice Cenci* de Percy Bysshe, mais d'une révélation. Si elle n'était pas parvenue à obliger son père à admettre son amour incestueux, son intégrité et son identité auraient pu être préservées. De la même manière, le projet d'isolement et de silence est empêché par les questions pressantes des Woodville, questions qui sont à l'origine du récit sincère que fait Matilda.

Les similitudes entre le portrait de Woodville et celui de Percy Bysshe Shelley ont encouragé les critiques à souligner l'identification autobiographique entre Mary Shelley et Matilda, grâce aussi à la possible projection sur le récit de relations difficiles avec son père, William Godwin, après la fugue avec Percy Bysshe Shelley. Lectures freudiennes et autobiographiques ont bien couvert cet aspect de *Mathilda*, depuis la lecture biographique de Terence Harpold et l'analyse des mécanismes de la mémoire par Diane Long Hoeveler, jusqu'à l'importance du traumatisme dans la nouvelle par William D. Brewer, mais aussi pas Anne Mellor and Tilottama Rajan, soulignées aussi plus récemment par Laurence Gillingham¹⁸. Une certaine attention portée aux hypotextes de la nouvelle a été développée dans les études de Hoeveler, mais aussi de William Keach, dont la compréhension de l'approche au *Purgatorio*, 28 et au mythe de Proserpine est important pour notre analyse¹⁹. Parmi les lectures les plus récentes qui proposent une approche

18 Terence Harpold, « Did you get Mathilda from Papa? : Seduction Fantasy and the Circulation of Mary Shelley's *Mathilda* », in *Studies in Romanticism*, 28, 1987, p. 49-67 ; Anne K. Mellor, *Mary Shelley : Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, New York, Methuen, 1988 ; William D. Brewer, « Mary Shelley and the Therapeutic Voice of Language », in *Papers on Language and Literature*, vol. 30, no. 4, Fall 1994, p. 387-407 ; Tilottama Rajan, « Mary Shelley's *Mathilda* : Melancholy and the Political Economy of Romanticism », in *Studies in the Novel*, vol. 26, N. 2, Summer 1994, p. 43-68 ; Lauren Gillingham, « Romancing Experience : The Seduction of Mary Shelley's Matilda », in *Studies in Romanticism*, 42. 2, 2003, p. 251-69 ; Diane Long Hoeveler, « Screen-Memories and Fictionalized Autobiography : Mary Shelley's *Mathilda* and 'The Mourner' », in *Nineteenth-Century Contexts*, 27.4, 2005, p. 365-81.

19 William Keach, « The Shelleys and Dante's Matilda », in Nicholas Haveley, *Dante's Modern Afterlife*, Manchester, Basington and London, Macmillan, 1998, p. 60-70.

partiellement différente, Pamela Clemit souligne dans le *Cambridge Companion to Mary Shelley*, que :

[...] to read *Mathilda* merely as an expression of psychic crisis is to overlook her self-consciousness as a literary artist [...]. In *Mathilda*, as in earlier works in the Godwin « school », authorial experience is redeployed in the service of a larger ethical and political design²⁰.

Notre lecture vise à démontrer que l'utilisation de Dante par Mary Shelley s'inscrit dans la même capacité à contrôler la création littéraire et à renforcer la forme et la signification de la nouvelle dans le processus de négociation avec les lecteurs. La présence d'un hypotexte sous-tendu que le lecteur est invité à reconnaître, fait de la nouvelle une 'œuvre ouverte' précisément grâce à la demande qui est faite aux lecteurs de compléter la narration. Comme pour Keats et Shelley, l'introduction d'échos et d'allusions à Dante fait partie du processus de négociation du genre.

La première référence à Dante réside dans le titre même de la nouvelle, *Mathilda*, et dans le nom de la protagoniste, Matilda. Le nom est tiré du personnage allégorique du *Purgatorio*, 28, comme Matilda le souligne dans le chapitre XII de la nouvelle, qui inclut aussi une citation du poème. Mais le nom, avec la forme anglaise dans le titre, évoque aussi des personnages de romans gothiques : de *The Castle of Otranto* (1765) de Walpole à *The Monk* de Matthew Lewis (1796) et également *Zastrozzi* de Percy Bysshe Shelley (1810). D'ailleurs ce sujet de l'inceste pourrait être associé au roman gothique, mais il avait aussi été traité par Byron, dont Mary avait recopié au propre le poème « Manfred » pendant l'année 1816, de même que Percy Bysshe Shelley dans *Laon et Cythna* (1817), dont la protagoniste est aussi partiellement inspirée par Mary, et dans *The Cenci* (1819), une œuvre achevée précisément avant que l'écriture de *Mathilda* ne débute. Bien que tous ces textes aient joué un rôle dans la composition de la nouvelle, c'est le *Purgatorio* de Dante qui fut la source d'inspiration principale. Les références au *Purgatorio*, XXVIII, apparaissent comme une sorte de leitmotiv ou de refrain tout au long de la nouvelle. Initialement le lecteur est invité à évoquer la description du jardin d'Eden par Dante et sa rencontre avec une femme appelée Matelda,

20 Pamela Clemit, « Frankenstein, Matilda, and the legacies of Godwin and Wollstonecraft », *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, ed. Par Esther Schor, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 26-44, à p. 37.

difficilement identifiée par les critiques et les commentaires du poème²¹. Mary Shelley emprunte à Dante la description du personnage allégorique qui cueille des fleurs le long d'une rivière, mais, surtout, elle identifie l'action avec un mois particulier, le mois de mai et la riche végétation de la saison du printemps.

Nearly a year had passed since my father's return, and the seasons had almost finished their round – **It was now the end of May** ; the woods were clothed **in their freshest verdure**, and the sweet **balmy air** and the lovely face of Nature might aid me in inspiring him with mild sensations, and give him gentle feelings of peace and love preparatory to the confidence I determined to win from him. (p. 170)

I now behold **the glad sun of May**. It was **May**, four years ago, that I first saw my beloved father ; it was in **May**, three years ago that my folly destroyed the only being I was doomed to love. **May** is returned, and I die. (p. 209)

L'association au mois de mai s'appuie sur une ligne du *Purgatorio*, XXVIII, qui décrit la végétation du jardin d'Eden avec la métaphore « I freschi mai » (l. 36), traduite par Henry Francis Cary, dont Mary and Percy Bysshe utilisèrent la traduction, par « the tender May-bloom »²². On peut ici comparer cette traduction de Cary avec celle de Jacqueline Risset vers le français qui explique/explicite la métaphore avec la phrase « ces rameaux fleuris »²³. Mary avait ici lu d'une façon incorrecte le texte ou, comme le traducteur, avait préféré garder l'interprétation littérale de la métaphore. Percy Bysshe introduisit la même lecture dans la traduction incomplète du canto qu'il prépara avant sa mort durant l'année 1822. Les deux possédaient la traduction de Cary de 1818, mais aussi une édition italienne commentée par le jésuite Pompeo Venturi (Venezia, 1793) dont Shelley copia des citations à plusieurs reprises. Comme Percy, Mary reproduit le ton et l'atmosphère du canto qui annonce l'arrivée de Béatrice. D'un point de vue stylistique, Dante retourne à la poésie lyrique de la jeunesse, et en récupère le lexique, les métaphores et les descriptions. Matelda est décrite animée « a' raggi d'amore » [aux rayons d'amour] (l. 256) et elle se tourne vers Dante comme « vergine che li occhi onesti avvalli » [pareille à la vierge baissant les yeux pleins de pudeur] (l. 57) et son regard brille plus que celui de Venus (ll.64-67). Dante

21 Dante, *La Divine Comédie, Le Purgatorio*, trad. De Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1988, 1992 ed., p. 255.

22 *The Vision of Dante*, London, Peacock, Mansfield, 1844, *op. cit.*, p. 301.

23 *La Divine Comédie, Le Purgatorio*, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1988, 1992 ed., p. 255.

retourne à la description des effets de Béatrice sur lui tels que codifiés dans la *Vita Nuova* et *Rime*. Dans la nouvelle de Mary Shelley les échos de Dante atteignent leur paroxysme dans le dernier chapitre. Matilda s'identifie avec la Matelda de Dante et remplace l'épisode providentiel du *Purgatoire* avec une rencontre Élyséenne avec son père dont la culpabilité vient d'être absoute :

It was at the latter end of the month of September when the nights have become chill. But the weather was **serene**, and as I walked on I fell into no unpleasing reveries.[...] I pictured to myself a lovely river such as that on whose banks Dante describes Matilda gathering flowers, which ever flows

__ bruna bruna

sotto l'ombra perpetua, che mai

raggiar non lascia sole ivi, né Luna.

And then I repeated to myself all that lovely passage that relates the entrance of Dante into the terrestrial Paradise, and thought it would be sweet when I wandered on those lovely banks to see the car of light descend **with my long-lost parent to be restored to me**. As I waited there in expectation of that moment, I thought how, if the lovely flowers that grew there, I would wind myself a chaplet and **crow**n myself for joy : I would sing *sul margine d'un rio*, my father's favourite song, and that my voice gliding through the windless air would announce to him in whatever bower he sat expecting the moment of our union, that his daughter was come. Then **the mark of misery** would have faded from **my brow**, and I should raise my **eyes** dearlessly to meet his, which ever beamed with the soft luster of **innocent love**. When I reflected on the magic look of those deep eyes I wept, but gently, lest my sobs should disturb the fairy scene. [...] when I awoke from my **day dream** I found myself I knew not where. (p. 205)

Dans cette rêverie Matilda reconstruit son identité brisée depuis la mort de sa mère. Elle s'approprie pourtant plusieurs identités fictives : par rapport au récit de Dante, elle est en même temps Dante qui attend Béatrice, mais elle se couronne de fleurs comme Béatrice, couronnée et voilée sur le char allégorique. Matilda est aussi la Matelda de Dante et, comme elle, elle chante et transforme le psaume de la *Divine Comédie* en « her father's favourite song ». Le rêve d'une union innocente avec le père évoque aussi la conclusion de *Laon and Cythna* de Percy Bysshe, qui célèbre l'union entre frère et sœur²⁴, avec la différence que Mary ne partage pas la célébration de l'inceste. La narration tourne en tragédie juste après la rêverie de Matilda : elle tombera malade à cause de ses vagabondages dans la nature. Après l'évocation de la description idyllique de Dante, Mary Shelley vise à introduire

24 Voir : *Laon and Cythna*, canto IV, *The Poems of Shelley*, ed. Kelvin Everest et Jeffrey Matthews, London, Longman, 1989, 2000, vol. 2.

une atmosphère plus sombre, infernale plutôt que purgatoriale. Comme le souligne Keach les échos et allusions à Dante aident Mary dans un processus de réappropriation des mythes grecques et latins qui sont eux même les hypotextes de la *Matilda* de Dante²⁵. Dans *Purgatorio*, XXVIII, Mary trouva les références à Venus, au mythe de Proserpine décrite avec sa mère Ceres quand elle fut kidnappée par Plutus/Dis. Tous ces mythes sont mis à l'œuvre dans la narration grâce à laquelle Mary Shelley recrée et génère elle-même le mythe. Matilda-personnage, mais aussi narratrice, devient l'interprète de son histoire qui vient de démarrer avec la référence au mythe primordial concernant l'inceste : l'histoire d'*Oedipus* narré par Sophocles : « It is as the wood of the Eumenides none but the dying may enter ; and Oedipus is about to die » (p. 151). In *Oedipus at Colonus*, Oedipus doit rentrer dans l'antré des Furies ou Eumenides. Comme lui, Matilda cherche d'abord l'exil, mais attend la mort pour être de nouveau en paix avec elle-même. Grâce à sa rêverie purgatoriale, Matilda a compris la nécessité d'une réunion avec son père, celui-ci étant maintenant épuré de son désir. Dante offre ainsi l'inspiration initiale et finale de l'action. En outre, Dante offre aussi un traitement exemplaire de l'inceste dans *Inferno*, 5. L'épisode de Paolo et Francesca introduit en effet la thématique de l'adultère en enfer, mais, comme Dante-narrateur le souligne, Francesca et Paolo étant « cognati » [beau-frère et sœur] (*Inferno*, 6, 1) leur péché se charge aussi d'implications d'inceste. Dante fait de l'épisode le moyen d'analyser les conséquences de l'amour courtois : la lecture de Lancelot du Lac est l'occasion du péché de Paolo et Francesca. Un écho de l'épisode et sous-entendu dans *Mathilda*, où le père invite Matilda à continuer la lecture commencée par sa mère :

'When I was last here your mother read Dante to me ; you shall go on where she left off'. And then in a moment he said, 'No, that must not be ; you must not read Dante. Do you choose a book'. I took up Spencer and read the descent of Sir Guyon to the halls of Avarice ; while he listened his eyes fixed on me in sad profound silence.

We have leapt the chasm I told you of, and now, mark me, Matilda, we are to find flowers, and verdure and delight, or is it hell, and fire, and tortures ? (p. 173)

Matilda ne répond pas au modèle de la Francesca de Dante ; au contraire sa probité suit le modèle du roman de Godwin mais aussi de Mary Wollstonecraft. Matilda s'éloigne initialement du danger de l'inceste et remplace le modèle

25 William Keach, « The Shelleys and Dante's Matilda », *op. cit.*

ambigu de Dante, *Inferno*, 5, avec la lecture édifiante et morale de Spencer. Dans *Mathilda* Mary Shelley, comme nous l'avons déjà souligné, se rapproche du modèle de Dante pour participer à la complexité de la représentation psychologique et sociale de l'inceste, déjà présente dans les mythes évoqués.

L'utilisation de Dante dans le roman historique *Valperga* répond en revanche à des exigences différentes, mais novatrices et anticipatrice de l'approche qui marquera la lecture du poète toscan à l'époque Victorienne. *Valperga, or the Life and Adventures of Castruccio, Prince of Lucca*, sorti en 1823 après une longue gestation, est étayé aussi par une riche toile de références à Dante. L'inspiration est cette fois plus clairement historique : comme la préface le souligne, Mary se penche sur la vie de Castruccio Castracani da Lucca de Machiavelli (1532) mais aussi sur des sources érudites sur la vie italienne au XVI^e siècle et sur l'évolution d'une hérésie de la même période qui eut des femmes comme protagonistes²⁶. Comme Stuart Curran l'a souligné, le roman défie le modèle du roman historique masculin proposé par Walter Scott :

Valperga seems to have been intended to make a distinctive mark in this new mode of historical fiction. Reverting to the medieval time period with which the form had won its initial fame under Jane Porter, Mary Shelley, uniquely among novelists in English of her day, transports her concerns to the continent. And, faced with the male-centered, dynastic universe, [...] revises that model drastically²⁷.

L'utilisation de Dante dans le roman contribue aux innovations que Mary apporte au genre codifié du roman historique. La *Divine Comédie* avait déjà modifié le modèle de l'épopée classique grâce au rôle central d'un personnage féminin, Béatrice, une révolution bien soulignée par Percy Bysshe dans *The Defence of Poetry* qui considère Dante comme le deuxième poète épique après Homère²⁸. Mary centre son récit sur deux personnages féminins, Euthanasia dei Adimari et Beatrice da Ferrara. L'hérétique Beatrice incarne le danger de l'idéalisation qui

26 Sur l'inspiration historique du roman, voir Stuart Curran, « Valperga » in *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, *op. cit.*, p. 103-115 ; Graham Allen, chapter 3 : of Mary Shelley, *op. cit.*, p. 64-89 ; Nora Crook, « The Political Philosophy of Mary Shelley's Historical Novels : Valperga and Perkin Warbeck », in *The Evidence of the Imagination : Studies of Interactions between Life and Art in English Romantic Literature*, ed. Par Donald H. Reiman, Michael C. Joyce, et Betty T. Bennett, New York, New York University Press, 1978, p. 356-7 ; Jane Blumberg, *Mary Shelley's Early Novels : This Child of Imagination and Misery*, London, Macmillan, 1993.

27 Curran, *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, *op. cit.*, p. 106-7.

28 *Shelley's Poetry and Prose*, 2^{ème} édition, par Donald H. Reiman et Neil Fraistat, New York et Londres, 2001, p. 525-7.

soumit les femmes aux tyrans du genre de Castruccio, mais aussi à l'enthousiasme pour la foi, mais, dans ce cas précis, d'une foi hérétique. La Beatrice de Mary Shelley devient alors une parodie de la muse de Dante, mais, surtout, une femme faible et qui devient victime ; par ailleurs, Euthanasia est présentée elle-même comme une nouvelle Béatrice :

It is said, that as **Dante sighed for Beatrice**, so several of the distinguished youths of Florence fed on the graceful motions and sweet words of this celestial girl, who, walking among them, passionless, yet full of enthusiasm, seemed as a link to bind their earthly thoughts to heaven²⁹.

Centrant son roman sur la destruction de deux femmes par le tyran Castruccio Mary Shelley complète le projet que Walter Scott avait initié dans *Ivanhoe* et cherche à saper et à mettre en doute la structure de la société patriarcale médiévale. Mary Shelley, en outre, s'oppose au type de reconstruction de l'histoire avec laquelle Scott s'identifie. Selon Curran, « Mary Shelley's novel is a scholarly reconstruction of a local culture that required of her a true fluency in that culture – both modern and past – and a feel for its local color »³⁰. Comme l'introduction du roman le démontre, Mary Shelley utilise l'œuvre lyrique de Dante et la *Divine Comédie* pour donner un sens de précision historique dans la représentation de l'époque médiévale italienne. La biographie du poète devient par métonymie l'histoire de son époque :

The other nations of Europe were yet immersed in barbarism, when Italy, where the light of civilization had never been wholly eclipsed, began to emerge from the darkness of the ruin of the Western Empire, and to catch from the East the returning rays of literature and science. At the beginning of the fourteenth century Dante had already given a permanent form to the language which was the offspring of this revolution ; he was personally involved in these political struggles, in which the elements of the good and evil that have since assumed a more permanent form were contending ; his disappointment and exile gave him leisure to meditate, and produced his *Divina Commedia*³¹. (p. 7)

29 Mary Wollstonecraft Shelley, *Valperga, or, The Life and Adventures of Castruccio Prince of Lucca*, ed. Par Stuart Curran, p. 94.

30 Shelley, *Valperga*, *op. cit.*, p.xix.

31 Mary Shelley, *Valperga*, *op. cit.*, p. 7.

Dante est cité à plusieurs reprises dans le roman comme le poète dont les poèmes viennent d'être chantés par la jeune noblesse toscane³². Dans la cour d'Euthanasia décrite dans le chapitre XIV, parmi d'autres divertissements tirés de la vie du Moyen-Age un poète improvise un récit inspiré par l'*Enfer* de Dante :

He sang extempore verses on the event of the late war with Florence [...] Then, leaving his high theme, he described himself **as Dante descending to hell** ; but, as he had ventured thither without a guide, rude Charon had refused him a passage, and he only saw the wandering ghosts of those recently dead, and some few who bewailed their unburied bones, as they flitted about the dreary coast³³.

Bien que cette intertextualité dantesque ait un rôle décoratif dans la narration, Mary Shelley introduit aussi dans *Valperga* une thématique fortement liée à sa lecture et sa compréhension de Dante : les idéaux républicains de Euthanasia. Ceux-ci sont explicitement associés à l'idéologie politique de Dante d'une façon anachronique :

I must date my enthusiasm for the liberties of my county, and the political welfare of Italy, from the repetition of ... Cantos of Dante's poem. [...] Florence was free and Dante was a Florentine ; none but a freeman could have poured forth the poetry and eloquence to which I listened ; what though he were banished from his native city, and had espoused a party that seemed to support tyranny ; the essence of freedom is that clash and struggle which awaken the energies of our nature³⁴.

La critique a souligné l'importance de l'idéologie qu'illustre le personnage et ses liens avec l'histoire italienne du XIXème siècle. Pour la lecture que nous venons de faire, il est important de souligner les liens de cette interprétation de la lecture de Dante pendant les luttes du Risorgimento italien, mais aussi de l'historiographie contemporaine à Mary Shelley. La lecture qui vise à identifier dans les républiques italiennes un modèle républicain menacé par le tyran Castruccio peut être identifiée dans *Histoire des républiques italiennes du Moyen-Age*

32 « When Castruccio and Euthanasia arrived at Florence, they found the citizens celebrating a festival [...] the youths of both sexes, of the highest rank, and richly dressed, were parading the streets, covered with wreaths of flowers, and singing the poems of Dante, or his friend Guido, to the accompaniment of many instruments ». Mary Shelley, *Valperga*, *op. cit.*, p. 161.

33 Mary Shelley, *Valperga*, *op. cit.*, p. 149.

34 Shelley, *Valperga*, *op. cit.*, p. 109.

(1807-9, 1818) de Simonde de Sismondi, comme l'a souligné Mike Rossington³⁵. Cette lecture anachronique de Dante était aussi embrassée par les patriotes italiens : déjà en 1805 Foscolo fait de Guelph Blanc Dante, le « Ghibelin fuggiasco », le défenseur de la cause impériale et de la paix parmi les états italiens (*I sepolcri*,). Cette interprétation de Dante était déjà évoquée à Mary par les événements contemporains : l'écriture de *Valperga* coïncida avec les émeutes à Naples et dans le Piémont en 1820-21 pour l'obtention d'une constitution par les monarchies restaurées après 1815³⁶. En outre, la tradition des célébrations de Dante en tant que poète national, inaugurées en 1798 par Vincenzo Monti, poète officiel de Napoléon, coïncida en 1821 avec les luttes contre l'Autriche et encouragea ultérieurement les lectures contemporaines des *canti* politiques de la *Divine Comédie* de Dante (*Inferno* 6 ; *Purgatorio*, 6, *Paradiso* 6, parmi d'autres). Le roman *Valperga* de Mary Shelley participe à cette lecture patriotique et contemporaine de Dante, exprimé aussi par Gorge Gordon Lord Byron dans le poème *The Prophecy of Dante* (1821)³⁷.

Bien que la toile de références à Dante soit plus significative dans la nouvelle *Mathilda*, *Valperga* illustre également un nouveau rapport avec l'hypotexte de la part de Mary Shelley. Comme nous l'avons souligné, l'intérêt de l'auteur s'amplifie jusqu'à embrasser l'histoire de l'Italie médiévale et l'idéologie du poète, bien que filtrée par les lectures anachroniques du *Risorgimento* italien. Mary introduit l'intertextualité dantesque dans son roman avec un goût médiévaliste qui anticipe l'engouement des peintres préraphaélites pour Dante, son idéologie et son époque. En outre, le roman et la nouvelle sont inscrits dans le genre tragique : il s'agit de la représentation de la destruction de trois femmes, Matilda, Beatrice et Euthanasia, par des hommes qui ont influencé leur vie par leur amour égoïste. Pour cet aspect Mary a certainement pu bénéficier du modèle de *Inferno*, 5, qui représente une tragédie inspirée du modèle d'Aristote et habitée par un personnage féminin.

35 Michael Rossington, « Future uncertain : The Republican Tradition and Its Destiny in *Valperga* », in *Mary Shelley in her Times*, ed. By B. T. Bennett & S. Curran, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 2000, p. 103-18.

36 Voir aussi Nora Crook, « 'Meek and bold' : Mary Shelley's Support for the Risorgimento », in *Mary Versus Mary*, ed. par. Lilla Maria Crisafulli and Giovanna Silvani, Naples, Liguori, 2001, p. 73-88.

37 George Godon Lord Byron, *The Complete Poetical Works*, ed. par Jerome McGann, 7 vols., Oxford, Clarendon Press (1980-93), IV, p. 226-7.

Avec *Valperga* et *Mathilda* Mary Shelley contribue à une approche créative de l'œuvre de Dante qui sera le trait dominant dans la culture anglaise et européenne jusqu'à nos jours. Dans la deuxième partie du XIX^{ème} siècle les aspects les plus importants de cette approche seront précisément le médiévalisme et l'idéologie politique. Dans les deux cas, comme la méthode adoptée par Mary Shelley le démontre, il s'agit de changements de genre et des genres : *Valperga* et *Mathilda* anticipent la redécouverte du Dante lyrique incarnée par le portrait du jeune poète découvert au Bargello. Celui-ci remplace le Dante gothique et tragique de la *Divine Comédie*.