

10-28-2016 12:00 AM

## L'Élégie française entre désordre et analyse (1720-1810)

Massimiliano Aravecchia, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Dr. John Nassichuk, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in French

© Massimiliano Aravecchia 2016

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Aravecchia, Massimiliano, "L'Élégie française entre désordre et analyse (1720-1810)" (2016). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 4196.

<https://ir.lib.uwo.ca/etd/4196>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [wlsadmin@uwo.ca](mailto:wlsadmin@uwo.ca).

## Résumé

La problématique de cette étude s'ancre dans un constat : le Romantisme voit se produire une révolution dans le domaine de la poésie française, laquelle passe par un recentrage sur le registre lyrique. L'idée s'établit que les formes poétiques obéissent davantage à l'intériorité du poète qu'à un système de règles reçues. Le lyrisme devient une catégorie supra-générique, susceptible d'englober toute forme poétique pourvu qu'elle se prête à l'expression d'un état de malaise historique et générationnel.

Mais les poètes des années 1820 ont moins réinventé la poésie lyrique qu'ils n'ont recueilli les fruits d'un débat séculaire portant sur la représentation de l'intériorité. Telle est l'hypothèse sur laquelle s'établit notre étude : c'est en se tournant vers le XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on peut retracer les préalables de ce recentrage. La mise en valeur de l'apport qui est fourni par le genre de l'élégie à la nouvelle centralité du registre lyrique constitue le but de ce travail. À travers une analyse « empirique » des élégies du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous montrons la façon dont le genre en question devient, au cours du siècle des Lumières, le lieu d'incubation d'une réflexion à nouveaux frais autour des modes de représentation des sentiments.

Relativement à notre parcours, nous divisons le développement de l'élégie du XVIII<sup>e</sup> siècle en trois grandes étapes. Premièrement, nous analysons l'évolution progressive du genre : à travers l'hybridation des frontières génériques, les auteurs élégiaques dénoncent l'insuffisance de la poésie classique quant à l'expression de l'intériorité et suggèrent des solutions possibles pour y pallier. La deuxième phase coïncide avec l'œuvre d'André Chénier, lieu d'émergence d'une inquiétude nouvelle qui vient remplacer la tristesse amoureuse de mise dans l'élégie. Enfin, nous montrons l'éclatement formel du genre qui survient au début du XIX<sup>e</sup> siècle et sa transformation en *Stimmung*. Une telle transformation cautionne la survie du genre et lui permet de jouer un rôle de premier plan dans la définition du lyrisme romantique. En démontrant l'importance de l'élégie du XVIII<sup>e</sup> siècle pour le développement de la poésie romantique, nous souhaitons combler un vide historico-littéraire et proclamer la valeur intrinsèque de la poésie du siècle des Lumières.

## **Mots clefs**

Élégie ; histoire de la littérature ; esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle ; poésie lyrique ; « désordre élégiaque » ; héroïde ; théories de la réception ; Le Brun-Pindare ; Sensualisme ; Évariste Parny ; sujet lyrique ; Antoine Bertin ; André Chénier ; Néo-spinozisme ; Charles-Hubert Millevoye ; deuil et littérature ; littérature pendant la Restauration ; poésie romantique ; Alphonse de Lamartine ; Charles-Augustin Sainte-Beuve.

## Abstract

This dissertation is rooted in an observation: during Romanticism, a revolution occurs in French poetry, which refocuses on lyricism. Poetical forms start to conform to the author's inwardness rather than to a system of rules inherited from literary history. Lyricism thus becomes a supergenre; this way, it may include all poetical genres, provided that they are willing to express a state of both historical and generational anguish.

Has the generation of poets from the 1820s reinvented lyrical poetry? Or rather have they just reaped the fruits of a long debate on the ways of representing inwardness? My study tends to the second hypothesis. In order to prove it, I turn my attention to the Eighteenth Century. The aim of my work indeed consists in highlighting the role played by the elegiac genre in the lyrical refocusing process. Through an empirical analysis of elegies from the Eighteenth Century, I want to show how, during the Enlightenment, elegy became the site of a deep reflection on the ways of portraying emotions poetically.

The thesis divides the history of elegy during the Eighteenth Century in three major stages. First, I analyze the genre's gradual evolution: by blurring generic boundaries, elegiac authors point out the inadequacy of classical poetry in representing inwardness and they suggest possible solutions to that very problem. The second stage coincides with André Chénier's elegies, in which the author shows a new type of anguish. This anguish replaces the typical amorous sorrow of elegy. Finally, I show the formal 'explosion' of elegy at the beginning of the Nineteenth Century, and its transformation in *Stimmung* (mood). Such a transformation guarantees the genre's survival and makes it play a major role in defining Romantic lyricism. By proving the influence of Eighteenth-century elegy on Romantic poetry, the thesis wants to fill a historical and literary gap, and proclaim the inherent value of this poetical tradition.

## **Keywords**

Elegy; history of literature; eighteenth-century aesthetics; lyrical poetry; “elegiac disorder”; heroïd; reader-response criticism; Le Brun-Pindare; Sensualism; Évariste Parny; lyrical subject; Antoine Bertin; André Chénier; Neo-spinozism; Charles-Hubert Millevoye; mourning and literature; literature during Restoration; Romantic poetry; Alphonse de Lamartine; Charles-Augustin Sainte-Beuve.

## Remerciements

Une thèse représente le résultat final d'un chemin parsemé d'égarements critiques et de (rares) bonnes idées. Je remercie mon directeur, M. John Nassichuk (« che suoli al mio dubbiare esser conforto ») de m'avoir guidé, par ses lectures aiguisées et par ses commentaires engageants, d'un bout à l'autre de ce travail. Je lui sais gré non seulement d'avoir su me conseiller, mais aussi de m'avoir montré, par son exemple avant encore que par ses mots, le respect qu'il faut porter au métier de chercheur. Je remercie Mme Geneviève de Viveiros pour sa lecture, pour ses conseils et pour l'accueil qu'elle a toujours réservé à mon travail (bien que je lui doive toujours une thèse sur le XIX<sup>e</sup> siècle !) Je remercie MM. Nicholas Dion et Pierre Loubier, dont les œuvres et les suggestions ont bien nourri mes vagabondages élégiaques au XVIII<sup>e</sup> siècle. Je remercie les professeurs qui, d'un côté ou d'un autre de l'océan, m'ont conseillé (et consolé, le cas échéant) : MM. Mario Longtin, Jean Leclerc, Daniel Vaillancourt ; Mmes Mariolina Bertini et Maria Candida Ghidini.

Je voudrais dédier cette thèse à tous ceux qui m'ont vu partir : Lorenzo, Adima, Manuel, Mirella ; mais aussi Walter, Giusi et Giacomo. Je voudrais la dédier à ceux qui m'ont accueilli : Mohamed, et puis Émilie, Heather, Jessy, Josée, Andrea et tous les autres. Mais surtout, je veux la dédier à la personne qui m'a accompagné et qui m'accompagne toujours, et sans laquelle je n'aurais jamais mené à bien quoi que ce soit. *Minu*, tel un piètre élégiaque, je cherche sans cesse les mots capables de dire mon amour et tes yeux. Entretemps, « je cause, je cause, c'est tout ce que je sais faire... »

## Table des matières

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>I</b>
<b>MOTS CLEFS.....</b>	<b>II</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>III</b>
<b>KEYWORDS.....</b>	<b>IV</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>V</b>
<b>TABLE DES MATIERES.....</b>	<b>VI</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>IX</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : LE XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE .....</b>	<b>1</b>
<b>1 CHAPITRE 1 : MARGINALITE DE L'ELEGIE DANS LA PREMIERE MOITIE DU XVIII<sup>E</sup> SIECLE.....</b>	<b>1</b>
1.1 L'ELEGIE ET LE DESORDRE.....	6
1.2 LA CATHARSIS ELEGIAQUE.....	23
1.3 SPLENDEURS ET MISERES DE L'HEROÏDE .....	29
1.3.1 L'importance des modèles : Ovide .....	31
1.3.2 Hybridité générique de l'héroïde.....	34
1.4 DESTINATAIRES ELEGIAQUES : L'ECHO DES LARMES.....	37
1.4.1 Entre spectateur et lecteur.....	38
1.4.2 Le lecteur de l'héroïde entre épître et paratexte .....	42
1.5 L'ELEGIE PARMI LES TOMBEAUX.....	51
1.6 CONCLUSION (ET RELANCE).....	56
<b>CHAPITRE 2 .....</b>	<b>59</b>
<b>2 L'ELEGIE DANS LE DERNIER TIERS DU XVIII<sup>E</sup> SIECLE : LA CREATION D'UN GENRE .....</b>	<b>59</b>
2.1 ENTRE PASSIONS ET SENSATIONS .....	61
2.1.1 Du pati au sentire.....	62
2.1.2 Centralité de la sensation .....	65
2.2 « UTILITE » DU POETE AU SIECLE DES LUMIERES .....	68

2.3	ENTRE <i>FUSIS</i> ET INTIMITE : LE BRUN-PINDARE .....	72
2.3.1	<i>Le Brun public : le poète-philosophe</i> .....	74
2.3.2	<i>Le Brun privé : fureurs élégiaques</i> .....	78
2.4	DE LA <i>CASERNE</i> AU VOLCAN, DE BERTIN A PARNY.....	84
2.4.1	<i>Aspects de nouveauté dans l'élégie de Bertin</i> .....	87
2.4.1.1	Le Properce des îles .....	87
2.4.1.2	<i>Les amours</i> ou le roman sentimental du poète.....	91
2.4.2	<i>L'élégie de Parny : un pont vers le Romantisme</i> .....	101
2.4.2.1	La première édition des <i>Poésies érotiques</i> : le triomphe de la <i>Caserne</i> ...	102
2.4.2.1.1	Définition du « <i>Je</i> » : entre fiction et sincérité.....	104
2.4.2.1.2	Définition du « <i>Tu</i> » : nouveauté d'Éléonore.....	107
2.4.2.1.3	Définition du « <i>Nous</i> » : la suspension de la temporalité .....	110
2.4.2.2	D'une édition à l'autre .....	113
2.4.2.3	Les <i>Poésies érotiques</i> en 1788 : la réinvention de l'élégie.....	115
2.5	CONCLUSION.....	122
<b>DEUXIÈME PARTIE : ANDRÉ CHÉNIER .....</b>		<b>127</b>
<b>3 PENSERS NOUVEAUX, VERS ANTIQUES : UNE ANALYSE DE L'ELEGIE</b>		
<b>CHENIERISTE.....</b>		<b>127</b>
3.1	DU « GRAND ANIMAL » A LA CELEBRATION DU GENIE.....	136
3.1.1	<i>Néo-spinozisme de Chénier</i> .....	137
3.1.2	<i>Le poète-démiurge : centralité du génie</i> .....	141
3.2	FEUX DE LA POESIE ENTRE PYGMALION ET PROMETHEE .....	148
3.3	REDEFINITION DES BORNES GENERIQUES .....	153
3.4	L'ELEGIE ENERGIQUE.....	156
3.4.1	<i>Nouveautés métriques des Élégies</i> .....	161
3.4.1.1	Entre retrempe et assouplissement.....	163
3.4.1.2	Un exemple pratique : l'élégie IV, 2.....	168
3.4.2	<i>Thématisation de l'énergie dans les Élégies</i> .....	176
3.4.3	<i>Dangers de l'énergie élégiaque</i> .....	184
3.4.3.1	La reprise du mythe du taureau de Phalaris .....	185
3.4.3.2	Le trop-plein d'énergie : transposition poétique des coliques .....	189



3.5	L'ELEGIE ANALYTIQUE ENTRE IRONIE ET ALANGUISSEMENT .....	192
3.5.1	<i>Exemples d'ironie élégiaque</i> .....	198
3.5.2	<i>Psychopathologie du dernier Chénier</i> .....	203
3.6	CONCLUSION : (PRES)SENTIMENT DE L'ECHEC .....	214
<b>TROISIÈME PARTIE : LE XIX<sup>E</sup> SIÈCLE</b> .....		<b>220</b>
<b>4</b>	<b>PARALIPOMENES ROMANTIQUES</b> .....	<b>220</b>
4.1	DUCTILITÉ DE L'ÉLÉGIE À LA FIN DU XVIII <sup>E</sup> SIÈCLE .....	227
4.2	MORT ET RESURRECTION DU PHENIX ELEGIAQUE : MILLEVOYE.....	234
4.2.1	<i>Les échos de la révolution</i> .....	235
4.2.2	<i>Des « élégies » aux « chants élégiaques »</i> .....	237
4.2.2.1	Première étape : « La chute des feuilles ».....	240
4.2.2.2	Deuxième étape : archéologies élégiaques .....	243
4.2.2.3	Troisième étape : l'élégie-phénix.....	246
4.3	L'ELEGIE SOUS LA RESTAURATION .....	250
4.3.1	<i>Nouveauté des larmes élégiaques</i> .....	252
4.3.2	<i>Généalogie de l'élégie</i> .....	256
4.4	CONCLUSION.....	258
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....		<b>262</b>
<b>CURRICULUM VITAE</b> .....		<b>286</b>

# Introduction

« L'art de traiter un sujet n'est que l'art d'en sortir sans s'en éloigner ; on en trouve l'image dans la navigation ancienne, qui se tenait toujours à portée de la terre et à la vue des côtes. »<sup>1</sup>

## *Problèmes définitoires*

Qu'est-ce que c'est qu'une élégie ? La question nous a déjà été posée, et dans un lieu peu suspect au demeurant : à l'entrée de cette Bibliothèque Nationale de France (site Tolbiac) dont les archives regorgent à coup sûr d'exemplaires élégiaques. Elle nous prend de court, même après plusieurs années de recherches, dans la mesure où elle nous oblige à repenser les bases heuristiques du présent travail. De ce point de vue, une telle question transcende son « occasion ». Certes, les dictionnaires peuvent tirer d'embarras dans de pareilles situations. Mais les définitions proposées, si elles apaisent la curiosité de tel interlocuteur, n'en demeurent pas moins pour autant problématiques, dans ce sens qu'elles obligent le spécialiste à prendre en compte la généralisation, la fluidité et l'à-peu-près qui semblent faire partie intégrante du genre. Voici donc quelques définitions au hasard, notées au gré de nos recherches : « [p]oème lyrique exprimant une plainte douloureuse, des sentiments mélancoliques. PAR EXT. Œuvre poétique dont le thème est la plainte »<sup>2</sup> ; « [p]oème lyrique de facture libre, écrit dans un style simple qui chante les plaintes et les douleurs de l'homme, les amours contrariés, la séparation, la mort. PAR EXT. Toute œuvre d'inspiration tendre et mélancolique, où l'amour tient en général une large part »<sup>3</sup> ; « [p]etit poème lyrique sur un

---

1 Jacques Delille, « Discours préliminaire », *Les trois règnes de la nature, avec des notes par M. Cuvier, de l'Institut, et autres savants*, 2 t., Paris, Nicolle-Giguet-Michaud, 1808, I, p. 23.

2 Josette Rey-Debove et Alan Rey (dir.), *Le nouveau petit Robert*, Paris, SEJER, 2008, p. 836. Nous soulignons.

3 *TLFi* (url : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2172561750>, consulté le 1er juin 2016 à 6h45).

sujet le plus souvent tendre et triste. Toute œuvre qui est dans le ton triste et mélancolique de l'élégie »<sup>4</sup>. La tautologie finale (appelons élégie toute œuvre écrite sur le ton propre à l'élégie) constitue le signe voyant d'une difficulté définitoire. Il faut pourtant rompre une lance en faveur de ces compilateurs : le caractère vague des formulations semble représenter le seul critère unificateur possible d'un genre qui, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, a percé les barrières de la littérature et s'est ouverte à la transmodalité (des *Élégies* de Satie, Fauré, Rachmaninoff, Sibelius, à l'*Elegia* du chanteur italien Paolo Conte, jusqu'aux *Elegye* du réalisateur russe Aleksandr Sokurov, etc.)

Il s'agit, jusque-là, d'œuvres généralistes. Mais même en feuilletant les dictionnaires littéraires, on risque de tomber dans une même imprécision. À défaut de dresser une histoire cohérente du genre en France, les compilateurs s'en tiennent souvent à des explications vagues<sup>5</sup>, parsemées de noms dont le statut « élégiaque » n'est pas toujours évident (Rutebœuf, Marot, Ronsard, La Fontaine, Théophile de Viau, Chénier, Lamartine, Balzac, Laforgue, Deguy, Grosjean, Ferré, Vargaftig...<sup>6</sup>). Le recours à d'autres traditions littéraires, dans le cadre desquelles l'écriture élégiaque ressort historiquement plus « stabilisée », sur le plan tantôt thématique (l'élégie anglaise, consacrée à la plainte funèbre<sup>7</sup>), tantôt formel

---

4 Larousse en ligne (url : <http://larousse.fr/dictionnaires/francais/élégie/28368?q=élégie#28230>, consulté de 1e juin 2016 à 7h00).

5 Par exemple : « L'élégie peut célébrer les vertus et les beautés au risque de les idéaliser. Elle peut ainsi intégrer une thématique religieuse ou sociale comme le feraient les genres de l'ode ou du panégyrique. [...] Le registre élégiaque, registre de la déploration, a donc intégré différents modes de célébration de l'idéal, de l'idéalité et de la pensée cosmique » (Aline Loicq, « ÉLÉGIE », dans : Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 178).

6 En outre du dictionnaire cité ci-dessus, on a consulté les œuvres suivantes : Jacques Demourgin (dir.), *Dictionnaire des littératures*, Paris, Larousse, 1992 [1985], p. 495 ; Patrice Soler, *Genres, formes, tons*, Paris, PUF, 2001, pp. 118-128 ; Chantal Labre, Patrice Soler (dir.), *Dictionnaire des poétiques*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 59-65 ; Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, p. 1073.

7 Le champ de la critique anglaise a été bien défriché dans les dernières années. Voir entre autres titres : R. Clifton Spargo, *The Ethics of Mourning. Grief and Responsibility in Elegiac Literature*, Baltimore and

(l'élégie latine, caractérisée par le distique élégiaque<sup>8</sup>), vient souvent pallier la difficulté à laquelle se heurtent les compilateurs : comment définir clairement l'élégie française ?

L'amorce de ce travail se situe précisément au cœur d'une telle difficulté. Une thèse, on le sait, constitue la mise en ordre d'une réflexion qui, au cours de plusieurs années, s'est nourrie au même titre d'intuitions plus ou moins ingénieuses et d'égarements critiques. Mise en ordre « provisoire », destinée certes à être dépassée. Néanmoins, la contemplation rétrospective des trajectoires de la pensée montre à quel point les erreurs méthodologiques et les lubies critiques ont été « fécondes », dans ce sens qu'elles ont progressivement établi les limites de la réflexion. À quel point est-il souhaitable que la cohérence du résultat final efface les détours de la pensée ? Aurait-on le courage d'avouer que le début de la présente réflexion sur l'élégie s'établissait précisément sur la volonté de trancher (à notre tour) le nœud gordien de la définition du genre ?

Cette décision s'est vite heurtée à des limites intrinsèques. Une définition formulée à partir de la récurrence, sur un *corpus* donné, d'un faisceau de traits fondamentaux (selon le modèle essentiellement suivi par les compilateurs des dictionnaires, et théorisé en critique

---

London, John Hopkins University Press, 2004 ; Peter M. Sacks, *The English Elegy : Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore, John Hopkins Press, 1985 ; John B. Vickery, *The Modern Elegiac Temper*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2006 ; Melissa F. Zeiger, *Beyond Consolation. Death, Sexuality, and the Changing Shapes of Elegy*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997.

8 Dans l'impossibilité d'offrir une liste exhaustive de lectures sur l'élégie latine, on citera au moins : Archibald Day, *The origins of Latin Love-Elegy*, New York, G. Olms, 1972 ; Paul Veyne, *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1983. Au reste, une bibliographie imposante peut être repérée dans l'ouvrage de Sylvie Laigneau-Fontaine, *La femme et l'amour chez Catulle et les élégiaques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999.

littéraire par exemple par Claudio Guillén<sup>9</sup>), aurait fini par buter non seulement contre l'étendue du *corpus*, mais aussi contre sa nature foncièrement incohérente – dans ce sens que la pratique élégiaque à une époque donnée s'établit souvent sur le désaveu des élégies (et des élégiaques) de l'époque précédente<sup>10</sup>. Tout effort de « tenir ensemble » un tel *corpus* aurait probablement fini par s'établir sur les mêmes généralisations dont on est parti (la mélancolie, l'amour triste, etc.<sup>11</sup>).

La solution offerte au fil de ces pages consiste finalement à contourner l'écueil définitoire. Ce choix représente moins un aveu d'impuissance que la prise en compte de l'impossibilité de la tâche. Les textes qui constituent le *corpus* hypothétique de l'élégie française (*corpus* qui s'étale sur cinq siècles, allant idéalement de Clément Marot à Emmanuel Hocquard et au-delà<sup>12</sup>) demeurent, en raison de leur variété, irréductibles à toute

---

9 Claudio Guillén, « Toward a definition of the Picaresque », dans : *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 71-106. Guillén dresse une liste de traits plus ou moins propres au roman picaresque : la présence ou l'absence de ces traits détermine l'appartenance des œuvres à la catégorie.

10 Le présent travail montre avec force détails à quel point une telle dynamique se réalise entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Mais on pourrait multiplier les exemples : en 1549 Joachim Du Bellay « oublie » Marot et invite, conformément aux visées de la Pléiade, à suivre l'exemple des élégiaques anciens (« Distile avecques un style coulant, et non scabreux ces pitoyables Elegies, à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibule et d'un Properce : y entremeslant quelquesfois de ces Fables anciennes, non petit ornement de Poësie », *La deffence et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 135). Vers la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le duc de Nivernais voit en Ronsard l'exemple de tout ce qu'il faut éviter dans l'élégie (« Ses élégies, comme tous ses autres ouvrages, sont plutôt un assemblage de ce qu'il faut éviter que de ce qu'il faut suivre ; et en général ce poète ne mérite d'être lu que pour sentir l'inutilité des talents lorsqu'ils ne sont pas guidés par un goût juste et fin », *Dissertation sur l'élégie*, dans : *Œuvres*, 8 T., Paris, Didot Jeune, 1796, IV, pp. 285-86) ; et ainsi de suite...

11 Ce type d'analyse possède d'ailleurs un autre corollaire dangereux. En ordonnant les traits récurrents selon leur importance, Guillén semble établir un classement de « pureté » générique, dans le sens d'une majeure ou mineure obéissance à un modèle idéal. De cette façon, le genre deviendrait un « club » (la définition est de Marie-Laure Ryan), imposant des conditions aux membres, mais tolérant en même temps des « quasi-membres ». Cela revient à admettre l'existence de « highly typical and less typical members of every genres » (Marie-Laure Ryan, « On the why, what and how of generic taxonomy », *Poetics*, 10 2.3 (juin 1981), p. 118) ; à savoir, des « élégies » plus « élégies » que d'autres...

12 Un aperçu intéressant des tendances « élégiaques » dans la poésie moderne est contenu dans : *Le nouveau recueil – Élégies d'aujourd'hui*, éd. Jean-Michel Maulpoix, 73 (2004-05).

généralisation. Une telle irréductibilité offre alors deux solutions. Tantôt on évince toute déviance par rapport à une « norme » élégiaque élaborée à partir des poètes les plus connus ; et c'est le choix (inévitables) des dictionnaires littéraires. Tantôt on essaie de restreindre le *corpus*, en s'appuyant sur une évidence : les textes qui composent ce même *corpus* participent de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle un « régime de [...] modulation générique »<sup>13</sup>. Cela signifie qu'ils peuvent être groupés conformément à des traits syntaxiques et sémantiques qui varient selon les contextualisations possibles : historique (*l'élégie française*), linguistico-culturelle (*l'élégie érotique fin-de-siècle*), auctoriale (*l'élégie chénieriste*), etc. Eu égard à la nature fuyante de l'objet, un choix capital consiste donc à choisir d'emblée les « déterminations » pertinentes<sup>14</sup> – autrement dit, à délimiter notre *corpus*. Annonçons donc ici d'emblée, avant de le justifier dans le prochain sous-chapitre, que la présente étude se consacre à l'analyse de l'élégie française, sur une période allant des années 1720 aux années 1810.

Mais le choix de restreindre le champ d'enquête ne prélude nullement à une nouvelle tentative définitoire. Relativement à la découpe chronologique qui fait l'objet de nos analyses, il est loisible de se demander sous quel(s) trait(s) pourrait-on réunir, sous l'égide générique de l'élégie, la tristesse passagère du poète face à une amante qui fait faux bond et une déploration sur la mort du Duc de Berry ; ou alors, quel rapport existe-t-il entre les cris de jubilation d'Antoine Bertin se préparant à recueillir le prix de son *servitium amoris* et la nausée qui ravale l'estomac d'André Chénier lors de son voyage en Angleterre. De la nature

---

13 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 167.

14 Au régime de la modulation générique s'oppose, dans la théorie de Schaeffer, l'exemplification, à savoir une relation parmi les membres d'une classe générique isolée à partir de « propriétés partagées par tous ses membres » (p. 157).

apparemment inconciliable de ces exemples découle un préalable décisif du présent travail : le désir de savoir ce qu'est l'élégie nous intéresse moins que la possibilité de comprendre le rôle joué par *les* élégies dans l'histoire littéraire française.

Pour mener à bien un tel questionnement, force est de se libérer de toute idée aprioristique à propos du genre en question. Au souci définitoire typique de la critique générique il faut désormais préférer une analyse empirique des témoignages littéraires qui composent notre *corpus*. Au regard transhistorique (et transgéographique) qui prétend astreindre dans un seul coup d'œil des auteurs et des œuvres par trop éloignés, il faut opposer une attention historico-littéraire, susceptible de rendre compte des variations qui agitent le champ élégiaque à l'époque en question, selon le chemin indiqué par Gustavo Guerrero : « l'histoire des genres littéraires est moins une énumération rigide de leur classement que la chronique mobile de leurs métamorphoses : la trajectoire variable et discontinue d'un concept qui change avec les textes et avec le temps, qui vit tant qu'il est capable de susciter une lecture ou une écriture »<sup>15</sup>. À travers une telle approche historico-littéraire, on compte remettre en question le lieu commun d'une disette poétique qui caractériserait le siècle des Lumières (et dont il sera question par la suite). Une attention à nouveaux frais au débat théorique et poétique qui caractérise l'élégie au XVIII<sup>e</sup> siècle représente la pierre d'assise du présent travail : par une telle attention, on compte mettre en valeur non seulement l'extrême vitalité du genre à l'époque en question, mais surtout son apport indéniable à l'histoire de la poésie française.

---

15 Gustavo Guerrero, *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, traduit de l'espagnol par A.-J. Stéphan et l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 205.

À ce propos, l'exergue cité au début de la présente introduction nous offre, sur un ton désinvolte (typique d'un poète comme Jacques Delille, champion fin-de-siècle des « circumnavigations » didactiques), une route possible. À l'exemple des marins anciens, la présente analyse se tiendra donc à portée de son objet ; si elle n'aura pas toujours le courage de l'aborder « de front », elle ne renoncera pas moins pour autant à l'évoquer par le biais d'un regard « tangent », susceptible d'inscrire l'élégie dans une perspective large<sup>16</sup>. Deux questions, parmi bien d'autres, vont alors informer ce regard « à distance ». La première traite du rapport problématique de l'élégie aux autres genres poétiques. Depuis son introduction dans les lettres françaises, les poètes (mais surtout les théoriciens) semblent peiner pour isoler la spécificité élégiaque<sup>17</sup>. L'élégie est un terrain mouvant, comme reconnaît Fontenelle en 1678 : en filant la métaphore, on peut parler d'éboulements périodiques par lesquelles le genre en question empiète sur des formes plus ou moins limitrophes. On verra au cours de la présente étude les enjeux de ces éboulements, qui viennent parfois résoudre une difficulté théorique en même temps qu'ils revigorent la pratique poétique.

---

16 Cette image d'une circumnavigation critique se double d'une autre image, cette fois-ci mythologique, que nous empruntons à l'étude de Gian Biagio Conte sur la dixième églogue virgilienne. La traversée du texte est ici comparée au chemin par lequel Thésée parvient à sortir du labyrinthe : parcours tortueux, dont la non-linéarité dépend de la « grille herméneutique » du critique (autrement dit, des questions qui informent sa démarche.). On aimerait évoquer la caution du latiniste italien et revendiquer de façon préalable une telle approche à l'échelle du *corpus*, dans l'assurance que « The changing aspects of the passages make the way into the labyrinth apparently directionless, but in the end the reason for its tortuousness becomes clear » (Gian Biagio Conte, « An Interpretation of the Tenth *Eclogue* », dans : *The Rethoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, éd. Charles Segal, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986, pp. 100-129, ici p. 103).

17 On pourrait symboliquement reconnaître, dans les élégies de Clément Marot (l'initiateur du genre en France), une représentation de ce « péché originel ». La confusion, patente chez lui, entre élégie et épître amoureuse, a été analysé par Christine M. Scollen (*The Birth of the Elegy in France, 1500-1550*, Genève, Droz, 1967, p. 56). La première théorisation du genre, dans l'*Art poétique* de Thomas Sébillet (1548), propage une telle confusion, tantôt au niveau des thèmes abordés (« Toutesfois la différence en est tant petite, qu'il t'y faut aviser de bien près pour la discerner », *Art poétique françois*, éd. Félix Gaiffe, Paris, Nizet, 1988, p. 153), tantôt au niveau de la forme (« Prend donc l'élégie pour epistre Amoureuse : et la fay de vers de dis syllabes toujours [...] en l'une et en l'autre retien la ryme platte pour plus douce et gracieuse », pp. 155-56).



La deuxième question qui permet une circumnavigation du « continent élégiaque » est représenté par le statut de l'énonciation lyrique. Une telle question est particulièrement importante en ce qui concerne la période choisie (1720-1810). Selon un parti-pris critique bien établi, l'un des éléments qui renforcent l'idée d'un clivage entre Classicisme et Romantisme consiste précisément en une réflexion à nouveaux frais sur la subjectivité lyrique. À l'analyse péremptoire de Jean-Marie Gleize à propos la nouveauté de l'écriture lamartinienne<sup>18</sup> ont fait suite, au cours des dernières années, des contributions critique réaffirmant plus ou moins implicitement l'idée d'une faille profonde entre la poésie de l'Ancien Régime et le lyrisme d'après 1820 (année de parution des *Méditations poétiques* de Lamartine)<sup>19</sup>. Sans prétendre nier ces affirmations, on essaiera au cours de la présente étude de mettre en valeur la façon dont le débat autour de l'élégie classique contribue au développement d'une telle notion.

Ces deux questions (place et rôle de l'élégie respectivement dans une taxinomie des genres et dans l'évolution de la subjectivité lyrique) problématisent de façon décisive l'enquête qui fait l'objet de la présente thèse. Leur mérite réside aussi en ce qu'elles situent notre discours dans une perspective diachronique. D'un côté, l'idée que l'élégie occupe une place prédéfinie dans une taxinomie générique renvoie forcément à la longue postérité des théories aristotéliennes. En fait, les analyses du Stagirite, plus ou moins amendées, constituent au moins jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle la charpente indispensable de tout discours

---

18 Selon Gleize, l'importance de Lamartine réside en ce qu'il aurait « recommenc[é] » la poésie, réduite à un cadavre et condamnée depuis deux siècles à un « 'fonctionnement' [...] entre lit et salon, ruelle et Académie » (Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 20).

19 Voir la mise au point de Yves Vadé (« L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, pp. 11-37), reprise entre autres par Jean-Nicolas Illouz (« 'La lyre d'Orphée' ou Le Tombeau des *Chimères* », *Littérature*, 3.127 (2002), pp. 71-85).

autour des genres littéraires<sup>20</sup>. De l'autre côté, mener une analyse sur l'évolution du sujet poétique entre Classicisme et Romantisme revient à s'interroger à propos de la libération progressive du « carcan » des règles classiques (la bienséance, les risques connexes à l'imitation des passions, etc.).

Au niveau critique, ces deux pôles peuvent être représentés respectivement par les analyses de Nicholas Dion et Pierre Loubier. Du point de vue chronologique, les travaux de ces deux chercheurs représentent les extrêmes entre lesquels nous situons notre analyse. D'un côté, Dion interroge les enjeux de la proximité entre l'élégie et le genre *princeps* de la taxinomie générique aristotélicienne, à savoir la tragédie, au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. De l'autre, Loubier analyse le développement de l'élégie entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et la Restauration, en reconnaissant dans la « mollesse » l'élément constitutif d'un genre qui, à l'orée de la modernité, informe de façon décisive l'idée de poésie lyrique comme extériorisation de l'intime, selon un « enchaînement d'amalgames successifs : élégie – poésie lyrique – poésie romantique – poésie »<sup>22</sup>. Le travail de ces deux spécialistes, dont l'érudition n'est pas le moindre des mérites, offre en même temps un exemple de l'approche qui sied à une enquête comme la nôtre, et dans le cadre de laquelle le respect à l'égard des prétendus *minores* possède un pendant nécessaire dans l'attention aux sources primaires.

---

20 Gérard Genette a donné un aperçu célèbre de cette survie (*Introduction à l'architexte*, dans : *Fiction et diction, précédé de : Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 [1979]). Relativement à l'inclusion progressive de la catégorie du *lyrique* dans le schéma aristotélicien, voir aussi l'œuvre déjà citée de Gustavo Guerrero. En général, Schaeffer rapporte les mots de Gottfried Willems, selon lequel « l'histoire de la théorie générique [...] n'est rien d'autre que l'histoire de l'aristotélisme dans la théorie de la littérature » (*op. cit.*, pp. 10-11).

21 Nicholas Dion, *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

22 Pierre Loubier, *La voix plaintive. Sentinelles de la douleur. Élégie, histoire et société sous la Restauration*, Paris, Hermann, 2013, p. 105.

Telles sont les coordonnées à l'intérieur desquelles se situe notre « cabotage » critique. Cette dernière définition voudrait rendre compte de la prudence qui a guidé nos analyses ; prudence d'autant plus nécessaire que la poésie lyrique du XVIII<sup>e</sup> siècle représente à bien des égards un terrain « peu fendu » par les routes littéraires. On ne prétend certes pas faire preuve d'une nouveauté éclatante. Bien que peu connus par le grand public, les auteurs qui composent notre *corpus* constituent l'objet d'une attention critique qui ne cesse de donner ses fruits<sup>23</sup>. À la suite de ces études, on revendique *si parva licet* la participation à un tel de soustraction de la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle au limbe où l'a reléguée la critique postromantique. L'éclat dont rayonnaient dès leur vivant les Dorat, les Parny, les Bertin, est aujourd'hui bien terni. Jetées au fond de l'armoire baudelairienne, parmi le « fouillis de modes surannées » et les tableaux de François Boucher<sup>24</sup>, leurs œuvres semblent de nos jours l'objet des soins des brocanteurs. Et pourtant, l'on se tromperait en rangeant le présent travail sous le signe de l'érudition. La prudence mentionnée plus haut appartient moins au collectionneur (que l'on pense à l' « l'immense herbier des littératures comparées » où Sainte-Beuve rangeait les vers de Parny<sup>25</sup>) qu'au spécialiste soucieux d'affirmer que l'histoire de la poésie française ne peut en aucun cas faire abstraction des poètes en question.

Prudence nécessaire donc, dans la mesure où elle informe la disponibilité à « se mettre à l'écoute » d'une tradition poétique trop souvent étouffée par un siècle éminemment

---

23 Que l'on pense au vaste travail historico-littéraire des *Cahiers de l'Association Roucher-André Chénier*, aux nombreuses études que Catriona Seth a dédiées à Évariste Parny, à la monographie d'Édouard Guittou sur la fortune du poème didactique, au renouveau d'attention qu'ont connu les études chénieristes lors de l'inscriptions de Chénier au programme de l'agrégation de lettres modernes (2005), etc.

24 Charles Baudelaire, « Spleen – J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans », *Les fleurs du mal*, dans : *Œuvres complètes*, 2 t., éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, I, p. 73.

25 Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Parny poète élégiaque », dans : *Œuvres de Parny. Éloges et poésies diverses*, éd. Antoine-Joseph Pons, avec une préface de Charles-Augustin Sainte-Beuve, Paris, Garnier, 1862, p. xi.

philosophe<sup>26</sup>. Et pourtant, le XVIII<sup>e</sup> siècle, loin de se réduire au lieu d'un « inévitable [...] avortement de la poésie » causé par une « turbe de poéteraux »<sup>27</sup>, représente précisément le moment d'incubation dont sortira la « lyre-cœur » de Lamartine<sup>28</sup>. Notre but sera finalement atteint si les éléments recueillis au fil du présent « cabotage » critique pourront contribuer à la cartographie du continent élégiaque. Mais avant d'aborder notre objet, il est temps de se pencher brièvement sur la découpe chronologique choisie – autrement dit, à la question du *corpus*.

#### *Justification du corpus : de Fraguier à Millevoye*

Le titre du présent sous-chapitre pourrait paraître dépayçant. Quel critère peut-on invoquer afin de souligner la cohérence d'un *corpus* allant de l'abbé jésuite Claude-Joseph Fraguier, auteur en 1719 d'un *Mémoire sur l'élégie grecque et latine*<sup>29</sup>, au poète Charles-Hubert Millevoye, seule voix lyrique (ou peu s'en faut) de la littérature sous le Premier Empire ? Plus facile aurait été d'évoquer, en guise d'extrêmes chronologiques de notre analyse, les noms de Boileau (dont une citation, tirée de l'*Art poétique*, ouvre notre réflexion

---

26 Il suffit de feuilleter quelques anthologies dédiées à la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle pour remarquer une disproportion tout d'abord quantitative. Voir : Michel Delon, Robert Mauzi et Sylvain Menant (dir.), *Histoire de la littérature française. De l'Encyclopédie aux Méditations*, Paris, GF Flammarion, 1998, pp. 199-209 et 414-423 (ces dernières, à vrai dire, dédiées aux deux frères Chénier). Des analyses plus approfondies sont contenues dans : Michel Delon, Pierre Malandain, *Littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1996, pp. 57-88 et 439-470.

27 André Monglond, *Le préromantisme français*, Genève, Slatkine Reprints [Grenoble, Arthaud, 1930], respectivement p. 43 et p. 99.

28 L'image célèbre vient de la *Préface* à une édition des *Méditations* qui date de 1849 (Alphonse de Lamartine, « Préface », dans : *Méditations et Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Furne – Pagnerre – Hachette, 1862 [1849], pp. 10-11).

29 Ces travaux d'érudits méritent à Fraguier l'appréciation de Voltaire. Celui-ci écrit dans son *Siècle de Louis XIV* : « Fraguier (Claude), né à Paris en 1666, bon littérateur et plein de goût. Il a mis la philosophie de Platon en bon vers latins. Il eût mieux valu faire de bons vers français. On a de lui d'excellentes dissertations dans le recueil utile de l'Académie de belles-lettres. Mort en 1728. » (Voltaire, *Catalogue de la plupart des écrivains français qui ont paru dans le siècle de Louis XIV, pour servir à l'histoire littéraire de ce temps*, dans : *Le siècle de Louis XIV*, 2 t., éd. Antoine Adam, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, II, p. 229)

sur l'élégie au XVIII<sup>e</sup> siècle) et de Lamartine (qui par ses *Méditations poétiques* achève le renouvellement de l'élégie). Et pourtant, il convient de revendiquer d'emblée la licéité d'une telle découpe. Notre *corpus* représente moins un champ d'enquête choisi de façon préalable que le résultat d'un patient chemin à rebours. Intéressée d'abord à la poésie de la première moitié du dix-neuvième siècle, notre attention s'est progressivement déplacée vers le siècle précédent, en quête des sources de l'élégie romantique.

### 1) *Erreurs de perspective et question préromantique*

On a déjà mentionné l'idée d'une faille profonde entre la poésie de l'Ancien Régime et celle du Romantisme. Il est indéniable qu'une telle idée structure encore de nos jours, chez plusieurs lecteurs « étrangers » aux débats littéraires, toute compréhension de la période en objet. Cette lecture s'établit sur la persistance d'un préjugé romantique (la poésie comme lieu d'épanchement d'un *Moi* hypertrophié qui oblitère tout rapport au monde) et sur une série d'oppositions auxquelles se greffent des jugements de valeur : inspiration VS habileté métrique ; sentiment du manque VS perfection « cartésienne » ; imagination puissante et nordique VS imagerie classique dépassée ; etc. La progressive centralité, à l'intérieur du code poétique, de la variante lyrique (qui s'affirme, au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, en tant que « Dominante », selon la formulation de Dominique Combe<sup>30</sup>) semble tracer une ligne nette entre la « vraie » poésie et l'écriture versifiée dont regorgerait le siècle des Lumières (poésie épigrammatique, didactique, etc.) Par conséquent, un décalage s'établit entre le poète de génie, destiné à tirer « du sein des ténèbres | d'éblouissantes vérités »<sup>31</sup>, et la foule anonyme

---

30 Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989, p. 68.

31 Alphonse de Lamartine, « Le génie », *Méditations poétiques*, dans : *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 53. Le poème est ajouté par Lamartine à la deuxième édition du recueil, qui suit d'un mois (mars-avril 1820) la première parution.

de rimeurs d'Ancien Régime, « greffiers dociles et fidèles d'une société, [...] serviteurs complaisants de ses goûts et de ses plaisirs »<sup>32</sup>.

La question de l'existence effective de cette faille est paradoxalement moins intéressante que les effets qu'elle a produits. Le premier défi qui s'offre au dix-neuviémiste soucieux de remonter aux sources de la poésie romantique consiste précisément à faire brèche dans ce parti-pris d'une médiocrité poétique qui aurait duré un siècle et demi. En fait, selon une représentation bien usitée, entre Racine et la première génération des poètes romantiques (Lamartine, Vigny, Hugo...) la poésie française resterait endormie, tel « un organe au repos ou [...] un processus temporairement arrêté dans son développement »<sup>33</sup>. La force de cette idée est telle qu'on la retrouve parfois même dans les ouvrages consacrés à l'analyse de la période en objet. Relativement à l'élégie sous l'Ancien Régime, on ne pourra ne pas s'étonner en lisant ces mots qui ouvrent l'étude d'Henri Potez : « [e]ntre la grande école dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle, roide, hautaine et relevée, si précise et si magistrale dans l'expression de sa pensée, et la grande école lyrique du XIX<sup>e</sup> siècle, si remarquable par la force de son inspiration, la splendeur de ses images et la nouveauté de ses rythmes, ils [*les poètes du XVIII<sup>e</sup> siècle*] marquent un arrêt et un repos »<sup>34</sup>.

---

32 Henri Potez, *L'élégie française avant le Romantisme (de Parny à Lamartine). 1778-1820*, Paris, Calmann Lévy, 1897, p. 19.

33 Telle est la définition de l'adjectif « quiescent » que donne *Le nouveau petit Robert* (op. cit., p. 2090). Quant à la diffusion de cette idée, les conversations nous reviennent à l'esprit qu'on a eues au cours de ces années de recherches. Sans constituer une preuve scientifique, la surprise affichée par de nombreux interlocuteurs au sujet de notre champ d'enquête prouve suffisamment dans notre esprit la diffusion d'une telle idée.

34 Henri Potez, *op. cit.*, p. 18. Une même idée se trouve dans : Gaëtan Picon, « La poésie au XIX<sup>e</sup> siècle », dans : Raymond Queneau (dir.), *Histoire des littératures – Tome III : littératures françaises, connexes et marginales*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 127. Quant à Potez, on peut à juste titre être surpris par cette dévalorisation préalable de son objet d'étude (choix qui se comprend pleinement si l'on tient compte de son approche critique postromantique et évolutionniste). Malgré la proximité de son champ d'analyse avec le nôtre, on avoue s'être tenu soigneusement à distance de son œuvre. Celle-ci mérite selon nous d'être oubliée, tant par ses *a priori* esthétiques (dont celui que l'on vient de lire), que par la facilité pénible de

Selon ce parti pris critique, une telle « hibernation » est moins quantitative que qualitative. La poésie s'écrit, s'imprime et se vend à un rythme effréné tout au long du siècle des Lumières ; mais les critiques s'accordent souvent sur la qualité méprisante d'une telle production, ravalée par Gleize au niveau d'un simple « fonctionnement » social et galant des vers par-dessus le cadavre de la poésie. Ce jugement s'établit sur un lieu commun déjà romantique, selon lequel la profusion des traités critiques sur la poésie et l'ampleur de l'influence des Philosophes sur la société auraient fini par atténuer, voire étouffer, toute veine poétique. Paul Bénichou rapporte à ce propos les mots de Sabatier de Castres, selon lequel, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, « à force de raisonner sur le Beau, on ne le sentit plus »<sup>35</sup>. Et à Monglond de reprendre une telle idée, dans un chapitre au titre voyant (« La poésie humiliée ») : « à travers tant de ratiocinations, une idée de la poésie se forme, s'établit de plus en plus en plus solidement, qui en est la négation même »<sup>36</sup>.

La fortune critique d'une telle vision dichotomique de l'époque qui nous intéresse (poésie-sensibilité, philosophie-rationalité) appartient désormais au passé. Les spécialistes reconnaissent de nos jours l'influence qu'une solide formation philosophique a exercée sur quelques-uns des poètes lyriques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (notamment Parny et Chénier). Cependant, une telle vision a longtemps représenté une clé d'interprétation privilégiée de la

---

ses jugements (à propos de Parny : « si l'on excepte ses *Poésies érotiques*, toute son œuvre, ou peu s'en faut, est au-dessous du médiocre », p. 88 ; à propos de Bertin : « Moins amoureux que Parny et moins artiste qu'André Chénier », p. 199 ; à propos de Le Brun-Pindare : « Son imagination était noble par certains côtés ; son caractère était bas », p. 213, et « son œuvre détestable », p. 223, etc.).

35 Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, dans : *Romantismes français*, 2 t., Paris, Quarto Gallimard, 2004 [J. Corti, 1973], I, p. 128. La citation est tirée des *Lettres critiques, morales et politiques sur l'esprit, les erreurs et les travers de notre temps*, Erfurt, 1802, p. 7. Bénichou nous informe que « [V]ers 1800, l'idée se retrouve partout [...] » (voir p. 126 *sqq*)

36 André Monglond, *op. cit.*, p. 30.

critique romantique et postromantique. C'est sur cette dichotomie que des spécialistes comme Daniel Mornet<sup>37</sup> et André Monglond ont bâti, au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'idée de Prérromantisme. Le but d'une telle définition consistait à isoler une « zone grise » enjambant les trente-quarante dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle et les vingt premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir l'époque caractérisée par le passage de l'esthétique de l'Ancien Régime à une sensibilité nouvelle. Cette sensibilité aurait initialement été l'œuvre de la lassitude « de citadins fatigués des salons et des conventions du monde »<sup>38</sup>, sorte d'écart par rapport à la norme philosophique qui dominait le siècle des Lumières ; appréciable d'abord dans l'œuvre de quelques écrivains (Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, François-René de Chateaubriand), elle serait devenue ensuite l'élément dominant de la modernité romantique. Imagination contre raison, solitude contre galanterie, vérité contre fiction (de soi en société) : la lecture des théoriciens du Prérromantisme s'établissait sur de telles oppositions, alléguées à l'aide de sources disparates (littérature, psychologie, art du jardinage, etc.) et considérées dans le cadre d'un rapport strictement antinomique.

La critique a depuis remarqué l'excessive simplification d'une telle approche, dont le grief majeur consistait à coup sûr dans la prétention de transformer une projection critique dans une réalité historico-littéraire. Néanmoins, la notion de Prérromantisme constitue encore de nos jours l'objet d'un débat fructueux : est-elle une « hypothèse » viable de travail pour le spécialiste soucieux d'interroger cet « entre-deux » qui sépare l'Ancien Régime du Romantisme, ou plus pernicieusement, une « hypothèque » gravant sur une période qui

---

37 Daniel Mornet, *Le Romantisme en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1912.

38 *Ibid.*, p. 273. Une telle image, reprise par Monglond, constitue une simplification, ainsi que l'on verra plus bas : un poète comme Chénier est à son aise autant dans le rôle d'amoureux galant que dans celui de « promeneur solitaire ».



mériterait au contraire un regard exempt de tout finalisme<sup>39</sup> ? Si l'approche dichotomique des premiers théoriciens n'a plus cours aujourd'hui, cela ne signifie pas que la notion de Prérromantisme ne demeure en quelque sorte « opératoire ». Telle est la thèse d'Éric Francalanza, lequel suggère d'abandonner l'idée d'écart (déviation sensible par rapport à la norme rationaliste) au profit de celle de décalage, plus apte à rendre compte du « vaste jeu de rapports antagoniques qui débouchent sur des corrélations dialectiques »<sup>40</sup> et qui caractérisent l'époque en question, tantôt au niveau esthétique qu'historique.

Une telle approche parvient à déjouer le risque téléologique inscrit dans la notion de Prérromantisme. Elle permet en même temps de réduire la portée de la prétendue faille entre la poésie de l'Ancien Régime et la modernité lyrique, à travers la théorisation d'une période intermédiaire, caractérisée par l'affrontement entre poussées esthétiques divergentes. À l'image éclatante de Lamartine faisant descendre le premier la poésie du haut du Parnasse, et remplaçant la lyre de la Muse avec les fibres de son cœur, il convient désormais de préférer l'idée d'un lent affleurement de la subjectivité lyrique à la surface de la poésie française

---

39 La dernière phrase fait écho au titre d'une publication sur le sujet : Paul Viallaneix (dir.), *Le Prérromantisme : hypothèse ou hypothèse ?*, actes du colloque organisé à Clermont-Ferrand les 29 et 30 juin 1972, Paris, Klincksieck, 1975. On signalera, parmi les autres, les contributions de Roger Fayolle (« Quand ? Où ? et Pourquoi la notion de Prérromantisme est-elle apparue ? », pp. 38-56) et de Françoise Gaillard (« Le Prérromantisme constitue-t-elle une période ? ou Quelques réflexions sur la notion de Prérromantisme », pp. 57-72). Ces deux contributions sont, pour ainsi dire, complémentaires. Fayolle rend compte des circonstances de l'« invention » du Prérromantisme ; ceci représenterait la réponse « libérale » à une conception évolutionniste de la littérature théorisée par Brunetière et qui voyait dans le Romantisme la dégénérescence (sous l'impulsion des influences étrangères, dont Rousseau constituait le héros négatif) de l'esprit français, rationaliste et cartésien. Gaillard quant à elle souligne les apories inscrites dans la théorisation d'un tel concept. Créé afin de pourvoir le Romantisme de solides origines « françaises », le Prérromantisme devient souvent, dans les mots de ses théoriciens, une période historiquement reconnaissable, et non « une de ces synthèses intellectuelles visant à l'intelligibilité [...] du mouvement historique » (p. 62). Finalement, Gaillard souligne la nature aléatoire de l'opposition entre raison et sensibilité, les deux ne représentant que deux manifestations d'un même système : « la sensibilité n'est qu'un avatar de l'individualisme que fonde de fait (et de droit) le rationalisme philosophique » (p. 71). Pour une mise au point plus récente, voir aussi : Guido Santato, « Introduzione », dans : *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000, Genève, Droz, 2003, pp. 9-29.

40 Éric Francalanza, « Le Prérromantisme : une notion opératoire ? », dans : *Le Prérromantisme. Une esthétique du décalage*, Paris, Eurédit, 2006, p. 23.

classique. Telle est notre hypothèse préliminaire : l’auteur des *Méditations poétiques* a moins « réinventé » la poésie lyrique qu’il n’ait mené à son terme l’éclosion séculaire du discours poétique portant sur l’intériorité.

## 2) *La remontée aux sources du lyrisme romantique*

Le présent travail peut donc être considéré comme la chronique d’une telle éclosion lyrique. Les prochains chapitres se chargent d’analyser la coexistence, dans le cadre de la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle, d’une tension croissante à la représentation de l’intériorité avec d’autres poussées plus facilement attribuables à l’esthétique du siècle. Mais cela reviendrait à simplifier excessivement la donne que d’imaginer l’affleurement du lyrisme comme une « libération » du carcan de normes caractéristiques de l’esthétique classique (ordre, clarté, bienséance, etc.). Plus convenable serait de reconnaître que la tension lyrique (hypostase poétique d’un repli généralisé sur le domaine privé qui caractérise le passage entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, ainsi que le montre Daniel Madelénat<sup>41</sup>) et ces mêmes normes coexistent tout au long du siècle des Lumières. Au pôle du lyrisme se juxtapose un faisceau de règles (décence, bienséance, style, etc.) qui définissent l’« extériorité » de l’individu, à savoir la façon dont il se montre et se « met en scène » en société. Selon l’analyse de Madelénat, à l’époque en question, « les systèmes de conventions s’assouplissent, mais restent solides,

---

41 Daniel Madelénat, *L’intimisme*, Paris, PUF, 1989, pp. 40-47. Madelénat résume la genèse d’un tel repli, qui affecte bien des aspects de la vie artistique, culturelle et sociale du XVIII<sup>e</sup> siècle. Au niveau philosophique, le passage du cartésianisme au criticisme rationaliste « décentr[e] » et « égar[e] » (p. 41) l’homme universel, en l’assujettissant à l’environnement plutôt qu’à la solidité et à l’universalité du *Cogito*. Au niveau social et politique, la montée en puissance de la bourgeoisie, tout comme le progrès social et l’urbanisation, préludent à une dissolution du tissu social et à une atomisation de la société : « [e]n ces dérangements et ces métamorphoses, une référence aspire à remplacer les transcendances qui dépérissent : l’individu, noyau séparé de la masse, le moi, objet d’égolâtrie » (p. 43). Un tel passage est visible aussi au niveau artistique : Madelénat cite l’attention croissante aux espaces privée (salons, chambres, cabinets de toilettes) à côté de l’organisation monumentale de l’espace public propre au Néo-classicisme, l’illustration picturale de la quotidienneté (Greuze, Chardin) et la naissance (ou la nouvelle fortune) de genres littéraires tels que le drame bourgeois, la tragédie domestique, le journal intime, l’« élégie confidentielle » (p. 47).

tandis que l'expression personnelle réclame ses droits. S'instaure alors un équilibre entre les exigences culturelles [...] et une spontanéité naturelle »<sup>42</sup>. Une telle coexistence, parfois conflictuelle (selon l'image des « rapports antagoniques » de Francalanza), est aussi très fructueuse.

Notre enquête va rendre compte de cette coexistence, en montrant l'influence qu'ont sur l'histoire de la poésie lyrique à cette époque la prééminence d'une diction fictive façonnée sur le patron de la poésie tragique (genre poétique par excellence, au moins jusqu'à la moitié du siècle), le souci philosophique, ou encore la galanterie de mise dans le discours amoureux. Les tensions mentionnées ci-dessus délimitent les différentes étapes de notre analyse et les auteurs abordés. Dans ces pages liminaires, on a choisi de présenter ces étapes selon le chemin à rebours qui a initialement été le nôtre, et qu'on pourrait considérer comme une remontée aux sources du lyrisme romantique. L'incongruité d'une telle démarche n'est qu'apparente : les paragraphes qui suivent voudraient montrer la cohérence rétrospective d'un *corpus* que le présent travail se chargera d'aborder dans l'ordre diachronique. Voyons donc brièvement ces étapes.

En simplifiant, on peut reconnaître deux lignes directrices dans le lyrisme romantique : une ligne « majeure » ou métaphysique, et une ligne « mineure » ou intimiste. La première est caractérisée par un mouvement d'ouverture ; l'épanchement lyrique représente la voix d'un *Moi* sensible marqué par « une perception très aiguë de l'infinitude de l'univers »<sup>43</sup> : le poète devient mage ou prophète. La deuxième ligne de réflexion se

---

42 *Ibid.*, p. 40.

43 Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris – Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, p. 39.

distingue par un repli sur soi ; le sujet lyrique, une fois mesurée l'impossibilité de toute spontanéité, se limite à la chronique versifiée de sa quotidienneté<sup>44</sup> ; le repli sur soi entraîne le développement de l'autocommentaire et du pastiche : le poète devient critique. Ce mouvement de diastole et de systole lyriques est exemplifié par le couple Lamartine-Sainte-Beuve<sup>45</sup>.

L'attitude de ces deux poètes à l'égard des auteurs lyriques de la génération précédente est radicalement différente. Lamartine répète en plusieurs lieux de son œuvre un jugement dévalorisant ; mais ceci ne parvient pas à effacer la portée d'une fascination juvénile pour l'œuvre d'Évariste Parny (1753-1814) et d'Antoine Bertin (1752-1790)<sup>46</sup>. Sainte-Beuve de son côté se tourne vers l'exemple d'André Chénier (1762-1794) ; dans l'œuvre du « malheureux André », le célèbre lundiste reconnaît les signes avant-coureurs de la poésie romantique<sup>47</sup> (plus mitigée se révèle l'appréciation à l'égard de Parny<sup>48</sup>). Au-delà de cette différence, force est de reconnaître l'apport décisif des élégiaques du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'élaboration du lyrisme romantique.

---

44 À ce repli n'est pas étrangère l'évolution de la politique française au cours des années 1820 et la déception de la jeune génération romantique (que l'on pense à la contraction évidente chez Hugo entre le discours grandiloquent des *Odes et ballades* et celui, en demi-teintes, des *Feuilles d'automne*). Voir à ce propos Pierre Loubier, *op. cit.*, p. 351 *sqq.* Loubier décrit aussi le mouvement égal et contraire selon lequel ce repli finit par engendrer un basculement de l'intime dans le public.

45 Selon un partage que Sainte-Beuve lui-même théorise dans la *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1956, pp. 149-150.

46 Voir : *infra*, p. 110.

47 Voir la représentation de Chénier « tend[ant] déjà ses bras » vers la modernité poétique, dans : Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Mathurin Régnier et André Chénier », *Portraits littéraires*, éd. Gérard Antoine, Paris, Laffont, 1993, pp. 111-122, ici p. 111. L'article avait paru à l'origine dans la *Revue de Paris* du 16 août 1829 : il appartient donc à l'effort beuvien de donner à ses jeunes compagnons de route romantiques de solides points de repères historiques, tout de même que le *Tableau de la poésie française au XVI<sup>e</sup> siècle* paru une année auparavant.

48 Voir : Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Parny », *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, Paris, PUPS, 2008, pp. 1421-1450

Tout d'abord, l'idée du livre comme épanchement lyrique successif à l'issue malheureuse d'une liaison (relatant donc une blessure que rien par la suite ne saura cautériser) doit beaucoup aux élégies du quatrième livre des *Poésies érotiques* de Parny (1788). Il y a plus : la construction poétique d'une instance subjective (le poète qui dit « *Je* » en racontant ses mésaventures amoureuses et existentielles) possède un préalable décisif dans la fiction narrative des *Amours* de Bertin (1780), que Parny reprend à son compte et amplifie<sup>49</sup>. Enfin, relativement à Chénier, on pourra noter que son élégie, qui chante sans ménagement les états dysphoriques d'un jeune amant déçu, constitue une source d'inspiration majeure pour l'intimisme beuvien<sup>50</sup>.

Ces œuvres, que l'on peut situer dans la décennie 1780 (la dernière des *Élégies* de Chénier est écrite pendant l'hiver de 1788) redéfinissent le paradigme de la poésie personnelle. Leurs auteurs abandonnent l'enregistrement fragmentaire de la vie en société au

---

49 On a cité plus haut pour commodité l'édition définitive des *Poésies érotiques* (1788) ; mais une réélaboration décisive (le choix d'Éléonore comme destinataire lyrique privilégiée au détriment des Aglaé, des Euphrosine, etc. ; l'ajout d'un livre entièrement formé d'élégies) intervient entre 1778 (première édition) et 1781. On examinera dans le chapitre dédié à Parny et Bertin l'influence des *Amours* sur ce choix (il ne faut pas oublier que les deux livres ont été écrits à la même époque par deux jeunes amis qui partageaient bien des expériences galantes).

50 Et au-delà : en effet, Sainte-Beuve reprend et approfondit la tendance chénieriste à l'autocommentaire – ce qu'il appelle l'élément « analytique » de son élégie. Chez l'auteur de *Joseph Delorme*, cet élément analytique finit par déchirer le sujet lyrique, tiraillé entre le rêve de spontanéité lyrique et la nécessité d'un retour sur soi-même, médical et « critique ». Voir à ce propos Daniel Madelénat (*op. cit.*, pp. 161-172), chez qui la partie dédiée à Sainte-Beuve s'ouvre sur une phrase significative de Paul Bourget : « Un poète compliqué est une anomalie presque monstrueuse ». Pour une analyse de cette dualité lyrico-critique, voir aussi : Patrick Labarthe, « Expérience intimiste et politique dans *Volupté* », dans : Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dir.), *La pensée du paradoxe. Approches du Romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Paris, PUPS, 2006, pp. 107-140. Cette scission dramatique informe de près la « double postulation » à l'œuvre chez Baudelaire, qui de Sainte-Beuve fut lecteur admiratif et dévoué. Il manque une étude de longue haleine sur cette relation ; on se limitera donc à renvoyer à quelques contributions partielles. Voir : Jérôme Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 289-332 (à propos de l'épître que le jeune Baudelaire envoie à l'ainé vers 1843-45) ; Marie-Catherine Huet-Brichard, « Sainte-Beuve à la lumière de Baudelaire : 'la pointe extrême du Kamtchatka romantique' », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 101.2, 2001, pp. 263-280 (à propos de la façon dont le poète aîné vivait ce rapport). Enfin, Patrick Labarthe analyse l'importance de l'antécédent beuvien par rapport au soubassement philosophique de l'œuvre baudelairienne dans un chapitre de son étude *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, pp. 92-123.

profit d'un discours axé sur la chronique de leurs états d'âme. Le recueil poétique se construit de la sorte autour d'un sujet reconnaissable et identifiable avec le poète lui-même, désormais héros d'un « roman sentimental » qui coïncide avec son histoire. Dans ce roman sentimental, la tension lyrique coexiste tour à tour avec des éléments propres à l'esthétique du siècle : tout d'abord l'érotisme fringant de jeunes courtisans, ensuite l'imagerie classique (à travers de nombreuses citations et réécritures des élégiaques augustéens et, relativement à Chénier, des poètes alexandrins), et enfin un soubassement philosophique incontournable.

Ce dernier apport mérite d'être souligné. La tension philosophique informe de façon décisive le développement de la poésie du « *Moi* ». La quête furieuse des plaisirs à travers laquelle le poète sensualiste connaît le monde et *se connaît* (et dont la sortie sera pénible pour Parny), tout comme la volonté néo-spinoziste de comprendre et représenter poétiquement les lois qui gouvernent la nature (décisive en ce qui concerne l'écriture chénieriste), représentent deux exemples dont on mesurera l'importance dans le cours de notre analyse. D'un côté, le sujet lyrique se construit aussi à travers l'enchaînement narratif d'aventures galantes (résultat de la quête sensualiste). De l'autre, la volonté de comprendre les mouvements du cœur (projet philosophique résumé par la phrase « [l']étude du cœur de l'homme est notre plus digne étude »<sup>51</sup>) pousse le lyrisme chénieriste à un degré d'introspection tout à fait inédit.

À leur tour, les innovations des poètes élégiaques des années 1780 puisent dans l'œuvre des auteurs de la génération précédente. Un tel lien est voyant dans le cas du rapport qui lie André Chénier et Ponce-Denis Écouchard-Le Brun (1732-1807). On verra dans le chapitre dédié à Chénier la nature ambivalente de cette filiation, dès le début en équilibre

---

51 André Chénier, *Fragments et notes préparatoires pour L'Amérique*, dans : *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1940, p. 410.

entre déférence et défi lancé au maître (« L'Élégie, ô Le Brun ! renaît dans *nos* chansons »<sup>52</sup>). Pour l'instant, il faut remarquer l'importance de l'exemple du poète aîné pour l'évolution du jeune André. Las des fadeurs galantes qui dominent l'élégie jusqu'à la moitié du siècle, Le Brun théorise une poésie « forte », frappée au coin de l'impératif philosophique. La tension « scientifique » qui domine son écriture (*La Nature*, poème didactique inachevé, est conçu comme pendant poétique de l'œuvre du naturaliste Georges-Louis Leclerc de Buffon), la sincérité à tout prix (parfois déroutante) et le travail intense sur ses vers influencent d'une façon décisive la poétique chénieriste. Relativement au dernier élément, le labeur qui caractérise l'écriture de Le Brun joue un rôle de premier plan dans la « mise en accusation » du mythe de la facilité poétique typique du siècle<sup>53</sup>.

Remontons d'une étape encore. Les *Élégies* de Le Brun, dont l'écriture s'étale sur plus de vingt ans (les premiers textes remontent à la fin de la décennie 1750, mais sa veine élégiaque reçoit un nouvel essor à la fin des années 1770) représentent en quelque sorte la charnière entre deux époques successives de la poésie personnelle au XVIII<sup>e</sup> siècle. En aval s'étend le territoire de la description des mouvements du cœur par un « *Je* » lyrique désormais établie sur une diction singulière. En amont, on retrouve une phase hétérogène, pendant laquelle la représentation de l'intériorité s'établit sur les règles esthétiques classiques avec une assurance qui pourrait paraître contradictoire au lecteur moderne. Quelques-uns de ces règles se retrouvent chez Le Brun. Par exemple, son style grandiloquent constitue un

---

52 André Chénier, *Élégies*, dans : *Œuvres poétiques*, 2 t., éd. Georges Buisson et Édouard Guitton, Orléans, Paradigme, 2005, I, p. 244, nous soulignons.

53 On verra plus bas la présence chez Chénier d'une même difficulté de mener à bien la tâche poétique : l'assurance et les proclamations cachent alors chez le « malheureux André » une fatigue presque paralysante et déjà moderne, que l'on retrouvera chez Sainte-Beuve/*Joseph Delorme* et chez Baudelaire (voir *infra*, p. 214 *sqq.*). Quant au travail de Le Brun sur ses vers, on renvoie aux mots peu flatteurs de Sainte-Beuve (« Le Brun », *Portraits littéraires*, éd. Gérard Antoine, Paris, Laffont, 1993, 102-110, tout particulièrement p. 107).

témoignage voyant de la proximité d'élégie et tragédie pendant la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle. D'autres encore, comme le rappel à la bienséance et la nécessité d'une diction fictive, sont ouvertement rejetés par l'auteur de *La Nature*.

Ces trois aspects découlent d'un même programme, qui caractérise la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle : soustraire l'élégie à sa marginalité<sup>54</sup> afin d'en faire le lieu de la description poétique de l'*intimior intimo*. Mais ce programme se heurte à plusieurs difficultés, d'ordre tantôt formel, tantôt thématique, tantôt énonciatif. Premièrement, quel style sied à l'élégie ? Le précepte de Boileau, selon lequel le genre requiert un ton « un peu plus haut » de l'églogue, mais toujours moyen (« sans audace »), bute sur la quête d'une représentation véridique, qui ne peut s'accommoder de mélancolies factices des poèmes de Madame de la Suze (pour ne mentionner que l'auteure d'élégie la plus célèbre au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle). Deuxièmement, quel doit être l'objet de l'élégie ? Le genre doit-il se limiter à la menue chronique des chagrins amoureux, ou alors peut-il pousser sa représentation vers l'épicentre ardent de l'être humain, à savoir les passions enflammées et dévorantes ? Le problème n'est pas moindre à une époque toute introspection est perçue comme un « égarement » dans le « chaos » de la nature. Troisièmement, comment peut-on conjuguer la quête de vérité dans la représentation des affres du cœur avec les règles de la bienséance, qui considèrent, à une époque où la poésie représente un élément décisif du « savoir vivre » en société, le trop d'attention porté sur soi-même comme un signe éminemment antisocial<sup>55</sup> ?

---

54 Une telle marginalité est sociale et historique. Genre singulier, l'élégie s'accorde mal à la production d'une époque pour laquelle la poésie est essentiellement collective. À l'intérieur du champ lyrique, elle est nettement minoritaire par rapport à l'ode. Historiquement, l'élégie classique appartient à une « poussière de petites formes » (la formule est de Genette, *op. cit.*, p. 31), coincées pour ainsi dire entre les deux écritures dominantes : poème épique et tragédie.

55 Voir à ce propos : Sylvain Menant, *La chute d'Icare. La crise de la poésie française 1700-1750*, Genève-Paris, Droz, 1981, p. 239 *sqq.*



À toutes ces questions, le rapprochement élégie-tragédie offre, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, une solution. Au niveau générique, il cautionne une réévaluation de l'élégie, qui se trouve « rachetée » par la noblesse tragique au nom d'un même objet (l'intériorité). Au niveau formel, il encourage la théorisation d'un style à mi-chemin entre l'humble retenue élégiaque et la grandeur tragique : un « désordre ingénieux » dont le but consiste en représenter les mouvements des passions sans jamais abdiquer à la fonction régulatrice de l'art<sup>56</sup>. Au niveau thématique, il permet de remplacer les mièvreries sentimentales qui caractérisaient l'élégie au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle avec les passions violentes typiques de la tragédie. Au niveau de l'énonciation enfin, l'élégie de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle emprunte à la tragédie une diction fictive. Elle devient alors une sorte de monologue tragique *in minore* qui tient sa valeur de vérité en même temps du contenu (l'épanchement des passions) que du format (ces monologues prennent souvent la forme d'une épître fictive). La diction fictive (Céphise, Pierre Abélard, Jean Calas, etc.) permet au poète de résulter vraisemblable sans enfreindre les règles de sociabilité qui président, dans la première partie du siècle, à la création littéraire. Le premier théoricien qui reprend à son compte cette hybridation de tragédie et d'élégie, non pas dans le but de dévaluer la première (ce que le père Villars avait déjà fait à propos de la *Bérénice* racinienne), mais pour rapprocher la deuxième de son objet (la description de l'intériorité) est précisément l'abbé Fraguier. Voilà donc que son nom représente le premier de notre liste, et le point de départ idéal de notre discours.

---

56 On verra que l'origine d'une telle formule se trouve dans l'*Art poétique* de Boileau, où elle est réservée à l'ode. Au cours du siècle, elle glisse toutefois vers l'élégie. La « désordre ingénieux » demeure pendant longtemps un idéal irréalisable au siècle des Lumières. Au niveau formel, la proximité à la tragédie se traduit souvent dans une exploitation des potentialités rhétoriques du discours dramatique, avec des effets souvent maladroits (relativement à ces potentialités, voir : Àron Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970, pp. 83-126.

Le présent travail se compose de trois parties. La première rend compte de la théorie et de la pratique élégiaque avant André Chénier. Elle est à son tour divisée en deux chapitres. Dans le premier de ces chapitres, nous nous pencherons sur le début du siècle : après une analyse de la notion de « désordre élégiaque », on interrogera le flottement générique que subit l'élégie (constamment en équilibre à cette époque entre tragédie, épître héroïque et méditation funèbre).

Dans le deuxième, nous aborderons l'œuvre de quelques auteurs saillants de la deuxième partie du siècle (Le Brun-Pindare, Bertin et Parny) afin de retracer la naissance et le développement, à l'intérieur de l'élégie, d'une tension subjective déjà « romantique ». La deuxième partie de la présente thèse porte sur la production élégiaque de Chénier, dont la complexité et la richesse méritent d'après nous une analyse à part. Dans le chapitre dédié à Chénier, il sera tout d'abord question des préalables philosophiques qui président son écriture lyrique. Nous analyserons ensuite les nouveautés formelles et thématiques de ses *Élégies*.

Enfin, la troisième partie constitue une longue conclusion à la présente analyse. Dans la section finale, nous montrerons brièvement la progressive dissolution de la catégorie générique de l'élégie au sein du vaste courant du lyrisme romantique. À ce propos, l'œuvre de Millevoye (1782-1816) représente un lieu d'enquête privilégié des changements qui viennent bouleverser le champ de l'élégie au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle. Sous la Restauration, le genre en vient à recouvrer sa fonction primordiale, à savoir l'expression de la plainte. Une telle transformation s'opère sous le choc des événements révolutionnaires ; l'élégie représente alors le lieu de recomposition d'une fracture historique – fracture qui deviendra existentielle chez les poètes des années 1820.

De Fraguier à Millevoye, donc, plutôt que de Boileau à Lamartine. Pendant que le présent travail prenait forme, on s'est libéré peu à peu du besoin d'évoquer le nom connu en guise de caution de l'attention portée aux *minores*. On a aussi découvert que le siècle antipoétique par excellence n'en est pas un ; au contraire, la poésie de l'âge des Lumières peut très bien se passer de la béquille téléologique offerte par le Romantisme, selon la dynamique devancier-initiateur. Nous avons envisagé une remontée aux sources de la poésie lyrique romantique ; au cours d'un tel chemin à rebours, nous avons finalement découvert qu'une telle perspective pourrait aisément être inversée : ce même lyrisme peut être considéré le résultat ultime d'un débat dont les racines puisent en profondeur dans le XVIII<sup>e</sup> siècle, et dont le présent travail veut finalement retracer les étapes saillantes.

## **PREMIÈRE PARTIE : LE XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE**

### **1 Chapitre 1 : Marginalité de l'élégie dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle**

Le but de cette première partie est de dresser un portrait de l'élégie en France au siècle des Lumières. Notre analyse part du constat que les différentes réalisations élégiaques qui jalonnent le XVIII<sup>e</sup> siècle possèdent une visée programmatique commune, à savoir la volonté de créer un rapport privilégié entre l'écriture et la sphère de l'intériorité. Cette visée est simultanément le moteur de l'élégie et sa faiblesse majeure. Elle représente au premier abord l'effet d'une difficulté taxinomique : de moins en moins définissable selon des critères stables (vers, objet, etc.), l'élégie appartient au domaine problématique de l'expression personnelle en poésie. Mais une telle proximité marque aussi une impasse esthétique. L'élégie attribue une forme aux mouvements du cœur : sa réussite est directement proportionnelle au caractère vague et primesautier de cette « forme », qui représente un gage de vérité.

Dans cette impasse résident et la puissance, et la faiblesse du genre. L'élégie devient au XVIII<sup>e</sup> siècle le lieu franc d'un discours sur l'intimité du poète, et ce discours se décline surtout – mais non de façon exclusive – selon les règles de la poésie érotique. Dans la deuxième moitié du siècle, grâce au développement d'une sensibilité nouvelle et à la redécouverte des élégiaques latins, une telle proximité à la sphère des sentiments cautionne le succès grandissant du genre, qui culmine dans l'œuvre des élégiaques créoles. Mais cette proximité (que Boileau avait résumée dans un vers à valeur de

« slogan » : « Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie »<sup>1</sup>) agit en même temps comme un repoussoir tout au long du siècle.

On sait que la prise en compte, par l'art, du pôle de la nature ne se réalise pas, au XVIII<sup>e</sup> siècle, sans difficultés. Les problèmes qui agitent le champ de l'élégie à cette époque représentent l'effet tangible du délicat partage entre l'expression des passions (ou sentiments, ou sensations...) et la fonction régulatrice de l'écriture. L'élégie doit parler la langue du cœur ; mais en même temps, en tant que genre codifié par les arts poétiques, elle obéit à une norme rhétorique (plus ou moins) établie. Elle se développe donc au XVIII<sup>e</sup> siècle à la confluence de plusieurs autres genres. Un tel flottement générique représente le signe tangible d'une difficulté à adhérer aux mouvements du cœur : de théoricien en théoricien, de poète en poète, la « vraie » élégie – c'est-à-dire, l'élégie répondant au critère de la sincérité – se situe toujours « ailleurs ». Chez un autre poète, ou alors carrément dans un autre genre : idylle, complainte, épître, etc. Cette insatisfaction condamne le genre à une instabilité foncière. Mais elle introduit aussi dans l'élégie une nuance destinée à jouer un rôle d'une grande importance à la fin du siècle et dans la transition au Romantisme. C'est en poursuivant la « vraie » élégie, simple et profonde en même temps, « naturelle » mais poétique, que la pratique et la théorie du genre finiront par nourrir la nostalgie pour une poésie primordiale capable de « dire » les sentiments d'une façon naturelle et presque pré-littéraire.

---

1 Nicolas Boileau-Desportes, *Art poétique*, dans : *Œuvres*, 2 t., éd. Sylvain Menant, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 94 (II, v. 57).

Depuis Sébillet (1548), les théoriciens s'accordent sur le fait que le discours de l'élégie se réalise sous le signe de la tristesse<sup>2</sup>. Celle-ci devient progressivement, entre les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, le critère définitoire du genre, au point que La Mesnardière définit la tristesse « le caractère élégiaque » dans le premier ouvrage théorique exclusivement consacré au genre (1640). La critique a d'ailleurs interrogé cette réduction au trait de la tristesse. À travers elle, les théoriciens classiques cautionnent le passage d'une production renaissante très diversifiée à une élégie érotique capable de se situer à la suite de la grande tradition latine<sup>3</sup>.

À l'âge classique, l'élégie est donc progressivement codifiée en tant que discours triste portant sur la sphère intime. Pour bien écrire, il faut que le poète « s'abandonne » : dans la fiction élégiaque, c'est le cœur qui parle. Cette idée d'un « abandon élégiaque » a été consacrée tant au niveau poétique que pictural<sup>4</sup>. Mais elle pose inévitablement problème à une époque dominée par la notion de bienséance. Il convient alors de nuancer cette définition : le trait fondamental de l'élégie est représenté par une proximité *troublante* à l'intériorité.

Le but de cette première partie (chapitres 1-2) consiste donc non tant en une histoire de l'élégie au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais en l'analyse de ce rapport problématique de

---

2 « Car de sa nature l'Elégie est triste et flebile : et traite singulièrement les passions amoureuses, lesqueles tu n'as guères veues ni oyees vuides de pleurs et de tristesse (Thomas Sébillet, *Art Poétique françois*, éd. Félix Gaiffe, Paris, Nizet, 1988, pp. 154-55).

3 Voir : Nicholas Dion, « Muses élégiaques, muses pérennes. La tristesse comme critère définitoire de l'élégie française, de Sébillet (1548) à La Mesnardière (1640) », dans Éric Van der Schueren et Matthieu Fortin (dir.), *De la permanence. Études offertes à Bernard Beugnot pour son quatre-vingtième anniversaire*, Paris, Hermann, 2013, pp. 65-84, ici p. 66.

4 On pense ici au tableau de William Bouguereau *Elegy*. Bien que cette œuvre date de 1899, elle représente une traduction graphique frappante de la description que Boileau offre de l'élégie dans l'*Art poétique*.

l'écriture lyrique à l'intériorité. Un tel rapport représente tout au long du siècle le centre de l'intérêt des théoriciens, en même temps que la pierre d'achoppement des poètes. Notre hypothèse est que ce rapport devient progressivement le dénominateur commun des variations élégiaques (tragique, héroïque, funèbre, érotique, etc.). Les théoriciens le définissent tout d'abord à travers l'idée du « désordre élégiaque » – idée qui entraîne bien évidemment un jugement poético-moral sur les dangers inhérents à l'apparition du « *Moi* » en poésie. Étudier l'évolution de l'élégie au XVIII<sup>e</sup> siècle revient alors à rendre compte de cette apparition, qui se réalise lentement. Dans les deux premiers tiers du siècle, des *personæ* tragiques ou historiques fournissent au sujet lyrique un déguisement acceptable ; mais à partir de la décennie 1770, une réflexion à nouveaux frais s'esquisse autour des modes de la poésie personnelle. L'œuvre de poètes tels que Bertin, Parny et Chénier marque une étape décisive vers la prise en compte d'une subjectivité lyrique nouvelle : la seule *persona* admise est dès lors celle qui émane d'une projection textuelle du poète lui-même. L'effondrement des taxinomies génériques et la montée en puissance du code lyrique fait une place privilégiée à l'élégie : elle représente désormais un pont jeté vers l'intériorité du sujet poétique (et par là, de tout lecteur, selon un transfert que les poètes romantiques exploiteront à loisir).

Or, cette proximité à la sphère des passions nuit au succès du genre pendant une longue partie du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'élégie est un genre que l'on décline de préférence au singulier. Le poète s'épanchant tendrement (ou furieusement) sur ses malheurs nécessite tout au mieux d'un « *Tu* » auquel s'adresser. Ce « désordre élégiaque » qui gouverne le moment de l'écriture trouve son pendant dans un bouleversement identique qui saisit le lecteur. Un discours sur l'élégie au XVIII<sup>e</sup> siècle ne pourra pas faire abstraction alors

d'une analyse de sa réception. Celle-ci est déclinée au début du siècle selon les modes de la poésie tragique : selon l'abbé Fraguier (1720) le but de l'élégie consisterait en purger, par la récréation mémorielle d'un état d'affliction, la tristesse elle-même.

La situation change vers la moitié du siècle. Le succès de l'héroïde, ainsi que le besoin croissant d'une énonciation « personnelle », contribuent à la construction d'un espace lyrique nouveau, dans lequel l'universalité de la réception se fonde paradoxalement sur une relation exclusive : le poète élégiaque parle à son amante ou à ses amis, mais son aventure résonne chez une multitude de lecteurs réels, qui soupirent à l'unisson avec lui. Mais cette participation ne se réalise pas sans difficultés. En tant que genre personnel, l'élégie s'accorde mal à la fonction éminemment sociale de la poésie contemporaine. Les recueils de poésies « fugitives »<sup>5</sup> célèbrent, au moins jusqu'aux années 1760-1770, le triomphe de l'esprit et du savoir vivre en société : d'autres genres poétiques répondent à ce besoin mieux que l'élégie. Une analyse empirique de quelques recueils offre un aperçu de cette tendance : le peu d'élégies présentes y sont étouffées par un flot d'odes, d'impromptus, d'épigrammes, de bouts-rimés, etc.<sup>6</sup>

---

5 Le sens de cet adjectif trahit déjà les modes de production et de consommation d'une telle poésie. Dans *La chute d'Icare. La crise de la poésie française 1700-1750* (Genève-Paris, Droz, 1981), Menant balaie le champ du malentendu selon lequel la définition de « pièces fugitives » aurait affaire à leur nature (légèreté, grâce, nature marotique) à l'aide de la définition de l'*Encyclopédie* : « FUGITIVES (PIECES -) *Littér.* on appelle *pieces fugitives*, tous ces petits ouvrages sérieux ou légers qui s'échappent de la plume & du porte-feuille d'un auteur, en différentes circonstances de sa vie, dont le public jouit d'abord en manuscrit, qui se perdent quelquefois, ou qui recueillis tantôt par l'avarice, tantôt par le bon goût, font ou l'honneur ou la honte de celui qui les a composés. Rien ne peint si bien la vie & le caractère d'un auteur, que ses *pieces fugitives* : c'est là que se montre l'homme triste ou gai, pesant ou léger, tendre ou sévère, sage ou libertin, méchant ou bon, heureux ou malheureux. On y voit quelquefois toutes ces nuances se succéder ; tant les circonstances qui nous inspirent sont diverses. » (*Encyclopédie*, VII [1757], p. 360). L'auteur de cette définition est Diderot.

6 On donne quelques chiffres à titre d'exemple : dans la *Bibliothèque poétique, ou nouveau choix des plus belles pièces de vers en tout genre, depuis Marot jusqu'aux poètes de nos jours, avec leurs vies et des remarques sur leurs ouvrages* (4 t., Paris, Briasson, 1745) on ne trouve que trois élégies ; dans *Le*



L'élégie demeure en somme, jusqu'à la moitié du siècle, un genre marginal : l'abbé Batteux la définit « une dépendance de l'ode »<sup>7</sup>, en pointant sa condition subalterne à l'intérieur de la poésie lyrique. Or précisément cette secondarité par rapport à l'ode représente le point de départ de toute analyse du « désordre élégiaque ». Les pages qui suivent s'attachent donc tout d'abord à éclairer une telle image à la lumière des contributions théoriques dont foisonne le XVIII<sup>e</sup> siècle. Une fois terminée cette série d'observations préliminaires, on approfondira trois typologies élégiaques susceptibles d'appuyer notre hypothèse quant à la nature du genre en question : l'élégie « tragique », l'héroïde et l'élégie funèbre. Entre les deux premières et la dernière typologie, on s'arrêtera brièvement sur la question de la réception et sur la « création » du lecteur élégiaque de la part des auteurs.

## 1.1 L'élégie et le désordre

La formulation « désordre élégiaque » cache une composante décisive du débat esthétique au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'équilibre entre passions et écriture, c'est-à-dire essentiellement entre nature et art. Une telle question déborde sans doute le cadre de

---

*trésor du Parnasse ou le plus joli des recueils* (6 t., Londres, 1764-70), on en trouve trois plus une héroïde ; dans *Le nouveau trésor du Parnasse, ou Élite de poésies fugitives* (6 t., Liège, Bassompierre, 1772) on en trouve quatre, dont une traduction de Young... En remontant vers le XVII<sup>e</sup> siècle, François Moreau (« Siècle d'Auguste et siècle de Louis XIV : l'élégie dans la Querelle des Anciens et des Modernes », dans Andrée Thill (dir.), *L'élégie romaine. Enracinement – Thèmes – Diffusion*, actes du Colloque International organisé par la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Mulhouse, Paris, Ophrys, 1980, pp. 263-276) nous informe que les livraisons du *Mercure* au temps de la seconde « Querelle des Anciens et des Modernes » (1710-1720) ne contiennent qu'une seule élégie – et pourtant, note l'auteur, « [la décennie] fut assombrie de nombreux deuils princiers, généralement prétextes à déploration élégiaques » (p. 267)

<sup>7</sup> Charles Batteux, *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*, 4 t., Paris, Dessaint et Saillant, 1753, III, p. 81. L'analyse de l'élégie ne compte que quelques quatre pages, contre les quatre-vingt réservées à l'ode.

notre discours sur l'élégie. Cela d'autant plus que l'élégie occupe une position marginale au sein de la hiérarchie qui gouverne les genres poétiques (il ne faut pas oublier qu'à l'époque « Poète, c'est auteur tragique essentiellement : lyrique, élégiaque, fabuliste, épistolier par accident ou exercice », comme le dit Menant<sup>8</sup>). Or, précisément cette marginalité rend l'élégie le lieu privilégié d'une observation du difficile rapport entre l'art et la nature. Le distique élégiaque représente la clé de voûte de cette idée de désordre : élément caractéristique du genre dans l'antiquité, il demeure tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle la forme absente et rêvée, capable d'informer la théorie et la pratique du genre.

Mon point de départ est un distique de Boileau : le peu de vers qu'il dédie à l'élégie dans l'*Art poétique* (1674) constituent au siècle suivant la pierre d'assise de tout effort théorique, soit qu'on les défende, soit qu'on les conteste (mais la deuxième éventualité est largement moins pratiquée). Cependant, les deux vers en question portent plutôt sur l'ode que sur l'élégie : « Son style impétueux souvent marche au hasard. | Chez elle un beau désordre est un effet de l'art »<sup>9</sup>. À la lisière des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'ode occupe une place privilégiée au sein du champ lyrique<sup>10</sup>. L'étymologie concourt à cette superposition : le mot « ode », tout comme « lyrique », se construit sur une union indissoluble de chant/musique et vers. À l'intérieur de la poésie lyrique, l'élégie se développe donc à l'ombre d'un genre plus fermement défini, l'ode. À travers ce rapport,

---

8 Sylvain Menant, *La chute d'Icare...*, p. 76.

9 Boileau, *op. cit.*, p. 95 (II, vv. 71-72).

10 Ainsi s'exprime Houdar de La Motte : « Les poètes lyriques, j'entends les auteurs d'ode » (*Odes de M. de La Motte de l'Académie Française. Avec un Discours sur la Poésie en général, & sur l'Ode en particulier. Quatrième Edition augmentée de plusieurs Ouvrages*, 2 t., Paris, Dupuis, 1713 [1707], I, p. 34). Et à Marmontel de reprendre : « À cet égard, le poème *lyrique*, ou l'ode, chez les Latins et chez les nations modernes, n'a été qu'une frivole imitation du poème *lyrique* des Grecs » (Jean-François Marmontel, « LYRIQUE », *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 698).

elle se trouve investie des théories de l'inspiration qui règlent à cette époque la composition lyrique. Afin de donner un aperçu de ces théories, on pourrait choisir les deux pôles du débat : deux auteurs qui, sans formuler des idées antithétiques, diffèrent toutefois sur un point décisif pour l'élégie, à savoir la place qu'il faut réserver à la nature. Ces auteurs sont Louis Racine et l'abbé Batteux.

C'est dans un *Mémoire* lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1721 que Louis Racine prétend démêler la question de « l'essence de la poésie »<sup>11</sup> ; celle-ci consisterait dans un échauffement des sens assez proche de l'*enthousiasmos* platonicien. Le fils du grand dramaturge se démarque toutefois de la notion originelle, dans la mesure où il expurge cet enthousiasme de toute présence divine, en le rendant l'« effet naturel des passions humaines »<sup>12</sup>. La poésie naît selon lui d'un « mouvement violent des esprits animaux [...] voisin de leur désordre »<sup>13</sup>. L. Racine cite à ce propos l'exemple de Descartes, à qui un violent accès de fièvre avait donné l'envie de faire des vers<sup>14</sup>. Plus généralement, les passions représentent pour L. Racine l'étincelle poétique irremplaçable : « on ne sera point étonné que le langage Poétique soit celui des passions, si l'on fait attention que les passions ont donné naissance à la Poésie »<sup>15</sup>.

---

11 *Sur l'essence de la poésie* est en effet le titre du mémoire, que Racine remanie ensuite afin de l'insérer dans l'édition intégrale de ses œuvres (*Réflexions sur la poésie*, dans : *Œuvres*, 4 t., Paris, Dessaint et Vaillant, 1747, III et IV).

12 *Ibid.*, III, p. 60.

13 *Ibid.*, III, p. 62.

14 Il cite aussi Sénèque, selon qui « *nullum ingenium sine aliqua mixtura dementiæ* ». Le génie (*ingenium*) est le mot-clé de ces *Réflexions*. Selon Roland Mortier (*L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 59 *sqq.*), les pages de Racine représentent une étape importante dans l'histoire de ce concept, qui croisera encore le chemin de l'élégie au cours du siècle (voir *infra*, p. 141 *sqq.*)

15 *Ibid.* III, pp. 62-63.

La part faite à la nature dans l'écriture poétique demeure l'un des grands problèmes de l'esthétique classique<sup>16</sup>. La représenter revient à se confronter avec une composante innée et non-maîtrisable. L'abbé Batteux représente le poète à la frontière entre ces deux pôles : « si le Génie, par caprice, fait de ces parties [*de la nature*] un assemblage contraire aux loix naturelles, en dégradant la Nature, il se dégrade lui-même, & se change en une espèce de folie. Les limites sont marquées, dès qu'on les passe, on se perd. On fait un chaos plutôt qu'un monde »<sup>17</sup> ; et ailleurs : « La raison ne guidant pas le Poète, il faut au moins qu'elle puisse le suivre ; sans cela, l'enthousiasme n'est qu'un délire, & les égaremens qu'une folie »<sup>18</sup>. Par rapport à Louis Racine, Batteux réduit l'apport de la spontanéité : l'imitation se fait d'après lui dans les limites imposées par la « belle nature »<sup>19</sup>. De plus, la poésie lyrique représente le résultat d'un échauffement *artificiel* de l'imagination, que le poète peut maîtriser : Batteux parle ainsi d'« idées vives » avec lesquelles le poète « se frappe »<sup>20</sup>.

---

16 Afin de souligner la prééminence de l'art sur la nature, des auteurs comme Fontenelle ou Houdar de La Motte évoquent l'exemple des animaux, bien doués d'instinct mais dépourvus d'intelligence : « Nous admirons les loges des castors, les ruches des abeilles, [...] une infinité d'hommes n'en feraient pas autant sans y mettre toute l'intelligence qu'ils auraient en partage. Une ruche est d'une structure sans comparaison plus ingénieuse que la cabane d'un huron [...]. L'instinct fait bien ce qu'il fait, mais il ne fait jamais que de la même manière : il est renfermé dans de certaines bornes bien marquées, d'où absolument il ne se perfectionne jamais. La première ruche valait mieux que la première cabane ; mais elle vaut moins que les maisons qui ont succédé aux cabanes, que les temples » (Fontenelle, *Sur la poésie en général*, dans : *Œuvres de Fontenelle. Nouvelle Édition, augmentée de plusieurs pièces relatives à l'auteur, mise pour la première fois par ordre des matières et plus correcte que toutes les précédentes*, 8 vol., Paris, Bastie et Servières, 1790-1792, III (1790), pp. 173-196, ici p. 193). Folkierski a analysé l'importance de ces remarques pour la naissance d'une figure nouvelle, celle du poète-philosophe, interprète d'un lyrisme « raisonnable » (voir : Władisław Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1969, p. 196).

17 Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, p. 10.

18 Charles Batteux, *Cours de belles-lettres...*, p. 19.

19 La « belle nature », d'après Batteux, « n'est pas le vrai qui est, mais le vrai qui peut être, le beau vrai, qui est représenté comme s'il existait réellement, & avec toutes les perfections qu'il peut recevoir » (*Les beaux-arts...*, pp. 27-28).

20 *Ibid.*, p. 9.

La proximité des passions, nécessaire au poète lyrique, représente en même temps une richesse et un danger. On sait que le XVII<sup>e</sup> siècle s'est longuement interrogé sur le rôle des passions, non seulement dans l'art, mais tout d'abord sur un plan philosophique : le traité *Les passions de l'âme* (1649) de Descartes représente certes le chapitre le plus important de cette réflexion. Le danger que les passions recèlent est évident tout d'abord au niveau étymologique : « passion » dérive du participe passé du verbe *pati*, « souffrir ». Le mot indique donc quelque chose qu'on subit, et sur lequel on n'a aucun pouvoir, et cela jusqu'à la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le but du traité de Descartes consiste précisément à réaffirmer le pouvoir de l'âme, donc de l'esprit, sur les passions<sup>21</sup>. Mais le lieu capital du triomphe des passions au XVII<sup>e</sup> siècle est sans doute le théâtre racinien. Ici, elles possèdent une force destructrice qui en fait l'instrument de l'*ananke* tragique grecque. La question de la proximité de l'élégie à la tragédie dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle fera l'objet d'une section à part. Mais il convient d'ores et déjà de garder en mémoire la nature foncièrement dangereuse du rapport de l'écriture lyrique à la sphère des passions. L'insistance sur une symbolique du feu, que l'on remarque tantôt chez Louis Racine, tantôt chez Batteux, est destinée à jouer d'une grande importance vers la fin du siècle, tout particulièrement dans la production d'André Chénier. Pour l'instant, je me

---

21 Philip Stewart, en s'appuyant sur Charles Taylor, suggère que c'est précisément par cette réaffirmation du pouvoir de l'âme que Descartes incorpore dans la raison (donc dans l'homme) les sources morales traditionnellement situées à l'extérieur de lui : « Ainsi, et sans minimiser l'importance de Dieu dans cet univers, Descartes aurait servi à soumettre l'univers à l'homme, et à la longue à valoriser l'individu et l'humain » (Philip Stewart, *L'invention du sentiment : roman et économie affective au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2010, p. 49). Dans cet ouvrage, Stewart théorise une évolution de l'idée de « passion » à celle de « sentiment ». Or, cette transition a lieu entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : sa durée peut expliquer le fait que les théoriciens de l'élégie utilisent parfois les deux mots de façon synonymique.

contenterai de reprendre la mise en garde de Batteux à ce propos : « Que la nature allume le feu, il faut au moins que l'art le nourrisse et l'entretienne »<sup>22</sup>.

« Chaos », « délire », « folie » : tous ces termes désignent autant de dangers qui guettent donc le poète à l'âge classique, qu'il soit l'auteur de tragédies, d'odes ou d'élégies. Par rapport aux deux premiers genres, l'élégie représente depuis la Renaissance l'objet d'une difficulté théorique. Ni le choix du mètre, ni la longueur du poème ne sont stables chez elle, au point que le père Rapin tranche de la sorte la question : « on appelle indifféremment élégie parmi nous tout ce qu'on veut »<sup>23</sup>. Au cours de l'âge classique, le genre s'axe progressivement sur un objet (l'amour), et sur une perspective (la tristesse). Mais autour de cette concordance thématique et pragmatique, l'élégie du XVIII<sup>e</sup> siècle présente une variété de réalisations qui empiètent souvent sur d'autres genres : la tragédie, l'épître, la satire...

La marginalité taxinomique de l'élégie demeure, à notre avis, liée aux dangers inhérents au genre : elle doit raconter l'intimité du poète sans que la maîtrise poétique étouffe la sincérité d'un tel récit. À la lisière entre esprit et cœur, l'élégie frôle donc le chaos des passions. Et quant à celles-ci, je préciserai encore que trois des quatre passions

---

22 Charles Batteux, *Cours de belles-lettres*, p. 4. Annie Becq a mis en relation la persistance de ce champ sémantique avec une tradition bien établie : « L'imitation ainsi conçue est non seulement compatible avec l'effervescence passionnelle – qui est son objet – mais elle l'exige car, selon d'antiques traditions dont les échos s'entendent dans l'image du feu (*furor pæticus, calor rhetoricus*), cette chaleur intense vient pour ainsi dire liquéfier le moi singulier pour le rendre apte à se métamorphoser, à se couler, telle une cire, pour les animer dans tel ou tel rôle. » (« Lyrisme et imitation selon Charles Batteux », dans : Didier Alexandre, Geneviève Cammagre & Marie-Catherine Huet-Brichard (dir.), *L'ode, en cas de toute liberté poétique*, actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 janvier 2004, Genève, Peter Lang, 2007, pp. 81-88, ici p. 86).

23 René Rapin, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Genève, Droz, 1970 [1673], p. 128.

« productives » que L. Racine met en évidence dans la poésie lyrique apparaissent au cœur de la célèbre définition de l'élégie donnée par Boileau dans son *Art poétique* : joie, tristesse et amour (la quatrième étant l'admiration, ' moteur ' de l'ode)<sup>24</sup>.

D'un ton un peu plus haut [*de l'églogue*], mais pourtant sans audace,  
La plaintive élégie en longs habits de deuil  
Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.  
Elle peint des amants la joie et la tristesse ;  
Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse :  
Mais, pour bien exprimer ces caprices heureux,  
C'est peu d'être poète, il faut être amoureux.<sup>25</sup>

Les théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle peineront beaucoup pour tenir ensemble les deux bouts indiqués par la tristesse et la joie, que Boileau tirait d'Horace, sans toutefois conserver l'idée du passage de l'une à l'autre (« *versibus impariter iunctis querimonia primum, | post etiam inclusa est uoti sententia compos* »<sup>26</sup>). Mis à part le duc de Nivernais, presque tous privilégient le premier aspect au détriment de l'autre<sup>27</sup>. J'ai mentionné plus haut l'idée selon laquelle c'est précisément cette convergence progressive sur l'idée de tristesse qui permet à l'élégie moderne de trouver sa place à la suite de l'ancienne, tout particulièrement de l'élégie latine antique.

---

24 Il s'agit à bien voir des passions primitives individuées par Descartes dans son traité ; le philosophe y rajoutait la haine et le désir.

25 Nicolas Boileau-Desportes, *op. cit.*, p. 94 (II, vv. 38-44)

26 Horace, *De arte poetica liber*, dans : *Épîtres*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 206 (vv. 75-76).

27 Selon le duc de Nivernais, c'est la préférence donnée par Mimnerme à la thématique amoureuse qui entraîne la naissance de l'« élégie » : l'emploi du distique élégiaque (un hexamètre et un pentamètre) ne suffirait pas. « [J]e marquerai donc au temps de Mimnerme l'époque de la naissance de l'Elégie, et je dirais que ce poète ayant l'habitude de faire des vers élégiaques (car il les avait employés dans un poème historique sur les affaires de Gigès) cette habitude qui, en poésie, est une chose importante, lui fit préférer la même harmonie lorsqu'il inventa un genre de poème pour parler d'amour. Ce nouveau genre ayant eu du succès, il fut continué sans que pour cela le vers élégiaque cessât d'être employé à divers sujets ». La position du duc de Nivernais s'explique par l'importance accordée à l'élégie latine, la seule voie par laquelle l'écho des élégiaques grecs lui est arrivé (Louis-Jules Mancini-Mazarini, duc de Nivernais, *Dissertation sur l'élégie*, dans : *Œuvres*, 8 T., Paris, Didot Jeune, 1796, IV, pp. 264-65).

Le premier traité portant exclusivement sur l'élégie est donc l'œuvre d'Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière (1640). L'élément dominant du genre est selon lui la tristesse : « Disons donc que l'Elegie est *Vne espece de Poëme qui est propre aux choses lugubres*. Didyme qui l'a définie, l'a destinée à cet employ, puisqu'il l'a nommé *Vn air triste, & qui se chante sur la fluste* ; *θρῆνος ἀδόμενος πρὸς ἀυλόν*. Quand mesme le mot de *θρῆνος*, ne marqueroit pas la tristesse [...] cette seule circonstance *d'estre chanté sur la fluste*, nous feroit assez reconnoître que ce Poëme étoit fort triste »<sup>28</sup>. La tristesse est d'après La Mesnardière le trait typologique fondateur du genre, le « caractere naturel » qui permet à l'élégie d'accomplir ses « fonctions legitimes » (à savoir la plainte)<sup>29</sup>. Afin d'établir cette idée, La Mesnardière avance l'idée d'une consubstantialité entre le genre et son vers de prédilection, à savoir le distique élégiaque, « Mesure qu'ils [*les anciens*] iugèrent propre à dépeindre naïfvement par son inégalité, le desordre & la confusion qui se jettent dans vne ame, lors que la douleur la surmonte »<sup>30</sup>.

---

28 Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, *Le caractere elegiaque*, Paris, Camusat, 1640, pp. 12-13. Quant à la nature inconciliable des joie et tristesse, La Mesnardière dit : « Encore étoit-ce peu changer son occupation legitime, que de la faire servir aux expressions amoureuses ; puisque la Mort & l'Amour conuiennent en plusieurs choses, & que les pleurs & les sanglots que nous sacrifions aux Manes, ne sont pas fort éloignez des plaintes et des soupirs si ordinaires aux Amans. » (*ibid.*, p. 15)

29 *Ibid.*, p. 16.

30 *Ibid.*, p. 18. L'importance du distique élégiaque comme élément constitutif du genre est telle que plusieurs théoriciens de l'époque défendent l'idée selon laquelle le seul exemple d'élégie grecque qui leur soit arrivé serait un morceau de l'*Andromaque* d'Euripide, où le dramaturge utilise la succession d'hexamètre et pentamètre pour exprimer la douleur de la protagoniste : « Euripide aurait pû exprimer les mêmes choses en vers iambes, comme il le fait partout ailleurs ; il auroit pû employer les vers hexamètre : mais il a préféré l'élégiaque, parce que l'élégiaque étoit le plus propre pour rendre des sentiments douloureux » (Abbé Fraguier, *Mémoire sur l'élégie grecque et latine*, dans : *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres depuis l'anné M. DCCXVIII jusques & compris l'année M. DCCXXV*, Paris, Imprimerie Royale, 1729, VI, pp. 277-282, ici pp. 278-79). Le duc de Nivernais demeure en désaccord : « Ce n'est point la mesure des vers qui détermine le genre des poésies, c'est la marche du poëte ; et dans le morceau en question, la marche est vraiment celle qui convient au genre dramatique » (*Op. cit.*, p. 268).



L'insistance sur le mètre permet non seulement d'éclairer la question du désordre, mais elle autorise aussi à démêler la nature du genre au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'enjeu est de taille ; la réflexion qui se développe au cours du siècle devient décisive dans l'évolution de l'élégie, dans ce sens qu'un point de faiblesse (comment définir l'élégie en dehors du critère métrique ?) devient progressivement un point de force. Un changement se produit au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui permet d'établir la spécificité élégiaque sur d'autres bases que celles du distique, à tel point que Millevoye regardera avec faveur la disparition de tout schème métrique : « Plus heureux [*que les anciens*] nous ne sommes asservis à aucune mesure déterminée »<sup>31</sup>.

Le développement peut-être le plus complet de l'importance du distique, et donc du lien entre la forme et le fond de l'élégie, se trouve dans l'*Encyclopédie*, et plus précisément dans les entrées « ÉLÉGIAQUE » et « ÉLÉGIE » rédigées par Jean-François Marmontel<sup>32</sup>. Son choix d'évincer les exemples modernes du genre (à l'exception de deux poèmes de Marot, un seul de Voltaire, les idylles de Madame Deshoulières et l'omniprésente « Élégie aux nymphes de Vaux » de La Fontaine) lui permet de concentrer son analyse sur l'élégie latine. Par ce choix, Marmontel agrandit la palette des styles permis au poète élégiaque : « Grave ou legere, tendre ou badine, passionné ou tranquille, riante ou plaintive à son gré, il n'est point de ton, depuis l'héroïque jusqu'au familier, qu'il ne lui soit permis de prendre »<sup>33</sup>.

---

31 Charles-Hubert Millevoye, « Sur l'élégie », *Œuvres*, 2 t., éd. De Pongerville, Paris, Furne, 1833, I, p. 5.

32 Ces écrits seront ensuite recueillis dans la *Poétique* (1763) et dans les *Éléments de littérature* (1787).

33 Jean-François Marmontel, « ELEGIE », *Encyclopédie*, 17 t., 1751-1765, V (1755), p. 484.

Surtout, c'est en insistant sur les élégiaques anciens que Marmontel peut fonder son analyse du genre sur le distique. La longue citation qui suit représente la partie décisive de sa réflexion : « La tristesse et la joie ont cela de commun, que leurs mouvemens sont inégaux & fréquemment interrompus : l'un & l'autre suspendent la respiration, coupent la voix, rompent la mesure : l'une s'affoiblit, expire et tombe ; l'autre s'anime, tressaillit & s'élance. Or le vers pentamètre a cette propriété, que ses interruptions peuvent être ou des chûtes ou des élans, suivant l'expression qu'on lui donne : la mesure en est donc également docile à peindre les mouvemens de la tristesse & de la joie. Mais comme dans la nature les mouvemens de l'une & de l'autre ne sont pas aussi fréquemment interrompus que ceux du vers pentamètre, on y a joint, pour les suspendre & les soutenir, la mesure ferme du vers héroïque : de-là le mélange alternatif de ces deux vers dans l'élégie »<sup>34</sup>.

La joie et la tristesse, les deux éléments antithétiques de la description de Boileau, se trouvent réunis chez Marmontel par un même effet prosodique. Les soubresauts du cœur produisent une rupture de la respiration normale, que le distique représenterait à l'aide de l'union de l'hexamètre et du pentamètre. Le rapport dialectique que Marmontel aperçoit entre ces deux mesures me paraît d'une importance décisive sous ce rapport. Le rapprochement avec l'hexamètre rend le pentamètre le lieu d'un manque, d'un égarement par rapport à la « norme »<sup>35</sup>. Cette situation se réalise dans un climax : suspension-

---

34 Marmontel, « ELEGIAQUE », *Éncyclopédie...*, op. cit., V (1755), p. 483.

35 Il va de soi que le pentamètre demeure elle aussi une mesure réglée par des normes prosodiques. Ce n'est pas le pentamètre en soi qui est « manquant », mais dans son rapport avec l'hexamètre, qui demeure le vers par excellence de la métrique ancienne. Une célèbre allégorie ovidienne expliquait ce manque par l'image du vol d'une syllabe, : « *risisse Cupido | Dicitur atque unum subripuisse pedem* », *Les amours*, éd. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 11 (I, 1, vv. 3-4). De plus, à ce gentil

coupure-rupture du souffle. Le pentamètre, dans la formulation qu'en donne Marmontel, devient le lieu d'une sortie des passions : elles passent de l'intérieur (la respiration, c'est-à-dire le cœur du poète) à l'extérieur (la mesure prosodique, c'est-à-dire l'écriture), sans perdre complètement leur portée destructive. L'hexamètre, de son côté, « suspend » ou « soutient » la double chute du pentamètre (un demi-pied à chaque hémistiche) : sorte de béquille prosodique, il accompagne une rupture qui se représente à chaque couplet. On a avancé plus haut l'hypothèse selon laquelle l'influence du distique, en tant que forme absente mais rêvée, influence la pratique élégiaque tout au long du siècle. Or le mouvement inhérent au distique, telle qu'elle est décrite par Marmontel, ressemble précisément à une dialectique entre nature et artifice, entre le chaos des passions et la fonction régulatrice de l'art.

L'idée du « beau desordre » peut donc rendre compte de cette oscillation entre l'intimité et l'écriture propre à l'élégie. La définition, il est vrai, était au premier abord destinée à l'ode. Cependant, on la retrouve plusieurs fois, avec des variations, chez les théoriciens de l'élégie : par exemple dans les « Réflexions » du chevalier de Jaucourt, qui suivent l'entrée de l'*Encyclopédie* rédigée par Marmontel. Élevant Tibulle au statut de modèle du genre, Jaucourt écrit : « Tibulle a conçu & parfaitement exprimé le caractère de l'élégie : ce desordre ingénieux qui est si conforme à la nature, il a su le jeter dans ses

---

larcin correspond une *recusatio* de l'écriture épique : le « manque » du pentamètre possède ainsi des retombées existentielles, en ce qu'il délimiterait une nouvelle figure de poète.

élégies ; on diroit qu'elles sont uniquement le fruit du sentiment »<sup>36</sup>. « Ingénieux », tout comme « beau », pointe ici la maîtrise poétique. D'autres font explicitement référence à Boileau : ainsi l'abbé Souchay en 1726<sup>37</sup> et Jean-Antoine de La Serre en 1771<sup>38</sup>.

Entre la grâce et l'abandon, l'élégie permet de contempler – ne serait-ce que l'espace d'un demi-pied – les soubresauts du cœur. Cependant, on a vu qu'à l'époque cette contemplation de l'intériorité représente un danger en même temps qu'une nouveauté. L'élégie est un terrain dangereux : Fontenelle la décrit comme un lieu où l'on ne peut « tenir pied », et où l'on risque à chaque pas de s'enfoncer dans le terrain<sup>39</sup>. Le pouvoir de cette intimité est tel qu'il pourrait même rompre les barrages imposés par la poésie et basculer dans la prose : telle est par exemple l'idée de l'abbé Michault dans ses *Réflexions sur l'élégie* (1734).

---

36 Chevalier de Jaucourt, « Réflexion sur la poésie élégiaque », *Encyclopédie*, V, p. 488. Jaucourt reprend ici au mot près l'abbé Souchay (*Second discours sur les poètes élégiaques*, dans : *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, avec Les Mémoires de Littérature tirez des Registres de cette Académie, depuis l'année M. DCCXXVI jusques & compris l'année M. DCCXXX*, Paris, Imprimerie Royale, 1733, VII, pp. 384-397, ici p. 386).

37 « Ouy, s'il m'est permis de détourner à l'Élégie ce qu'un des nos meilleures poètes applique à un autre genre, *Chez elle un beau desordre est un effet de l'art* » (*Discours sur l'élégie...*, op. cit., pp. 335-351, ici p. 345).

38 « Ce beau vers de Boileau *Souvent un beau désordre est un effet de l'art* convient peut-être moins à l'ode qu'au poème dont il est question : le désordre est le langage de la douleur ; elle veut & ne veut plus ; elle s'irrite & se console à la vue du même objet ; elle menace & supplie ; elle approuve & condamne ; mais cette irrégularité apparente est le chef-d'œuvre de la réflexion et le triomphe du talent ; & ce qui ne paroît que les élans de la passion, est le résultat des combinaisons les plus fines » (Jean-Antoine de La Serre, *Poétique élémentaire, par M. L\* S\*\**, de plusieurs Académies, Lyon, Perisse, 1771, p. 402).

39 « D'ailleurs, ce pays confine avec une province où tout le monde s'arrêter, parce qu'elle paroît très-agréable, et on ne se met plus en peine de pénétrer jusques dans les déserts du bon sens. C'est la province des pensées fausses. On n'y marche que sur les fleurs ; tout y rit, tout y paroît enchanté : mais ce qu'il y a d'incommode, c'est que la terre n'en étant pas solide, on y enfonce par-tout, et on n'y sauroit tenir pied. L'élégie en est la principale ville : on n'y entend que des gens plaintifs ; mais on diroit qu'ils se jouent en se plaignant. La ville est toute environnée de bois et de rochers, où les habitants vont se promener seuls ; ils les prennent pour confidens de tous leurs secrets ; et ils ont tant de peur d'être trahis, qu'ils leurs recommandent souvent le silence » (*Description de l'empire de la poésie...*, dans : *Œuvres de Fontenelle...*, op. cit., III (1790), pp. 165-72, ici pp. 167-68). Paru en origine sur le *Mercur* du janvier 1678.

En s'appuyant sur les réflexions de Houdar de la Motte (qui en 1726 prône la rédaction de tragédies en prose et définit les vers « une mascarade du discours »<sup>40</sup>), Michault avance l'idée que la prose pourrait devenir le moyen privilégié de l'écriture élégiaque. Les raisons tiennent essentiellement de la prééminence des passions sur l'artifice dans le genre en question : « Il est de ceux [*poèmes*] où la nature doit agir principalement, & que l'art ne sauroit manquer de gâter »<sup>41</sup>. Le rapport prose-poésie calque chez Michault celui du cœur et de l'esprit. L'élégie est une eau qui doit couler « naturellement », et que tout artifice risquerait d'altérer. Cette idée n'aura pas beaucoup de suite au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le souhait de Michault reste lettre morte, malgré les nombreux exemples d'élégie en prose qu'il croît reconnaître dans l'histoire des lettres (les *Lettres portugaises*, mais aussi les *Psaumes*, les orations funèbres...) : « Jusqu'ici l'Elegie en Vers a passé pour si imparfaite, que je souhaiterois volontiers qu'on risquât d'en faire en Prose »<sup>42</sup>. L'écueil principal à ce propos consiste dans les embrayeurs poétiques : la prose demeure un *medium* à double tranchant, et le poète qui s'y aventure risque à chaque pas

---

40 *Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'Œdipe*, dans : *Œuvres de Monsieur Houdar de La Motte, l'un des Quarante de l'Académie Française*, 11 t., Paris, Prault l'aîné, 1754, IV, p. 392.

41 Jean-Baptiste Michault, *Réflexions critiques sur l'élégie par Mr M\*\*\*\**, Dijon, Auge, 1734, p. 174.

42 *Ibid.*, p. 180. L'idée que le dépassement du distique entraîne cet agrandissement du *corpus* est soutenue par Delphine Denis, qui toutefois exagère peut-être la retombée des idées de Michault sur le débat contemporain : « À délier cette catégorie de toute contrainte métrique, et même de tout ancrage générique, elle [*l'interrogation soulevée par Michault*] en étend massivement le domaine d'exercice » (« De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans : L. Gaudin-Bordes et G. Salvan (dir.), *Les registres. Enjeux pragmatiques et visées stylistiques*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008, pp. 63-76, ici p. 71.

de tomber dans le non-poétique, dans l'informe – de s'égarer, selon le mot de l'abbé Batteux<sup>43</sup>.

Marmontel avait représenté le « mouvement » de l'élégie comme un passage de l'intimité à l'écriture, de la respiration au mètre. Ce même mouvement se trouve confirmé, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, par la question de l'étymologie. Le mot *élégie* dérive selon plusieurs commentateurs d'un antécédent grec dont la nature performative exprimerait dans les signes la plainte qu'il indique. Voilà une courte liste de définitions qui apparaissent dans le cadre de notre *corpus* : « si nous en voulons croire le tres-sçauant Simplicius, l'Elegie fut nommée ainsi pour l'Exclamation lugubre, dont elle étoit toute rempli : ἄλ λέγειν, qui signifie *dire Helas !* & qui depuis on a changée, en mettant ἔ pour ἄλ, afin d'en former *Elegie* »<sup>44</sup> ; « le mot élégie veut dire une plainte, une lamentation, un discours propre à émouvoir la compassion ; ἐλεὸς λέγειν, *miserabiliter dicere*, en est l'étymologie »<sup>45</sup> ; « Ce mot donc, selon Didyme, vient de ἔλ λέγειν, *dire hélas* »<sup>46</sup> ; « [...] on donna ensuite à ces récits douloureux le nom d'Elegie qui ne signifie que tristesse & lamentation »<sup>47</sup> ; « Je crois bien que le vers appelé élégiaque [...] a été

---

43 Quelques cent trente ans après, le rêve baudelairien « d'une prose poétique [...] assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme » butera sur une même difficulté, à savoir l'impossibilité de faire abstraction des embrayeurs poétiques (*Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, 2 t., éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-76, I (1975), pp. 275-76).

44 La Mesnardière, *op. cit.*, p. 13.

45 Fraguier, *op. cit.*, p. 277.

46 Souchay, *op. cit.*, p. 336.

47 Michault, *op. cit.*, p. 2.

employé d'abord pour les poésies funéraires ; et l'étymologie probable du mot Εἶς Ἀεγός (lamentation) rend cette opinion très-vraisemblable »<sup>48</sup>.

Les spécialistes ont depuis remis en question cette étymologie<sup>49</sup>, que l'on donne pour acquise au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le cadre du présent argumentaire, on doit souligner l'insistance sur l'exclamation (ἄι / ἔ, *hélas*). Cette insistance évoque certes la dimension publique du *threnos*, ou chant de deuil, dans la Grèce ancienne ; mais elle contient aussi un élément théâtral, et plus proprement tragique. Ces deux aspects (le deuil et le tragique) se retrouvent dans l'élégie française de la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Au cours des prochaines pages, on analysera tout d'abord l'étrange *monstrum* de l'élégie « tragique ». Le rapprochement de ces deux genres s'établit sur la nécessité de donner une valeur de vérité à la description des épanchements du cœur. Les auteurs empruntent à la tragédie la description des passions, qu'ils considèrent plus adhérente à la réalité que celle de l'élégie galante à la lisière des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Elle n'est l'affaire que de quelques théoriciens : l'abbé Fraguier, l'abbé Souchay et l'abbé Le Blanc. De ces trois auteurs, le troisième seulement s'essaie à l'écriture : ses douze élégies sont importantes en ce qu'elles préludent au succès de l'héroïde dans les années 1750.

---

48 Duc de Nivernais, *op. cit.*, p. 260.

49 « Élégie est le calque du latin *elegia*, lui-même formé sur le grec *elegeia* issu de *elegos* (chant de deuil), d'étymologie inconnue, peut-être apparenté à *eleleu* (cri de douleur), ou à un mot phrygien conservé en arménien, *elegn* (roseau), mais sûrement pas dérivé de l'expression *é legein* (dire hélas !), comme le voulait une étymologie populaire » (Daniel Madelénat, « ÉLÉGIE », dans : Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française. E – L*, 4 vol., Paris, Bordas, 1987 [1984], II, pp. 780-782, ici p. 780. Alain Rey reprend cette idée dans son *Dictionnaire historique de la langue française* (Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 671).

Ensuite, il sera question d'un sous-genre qui traverse la partie centrale du XVIII<sup>e</sup> siècle avec l'éclat d'un météore : l'héroïde. Dans le cadre de la présente analyse, l'importance de l'héroïde consiste en ce qu'elle représente un premier banc d'essai de la notion de subjectivité lyrique – et cela de façon paradoxale, car elle a toujours recours à une énonciation fictive. La question centrale demeure celle de la sincérité dans le récit des passions. Colardeau (qui remet à l'honneur le sous-genre à l'âge classique) n'est pas le premier à traiter l'histoire d'Héloïse et Abélard<sup>50</sup> ; mais la sensibilité avec laquelle il reproduit la voix de l'amante infortunée, plutôt que la nouveauté du thème, lui vaut le succès. Malgré la brièveté de son histoire, l'héroïde au XVIII<sup>e</sup> siècle représente une étape décisive de l'évolution de l'élégie vers la poésie personnelle qui caractérisera la fin du siècle.

L'élégie funèbre représente la dernière typologie élégiaque abordée dans ce chapitre. Elle se développe entre les années 1750 et 1760, grâce à l'œuvre d'une triade de poètes anglais : Edward Young, James Hervey et Thomas Gray. À la confluence de plainte, méditation et élégie<sup>51</sup>, l'œuvre de ces auteurs définit une nouvelle variante du genre. À la thématique funèbre s'accompagne chez eux une réflexion sur l'existence,

---

50 On doit à Madame de Boccage la première traduction de l'épître de Pope, qu'il pouvait lire dans *The Works of A. Pope* nouvellement publiés à Londres (Knapton, 1751 ; la version de Madame de Boccage se trouve dans : *Mélanges de différentes pièces de vers et de prose traduites de l'anglais*, 3 t., Berlin, 1751, II, pp. 3-44). Cette traduction fut probablement à la base de celle de Feutry (*Épître d'Héloïse à Abélard, traduite de M. Pope, mise en vers par M. Feutry*, Londres, 1751). L'année suivante, Pierre Guys est l'auteur d'une tragédie, *Abélard et Héloïse, pièce dramatique en vers et en cinq actes* (Londres [en réalité Paris, Duchesne], 1752). On reste dans le champ de l'élégie : la renommée de Feutry se liera à ses élégies funèbres, tandis que Guys sera le premier à traduire en vers Tibulle (*Essai sur les élégies de Tibulle, auquel on a joint quelques poésies légères*, La Haye et Paris, Duchesne, 1779).

51 Le titre véritable des *Nuits* était précisément *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (publiées entre 1742 et 1745). Hervey est l'auteur des proses poétiques *Meditations among the Tombs* (1748), et Gray de la célèbre *Elegy Written in a Country Church-yard* (1751).



menée avec une profondeur philosophique jusqu'à alors inconnue de l'élégie française. La traduction de Young par Le Tourneur (1769) contribue à répandre en France cette élégie méditative et nocturne, qui constitue pendant les années 1760 un volet de l'*anglomanie* alimentée en même temps par la découverte d'Ossian<sup>52</sup>.

Ces trois variantes répondent, chacune à sa manière, à une problématique qui agite le champ de l'élégie au cours des deux premiers tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, à savoir la difficulté de s'adapter aux accents galantes ou idylliques qui caractérisaient le genre entre les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. La solution proposée consiste dans les trois cas en un agrandissement des bornes génériques. Ces hybridations se trouvent non seulement permises, mais même encouragées par un genre qui tire sa nature précisément d'une condition de marginalité. L'élégie tragique se situe à la lisière entre élégie et tragédie ; l'héroïde entre élégie et épître/tragédie ; l'élégie funèbre entre élégie et complainte/méditation. Au niveau taxinomique, en somme, l'élégie se configure de plus en plus comme une sorte d'entre-deux générique. C'est précisément cette nature protéiforme qui fera de l'élégie le lieu privilégié du changement, « l'entre-deux d'une transition poétique entre Lumières et Romantisme », ainsi que l'a définie Éric Francalanza<sup>53</sup>.

---

52 Sur les étapes de la pénétration d'Ossian en France, voir : Paul Van Tieghem, *Ossian en France*, 2 t., Genève, Slatkine Reprints, 1967 [Paris, Rieder, 1917]. Pour ce qui est de notre argumentaire, on se limitera à souligner l'importance du *Journal étranger* d'Arnaud et Suard (qui en étaient les auteurs depuis 1760) dans la diffusion du goût de la poésie nordique. C'est dans le *Journal étranger* qui parût la première *Nuit* de Young traduite par le comte de Bissy (février 1762).

53 Éric Francalanza, « Le statut littéraire de l'élégie au tournant du siècle », *L'élégie et la poésie élégiaque autour d'André Chénier*, *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 25 (2006), pp. 13-32, ici p. 27.

## 1.2 La catharsis élégiaque

Il faut à présent déjouer les pièges que cache la définition trop hâtive d'« élégie tragique ». Par cette formule, on veut isoler un faisceau de théories formulées dans la décennie 1720-1731 et contenues dans les discours des abbés Fraguier (1720), Souchay (1726 et 1729) et Le Blanc (1731). L'« élégie tragique », bien qu'elle ne soit à tout prendre l'affaire que de quelques contributions savantes et d'une douzaine de poèmes, représente une étape décisive dans l'évolution du genre au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Du point de vue historico-littéraire, elle représente le lieu où, pour la première fois, le rapport entre ces deux genres est abordé de façon positive : l'élégie mesure à l'aune du pathos tragique ses potentialités, plutôt que la tragédie ses insuffisances à l'aune des accents élégiaques. Du point de vue esthétique, ces écrits définissent plus ou moins clairement la théorie séduisante d'une catharsis élégiaque. À ce stade, la définition de catharsis trahit un lien privilégié avec la tragédie, qui s'effiloche progressivement au fur et à mesure que l'élégie acquiert une dignité propre. À la fin du siècle, lorsque les événements historiques offriront à l'élégie une matière proprement tragique, l'idée d'un travail du deuil sera désormais si liée à l'élégie que la béquille aristotélicienne ne sera plus nécessaire.

Le rapprochement entre élégie et tragédie fournit, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la pierre d'appui d'une dévalorisation de la deuxième. Le lieu peut-être plus célèbre de cette utilisation de l'élégie est la critique de la *Bérénice* de Racine par l'abbé Villars<sup>54</sup>. Il s'agit

---

<sup>54</sup> « S'ils s'avisent de retrancher à leur gré les Madrigaux de cette Piece ; ils la reduiront en peu de Vers. L'Auteur a trouvé à propos pour s'esloigner du genre d'écrire de Corneille, de faire vne Piece de

d'un exemple de ce que Gilles Declercq définit l'« identité soustractive » de l'élégie<sup>55</sup> : le genre n'entrerait dans les classifications ou dans les comparaisons que pour indiquer une tension négative, le signe d'un manque ou d'une erreur (dans le cas de *Bérénice*, le peu d'action et l'abondance de plainte).

Dans son *Discours*, Fraguier met de l'avant une distance qui semble impossible à combler entre « la grande douleur tragique » et « la douleur [...] plus douce & plus tendre » de l'élégie, effet d'une mélancolie passionnée qui s'accorde mal avec Prométhée ou Hercule »<sup>56</sup>. Et pourtant, par le fil ténu d'un même objet et de modes d'appréhension non intellectuelle (« cela se fait par la nature des vers & de la musique » dit-il en citant la *Politique*<sup>57</sup>), il postule un même effet à l'œuvre dans les deux genres. La catharsis tragique est « l'effet de la tristesse où nous jettent ces malheurs même, en tant que nourrissant notre douleur, ils nous font jetter sur des objets feints une partie des

Theatre, qui depuis le commencement jusqu'à la fin, n'est qu'un tissu galand de Madrigaux & d'Elegies : & cela pour la commodité des Dames, de la jeunesse de la Cour, & des faiseurs de recueils de Pieces galantes » (*Critique de Bérénice*, Paris, Bilaine – Le Petit – Michallet, 1671, p. 25). Ce n'est pas la seule occasion : Campistron déjoue une accusation semblable dans la préface de son *Alcibiade* en 1685 (« La plus considérable [objection] est celle qui leur a fait refuser à Alcibiade le nom de Tragedie : ils ont pretendu que celui d'Elegie lui estoit plus propre », cité par : Nicholas Dion, *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 100n).

55 Gilles Declercq, « Alchimie de la douleur » : l'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie *éthique* », *Littératures classiques – Les tragédies romaines de Racine, Britannicus, Bérénice, Mithridate*, 26 (1996), pp. 139-165, ici p. 141. Selon Declercq, dans *Bérénice* Racine diffracte l'élément élégiaque dans trois temps successifs, (élégiaque introspectif, confrontatif, résolutoire). La lamentation est ainsi considérée « une fonction oratoire précise contribuant à l'avancée du drame » (p. 151n).

56 Fraguier, *op. cit.*, p. 280. Un tel propos s'accorde avec l'idée (de dérivation ovidienne) du registre tragique comme limite infranchissable par l'élégie. Voir à ce propos : Gian Biagio Conte, « Love without Elegy : the *Remedia amoris* and the Logic of a Genre », dans : *Poetics Today*, 10.3 (1989), pp. 441-469, p. 462.

57 Fraguier, *op. cit.*, pp. 280-81.

sentimens tristes dont nos propres malheurs nous avoient remplis »<sup>58</sup>. Celle de l'élégie suivrait un même chemin : « la douleur qu'on veut calmer, on la charge d'abord, on s'en occupe, on s'en remplit, on s'y plaît. Malherbe dit en quelque endroit, *Et ce qui s'offre à moi, s'il n'a de l'amertume, | Je ne puis l'endurer*. Et plus bas, *Et qui veut m'affliger, il faut qu'il me conseille | De ne m'affliger pas* ».

Voilà la concaténation des étapes : la réflexion sur le passé produit des « lieux communs de désirs », à travers lesquels le poète construit l'image fictive d'un bonheur révolu. Ce décor lui provoque l'adoucissement (trompeur) de sa situation de détresse. L'auteur compare ce chemin à la sortie de la nuit au grand jour à travers « tous les degrés de l'aurore ». Fraguier s'accorde ici aux théories poétiques de l'époque, en ce qu'il fait de l'imagination le ressort privilégié d'un tel parcours cathartique<sup>59</sup>. À travers la catharsis, Fraguier situe donc la spécificité de l'élégie dans une tension passé-présent : tension qui simultanément approfondit et apaise la douleur. Il s'agit en somme encore d'un jeu sur les bords du chaos ; mais l'idée de cette « duperie des passions » qui provoque une jouissance dans (et grâce à) la douleur est destinée à parcourir tout le XVIII<sup>e</sup> siècle : nous la retrouverons à la base de l'élégie romantique.

---

58 *Ibid.*, p. 281.

59 Il faut se rappeler du fait qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle la notion d'« imagination » recoupe presque entièrement celle de « mémoire ». Voilà la définition qu'en donne Marmontel dans les *Éléments de littérature* : « On appelle ainsi cette faculté de l'âme qui rend les objets présents à la pensée ; elle suppose dans l'entendement une appréhension vive et forte et la facilité la plus prompte à reproduire ce qu'il a reçu. Quand l'*imagination* ne fait que retracer les objets qui ont frappé les sens, elle ne diffère de la mémoire que par la vivacité des couleurs. Quand de l'assemblage des traits que la mémoire a recueillis, l'*imagination* compose elle-même des tableaux dont l'ensemble n'a point de modèle dans la nature, elle devient créatrice : et c'est alors qu'elle appartient au génie. » (*op. cit.*, p. 651). On verra dans la deuxième partie l'importance que ces théories revêtent dans la poésie d'André Chénier. Pour l'instant, il ne faut pas penser que l'importance de l'imagination se réduise à la poésie : Geneviève Cammagre a souligné le rôle de cette faculté dans le projet encyclopédique (« Élégie et lyrique : parcours à travers quelques textes théoriques », *Cahiers Roucher-André Chénier – L'Élégie et la Poésie élégiaque autour d'André Chénier*, 25 (2006), pp. 33-47).

Quelques années plus tard, Souchay reprend l'essentiel des théories de Fraguier. Dans ses *Discours*, il suggère tout d'abord une affinité entre tragédie et élégie ; cette affinité résiderait et dans la pragmatique du genre, et dans son effet sur le lecteur/spectateur<sup>60</sup>. Souchay établit le décor, avant d'en arriver à l'argument de la catharsis, qu'il inscrit dans la *vexata quæstio* de la définition du genre à travers le mètre. Ce qui fait la différence entre les poèmes didactiques ou historiques en distiques (les Αἴτια de Butas, les *Fasti* d'Ovide, etc.) et l'élégie proprement dite est essentiellement le but : les premières « n'[ont] guères d'autre but que d'instruire », tandis que la deuxième « imite des actions, & qu'au sens des Stoïciens, elle se propose de purger en nous la tristesse par la tristesse même »<sup>61</sup>. Non seulement l'élégie serait une « πράξεώς [...] μίμησις », selon la célèbre définition d'Aristote ; mais encore, l'hypotypose constitue d'après Souchay le relais majeur de la catharsis élégiaque. À travers cette assimilation, la voie est tracée vers une lecture de l'élégie comme une tragédie *in minore*.

Finalement, Le Blanc pousse ces idées à la limite d'un rapport privilégié entre les deux genres. Dans le long discours qui précède ses *Élégies*, il range l'élégie du côté de la tragédie avec plus d'assurance que ses prédécesseurs : « ce n'est pas sans raison que l'on compare l'Élégie à la Tragédie, elle en est une sorte de diminutif »<sup>62</sup>. Le Blanc refait à

---

60 « Or, de tous les poèmes, j'ose dire qu'après le dramatique, il n'est point qui soit plus propre à nous émouvoir que l'Élégie » (*Discours sur l'élégie*, op. cit., p. 335) ; ou encore, à propos de l'étymologie, « [...] l'Élégie fut ainsi nommée, parce qu'elle estoit remplie de l'exclamation lugubre ἔῃ, si familière aux poètes tragiques, & qui échappe si naturellement aux personnes affligées », p. 336.

61 Souchay, *Premier discours...*, op. cit., p. 352. Comme reconnaît Dion (*Entre les larmes...* op. cit. p. 107), le rapprochement de l'élégie à la tragédie possède aussi la fonction d'établir une spécificité du genre capable de le séparer avantageusement des excès galants et bucoliques.

62 Abbé Le Blanc, *Élégies de Mr. L\*B\*C. Avec un discours sur ce genre de poésie, et quelques autres pièces du mesme auteur*, Paris, Chaubert, 1731, p. 13. « [I] me semble que l'Élégie doit être plutôt Dramatique qu'Epique ; elle ne peut-être intéressante qu'autant qu'elle est la représentation d'une action.

l'envers le chemin du rapprochement sur lequel s'est ouvert le présent sous-chapitre : en reconnaissant dans la plainte l'élément fondamental de la tragédie française, il décrète *Bérénice* l'exemple majeur du genre<sup>63</sup>.

L'auteur explicite l'idée à la base d'un tel rapprochement : la représentation des sentiments qui est le but de l'élégie est d'autant plus vraie qu'elle s'opère par une perspective dramatique. Il se targue d'une peinture fidèle des passions : « je me suis flatté qu'on me tiendrait quelque conte de ce qu'en peignant les passions amoureuses, je ne l'ai pas fait d'une manière qui fût capable de séduire. Au lieu de ces tableaux attrayants de foiblesse de l'amour, j'en expose de vrais, peut-être d'aussi touchants, mais qui sûrement ne peuvent que le faire craindre »<sup>64</sup>. Le poète rejette la prétendue « facilité » de l'élégie, cautionnée par l'universalité de son thème (l'amour). La critique de Boileau est évidente : « Il ne suffit pas d'aimer pour être Poète : à ce prix qui ne le seroit pas ? »<sup>65</sup>. L'élégie de

Action simple à la vérité & dénuée de tout ce qui doit former celle de la Tragédie ; mais elle n'en doit pas moins avoir son exposition, son accroissement & sa fin (*ibid.*, pp. 13-14).

63 « On n'aime point les plaintes, dit-on ; & nos Tragedies ne sont autre chose d'un bout à l'autre. Qu'on sépare de celles de Racine quelques Monologues qui ne roulent que sur l'amour, ce seront autant d'Élégies ; cependant quel intérêt n'y prend-t-on pas ? Jusqu'à quel point ne s'en laisse-t-on pas toucher ? *Bérénice* n'est autre chose qu'une longue et magnifique Élégie que ce grand Poète a mis sur le Théâtre » (*ibid.*, pp. 7-8)

64 *Ibid.*, pp. 36-37. La motivation d'un tel choix rehausse encore une fois la dignité de l'élégie. La représentation de l'amour déchaîné sert d'après Le Blanc à instruire le lecteur, tout de même que le font les théologiens et les philosophes. Par rapport à eux, le poète peut ajouter à la raison des ornements qui la rendent moins indigeste. Les échos épiques de Lucrèce (« *Nam ueluti pueris apsinthia tætra medentes | Cum dare conantur, prius oras pocula circum | Contingunt mellis dulci flauoque liquore, | Ut puerorum ætas inprovida ludificetur* », *De la nature*, 2 t., éd. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1924, II, p. 151 (IV, vv. 11-14) et de Tasse (« *Così à l'egro faciul porgiamo aspersi | Di soavi licor gli orli del vaso : | Succhi amari ingannato intanto ei beve | E da l'inganno suo vita riceve* », *Gerusalemme liberata*, éd. Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1983, p. 3 (I, 3, vv. 5-8) soulignent davantage l'importance que Le Blanc accorde à l'élégie.

65 *Ibid.*, p. 32.

Le Blanc se base alors sur une sorte de compensation : ce qu'elle perd en charme, elle le gagne en adhérence à son objet. Au poète de revendiquer avec fierté cet échange : « J'en expose de vrais ».

Le ressort privilégié de ce souci de vérité consiste à donner la parole à des femmes souvent issues du monde tragique. La diction « au féminin », en rapprochant l'élégie de la tragédie, permet selon Le Blanc l'effet cathartique : « L'amour est communément la fièvre chaude de la raison ; pourquoi donc s'étonner des délires qui l'accompagnent ? [...] Pourquoi donc ne sera-t-il pas permis de le peindre tel ? Pourquoi n'aura-t-on cette liberté dans l'Elégie, puisqu'on l'a sur le Théâtre ? »<sup>66</sup>. L'idée que la vérité passe par une fiction lyrique qui fait parler quelqu'un d'autre au lieu du poète lui-même ne doit pas étonner : une prise en charge cohérente du concept de subjectivité ne se développe pas avant la deuxième partie du siècle. Néanmoins, le choix du « *Moi* » lyrique féminin revêt un intérêt foncier en ce qu'il permet au poète de mettre en suspens le respect des règles poétiques pour se rapprocher des passions : « [L]es Hommes se croient dispensés d'être raisonnables dans la douleur, les Femmes le sont de droit »<sup>67</sup>. Feindre un discours féminin signifie finalement à cette époque regarder l'amour (et donc le désordre) par une perspective 'privilegiée'<sup>68</sup>.

---

66 *Ibid.*, p. 44. Pour atteindre ce résultat, Le Blanc évoque le motif du génie, véritable reine des facultés poétiques : « Le fondement de la Poésie est l'invention : le jugement [...] n'est fait que pour arranger ce que l'imagination lui fournit » (p. 33).

67 *Ibid.*, p. 57.

68 Masson de Pezay, le premier à traduire Tibulle *in extenso*, en arrivera à suggérer un bizarre procédé afin de rendre le « désordre ingénieux » du poète de Délie : « Pour avoir une excellente Version de ces Poètes, il faudroit qu'un homme bien amoureux les expliquât à sa Maitresse, que la Maitresse les traduisit, et que l'Amant ne se chargeât de corriger que les fautes d'ortographe ; car la femme qui n'en feroit point, ne seroit pas celle dont je préférerois la Traduction » (Alexandre-Frédéric-Jacques-Masson, marquis de Pezay, *Traductions en prose de Catulle, Tibulle et Gallus, par l'auteur des « Soirées helvétiques » et*

Il nous semble que l'œuvre de Le Blanc constitue un préalable au succès de l'héroïde : l'« assimilation de certains monologues tragiques à des poèmes élégiaques et vice-versa »<sup>69</sup>, l'instance subjective au féminin, la fiction épistolière à peine esquissée, constituent autant d'éléments dont il sera question par la suite. L'importance de son œuvre tient à ce que pour la première fois l'équilibre entre art et nature semble pencher du côté de la deuxième : le poète affiche ne pas craindre les hardiesses et les négligences d'une telle posture, car « il faut que le desordre du Discours tienne en quelque sorte de celui des Passions »<sup>70</sup>.

### 1.3 Splendeurs et misères de l'héroïde

Le Blanc réaffirme donc la prééminence des passions au détriment du style. Si l'on imagine l'histoire de l'élégie au XVIII<sup>e</sup> siècle comme une lente mais inéluctable prise en compte, par le genre (et donc par toute la poésie lyrique), de l'intériorité du sujet poétique, on reconnaîtra l'intérêt relatif de son œuvre. Mais l'importance de celle-ci peut aussi être mesurée à l'aune de ce qui vient après, et qui se trouve pour ainsi dire anticipé par Le Blanc : l'héroïde.

---

des « Tableaux », 2 t., Paris, Delalain, 1771, p. viii). On pourrait reconnaître dans cette diction poétique au féminin un signe avant-coureur de cette confusion des identités sexuelles particulièrement évidente à l'époque de la Révolution et liée aux bouleversements historiques. D'après Stéphanie Génand « L'effondrement de l'Ancien Régime et des fondements de l'identité nationale trouve dans le trouble du corps le miroir privilégié du déracinement qui emporte le XVIII<sup>e</sup> siècle » (« Le corps ambigu : le trouble de l'identité sexuelle entre les deux siècles », dans : Katherine Astbury et Catriona Seth (dir.), *Le tournant des Lumières*, mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 192-202, ici p. 193).

69 Dion, *Entre les larmes...*, p. 107

70 Le Blanc, *op. cit.*, p. 41.



Le bref succès de ce type de poème a partie liée avec l'évolution de l'élégie au siècle des Lumières. L'héroïde naît à la croisée de plusieurs genres (épître, tragédie, élégie...). Une telle hybridité trahit la difficulté croissante de la part des poètes de s'accommoder des formes traditionnelles. C'est surtout l'élément normatif qui pose problème : les auteurs d'héroïdes font preuve d'une sorte d'éclectisme générique qui affiche la prééminence de l'objet (la représentation de l'intériorité) sur la forme. « [N]e donnons de loix qu'avec une extrême circonspection, sur-tout à la Poésie, qui a son foyer dans l'ame », prescrit Dorat en tête de la *Lettre de Valcour à son père* de 1767<sup>71</sup>. Dans le cadre de la présente étude, l'importance de l'héroïde consiste donc en ce qu'elle représente une étape importante vers la construction d'une subjectivité lyrique ouvertement revendiquée. De plus, le rapport problématique qui lie l'héroïde à l'élégie (du moins sous la plume des théoriciens français du XVIII<sup>e</sup> siècle) annonce à coup sûr les glissements génériques à l'œuvre dans la poésie lyrique de la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La mode de l'héroïde éclate au milieu du siècle. Carocci isole une trentaine d'années au cours desquels l'héroïde naît (en 1758 avec la traduction de Charles-Pierre Colardeau de la *Lettre d'Héloïse à Abailard* d'Alexander Pope), connaît un vif succès (vers les années 1764-65) et tombe progressivement en désuétude (les dernières héroïdes paraissent dans l'*Almanach des Muses* entre 1777 et 1785, « souvent négligées par les

---

71 Claude-Joseph Dorat, *Lettre de Valcour à son père, pour servir de suite et de fin au roman de Zeila ; précédée d'une Apologie de l'Héroïde, en réponse à la lettre d'un anonyme à M. Diderot*, Paris, Jorry, 1767. L'anonyme est Masson de Pezay : celui-ci venait de publier sa *Lettre de Julie à Ovide*, héroïde qu'il avait fait précéder par une attaque à l'égard... de l'héroïde elle-même ! Ces pages, que Renata Carocci définit « le résultat d'un moment de mauvaise humeur ou d'une lubie de l'auteur qui se contredit et manque de clarté » (*Les héroïdes dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (1758-1788)*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1988, p. 61), témoignent de la nature problématique et contradictoire du sous-genre en question.

autres journaux, désormais résignés au déclin du genre et indifférents à une production poétique déjà périmée »<sup>72</sup>). L'abondance bibliographique témoigne d'un engouement bref mais intense<sup>73</sup>. Or, malgré cette brièveté, l'histoire de l'héroïde constitue un moment de transition décisif. On a mentionné la naissance d'une subjectivité lyrique nouvelle, que l'on peut situer en aval du sous-genre en question. En amont, force est de reconnaître les rapports entre l'héroïde et les élégies tragiques de Le Blanc<sup>74</sup>. Une analyse de cette proximité pourra mettre en lumière les paradoxes sous-jacents à la théorie et à la pratique de l'héroïde.

### 1.3.1 L'importance des modèles : Ovide

Ovide représente une référence incontournable pour les auteurs d'héroïdes. Inventeur du genre, il est évoqué en tant que source d'inspiration par Jean Castilhon en 1769 : « ce n'est donc pas [...] dans les *Poétiques* modernes, ni dans les réflexions de nos auteurs sur l'élégie qu'on doit chercher les règles de l'héroïde ; c'est dans Ovide lui-même, ou plutôt, dans le jugement qu'il a porté de ses héroïdes, quand prévoyant l'impression qu'elles feroient sur les âmes sensibles, il a dit : *Je veux qu'un amant passionné* [...] »<sup>75</sup>. Cette position est paradoxale. Castilhon puise la « règle » de l'héroïde dans ces vers que

---

72 *Ibid.*, pp. 57-58.

73 « Tout pâlit devant l'héroïde : les libraires ne voulaient plus entendre parler d'autre chose ; les poètes, du premier au dernier, s'empressèrent de répondre à ce nouveau besoin, et c'est sur le terrain de l'héroïde que se produisit une lutte acharnée à laquelle on allait être redevable de bien des compositions ridicules et de bien des pauvretés » (Gustave Desnoireterres, *Le chevalier Dorat et les poètes légers au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 1887, p. 7).

74 Le livre de Carocci sur l'héroïde au XVIII<sup>e</sup> siècle, tout en demeurant le produit d'un effort documentaire remarquable, ne dit mot de Le Blanc. L'auteur se limite à citer, parmi les signes avant-coureurs de cette forme poétique, quelques essais de Fontenelle (*op. cit.*, pp. 14-15).

75 Jean-Louis Castilhon, « Remarques sur l'héroïde », dans : *Second recueil philosophique et littéraire de la société typographique de Bouillon*, Paris, Lacombe, 1769, pp. 128-145, ici p. 141.

l'on cite tout au long du siècle et jusqu'à Chénier, afin de justifier la posture élégiaque<sup>76</sup>. De plus, le but des pages de Castilhon consiste en montrer la différence entre héroïde et élégie !

La référence à Ovide n'est pas anodine ; toutefois, elle demeure à double tranchant. On sait qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle ce poète a longtemps représenté le modèle du poète galant. Il était selon Algarotti, parmi les poètes latins, celui « che meno avrebbe l'aria forestiera alle Tuilleries ed a Versaglia »<sup>77</sup> ; et à Marmontel dans l'*Encyclopédie* d'en faire le maître de l'« élégie gracieuse » où « les négligences sont plus excusables »<sup>78</sup>. La centralité de l'imagination dans la poétique de l'époque permet de comprendre les fondements d'une idée qui pourrait paraître paradoxale de nos jours : la présence d'un « *Moi* » poétique fictif, loin d'être une entrave à la représentation de l'intériorité, constitue un gage de sincérité. Le poète de Sulmone représente en ce sens une *auctoritas*. Selon Marmontel, « Ovide est plein de chaleur, lorsqu'il soupire au nom de Penelope après le retour d'Ulysse ; il est glacé, lorsqu'il se plaint lui-même des rigueurs de son exil à ses amis & sa femme »<sup>79</sup>. L'auteur des *Héroïdes* l'emporte sur celui des *Tristia*. Le Blanc aussi, au moment où il situe la nouveauté de son entreprise dans la représentation

---

76 « *Atque aliquis iuuenum, quo nunc ego, saucius arcu | agnoscat flammae conscia signa suæ, | miratusque diu 'quo' dicat 'ab indice doctus | Composuit casus iste poeta meos ?* » (Ovide, *op. cit.*, p. 44 (II, 1, vv. 7-10).

77 Francesco Algarotti, *Pensieri diversi sopra materie filosofiche, e filologiche*, dans : *Opere del conte Algarotti e di Saverio Bettinelli*, 8 t., Livorno, Coltellini, 1764-65, VII (1765), p. 127. On peut imaginer qu'une telle aisance soit aussi l'effet de l'importance de l'œuvre ovidienne dans les décorations qui embellissent le château et ses annexes (à ce propos, voir : Jean-Pierre Neraudau, « Ovide au château de Versailles, sous Louis XIV », dans : *Colloque. Présence d'Ovide*, éd. Raymond Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 1982, pp. 323-344).

78 Marmontel, *op. cit.*, V, p. 485

79 Marmontel, « ELEGIE », *op. cit.*, p. 486.

véridique des sentiments, invoque l'exemple des fictions ovidiennes : « Les véritables Elégies [...] sont celles qui n'en portent pas le nom & qu'il a intitulées *Héroïdes*. C'est-là [*sic*] qu'il a peint l'amour tel qu'il doit être pour faire la matière de la belle Elégie »<sup>80</sup>.

Cette situation change au cours des années 1750-60 : l'épuisement progressif de la poétique précieuse qui avait dominé dans la première partie du siècle, et la montée en puissance d'une sensibilité nouvelle, exigent d'autres modèles poétiques, notamment Properce et surtout Tibulle. Les mots de Le Brun-Pindare, dans son *Discours sur Tibulle* de 1763, donnent le ton de ce revirement : « L'ingénieux Ovide lu, chéri, adoré par la jeunesse, mais souvent critiqué par un âge plus mûr, a plus d'esprit que de sentiment, plus de coquetterie que de tendresse [...] il périt quelquefois sous l'art et les fleurs »<sup>81</sup>. La question de la fortune des « *Amorum Triumviri* »<sup>82</sup> à l'âge des Lumières est certes plus complexe<sup>83</sup>. Mais après ces remarques préliminaires, il faut reconnaître que le sous-genre de l'héroïde, dans le moment où il se veut résolument nouveau, garde, par le biais de l'inspiration ovidienne, un lien étroit tantôt avec une diction poétique fictionnelle (plus proche de la tragédie que de la poésie lyrique), tantôt avec cette veine galante qu'elle était censée remplacer.

---

80 Le Blanc, *op. cit.*, p. 22.

81 *Discours sur Tibulle*, dans *Œuvres de Ponce Denis (Écouchard) Le Brun*, 4 t., éd. P.L. Ginguené, Paris, Crapelet, 1811, IV, pp. 392-403, ici p. 394

82 Ole Borch, *Dissertationes academicae de poetis*, Francfort-sur-le-Main, D. Paulius, 1683, p. 52.

83 Voir : Stéphanie Loubère, « Translation and Imitation of Classical Elegy in the French Eighteenth Century », dans : Thea S. Thorsen (dir.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 320-335.

### 1.3.2 Hybridité générique de l'héroïde

La définition d'héroïde est elle-même la source de paradoxes plus ou moins voyants. Les remarques de Castilhon se situent à une époque où la vogue est déjà dans la phase descendante de sa parabole. Elles redisent néanmoins l'incertitude générique précisément au moment où elles prétendent la démêler. L'auteur se plaint du fait qu'aucun auteur n'ait jusque-là saisi le véritable caractère de l'héroïde, de sorte que, « fût-il inspiré par Apollon lui-même, il est contraint par le sujet de se borner aux plaintes, aux soupirs, aux sermens, aux imprécations, aux fureurs, au désespoir, en un mot, à tous les lieux communs du genre élégiaque »<sup>84</sup>. Autrement dit : en attendant qu'un auteur nous livre une héroïde 'réussie', capable de constituer le résultat d'un nouveau type de poème, on doit se contenter d'un tas d'héroïdes 'manquées', c'est-à-dire d'élégies<sup>85</sup>.

L'élégie agit tel un repoussoir à l'égard des auteurs d'héroïdes. L'existence même de ce 'danger' élégiaque (molle tendresse, style négligé jusqu'à la fadeur, etc.) redit une confusion générique que plusieurs auteurs essaient sans succès de résoudre. André-Hyacinthe Sabatier, en 1766, tout en reconnaissant une essence commune (« une passion délicate »<sup>86</sup>), souligne la différence dans les péripéties que cette passion doit affronter. Dans l'héroïde, celles-ci amorcent la lacération qui produit le *pathos* propre au sous-

---

84 Castilhon, *op. cit.*, p. 131.

85 « Ils se sont donc trompés ceux d'entre nos littérateurs qui, proposant comme des règles sûres & des lois invariables leurs réflexions & leurs opinions, ont appliqué à l'héroïde des préceptes qui ne peuvent tout au plus convenir qu'à l'élégie » (*Ibid.*, p. 133).

86 André-Hyacinthe Sabatier, *Réflexion sur l'Héroïde & sur les Auteurs qui écrivent sur l'Amour*, dans : *Odes nouvelles et autres poésies, Précédées d'un Discours sur l'Ode, & suivies de quelques Morceaux de Prose*, Paris, Jorry – De Lalain, 1766, pp. 290-301, ici p. 291.

genre, lequel « doit tracer avec un crayon de feu l'amour, ses malheurs, sa jalousie, son désespoir ».

Le genre vers lequel l'héroïde tend naturellement est donc celui de la tragédie. C'est ici que l'antécédent de Le Blanc joue de tout son poids. Celui-ci avait composé ses élégies en utilisant de nombreux ressorts rhétoriques propres à l'écriture dramatique<sup>87</sup>. Or, l'héroïde est définie dès 1759 comme « le tableau abrégé d'une action pathétique & théâtrale exposée par un seul personnage »<sup>88</sup>. Par ce rapprochement on en arrivera à faire de l'héroïde une sorte d'« école préparatoire » à l'écriture dramatique. Le but consiste au premier abord à éviter à ce type de poème le statut de simple hyponyme de l'élégie. Mais ce rapprochement permet tout de même aux auteurs de lâcher la bride à l'imagination, vers la création d'un style que Dorat recommande « noble, animé, plein de force, de chaleur & de passion »<sup>89</sup>.

De telles passions demandent des interprètes appropriés. L'un des arguments majeurs contre l'élégie réside alors en la différence des personnages que l'héroïde « met en scène », ainsi que dans le style grandiose qui leur convient. Un tel choix produit un

---

87 Dans un article récent, Dion a analysé les procédés que Le Blanc utilise à ce propos : des noms des personnages (Céphise, Ismène, Ériphile...) aux figures rhétoriques (hypotyposes, aposiopèses) et jusqu'aux « chevilles héroïco-tragiques » (Nicholas Dion, « À la frontière des autres genres : les *Élégies* de l'abbé Le Blanc », *@nalyse. Revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 10, n° 2, *La Frontière en soi. Vivre et écrire entre les lignes* (printemps-été 2015), p. 184. [url : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1319/1221>, consulté le 15 juin 2015 à 11h34]).

88 « Armide à Renaud, Héroïde annoncée dans le *Mercure de Décembre* », *Mercure de France*, Paris, Chaubert – Jorry – Pissot – Duchesne – Cailleau – Cellot, 1759, I, p. 134. L'héroïde est vue comme une étape sur le chemin qui mène au statut, bien plus souhaitable, de poète tragique, car « à l'intrigue & au dialogue près, ce Poème est tout dramatique » (p. 135).

89 Claude-Joseph Dorat, « Lettre de l'auteur », *Réponse de Valcour à Zeila, précédée d'une lettre de l'auteur à une femme qu'il ne connoît pas*, Paris, Jorry, 1766, p. 12.

résultat paradoxal : cette même monotonie, que l'on condamne dans l'élégie, parcourt la plupart des héroïdes écrites entre les années 1750 et 1780. Elle est d'autant plus étourdissante, que l'héroïde singe le style tragique en faisant parler les personnages les plus improbables (de Caïn à Moctezuma, à Jean Calas)<sup>90</sup>.

En conclusion, Carocci a bien vu le péché originel de l'héroïde dans « sa construction toute intellectuelle et *a priori* »<sup>91</sup>. Précisément la première héroïde, la *Lettre d'Héloïse à Abailard* de Colardeau, demeure l'exemple le plus réussi du genre. La parabole de l'héroïde redit avec force à cette époque la nécessité d'une forme ou d'une « voix » apte à représenter l'intériorité. La limite consiste en ce que cette nécessité demeure théorique : les résultats sont, quant à eux, assez artificiels. Mais il faut certes reconnaître que la prise en compte du sujet lyrique que réaliseront les poètes du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle possède un antécédent dans les tentatives de la part des auteurs d'héroïdes d'affranchir le discours sur le « *Moi* » de l'emprise de l'artifice ou de la bienséance. Les mots de Dorat en 1766 sont révélateurs sur ce point : « ce n'est jamais Abailard que j'y fais parler. C'est toujours moi qui parle à sa place »<sup>92</sup>.

---

90 Castilhon reconnaît ce danger : « l'héroïde n'admettant que des acteurs illustres, des rois, des souverains, en un mot, des héros qui, à la vérité, sont fort ridiculement supposés parler toujours avec noblesse, penser & s'exprimer tout autrement que le reste des hommes ; le poète est nécessairement obligé de guinder leurs soupirs, & de tracer les recits de leurs amoureuses disgrâce sur le ton le plus majestueux & le plus élevé ; ton qui n'étant presque jamais celui de la nature, répand une accablante langueur & une insoutenable monotonie dans les ouvrages de ce genre » (*op. cit.*, p. 129).

91 Carocci, *op. cit.*, p. 37. « Les auteurs ne paraissent pas – où ne veulent pas – accréditer l'idée que la faillite de l'héroïde est due au manque de poésie : au fond, chacun d'eux espère être celui qui comblera cette lacune ».

92 Claude-Joseph Dorat, *Lettres en vers, ou Épîtres héroïques et amoureuses*, Paris, Jorry, 1766, pp. iij-iv.

Dans l'immédiat, la quête de la part des auteurs d'héroïdes, d'une voix lyrique nouvelle, produit un flottement dont il faut tenir compte dans la définition de l'élégie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sa nature protéiforme cautionne désormais toute sorte d'hybridation générique. De la tragédie à l'épître héroïque, de l'églogue au drame bourgeois, l'élégie s'approprie tout registre, pourvu que cette appropriation aide sa représentation des mouvements du cœur. Or, les deux typologies élégiaques qu'on vient d'analyser rapidement posent avec force la question du destinataire : l'élégie tragique à travers l'idée de catharsis élégiaque, l'héroïde par sa nature même à mi-chemin entre le poème lyrique et l'épître. Avant d'aborder la troisième typologie élégiaque de ce premier chapitre (l'élégie funèbre d'origine anglaise), il est donc grand temps d'analyser la façon dont l'élégie « invente » pour ainsi dire son lecteur.

## 1.4 Destinataires élégiaques : l'écho des larmes

Les théories de la réception proclament depuis les années 1970 l'inscription du lecteur dans le texte littéraire, et cela est vrai *a fortiori* en ce qui concerne l'élégie. Tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle l'on s'accorde sur un point : l'élégie doit être « touchante ». Par l'insistance sur cette caractéristique, les théoriciens et les poètes<sup>93</sup> situent le but de l'élégie dans la création d'un lien, d'un espace de tangence entre la voix du poète et l'expérience du destinataire. Un tel lien se situe au tout premier abord sous le signe d'une préoccupation commune à d'autres genres au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, à savoir la place

---

93 Dans l'impossibilité de citer toutes les occurrences de l'adjectif, on se contentera de deux particulièrement significatives. Le début de l'entrée « ÉLÉGIE » par Marmontel proclame : « L'élégie, dans sa simplicité touchante & noble, réunit tout ce que la Poésie a de charmes, l'imagination & le sentiment [...] » (*op. cit.*, V, p. 484). Une trentaine d'années après, Chénier déclare à Le Brun : « Mais la tendre Élégie et sa grâce touchante | M'ont séduit » (André Chénier, *Œuvres poétiques*, 2 t., éd. Georges Buisson et Édouard Guitton, Orléans, Paradigme, 2005-10, I [2005] p. 243).



qu'il faut faire au lecteur. Or cette place est définie d'emblée selon un triptyque classique bien connu : *placere, movere, docere*. On verra brièvement au cours du présent sous-chapitre la façon dont, relativement à l'élégie, le deuxième membre empiète progressivement sur les deux autres au XVIII<sup>e</sup> siècle.

La critique moderne a pointé la nature problématique du rapport entre le poète lyrique et son lecteur – voire mieux, la projection textuelle de ce lecteur. Le destinataire lyrique occupe une position fuyante à l'intérieur d'une parole forcément singulière. Condamné à « s'aplatir » sur le sujet lyrique, il est destiné à « reprendre à son compte le discours de l'autre et les inflexions qui lui permettent de moduler ou de construire son expérience », ainsi que l'a reconnu Joëlle de Sermet<sup>94</sup>. Mais ce problème n'en est pas un au XVIII<sup>e</sup> siècle, bien au contraire : le but des poètes consiste à fabriquer un destinataire lyrique aussi « inclusif » que possible, qui remet directement en cause le lecteur. Moment de reconnaissance de soi dans autrui (« *Agnoscat flammæ conscia signa suæ* » disait Ovide), la lecture est aussi un lieu de « construction » de sa propre expérience amoureuse d'après celle du poète, être à la sensibilité supérieure.

#### 1.4.1 Entre spectateur et lecteur

Dans le cadre d'une rhétorique classique encore redevable des préceptes aristotéliens, cet « actant de deuxième personne » ressemble moins à un lecteur qu'à un auditeur/spectateur. En effet, pendant une longue partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, le pathétique est

---

94 Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », dans : Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, pp. 81-97, ici p. 95.

considéré comme un relais privilégié de l'écriture rhétorique et tragique<sup>95</sup>. C'est précisément dans la tragédie que les premiers théoriciens du siècle puisent leur idée du pathétique élégiaque. Ce choix se révèle à double tranchant : l'insistance sur la catharsis élégiaque, en soulignant l'idée d'une réaction, permet aux théoriciens une prise en compte primordiale du « *Tu* » situé, pour ainsi dire, à l'autre bout de l'énonciation. En même temps, elle aplatit cette prise en compte sur une appréhension essentiellement théâtrale.

Des références au lecteur ne paraissent qu'incidemment dans les écrits de Fraguier et Souchay. Même là où le premier traite la question décisive de la catharsis élégiaque, la transition entre la tragédie et l'élégie s'opère tout naturellement, en début de paragraphe (« Il en est de même dans l'Élegie [...] »<sup>96</sup>). Qui plus est, l'impression est que le destinataire de cette tension cathartique soit davantage le poète lui-même qu'un lecteur quelconque : « la douleur qu'on veut calmer, on la charge d'abord, on s'en occupe, on s'en remplit, on s'y plaist ». L'élégie est de telle sorte reléguée à la sphère privée : elle permet avant tout au poète lui-même de se relever d'un moment de faiblesse.

---

95 Il suffit de parcourir l'entrée « PATHÉTIQUE » des *Éléments de littérature* de Marmontel (mais on sait que l'œuvre, publiée en 1787, ressemble les écrits parus trente ans auparavant dans l'*Encyclopédie* et dans la *Poétique française*). L'analyse de l'encyclopédiste se penche presque exclusivement sur l'art oratoire, et ne conçoit d'autres « poésies » que la poésie dramatique (op. cit., pp. 852-863). Et quant à l'*Encyclopédie*, c'est le chevalier de Jaucourt qui, en rédigeant l'entrée « PATHÉTIQUE », vise ouvertement « l'auditeur » : « Tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même, tout ce qui captive son entendement, & subjugué sa volonté, voilà le *pathétique* » écrit-il le chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, op. cit., XII [1765], p. 169.

96 Abbé Fraguier, op. cit., pp. 280-281. On signalera que cette aisance argumentative attirera les critiques du duc de Nivernais, agacé par ces principes « qu'il [*Fraguier*] n'a pas jugé nécessaire de prouver » (op. cit., p. 269).

La confusion entre spectateur et lecteur recouvre aussi une autre fonction, que Le Blanc explicite en ouverture de son *Discours* : comme l'élégie est un genre dévalorisé, quel lecteur peut-elle attirer<sup>97</sup> ? En effet, chez Le Blanc, la notion de pathétique se ressent encore de la définition classique, à mi-chemin entre tragédie (la nécessité d'être « utile » en même temps qu'agréable<sup>98</sup>) et art oratoire (parmi les talents indispensables à la réussite élégiaque il range « cette persuasion que doivent opérer les sentiments »<sup>99</sup>).

Une telle impasse lecteur-spectateur est dénoncée par Michault (adversaire de Le Blanc) dans ses *Réflexions critiques* : « Laissons à la Tragédie ses grandes passions qui sont entièrement de son ressort, il lui en faut pour émouvoir & surprendre le Spectateur. L'Elegie qui s'occupe seulement à toucher & intéresser le Lecteur, n'a pas besoin de tant d'art »<sup>100</sup>. Mais on doit à Rémond de Saint-Mard (*Réflexions sur la poésie*, 1734) une description intéressante de la façon dont le destinataire prétend entrer directement dans l'espace lyrique : « Si l'on vouloit me plaire dans l'Elégie, il n'y auroit qu'un parti à prendre, & le voici. Ce seroit de m'y peindre ces petits tourmens, ces espèces de peines

---

97 « Le seul titre d'un Livre suffit quelquefois pour indisposer tout Lecteur : je le crains si fort que si j'étois capable de me distinguer par la singularité puérile d'un Titre, j'aurois usé de cette supercherie pour épargner à mes Lecteurs celui d'*Elégies* qui peut les rebuter. Je conviens qu'il y a du risque à faire imprimer aujourd'hui des Vers, & de la témérité à donner des Elégies. Jamais la Poésie n'a été si mal reçue. Les vers ne trouvent plus d'accès favorable qu'au Théâtre ; partout ailleurs on les néglige. » (Le Blanc, *op. cit.*, pp. 2-3).

98 « Quoiqu'il en soit, un homme me paroît louable, qui doué de quelques talents, les employe à se rendre utile, & les Poètes seroient plus estimés s'ils se proposoient toujours dans leurs Ouvrages de n'amuser qu'en instruisant. » (*Ibid.*, p. 39 ; d'autres références peuvent être repérées aux pp. 51 et 62).

99 *Ibid.*, p. 34. Quant au pouvoir de persuasion des sentiments (et donc de la poésie lyrique), Àron Kibédi-Varga a montré les liens entre la poésie lyrique classique et le genre rhétorique délibératif : « [a]u fond, toute poésie amoureuse dans laquelle le poète insiste sur ses souffrances et essaie ainsi de fléchir une dame cruelle, présente une situation qui relève du délibératif » (*Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970, p. 91).

100 Michault, *op. cit.*, p. 35.

qui dans l'Amour sont des plaisirs : alors je ne me ferois point prier pour y entrer. Il y a plus : au moïen de ces petites peines qui, selon moi, sont des plaisirs, je tomberois dans une mélancolie douce ; je me laisserois aller à une rêverie charmante, & l'Elégie alors me paraîtroit une fort jolie chose. »<sup>101</sup>

Rémond de Saint-Mard se représente du côté du destinataire. Sa description de l'acte de lecture retrace un rapprochement par degrés, mais toujours dangereux (la « mélancolie douce » dénonce le risque d'un trébuchement émotif). Le lecteur en quête de plaisir « entre » dans l'élégie, puis il « tomb[e] » dans la mélancolie, enfin il « [se] laiss[e] aller » à la rêverie. Une fois ce parcours achevé, il peut apprécier pleinement la réussite de l'élégie, à laquelle il a contribué de façon décisive<sup>102</sup>. La réaction du lecteur cautionne en effet la justesse de l'épanchement élégiaque, dans ce sens que son abandon reproduit (en l'infirmant) celui du poète ; mais cela à l'exception près, que les peines du deuxième provoquent le plaisir du premier. « S'il y a une forte *[sic]* de plaisir à répandre des larmes, il y en a encore plus à les essuïer » affirme-t-il Le Blanc<sup>103</sup> (qui toutefois situe ce deuxième plaisir dans l'observation des plaintes d'autrui et dans la distance entre la condition du personnage et celle du lecteur). Chez Rémond de Saint-Mard, le plaisir est

---

101 Toussaint Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur la poésie en général, sur l'épique, sur la fable, sur l'élégie, sur la satire, sur l'ode et sur les différents petits poèmes, suivies de trois lettres sur la décadence du goût en France*, reproduction fac-similé. Genève, Slatkine, 1970 [La Haye, Rogissart, 1734], p. 167.

102 Il ne faut pas se méprendre sur la nature de cette réussite. Rémond de Saint-Mard est un critique féroce de l'« Imagination mâle et vigoureuse » de Madame de la Suze (*ibid.*, p. 158) et en général de « la Pompe & [...] l'Enflûre » (p. 150) qui dominent l'élégie contemporaine. Il suggère au poète élégiaque de « ternir l'éclat » de son coloris, d'user de la mollesse, en définitive de se limiter à produire « une forte jolie chose ».

103 Le Blanc, *op. cit.*, p. 10.

de nature différente : il consiste en la possibilité de s'abandonner au « naturel » du discours lyrique.

#### 1.4.2 Le lecteur de l'héroïde entre épître et paratexte

Les théoriciens évoqués ci-dessus postulent tous, plus ou moins clairement, la présence d'un destinataire du texte poétique. Mais à l'exception de Le Blanc, aucun d'entre eux n'est poète. Leurs écrits se limitent donc à relater les effets que la poésie devrait produire chez le lecteur, ou alors les attentes de celui-ci face au texte. Ces analyses demeurent intéressantes dans la mesure où elles imaginent un espace commun entre le poète et son lecteur. Cet espace est gouverné par les lois du *pathétique*, stratégie discursive qui s'affirme au cours du siècle, et dont la caractéristique principale consiste en « une émergence brutale de l'actant de deuxième personne »<sup>104</sup>.

Relativement au présent discours, l'intérêt du pathétique réside en sa capacité à démonter les catégories génériques classiques afin d'atteindre son but : « toucher » le lecteur. Anne Coudreuse reconnaît à ce propos que « [l]e pathétique [...] opère comme un dissolvant sur les catégories bien ordonnées de la poétique classique, en multipliant avec plus ou moins de bonheur les tentatives marginales et les hybridations diverses »<sup>105</sup>.

L'oscillation entre élégie « tragique » et héroïde représente alors une étape primordiale de

---

104 Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1992, p. 159.

105 Anne Coudreuse, *Le goût des larmes*, Paris, PUF, 1999, p. 70. Dans cet ouvrage, Coudreuse dresse aussi un essai de typologie du pathétique (pp. 127 *sqq*), en y reconnaissant le résultat de l'évolution du concept de tragique, sous l'emprise des changements esthétiques et sociopolitiques : la montée en puissance d'un public « bourgeois », moins tatillon et demandant à grande voix d'être ému. De là découle en quelque sorte l'élément propre au pathétique en tant que stratégie discursive : l'exagération : « Le pathos [...] est un art de l'étalement, pour ne pas dire de l'étalage : des sentiments, des gestes, des phrases, du volume textuel... » (p. 143).

cette « dissolution » générique, que Coudreuse analyse par rapport au roman épistolaire de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En fait, la nécessité de construire un espace textuel où abriter son lecteur est particulièrement évident dans les héroïdes. Ce sous-genre participe à plein titre à cette « invention de la réception » (le mot est toujours de Coudreuse)<sup>106</sup>. Il y a plus : à travers une mise en abyme du destinataire, l'héroïde représente le moment d'une prise en compte textuelle (mais surtout paratextuelle) d'un lecteur réel. Voyons brièvement la façon dont cela se produit.

Le choix du genre épistolaire permet aux auteurs de bâtir une fiction poétique qui appelle directement en cause le destinataire. Il s'agit, à ce stade, d'une figure doublement « fictive ». À un niveau général, comme tout destinataire lyrique, il ne représente au fond qu'une « pure projection métaphorique de l'espace subjectif », selon la définition de Sermet. De plus, le destinataire de l'héroïde est un personnage souvent mythologique ou historique : Abélard, Thésée, Moctezuma, etc. On a dit qu'une telle fiction représente à cette époque un gage de véridicité ; mais aussi que les poètes éprouvent de plus en plus de difficulté à concilier la représentation de l'intériorité avec une énonciation fictive. Comme il est légitime de reconnaître le poète sous les épanchements du personnage fictif, de même faut-il reconnaître que l'adresse lyrique des héroïdes vise, et même encourage, un dépassement du destinataire fictif<sup>107</sup>.

---

106 Anne Coudreuse, *Le refus du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 53.

107 Relativement aux héroïdes d'Ovide, Paul White reconnaît que « the intermediary, the interceptive reader, perceives the void left by the absent, unreachable 'true' addressee, and actively fills it. » (*Renaissance Postscripts. Responding to Ovid's Heroides in Sixteenth-Century France*, Columbus, Ohio State University Press, 2009, p. 3).

On peut même aller jusqu'à affirmer que l'héroïde favorise l'identification du lecteur réel au destinataire fictif, et cela grâce à l'insistance sur les ressorts conatifs du langage (apostrophes à la deuxième personne du singulier, impératifs, etc.), ou au recours au ton pathétique typique des « lettres passionnées ». Le lecteur trouve alors dans l'héroïde la « dramatisation » d'une expérience commune : les secrétaires de l'époque regorgent d'épîtres bien réelles sur lesquelles « se dépose l'écume des passions et des désarrois quotidiens »<sup>108</sup>. Le lecteur d'héroïdes ne demande rien de moins que de trouver dans la poésie un écho de ces habitudes. Sabatier reprend un distique déjà cité de Boileau (« Mais, pour bien exprimer ces caprices heureux, | C'est peu d'être poète, il faut être amoureux ») lorsqu'il exige de la part de l'auteur d'héroïdes une expérience de lecture capable de recouper la réalité : « Vous n'avez jamais aimé, vous qui ne savez que faire badiner le plaisir. [...] Si vous n'avez jamais connu les larmes de l'Amour, est-ce à vous à le crayonner ? »<sup>109</sup>. Et encore : « [n]ous aimons mieux être vivement ébranlés que mollement attendris »<sup>110</sup>.

À un deuxième niveau, la superposition entre lecteur réel et lecteur fictif n'est pas seulement l'affaire des habitudes littéraires ou sociales de l'époque ; il se trouve parfois

---

108 *Ibid.*, p. 55. La forme épistolaire est porteuse de véridicité en soi, ainsi que le reconnaissait Le Blanc : « [i]l est naturel que nous plaignions de nos malheurs à un Ami, à une Maîtresse de ses infidélités [...] N'est-il pas plus ordinaire que nous confiions au papier le récit de nos peines, & par conséquent n'est-il pas plus sensé de faire faire la même chose aux Héros de nos Elégies ? » (*op. cit.*, p. 5) D'ailleurs, nous dit Coudreuse, le rapport duel et intersubjectif propre de l'échange épistolaire connaît au XVIII<sup>e</sup> siècle certaines « perturbations » (*ibid.*, p. 54) : par exemple, bien des lettres passionnées circulent dans les salons, où elles sont lues publiquement. Coudreuse parle d'« une forme élargie de destination qui n'est pas pour autant en contradiction avec la notion d'intimité [...], car l'auteur de la lettre n'ignore pas qu'elle sera lue dans un certain cercle de sociabilité. » (pp. 54-55)

109 André-Hyacinte Sabatier, *op. cit.*, p. 292.

110 *Ibid.*, p. 291.

suggéré par l'auteur lui-même dans le paratexte de l'héroïde. Prenons l'exemple de la correspondance entre Valcour et Zéïla, suite de trois héroïdes écrites par Claude-Joseph Dorat entre 1764 et 1767, et qui retracent l'histoire d'amour entre un officier français et une jeune esclave<sup>111</sup>.

Dès le premier chapitre de cette correspondance (*Lettre de Zéïla, jeune sauvage, esclave à Costantinople, à Valcour, officier françois*), Dorat demande la collaboration du lecteur. La « Lettre à Madame de C\*\* » qui constitue la préface de l'héroïde s'ouvre sur un éloge de la destinataire, laquelle par sa sensibilité exquise s'élève au-dessus de « ces Êtres superficiels qui, dans un monde frivole, se disputent de charmes & de ridicules, dont l'amour-propre bondit au moindre éloge, & dont rien ne réveille la sensibilité »<sup>112</sup>. Il ne s'agit pas seulement de flatterie : en invoquant la sensibilité de cette dame, Dorat lui confie le jugement de valeur sur l'héroïde elle-même, car « le tact délicat d'une âme sensible vaut tous les raisonnemens d'un dissertateur »<sup>113</sup>. De telle façon, l'auteur fait de cette destinataire inconnue la lectrice privilégiée de son poème. De plus, l'insistance sur la sensibilité de la dame semble inviter à un rôle plus « actif ». À cette femme qui avait frémi en lisant les crimes de Barnevelt, Dorat conseille en conclusion de rentrer dans la fiction poétique, en s'abandonnant à son imagination<sup>114</sup>.

---

111 Il s'agit du remaniement en vers d'une histoire racontée par Richard Steele dans le *Spectator* du 13 mars 1711. Les noms des protagonistes, ainsi que leur provenance, ont été changés par Dorat (Thomas Inkle est à l'origine un marchand anglais, et Yarico une jeune indienne).

112 « Lettre à Madame de C\*\* », *Lettre de Zéïla, jeune sauvage, esclave à Costantinople, à Valcour, officier françois*, Paris, Jorry, 1764, p. 5.

113 *Ibid.*, p. 20.

114 « A quoi s'occuperoit la raison sans le spectacle de la folie ? Vous ne devez point craindre que votre imagination vous égare ; votre âme vous ramenera toujours. (*ibid.*, p. 21).



Le deuxième chapitre de la correspondance (*Réponse de Valcour à Zéila*) est toujours précédé d'une lettre préfacielle, mais dont la finalité consiste cette fois-ci à répondre aux critiques d'une dame anonyme. Cette préface constitue une sorte d'héroïde intellectuelle, dans laquelle Dorat se défend des accusations et revendique son choix poétique. Hésitant savamment entre un ton désinvolte et des accès d'ironie narquoise, Dorat finit par inviter cette « femme qu'il ne connoît pas » à sortir de l'anonymat, en assumant ses opinions<sup>115</sup>. La défense d'office de l'héroïde s'établit sur les raisons qu'on a vus ci-dessus (y comprise l'opposition avec l'élégie, lieu de « complaints cent fois répétées d'un amour fade & langoureux »<sup>116</sup>). Mais l'intérêt de cet écrit polémique réside plutôt dans la façon dont Dorat subsume dans la figure de cette lectrice anonyme les critiques des lecteurs « type » d'héroïdes, qu'il imagine déjà passablement las de ces poèmes et peut-être même prévenus à l'égard du poète lui-même<sup>117</sup>.

Ces deux préfaces opèrent donc, par un mouvement spéculaire, la prise en compte d'un destinataire réel et à peine effacé sous les astérisques ou les périphrases hostiles. Le paratexte affiche une évidence : le destinataire est appelé à jouer un rôle décisif dans la construction du texte. Mais aussi, à travers ces figures liminaires, l'auteur peut s'adresser

---

115 L'envoi est particulièrement railleur : « Hé bien ! Madame, vous ai-je assez ennuyée ? Avez-vous payé assez cher la jouissance de l'Anonyme ? Croyez-moi ; tirez le voile qui vous couvre : que risquez-vous, si vous êtes jeune & jolie ? Un plus long silence pourroit me faire soupçonner qu'il n'en est rien ; & c'est assurément le plus grand malheur qui vous puisse arriver » (*ibid.*, pp. 18-19). La misogynie de Dorat est d'ailleurs affichée dès le début : la critique de son choix de faire d'Inkle un français lui aurait prouvé « qu'il y [a] encore, parmi les Femmes, quelque étincelle de patriotisme » (p. 5).

116 *Ibid.*, p. 9.

117 « Un Ecolier, à peine échappé à la férule, & plein de cette effervescence enfantine, qu'il appelle imagination, choisit un Sujet quelconque ; il rassemble, au bout l'un de l'autre trois ou quatre cens vers bien lâches, bien diffus, bienatement funéraires ; il y joint l'*Estampe*, la *Vignette*, & le *Cul-de-Lampe* ; & cela s'appelle une Héroïde. Comment le Public ne séviroit-il pas, & contre l'ouvrage, & contre l'Ecrivain lugubre, qui a si peu de peine à l'ennuyer ? » (*ibid.*, p. 13).

à un public bien plus vaste. Ce public est invité dans le premier cas à entrer dans la fiction par le biais de son imagination : quelle lectrice se refusera-t-elle le don de la sensibilité que le poète octroie à Madame de C\*\* ? Dans le deuxième cas, le public est plutôt repoussé et comme tenu à distance à travers la polémique verbale qu'oppose Dorat et la dame anonyme. Encore, quel lecteur ne partage-t-il pas les griefs que Dorat lui-même formule contre le sous-genre de l'héroïde, dont la dégénérescence rapide est directement proportionnelle à une production foisonnante<sup>118</sup> ?

Ce triptyque est clôturé par une *Lettre de Valcour à son père, pour servir de suite et de fin au roman de Zéïla*. Ce dernier chapitre est aussi précédé d'un texte en prose : il s'agit ici d'une « Apologie de l'héroïde » qui réfute les accusations portées par Masson de Pezay contre ce type de poème. Parmi celles-ci, une surtout provoque la réaction de Dorat : en s'accordant à une idée qui a long cours au XVIII<sup>e</sup> siècle, Masson de Pezay critique le choix du vers comme *medium* pour la représentation du désarroi tragique<sup>119</sup>. La réponse de Dorat s'établit sur une citation de l'originel : « *Quelle disposition à l'illusion peut-on attendre, dit-il, d'un Lecteur indifférent, & malintentionné, qui prend une Héroïde par désœuvrement, & lit à contre-sens & à voix basse des vers qui dès-lors perdent tout le charme de la cadence & de l'harmonie ?* Quel tribut l'Auteur en doit-il

---

118 « [...N]ous sommes dans un siècle, où il ne faut rien épouser : [...] le plaisir, parmi nous, est voisin de la satiété ; [...] l'Héroïde est, depuis deux ou trois ans, une plaie qui afflige la Littérature [...] » (*ibid.*, p. 8). On reconnaît, dans l'idée que le plaisir se fatigue rapidement de son objet, l'influence du Sensualisme qui domine bien des poètes à cette époque, et sur lequel on reviendra dans le prochain chapitre à propos de Parry (voir *infra*, p. 65 *sqq.*).

119 « Il n'est pas naturel qu'un être qui n'a fait de vers de sa vie, choisisse pour commencer à en faire, l'instant du désespoir & la convulsion du malheur. » (Alexandre-Frédéric-Jacques Masson de Pezay, « Lettre à M. Diderot », *Lettre d'Ovide à Julie*, 1767, p. 12). Le choix d'Ovide en tant que protagoniste devrait pallier à cette impasse, le poète latin ayant, par rapport à d'autres protagonistes fictifs d'héroïdes, l'habitude des vers !

attendre ? L'ennui. A la bonne heure. Il s'ensuit de là qu'il ne faut point faire de vers pour les gens qui ne savent pas lire, & qui sont mal intentionnés ; mais cela ne prouve point que l'Héroïde ne doit pas être écrite en vers. »<sup>120</sup>

L'héroïde, on l'a vu, met en place un dispositif pathétique dont le but consiste à délimiter, à l'intérieur du discours lyrique, la place du destinataire à plusieurs niveaux : interlocuteur du protagoniste du poème, il est aussi juge et caution de sa réussite. Mais dans cette citation, l'enjeu est plus intéressant encore : le poète arrive au point de suggérer au destinataire les modalités de fruition du poème. Cela va de soi que ni Masson de Pezay, ni Dorat ne sauraient tolérer une lecture privée, articulée à mi-voix, fruit d'un moment d'oisiveté. À une époque où bien des lettres réelles étaient lues dans les salons, l'héroïde exige une lecture publique, susceptible de mettre en valeur le caractère tragique de ce type de poème. Néanmoins, ces mots certifient une évidence : le destinataire est désormais pris en compte par le poète lyrique. Celui-ci lui suggère le rôle à jouer dans la construction d'un espace commun, dont il est responsable au même titre que le poète lui-même. On reconnaît dans ce mouvement cette nature « phatique » de l'élégie dont parle Pierre Loubier : la nécessité, de la part du poète, de « tisse[r] une relation avec son lecteur ou auditeur, au cœur d'un espace public, social, ou symbolique, qui est celui de sa propre performance »<sup>121</sup>.

---

120 Claude-Joseph Dorat, *Lettre de Valcour à son père...*, op. cit., pp. 9-10. La partie en italique constitue la citation de Masson de Pezay.

121 Pierre Loubier, *La voix plaintive. Sentinelles de la douleur. Élégie, histoire et société sous la Restauration*, Paris, Hermann, 2013, p. 15.

Cette « fiction du lecteur », selon la définition de Wolfgang Iser, est inclusive, car son but consiste à accueillir le « rôle du lecteur »<sup>122</sup>, à savoir le lecteur réel, invité dans l'espace poétique et auquel le poète demande de cautionner la véridicité de son épanchement. Mais une telle invitation est teintée de désespoir. À propos de la lyrique amoureuse, Sermet reconnaît : « la poésie amoureuse apparaît comme une tentative désespérée pour s'arracher au piège du solipsisme tout en se délivrant dans un « tu » qui n'est pas un *alter ego* vers lequel on s'élance, mais une hypostase du « je »<sup>123</sup>. La seule façon pour le lecteur de remplir en partie ce « *Tu* » consiste alors à reprendre à son compte la souffrance du poète. Les larmes sont la seule caution possible. « Quel cœur à tes chagrins n'a point donné de larmes ? » demandera Antoine Bertin à Évariste Parny<sup>124</sup>, signifiant par là l'énorme succès des *Poésies érotiques*. « Du Pinde et de Paphos tous les antres émus | Ont retenti cent fois du nom d'Éléonore », poursuit-il. Le succès du « Tibulle français » consiste non seulement en ce que sa destinataire fictive (Éléonore) a été capable d'accueillir une multitude de lecteurs et lectrices bien réels ; mais aussi en ce que bien de ces lecteurs se sont reconnus dans les mésaventures amoureuses du poète créole. Leurs larmes, en cautionnant l'épanchement du poète, ont alors scellé ce pacte élégiaque.

Cette reconnaissance de soi dans autrui produit aussi un instant de dépaysement. À la vibration à la lisière entre chaos et artifice qui avait présidé à la création lyrique

---

122 Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 198.

123 Joelle de Sermet, op. cit., p. 93.

124 Bertin, « À M. le chevalier de Parny », *Poésies et œuvres diverses du chevalier Antoine Bertin*, éd. Eugène Asse, Paris, Quantin, 1879, p. 69.

s'oppose, chez le lecteur, une autre vibration entre intériorité et extériorité. Le dépaysement est le résultat de la stupeur face à l'objectivation, sous couvert de mesures prosodiques et figures de style, d'une condition qu'il croyait inexplicable et surtout personnelle. On est proches des vers d'Ovide déjà citées, et qui décrivent le rapport poète-lecteur par le biais de la métaphore ignée :

Qu'un jeune homme, agité d'une flamme inconnue,  
S'écrie, aux doux tableaux de ma Muse ingénue :  
« Ce poète amoureux, qui me connaît si bien,  
Quand il a peint son cœur, avait lu dans le mien. »<sup>125</sup>

Or, on peut voir dans ce dépaysement l'un des aspects décisifs de « l'invention de la réception » propre à la poésie lyrique. En effet, selon Sermet, le discours lyrique « [t]out en présentant un sentiment ou un souvenir comme unique et inaliénable dans son contenu, il offre, sur le plan énonciatif, les règles paradoxales de sa réitérabilité »<sup>126</sup>.

Après ce sous-chapitre nécessaire à élucider la façon dont la poésie élégiaque du XVIII<sup>e</sup> siècle construit son destinataire, il faut revenir au catalogue élégiaque inauguré par l'élégie « tragique » et par l'héroïde. Les pages qui viennent se chargent donc d'analyser brièvement une autre typologie élégiaque, à savoir l'élégie « funèbre » d'origine anglaise.

---

125 Je donne ici ces vers dans la traduction/imitation d'André Chénier, afin de montrer le succès de l'image ovidienne jusqu'à la lisière de la modernité (André Chénier, *op. cit.*, p. 244). Louis Racine aussi, en s'appuyant sur les théories de Platon (*Ion*) et de Cicéron (*Pro Archia*), représente le rapport poète-lecteur sous le signe d'une retransmission ignée : « [...] Ainsi l'homme qui récite bien les Vers d'un grand Poète, inspire à ses auditeurs le feu dont il est saisi : ce feu lui est inspiré par le Poète, dont il récite l'ouvrage, & le Poète l'avoit reçu d'un Dieu [...] » ; et plus bas : « Aussi les Vers qui sont le fruit de cet enthousiasme ont une beauté, dont celle de la Prose n'approche jamais ; & quand on les lit, on se sent échauffé du même feu qui échauffoit le Poète quand il les composoit » (Louis Racine, *op. cit.*, III, pp. 59 et 61).

126 Joëlle de Sermet, *op. cit.*, p. 95.

## 1.5 L'élégie parmi les tombeaux

On a dit plus haut que l'élégie constitue au XVIII<sup>e</sup> siècle un discours sur l'intériorité du poète ; l'amour représente l'objet privilégié d'un tel discours, qui se décline toujours selon la perspective de la tristesse. On a vu l'importance de ce critère définitoire dans l'effort de systématisation dont le genre fait l'objet à l'âge classique. Cette tristesse est en quelque sorte l'écho du rapport aux choses funèbres inscrit dans l'origine même de l'élégie. On a vu qu'une telle origine se trouve cautionnée tout au long du siècle par la (fausse) étymologie du mot « élégie ». L'amour représente donc l'objet privilégié, mais non exclusif, du genre. Une même proximité troublante à la sphère des passions est à l'œuvre lorsqu'il s'agit de « dire » la plainte funèbre et non tout simplement une déception amoureuse.

Ce lien de l'élégie à la lamentation funèbre se retrouve tout au long du siècle. On peut citer quelques évidences d'une telle persistance. Marmontel par exemple voit dans le poème de Voltaire sur la mort de Mademoiselle Lecouvreur l'exemple le plus réussi d'élégie moderne<sup>127</sup>. Millevoye préférera « Aux mânes de M. de Genonville », où l'auteur de l'*Henriade* célèbre la mort d'un ami tout en revendiquant « la douceur de pleurer »<sup>128</sup>. Ni l'une, ni l'autre ne sont formellement des « élégies ». Le critère définitoire se situe davantage dans l'objet, ou alors dans la « voix » qui produit la lamentation, que dans une définition générique. On verra dans la troisième partie la portée d'un tel glissement sous

---

127 Marmontel, *op. cit.*, V, p. 486. Le poème « La mort d Mademoiselle Le Couvreur, fameuse actrice » a été écrit au début des années 1730. Robert Niklaus l'appelle « elegy » dans l'édition complète des *Œuvres* de Voltaire, signe que l'incertitude demeure (voir : *Les œuvres complètes de Voltaire*, éd. Ulla Kölvig, Voltaire Foundation, Oxford, V, 1998, pp. 541-561, ici p. 557).

128 « Aux mânes de monsieur de Génonville, conseiller au Parlement et intime ami de l'auteur », éd. Nicole Masson, *ibid.*, pp. 598-601

la Restauration. Pour l'instant, nous nous contenterons de citer l'explication de Millevoye à ce choix : elle rend compte d'une fluctuation définitoire qui situe l'élégie à la confluence instable de ce qu'on veut dire (l'auteur) et de ce qu'on comprend/ressent (le lecteur) : « Si beaucoup de poèmes prennent le titre d'Élégies sans en avoir le caractère, beaucoup aussi, sans en porter le titre, sont des Élégies véritables »<sup>129</sup>. Dans les recueils de poésies « fugitives », tout de même, l'élégie est incidemment associée avec le deuil. C'est le cas du poème de Chaulieu « Sur la mort de M. le Marquis de la Farre », où l'auteur évoque les ombres des élégiaques latins: « Ovide y jettera des fleurs sur ton cercueil, | Comme il fit autrefois au bûcher de Tibulle »<sup>130</sup>.

Il y a cependant un moment, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, où ce lien entre le genre de l'élégie et la thématique funèbre éclate au grand jour. Il s'agit des années 1760-1770 : à cette époque, la diffusion des œuvres d'une triade de poètes anglais (Edward Young, James Hervey, Thomas Gray) met à la mode une variante élégiaque caractérisée par le thème funèbre et porteuse d'une approche nouvelle à l'intériorité du poète.

Le *Journal étranger* d'Arnaud et Suard est l'un des relais majeurs de cette « anglomanie » : la vogue des élégies funèbres atteint son faîte dans les années 1760-

---

129 Millevoye, *op. cit.*, I, p. 29.

130 Cette référence suggère aussi le rapport d'amitié qui liait les deux poètes. La représentation des Muses pleurant La Fare « En longs habits de deuil », tout de même, situe ce poème dans le genre de l'élégie. La citation est tirée de *L'élite des poésies fugitives*, publiée en cinq tomes à Londres tout d'abord par Blin de Sainmore, ensuite par Luneau de Boisgermain entre 1764 et 1770 (V, p. 159). Mais le poème se retrouve dans d'autres recueils de poésies « fugitives » : par exemple dans le *Nouveau trésor du Parnasse* (6 t., Liège, Bassompierre, 1772).

1770, en même temps que l'engouement de la société française pour l'Angleterre<sup>131</sup>. C'est par exemple dans les pages du *Journal étranger* que le comte de Bissy parle diffusément de Young en février 1762. Mais l'engouement pour la poésie anglaise trouve partout un terrain fécond. Van Tieghem a montré par une simple analyse empirique que le nombre d'articles parus sur *L'année littéraire* de 1754 à 1790 au sujet de la culture anglaise dépasse de loin l'attention aux témoignages provenant des autres pays<sup>132</sup>. On retrouve aussi des traductions d'élégies anglaises dans les recueils de poésies « fugitives »<sup>133</sup>.

La curiosité en France à l'égard de Young, Hervey et Gray se mêle au cours des années 1760 à la découverte d'Ossian, que Turgot présente aux lecteurs du *Journal étranger* en septembre 1760 et encore en janvier 1761<sup>134</sup>. Le point culminant de cette curiosité est sans doute représenté par la traduction en deux volumes que Le Tourneur donne des *Nuits* en 1769. Il s'agit d'un vaste travail de remaniements, coupures et collations arbitraires, qui multiplie les neuf poèmes originaux en vingt-quatre textes en

---

131 Voir : Josephine Grieder, *Anglomania in France. 1740-1789. Fact, Fiction and Political Discourse*, Genève – Paris, Droz, 1985. L'auteure réduit toutefois l'importance de l'imitation/traduction littéraire à la seule prose.

132 Van Tieghem recense 317 articles, soit 8,6 par an (contre les 94 à propos de l'Allemagne et les 105 portant sur l'Italie, ce qui fait respectivement 2,6 et 2,9 articles par an). Ce qui est intéressant, c'est que la poésie tient une place de choix non seulement par rapport aux autres genres, mais surtout à l'égard d'arguments tels que la politique, la géographie, l'économie, etc. (Paul Van Tieghem, *L'année littéraire (1754-1790) comme intermédiaire en France des littératures étrangères*, Genève, Slatkine Reprints, 1996 [Paris, Rieder, 1917], p. 6 sqq.)

133 Par exemple dans le recueil déjà cité *Le nouveau trésor du Parnasse* (VI, p. 217).

134 La référence incontournable demeure ici le livre de Paul Van Tieghem *Ossian en France*. Ossianisme et élégie funèbre représentent à bien voir deux volets d'une même sensibilité : Diderot, qui traduit des poésies erses dans le *Journal étranger* de décembre 1761, les décrit comme « des chants d'amour et funèbres » caractérisés par « une simplicité, une force et un pathétique incroyables » (lettre à Sophie Volland du 12 octobre 1761, citée dans : Van Tieghem, *Ossian...*, I, p. 130).



prose. Cette entreprise, qui connut un succès remarquable, constituera la base du succès de Young dans l'Europe méridionale<sup>135</sup>.

Parmi les éléments qui assurent à l'élégie anglaise ce succès, la profondeur psychologique représente sans doute le trait le plus important. Le décor funèbre ou nocturne pousse le poète à une cogitation sur l'existence traditionnellement réservée à la méditation religieuse, ou à la poésie didactique. Encore une fois, la nécessité d'un rapport plus direct à son intériorité démonte les définitions génériques. Cette poésie lyrique nouvelle surgit à la confluence de *plainte* (Young), *méditation* (Hervey) et *élégie* (Gray)<sup>136</sup>. La troisième se trouve rehaussée par une telle juxtaposition, et elle devient le lieu privilégié d'une 'plongée en soi' à caractère de plus en plus métaphysique. Mais toute définition a désormais une importance relative : c'est le rapport à la sphère de la mort et du deuil qui réaffirme avec force la proximité de ce type de poème à l'élégie (l'élégie anglaise est historiquement plus proche de la complainte que du poème érotique<sup>137</sup>).

La tristesse que cultive cette élégie funèbre n'est pas l'effet d'une déception amoureuse, mais du pressentiment d'une fin commune à tous les hommes. « The paths of glory lead but to the grave » admoneste Gray en s'appuyant sur un *topos* ancien et que la

---

135 Paul Van Tieghem, *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Rieder, 1921 ; reproduction fac-similé : Genève, Slatkine, 1970, p. 43) parle de vingt-et-une rééditions de l'œuvre de Le Tourneur entre 1770 et 1836, en plus des réimpressions et des contrefaçons.

136 Le véritable titre des *Nuits* de Young est justement *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (publiée entre 1742 et 1745). L'œuvre de Hervey s'appelle *Meditations among the Tombs* (1748). La publication de la célèbre *Elegy Written in a Country Church-yard* de Gray remonte à 1751 ; mais le poème avait été rédigé entre 1742 et 1750.

137 Voir par exemple les analyses de Peter Sacks, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1981.

poésie française avait déjà exploité au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>138</sup>. La nouveauté de l'élégie anglaise consiste alors en ce que cette réflexion sur la vie et sur la mort se situe dans un cadre lyrique, davantage susceptible de produire une rêverie mélancolique que de donner des enseignements moraux. Or, cette réflexion n'est pas exempte d'un plaisir mélancolique. « In a situation so retired and awful, I could not avoid falling into a train of meditations, serious, and mournfully pleasing » dit Hervey dans la première page de ses *Meditations*<sup>139</sup>. La méditation est le produit d'une condition de deuil : à travers l'oxymore « mournfully pleasing », on peut imaginer le plaisir qu'elle produit comme un soulagement momentané, mais dont le résultat définitif est de plonger à nouveau le poète dans sa tristesse. L'un des fruits de la méditation consiste à reconnaître que ce mélange inextricable de plaisir et douleur représente le propre de la condition humaine, ainsi que le précise Gray : « For who to dumb Forgetfulness a prey, | This pleasing anxious being e'er resigned ». Ce sont les préalables de la sensibilité romantique : la critique a d'ailleurs

---

138 Thomas Gray, *An Elegy Written in a Country Church Yard*, London, Dodsley, 1751, p. 7. Que l'on pense aux *Tombeaux* d'Ame-Ambroise-Joseph Feutry (1755). Ces poèmes représentent, dans la fiction, le résultat d'un même vagabondage lugubre : mais le cadre philosophique est davantage redevable de la danse macabre médiévale que des poèmes anglais. Même la méditation sur l'existence n'était pas inconnue à l'époque : Fernand Baldensperger cite à ce propos une ode de Dorat (« Le Malheur ») à l'allure gnomique (« L'univers tout entier suit la loi du torrent. | Le temps même, le temps passera comme un sable », *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907, p. 59). Ajoutons à cette liste les quatre livres d'*Élégies* de Baculard d'Arnaud (1751), où le futur auteur des *Épreuves du sentiment* puise plutôt dans la satire son ton moralisateur (*Œuvres diverses de M. D'Arnaud de l'Académie des Sciences & Belles-Lettres de Berlin*, 4 t., Berlin, 1751, II, pp. 1-164). Robert L. Dawson, dans une longue étude sur cet écrivain, mentionne presque par hasard sa production poétique, ce qui s'explique par le fait que Baculard fut surtout un champion de la littérature larmoyante (« Baculard wrote, and an enormous public wept the sweet tears of sensibility », *Baculard d'Arnaud : Life and Prose Fiction*, 2 t., éd. Théodore Besterman, Oxford, The Voltaire Foundation, 1976, I, p. 26). Quant au ton moralisateur, il est à mettre en relation avec la traduction des *Lamentations* de Job, que Baculard publia en 1752.

139 James Hervey, *Meditations and Contemplations*, London, Bungay, 1816, p. 1.

suggéré un lien direct entre ces *Méditations* et celles qui ouvrent le Romantisme français, à savoir celle d'Alphonse Lamartine<sup>140</sup>.

## 1.6 Conclusion (et relance)

Le but de ce premier chapitre, on l'a dit en ouverture, ne consiste nullement en une histoire de l'élégie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Au reste, l'histoire des mouvements artistiques s'accommode rarement des conventions qui définissent le passage du temps chez les êtres humains. Dans le cadre d'une approche empirique, la précision, tout comme l'exhaustivité, demeurent inatteignables. On a donc préféré, en se penchant sur les étapes d'une évolution du genre, souligner ces traits susceptibles de lui assurer une survie. Cette survie est cautionnée par une vitalité, au niveau de la réflexion théorique, qui ne vas pas de pair à cette époque avec la production élégiaque. C'est pourquoi on n'a réservé qu'une mention fugace aux élégies de Madame de Suze ou du duc de Nivernais<sup>141</sup>, dont le style demeure redevable de la galanterie typique de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

On a mentionné l'importance relative de toute définition pour saisir cette sensibilité nouvelle. La dénomination d'« élégie » est elle-même boiteuse de ce point de vue. Elle ne fait de sens qu'à condition de s'éloigner d'une définition classique du genre

---

140 Voir : Léon Séché, *Lamartine de 1816 à 1830. Elvire et les « Méditations » (documents inédits)*, Paris, Société du Mercure de France, 1906, p. 161. Fernand Baldensperger nous informe que les lecteurs de 1823 rapprocheront de façon explicite les premiers poèmes de Lamartine ou de Hugo à Young (*op. cit.*, p. 56).

141 On a vu que Madame de la Suze est citée par Rémond de Saint-Mard comme exemple des défauts propres au genre : « au lieu d'y parler le langage simple, délicat, naturel, on s'y guinde, on s'y force, & on se livre sans ménagement à la Pompe & à l'Enflûre » (*op. cit.*, p. 150). Quant à Luis-Jules Mancini-Mazarini, duc de Nivernais, les quelques élégies qui suivent sa « Dissertation » (*Élégies pour ma femme sous le nom de Délie*, 1741-46) chantent le *negotium* de l'homme public opposé à l'*otium* de l'amour conjugal. Ces doux chants d'amour conjugal vont à contre-courant d'un siècle qui remplace progressivement la galanterie avec l'hédonisme effréné (Voir à ce propos : Philip Stewart, *Le masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Corti, 1973).

(et des genres), et de reconnaître précisément dans une nature protéiforme son élément dominant. Cette nature s'adapterait à toute sorte de tension générique. Dans le présent chapitre, on a essayé de montrer quelques-unes de ces tensions (tragédie, épître, méditation). Nos remarques, en pointant les zones de friction entre ces écritures, suggèrent tout au mieux les limites externes de l'élégie. Mais une définition reste à écrire.

Une définition univoque d'élégie ne représente pas en tout cas le but du présent travail. Autrement dit, l'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle devrait préciser une idée d'élégie destinée à demeurer floue, en mouvement, même lorsque cette analyse sera terminée. On verra plus clairement dans le chapitre suivant la façon dont l'élégie cesse, dans le dernier tiers du siècle, d'être un genre définissable de façon classique. Elle recoupe progressivement un modèle discursif, une posture (les Romantiques diront : une *Stimmung*) dont le trait saillant réside en même temps dans l'objet chanté que dans la façon dont le sujet poétique se l'approprie. Cette appropriation est modulée selon une variété croissante de registres, faiblement réunis par le caractère de la tristesse. Au reste, l'incertitude devient elle-même le critère le plus apte à une définition du genre. Précisément l'élégie 'anglaise' constitue, vers la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le point de départ d'un tel paradoxe. Van Tieghem le reconnaît à propos de Young : « son poème était ou semblait être une suite d'effusions qui ne rentraient dans aucun genre bien défini : une lamentation [...], des pensées nocturnes, quelque chose de fluide et de souple qui orientait la poésie, sans qu'il s'en doutât, vers de nouveaux horizons »<sup>142</sup>.

---

142 Paul Van Tieghem, *La poésie de la nuit...*, p. 89.

Dans le chapitre suivant on va donc poursuivre l'analyse de cette veine lyrique, caractérisée par la fluidité et par la souplesse (traits qui préludent à la déstructuration romantique des catégories génériques). L'élégie anglaise possède le mérite de faire éclore au grand jour certains aspects que le siècle avait pour ainsi dire longuement ruminés. Lorsque Le Tourneur, dans la préface à ses *Nuits*, dit avoir « attent[é] au désordre sublime de la douleur et du génie »<sup>143</sup> de l'original, il situe ce type de poème à la confluence de plusieurs éléments : le désordre, dont on a brièvement retracé l'histoire ; mais aussi le génie, dont Louis Racine avait suggéré l'importance pendant les années 1720. Mais surtout la tonalité nouvelle qui sied désormais à la poésie lyrique, identifiée par la dénomination de *sublime*<sup>144</sup>. Dans la deuxième partie du siècle, la poésie lyrique devient progressivement un objet sensible : c'est son ton, sa musique, etc. qui la caractérise, bien plus que l'obéissance à des critères formels. Cette situation est aussi l'effet du développement de la sensibilité dont on crédite les Lumières. En paraphrasant une phrase déjà citée du Père Rapin, on appellera alors élégie non simplement « tout ce qu'on veut », mais bien davantage « tout ce qu'on sent » comme telle.

---

143 *Ibid.*, p. 46.

144 Sur le passage de cette catégorie d'un pays à l'autre (de l'Angleterre à la France) et d'un siècle à l'autre (du XVIII<sup>e</sup> siècle au Romantisme), voir : Dominique Peyrache-Leborgne, *La poétique du Sublime de la fin des Lumières au Romantisme* (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet, Paris, Champion, 1997).

## Chapitre 2

### 2 L'élégie dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle : la création d'un genre

Dans le deuxième chapitre de la première partie, cette analyse touche à l'âge d'or de l'élégie du XVIII<sup>e</sup> siècle. La période en question va des années 1770 à la fin de la décennie 1780 : la publication des premiers recueils de Bertin et de Parny d'un côté, la Révolution française de l'autre incarnent les limites d'une époque assez cohérente du point de vue esthétique, du moins relativement au genre en question. Dans le cadre d'un discours sur l'évolution du genre, cette élégie « fin-de-siècle » représente l'étape décisive vers une définition moderne. On sait que la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle fait une place grandissante à la sphère intime : des passions (dangereuses) on passe aux sensations (nécessaires : le sujet connaît et *se* connaît à travers elles). La Sensibilité triomphe. Dans le champ poétique, cette importance de l'intériorité est signalée par le basculement progressif vers le code « lyrique ».

L'élégie, à cause de son hybridité générique, cautionne ce *blurring of the boundaries* : du tragique au méditatif à l'épistolaire, il n'y a ton qu'elle ne peut prendre. Sa souplesse devient le gage de son succès. Au niveau des rapports avec les autres formes littéraires, cette souplesse lui permet d'« absorber les contradictions et lisser les catégories qui identifient les genres », ainsi que l'a reconnu Éric Francalanza<sup>1</sup>. Au niveau historico-littéraire, cette même souplesse permet à l'élégie d'abriter le développement de la subjectivité lyrique. Il s'agit d'un changement majeur dans le champ de la poésie : vers la

---

<sup>1</sup> Éric Francalanza, « Le statut littéraire de l'élégie au tournant du siècle », *Cahiers Roucher-André Chénier – L'Élégie et la Poésie élégiaque autour d'André Chénier*, 25 (2006), pp. 13-32, ici p. 22.

fin du siècle, le discours poétique s'axe de plus en plus sur le poète lui-même. L'élégie devient donc le lieu privilégié d'une telle prise en charge de la sphère intime.

Cette prise en charge se réalise tout d'abord dans le cadre d'un discours portant sur l'amour. Elle est aidée pour ainsi dire par le succès croissant de l'élégie latine. Le foisonnement de traductions et d'imitations<sup>2</sup> dans le dernier tiers du siècle signale le rôle prééminent des élégiaques latins dans l'orientation du genre : c'est à l'aune de Tibulle, de Propertius ou (moins fréquemment) d'Ovide que l'on mesure à cette époque la stature élégiaque des contemporains. Parry est alors sacré « Tibulle français » par Voltaire, et son ami Bertin, de façon complémentaire, « Propertius français ». En célébrant le poète moderne dans l'ancien (et encore : Virgile dans Delille, Ovide dans Gentil-Bernard...) l'époque moderne revendique l'éclat d'un triomphe artistique qui ne trouve d'autres pendants dans l'histoire de l'homme que l'âge augustéen. Mais cette époque se termine brusquement en 1789 : la Révolution d'abord, les guerres civiles ensuite déclarent caduque la typologie élégiaque érotique et plus généralement toute poésie lyrique. Les événements de la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle exigent de la part du poète une prise de parole publique (le meilleur exemple consiste sans doute dans la vague de poésie patriotique qui suit le naufrage du vaisseau *Le Vengeur* en 1794)<sup>3</sup>.

---

2 Jean-Noël Pascal a bien analysé par exemple l'incidence des élégiaques latins chez Bertin ou Chénier : bien plus que la traduction, ces poètes pratiquent une imitation « repos[ant] sur un 'noyau dur' de traduction, autour duquel le poète prend quelques libertés, soit en amplifiant, soit en supprimant » (« Tibulle, Chénier, Bertin et quelques poètes-traducteurs », *Cahiers Roucher-André Chénier – Au temps des élégiaques*, n° 26 (2007), pp. 31-53, ici p. 37). Le Brun-Pindare aussi imitera plusieurs élégies de Tibulle. Je renvoie aussi à l'article déjà cité de Stephanie Loubère (« Translation and Imitation of Classical Elegy in the French Eighteenth Century », dans : Thea S. Thorsen (dir.). *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 320-335).

3 Bien des poètes répondront à l'appel de Barère, membre du Comité de salut publique, de chanter l'héroïsme des marins français ; parmi eux, Le Brun-Pindare et même Évariste Parry. Voir à ce propos :

Dans ce chapitre, on analysera les travaux des poètes qui, dans ce dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, représentent autant d'étapes de cette évolution élégiaque : Le Brun-Pindare, Parny et Bertin. Mais avant d'aborder l'œuvre de ces poètes, il faut établir quelques préalables historico-philosophiques. Les deux sous-chapitres qui suivent se chargeront donc d'analyser brièvement le passage d'une esthétique des passions à une autre, dominée par les sensations, mais aussi le rôle du poète à l'époque des Lumières.

## 2.1 Entre passions et sensations

Les préalables historico-philosophiques au succès de cette élégie fin-de-siècle peuvent être détectés dans la réflexion qui, vers la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, définit à nouveaux frais le rapport à l'intériorité. On a déjà mentionné le passage de l'idée de « passion » à celle de « sentiment » : Philip Stewart y reconnaît une transition « de la perception du monde [...] en perception de soi [...] »<sup>4</sup>. Il place ce moment charnière au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle. Quant à l'élégie, on a suggéré dans le chapitre précédent que les théoriciens hésitent plus longuement entre les deux termes : ils parlent en effet de passions (au sens tragique) jusqu'à la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La cause principale d'une telle hésitation réside peut-être dans l'importance du théâtre tragique, qui définit à lui seul ou presque l'activité poétique (on se souvient des

---

Jacques Gury, « La fin du *Vengeur*. Désastre naval ou naufrage poétique », dans : *Cahiers Roucher-André Chénier – Les poètes sous la Terreur : de l'événement au mythe*, n° 15 (1995), pp. 79-85.

<sup>4</sup> Philip Stewart, *L'invention du sentiment : roman et économie affective au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2010, p. 7.



mots de Menant<sup>5</sup>). La tragédie exerce à cette époque son pouvoir d'attraction sur l'élégie. Il est vrai qu'une telle proximité permet à l'élégie de sortir de sa condition marginale. Toutefois, elle lui nuit dans le sens où elle empêche une prise en compte complète des objets sensibles. On entend bien sûr l'adjectif 'complète' du point de vue d'un sujet lyrique *se racontant* sans filtres (artifice, bienséance, etc.), tel que la poésie romantique nous le lègue. La trouvaille majeure du Romantisme consistera précisément à pousser cette prise en compte vers des solutions nouvelles. Cette impasse passion-sentiment, mais surtout la façon dont le XVIII<sup>e</sup> siècle en sort, affectent de façon décisive l'évolution de l'élégie.

### 2.1.1 **Du *pati* au *sentire***

La tragédie met en scène les passions à travers le jeu des personnages. La vraisemblance de ces passions est l'affaire de la technique du dramaturge dans le déploiement de son bagage rhétorique<sup>6</sup>. C'est une évidence que de reconnaître que Racine ne vit pas à la première personne l'ébranlement de Phèdre. Le personnage offre en quelque sorte une protection à l'égard des passions, dont on connaît le pouvoir néfaste sur l'être humain<sup>7</sup>, et sur le poète en particulier : chaos, égarement, folie menacent la réussite

---

5 Voir : *supra*, p. 7.

6 La situation n'est pas très différente en ce qui concerne la peinture : Stewart fait justement l'exemple de Charles Le Brun (*op. cit.*, p. 50 sqq).

7 Ce pouvoir s'exerce au niveau physique et psychique. L'entrée « PASSION » de l'*Encyclopédie* offre un exemple de ces effets négatifs sur l'homme : « On ne peut donc pas douter que les fortes affections de l'ame ne puissent beaucoup contribuer à entretenir la santé ou à la détruire, selon qu'elles favorisent ou qu'elles troublent l'exercice des fonctions : la joie modérée rend, selon Sanctorius, la transpiration plus abondante & plus favorable, & lorsqu'elle dure long-tems, elle empêche le sommeil, elle épuise les forces : l'amour heureux dissipe la melancholie ; l'amour non-satisfait cause l'inappétence, l'insomnie, les pâles-couleurs, les oppilations, la consommation, &c. La haine, la jalousie produit de violentes douleurs de tête, des délires ; la crainte & la tristesse donnent lieu à des obstructions, à des affections hypocondriaques ; la terreur, à des flux de ventre, des avortemens, des fièvres malignes ; il n'est pas même sans exemple qu'elle

de l'œuvre d'art selon l'abbé Batteux. Lorsque les auteurs veulent introduire ces mêmes passions à l'intérieur de l'élégie, l'énonciation fictive non seulement représente un gage de vraisemblance, mais aussi elle leur permet de réaffirmer une distance par rapport à une matière perçue comme incandescente.

À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, des auteurs comme Fontenelle ou Bernard Lamy induisent un regard nouveau, non purement négatif, sur l'intériorité : les passions, tout en étant dangereuses, constituent les sources intarissables de l'activité humaine. Le passage des passions aux sensations peut s'expliquer avant tout par une évolution des sciences médicales (telle est la perspective dominante par exemple de l'*Encyclopédie*). Un tel passage cautionne un revirement décisif dans le rapport à l'intériorité : celle-ci n'est plus subie (*pati*), mais assumée d'une façon plus volontaire (*sentire*).

Pour que le sujet poétique entre dans une relation nouvelle aux objets sensibles, il faut attendre la diffusion en France des théories de Locke (contenues dans l'*Essay Concerning Human Understanding* de 1690). Cette diffusion atteint son faite vers la moitié du siècle<sup>8</sup>, grâce à la diffusion des écrits des philosophes comme Condillac,

---

ait causé la mort » (« PASSION, (*Méd. Hyg. Pathol. Thér.*) », *Encyclopédie*, XII [1765], p. 149. Dumarsais tient des propos semblables : d'après lui, la santé se conserve « par sobriété, par exercice modéré, par éloignement de tristesse et de toute passion » (*ibid.* V [1755], p. 398).

8 Selon Nicole Masson (*La poésie fugitive en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2002, p. 42) « l'influence de Locke s[...] est faite sentir bien avant la parution de l'œuvre de son principal disciple » ; grâce par exemple aux protestants du Refuge, à la « coterie Boulanvilliers » et, relativement aux années 1730-35, à Voltaire aussi.

Helvétius et d'Holbach<sup>9</sup>. L'œuvre de Condillac, tout particulièrement, représente la clé de voûte d'une réflexion qui vise non seulement à réhabiliter l'intériorité, mais à en faire la pierre d'assise d'un rapport nouveau au monde. Chez les philosophes sensualistes, la sensation acquiert un statut altéré : c'est à travers la sensation que le sujet appréhende le monde. Le sentiment (« mot qui ne signifie plus opinion, mais réaction intime, d'abord un 'sixième sens' non conceptualisé »<sup>10</sup>) se trouve donc investi d'une portée gnoséologique. Une formule du marquis d'Argens montre bien le passage progressif du cartésianisme à cette nouvelle posture : « on connaît que l'on existe dès qu'on est susceptible de quelques sentiments, et je crois qu'on peut aussi bien prouver l'existence en disant *Je sens, donc je suis* qu'en disant *Je pense, donc je suis* »<sup>11</sup>.

La question du passage entre ces deux systèmes est bien plus complexe<sup>12</sup>. Une analyse 'philosophique' du sensualisme dépasserait le cadre du présent travail. Le développement de la « sensibilité » exerce néanmoins une influence évidente sur la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle. Jusqu'à présent, la critique littéraire s'est plutôt penchée sur le rôle de la sensibilité dans le champ du roman<sup>13</sup>. Mais il est vrai que la réflexion

---

9 Condillac rédige l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* en 1746 et le *Traité des sensations* en 1754 ; Helvétius est l'auteur du *De l'esprit* (1758) et d'Holbach du *Système de la nature* (1770).

10 Patrick Stewart, *op. cit.*, p. 71.

11 *La philosophie du bon-sens, ou Réflexions philosophiques sur l'incertitude des connoissances humaines, à l'usage des Cavaliers et du Beau-Sexe ; par Monsieur le marquis d'Argens*, Londres, Aux dépens de la compagnie, 1737, pp. 143-44.

12 Voir à ce propos : Roger Mercier, *La réhabilitation de la nature humaine (1700-1750)*, Villemomble, La Balance, 1960.

13 L'œuvre de Stewart, souvent citée dans ces pages, porte en effet sur le roman. Voir aussi : Franco Piva (dir.), *La sensibilité dans la littérature française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque international « La sensibilité dans la littérature française de l'Abbé Prévost à Madame de Staël », Vérone, 8-10 mai 1997, Fasano – Paris, Schena – Didier, 1998. En particulier, la contribution de Lionello Sozzi (« Tra certezze e

sensualiste affecte de façon décisive la poésie, comme l'a bien montré Walter Moser. Celui-ci a mis en valeur la façon dont les poètes du XVIII<sup>e</sup> siècle intègrent dans leurs œuvres l'idée d'une connaissance à travers les sens<sup>14</sup>. Cela est évident dans le cas du poème didactique ou descriptif, genre poétique qui se développe entre 1760 et 1810 ; mais cette intégration philosophique se fait aussi dans le cadre de la poésie lyrique. Moser ne prétend certes pas dénicher un philosophe dans chaque poète badin. Il évoque en revanche l'air du temps et une considérable vulgarisation de la pensée sensualiste<sup>15</sup> afin de montrer la façon dont ces théories offrent un soubassement philosophique à l'anacréontisme qui occupe une place centrale dans la poésie française tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. Un bref récapitulatif de la position de Moser aidera l'effort de remise en contexte de l'élégie du dernier tiers du siècle.

### 2.1.2 Centralité de la sensation

Les préalables philosophiques sensualistes sont bien connus. Le point de départ consiste en la théorisation d'un sujet inanimé (homme-statue, homme-automate<sup>16</sup>)

---

illusioni : alcuni aspetti della sensibilità settecentesca », pp. 13-30) retrace l'oscillation du concept de « sensibilité » entre la sphère des émotions et celle de l'esprit.

14 Walter Moser, « De la signification d'une poésie insignifiante : examen de la poésie fugitive au XVIII<sup>e</sup> siècle et de ses rapports avec la pensée sensualiste en France », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, éd. Theodore Besterman, XCIV, 1972, pp. 277-415.

15 *Ibid.*, p. 291. Sylvain Menant (*La chute d'Icare. La crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève – Paris, Droz, 1981, pp. 222-224) a cependant dénoncé un paradoxe de l'analyse de Moser. Celui-ci prétend montrer le lien entre le sensualisme et la poésie « fugitive » ; mais les preuves textuelles qu'il produit sont pour la plupart tirées d'ouvrages écrits dans la deuxième partie du siècle, et conçus bel et bien pour la publication – donc assez peu 'fugitifs' dans le sens qu'on a vu être le plus probable (voir : *supra*, p. 5n).

16 Walter Moser, *op. cit.*, p. 295 *sqq.* L'image de la statue vient de Condillac (*Traité des sensations*, à Madame la comtesse de Vassé, 2 t., Londres – Paris, Bure l'aîné, 1754, I, p. 17)

découvrant progressivement son corps. Les sensations, véhiculées par les sens (tout d'abord l'odorat, ensuite l'ouïe, le goût, etc.), produisent un choc qui éveille le sujet. Sa première sensation consiste donc dans l'acte de *se sentir* en tant qu'être vivant. Cette appréhension sensible, qui lui provoque une première forme de jouissance, se règle au tout premier abord selon les rythmes de la nature. Les saisons chaudes excitent les sens, les saisons froides leur imposent une diminution de l'activité. Cela peut être mis en relation avec le succès des poèmes didactiques portant sur les grands cycles naturels<sup>17</sup>. Mais ce stade primitif ne dure pas longtemps : comme le sujet *se sent* à travers l'appréhension des objets sensibles, il en désire toujours plus pour prolonger cette sensation ou connaissance de soi. Moser situe ici un passage du naturel à l'artificiel : « l'homme se détache de l'aveugle félicité, de l'état d'animalité où il n'avait qu'à se conformer aux mouvements instinctifs de la nature. [...] Il commence à vouloir régler lui-même son bonheur »<sup>18</sup>.

Cet affaiblissement des sensations est particulièrement évident dans le domaine de l'amour. Cela entraîne la nécessité de raviver sans cesse le feu de la jouissance sensible. Les poètes se conforment à ce besoin : l'*Art d'aimer* de Gentil-Bernard (1775) représente un effort de systématisation d'une pragmatique du plaisir sensible. La variation, et donc l'inconstance, deviennent les traits fondamentaux de cette quête. Le *carpe diem* badin se trouve alors justifié *a posteriori* par une réflexion qui lie le besoin inassouvi de sensations nouvelles à des relais gnoséologiques majeurs : à travers la connaissance des objets

---

17 Que l'on pense aux *Quatre saisons* du cardinal Bernis (1763), aux *Saisons* de Saint-Lambert (1769), ou encore aux *Mois* de Roucher (1779)...

18 *Ibid.*, p. 320.

sensibles on connaît le monde et on se connaît soi-même. Parny, dans la première édition des *Poésies érotiques* (1778), s'accorde à cette vision, en tenant les propos suivants à un ami « trahi par sa maîtresse » :

Il faut dans les jeux de Cythère  
A fripon, fripon & demi ;  
Trahis pour n'être point trahi ;  
Prévient même la plus légère ;  
Que ta tendresse passagère  
S'arrête où commence l'ennui ;  
Donne tes sens, retiens ton ame.<sup>19</sup>

Le mot-clé de l'extrait est représenté par l'« ennui », véritable épouvantail des poètes sensualistes. Le stade primitif de la jouissance, lié au cycle de la nature, tenait en grand compte le passage du temps. Mais avec la transition vers une quête 'artificielle' des plaisirs (ce qui signifie aussi au moyen de l'art), toute idée de durée disparaît de l'horizon du poète sensualiste. Son temps s'aplatit sur le présent, sur le *hic et nunc* où la jouissance est atteinte. Or, cette jouissance n'est pas éternelle : elle se produit selon une parabole qui, après une sorte de *climax* sensible, descend vers le degré zéro de l'existence. Ce degré zéro est représenté par l'ennui : il s'agit donc d'une accalmie qui succède au plaisir, sorte d'« ankylose existentielle »<sup>20</sup> où le sujet semble condamné à revenir à l'état originnaire de statue. La quête du plaisir est donc d'autant plus fébrile, qu'elle doit contrecarrer la menace de l'ennui. Le sujet sensualiste, on l'a vu, s'appréhende à travers la sensation : il est donc condamné à renouveler sans cesse cette sensation. Sa quête devient une fuite<sup>21</sup>.

---

19 « À un ami trahi par sa maîtresse », *Poésies érotiques par M. le chevalier de Parny*, À l'isle Bourbon, 1778, pp. 48-49. Cet ami, nous le verrons plus bas, est le poète Antoine Bertin.

20 Moser, *op. cit.*, p. 346

21 « L'homme se reconnaît occupé sans répit à vouloir vaincre l'inertie qui le fait graviter vers le néant. C'est ainsi que la recherche du bonheur existentiel se transforme en une fuite : il faut échapper au spectre de l'ennui. La peur de ce spectre, ressort négatif des activités humaines, devient le mobile principal de tout ce que l'homme entreprend » (*Ibid.*, p. 366)

Moser a bien décrit ce *loop* de jouissance et d'ennui, si bien que son effet de dissipation où « l'homme se dessaisit de son être au moment même où il croit pouvoir se saisir »<sup>22</sup>.

Cette boucle sensualiste représente le décor sur lequel l'élégie vient jouer, chez Parny, un rôle crucial. En décrétant caduque une telle quête, le poète crée une situation de l'expérience amoureuse dans le cadre d'une temporalité qui se structure désormais autour de la polarisation passé-présent. Une telle polarisation informera dès les *Poésies érotiques* toute pratique de l'élégie : le regret du passé constitue le relais privilégié tantôt de l'élégie érotique, tantôt de la déploration sur le destin de la patrie, etc. Mais avant d'aborder l'œuvre de Parny, il faut d'abord établir un autre préalable philosophico-littéraire, et qui remonte lui aussi à la réflexion des Lumières : la condamnation de la poésie galante qui avait dominé la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## 2.2 « Utilité » du poète au siècle des Lumières

L'idée d'une condamnation, aussitôt suggérée, pourrait être remise en question si l'on considère que bien des philosophes des Lumières ont été d'excellents rimeurs. Voltaire est considéré par D'Alembert le maître dans le genre de la poésie fugitive<sup>23</sup>, et Diderot aussi s'est essayé volontiers à la tâche de la poésie d'occasion. Cependant, un regard plus attentif permettrait de reconnaître que cette production badine garde souvent une trace de la réflexion que ces auteurs approfondissent dans d'autres ouvrages (essais,

---

22 *Ibid.*, p. 370.

23 Voilà ce qu'il en dit dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie* : « ses pièces fugitives, supérieures à toutes celles que nous estimons le plus, suffiroient par leur nombre & par leur mérite pour immortaliser plusieurs auteurs » (*Encyclopédie*, op. cit., I [1751], p. xxxij).

contes, épîtres...)<sup>24</sup>. Relativement à Diderot, force est ensuite de reconnaître que les vers « fugitifs » contrastent chez lui avec le pressentiment d'une poésie lyrique « encore à naître », ainsi que le dit le neveu de Rameau<sup>25</sup>. Le philosophe encourage cette naissance par la traduction de poésies perses pour le *Journal étranger* au début des années 1760<sup>26</sup>.

La question demeure complexe : plutôt que d'une condamnation, il serait alors plus précis de parler d'un « dépassement » d'une poésie réduite à l'élément de sociabilité telle qu'elle était pratiquée auparavant. L'âge des Lumières, on le sait, réaffirme la centralité de la Raison dans tout rapport à la réalité. La poésie, tout comme l'art en général, ne peut acquérir sa dignité que dans la mesure où elle rentre dans cette perspective. Une telle situation met en évidence la secondarité de la poésie par rapport à la philosophie. On admet certes la possibilité, inscrite dans les théories de l'inspiration et du génie, d'une intuition 'poétique' de la vérité capable d'égaliser celle du philosophe<sup>27</sup> : mais cela ne parvient pas à mettre ces deux disciplines sur un pied d'égalité. La fonction du poète, « compagnon de route » du philosophe, consiste donc à vulgariser les réflexions

---

24 Par exemple, le poème sur la mort de Mademoiselle Lecouvreur offrait à Voltaire l'occasion d'une critique de l'église française, encore empreinte de superstition, qui avait refusé à l'actrice une inhumation chrétienne. Michel Delon et Pierre Malandain, dans leur histoire de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, citent d'ailleurs l'exemple de Diderot, à qui une ode composée pour célébrer un moment convivial (le tirage de la fève lors de la nuit des rois de 1772) avait donné l'occasion pour une critique des tyrans (*Littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1996, p. 440 ; l'ode en question s'intitule « Les Eleutheromanes »).

25 Denis Diderot, *Le neveu de Rameau*, dans: *Œuvres complètes*, 25 t., éd. H. Dieckmann et alii, Paris, Hermann, 1975-, XII [1989], p. 168.

26 Dans une lettre à Sophie Volland du 12 octobre 1761, Diderot loue la « simplicité, [la] force et [le] pathétique » de ces poèmes (citation rapportée par Paul Van Tieghem, *Ossian en France*, 2 t., Genève, Slatkine Reprints, 1967 [Paris, Rieder, 1917], p. 130)

27 « La poésie suppose une exaltation de tête qui tient presque à l'inspiration divine. Il vient au poète des idées profondes dont il ignore et le principe et les suites. Fruits d'une longue méditation dans le philosophe, il en est étonné ; il s'écrie, Qui est-ce qui a inspiré tant de sagesse à cette espèce de fou-là » (Denis Diderot, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme* [1755], dans : *op. cit.*, XXIV [2004], p. 585.



de celui-ci<sup>28</sup>. De toute part on prône alors une poésie « utile » : que l'on considère ces vers écrits par La Harpe en 1766<sup>29</sup> :

Par un effort nouveau l'auguste poésie  
S'éleva de nos jours vers la philosophie.  
Osez du-moins la suivre en son auguste essor ;  
Parvenu dans sa sphère, osez l'étendre encor,  
Qu'un sublime talent soit un talent utile.  
Pensez comme Platon, chantez comme Virgile.  
Que le Sage vous lise, et de la vérité  
Reconnaisse la force et même la fierté.

On remarquera que le mouvement prêté à la poésie (« s'élève ») trahit d'emblée une position inférieure, un décalage à combler afin d'être digne de la lecture/évaluation du « Sage ». Un tel rêve d'une poésie « utile » touche à son comble pendant la Révolution, avec la transfiguration du législateur en poète. Paul Bénichou rapporte les mots de Boissy d'Anglas qui, lors d'une fête nationale, compare Robespierre à Orphée, « enseign[ant] aux hommes les premiers principes de la civilisation et de la morale »<sup>30</sup>.

Une telle image est révélatrice : le refus de la poésie présente nourrit la glorification d'un âge d'or de la poésie, que l'on fait coïncider avec un ailleurs chronologique et mythique où Homère ou Orphée côtoient Ossian, les prophètes hébreux

---

28 « Ô quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice ! C'est au philosophe à les y inviter ; c'est à lui à s'adresser au poète, au peintre, au musicien, et à leur crier avec force : Hommes de génie, pourquoi le ciel vous a-t-il doués ? » (Diderot, *De la poésie dramatique* [1758], *ibid.*, X [1980], p. 338).

29 Jean-François de La Harpe, « Le poète », *Œuvres choisies et posthumes de M. de La Harpe, de l'Académie française*, 4 t., Paris, Migneret, 1806, III, p. 6.

30 François-Antoine de Boissy d'Anglas, *Essai sur les fêtes nationales*, Paris, 12 messidor an II, p. 23 (cité par Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, dans : *Romantismes français*, 2 t., Paris, Quarto Gallimard, 2004 [J. Corti, 1973], I, p. 81). Ce rapprochement ne doit pas étonner : la figure d'Orphée ne survit dans la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'au prix d'une « amputation » des éléments mystiques et sentimentaux, ainsi que le reconnaît Édouard Guitton : « L'« Orphisme » des poètes du XVIII<sup>e</sup> siècle nous frappe autant, voire davantage, par ses lacunes que par ses éléments positifs » (« À propos du mythe d'Orphée et de la crise du lyrisme au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 241-255, ici p. 244).

et les scaldes nordiques. Bénichou a bien analysé cette nostalgie pour une époque où la poésie, « nourrie des besoins et des intérêts vitaux de la première humanité [...] officiait spontanément, et avec l'accord de tous, pour le ciel et pour la terre »<sup>31</sup>. Elle constitue dans sa réflexion une condition fondamentale du « sacerdoce poétique » tel que l'actualisera le Romantisme. Mais à l'âge des Lumières, elle possède « toute la force et toute la faiblesse des représentations légendaires dans un temps de projets, d'espérances et d'action »<sup>32</sup>. Autrement dit, ce rêve d'une poésie primitive demeure incapable, au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'orienter la production poétique.

En ce qui concerne l'élégie, cette célébration d'une poésie primitive capable d'unir perfection musicale et vérité philosophique se traduit bien évidemment dans la réaffirmation de la marginalité du genre. Toujours Diderot reconnaît : « C'est lorsque la fureur de la guerre civile ou du fanatisme arme les hommes de poignards, et que le sang coule à grands flots sur la terre, que le laurier d'Apollon s'agite et verdit. Il en veut être arrosé. Il se flétrit dans les temps de la paix et du loisir. Le siècle d'or eût produit une chanson peut-être ou une élégie. La poésie épique et la poésie dramatique demandent d'autres mœurs »<sup>33</sup>. Même sans accepter l'acception péjorative qui associe l'élégie à un flétrissement, force est de reconnaître que les poètes cités ci-dessus considèrent l'élégie soit comme le lieu d'un discours intime inavouable (Le Brun), soit comme un jeu poétique fruit d'une jeunesse révolue (Parny). Mais cette dévalorisation finit par produire un résultat paradoxal : chez André Chénier, l'élégie deviendra le lieu d'un discours

---

31 Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 67.

32 *Ibid.*, p. 68.

33 *De la poésie dramatique*, *op. cit.*, p. 402.

gnoséologique porté sur le « *Moi* », comme dans une tentative poétique d'égaliser les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau<sup>34</sup>.

Quant aux poètes qui font l'objet du présent chapitre, force est de reconnaître que cette secondarité ne se traduise pas nécessairement dans une posture « relâchée » et dans une écriture négligée. L'expérience de Le Brun (d'ailleurs décisive afin de comprendre la nouveauté chénieriste) est révélatrice de la façon dont le poète élégiaque, à l'époque des Lumières, peut être tiraillé entre plusieurs postulations. L'ambition « philosophique » se mêle chez lui à l'écriture intime. Celle-ci finit par ressentir de la tonalité épique et de l'inspiration scientifique, donnant lieu à un étrange hybride que les pages suivantes se chargeront d'analyser.

### 2.3 Entre *fusus* et intimité : Le Brun-Pindare

Malgré le nom par lequel les histoires littéraires en ont consacré la mémoire, la pratique de l'ode n'épuise pas à elle seule la muse de Ponce-Denis Échouchard-Le Brun<sup>35</sup>. L'élégie, l'épigramme et le poème didactique sont tout de même bien représentés dans sa production.

Le trait distinctif de cette élégie consiste essentiellement dans l'authenticité de l'instance subjective<sup>36</sup>, et, par conséquent, dans la façon qu'a le poète d'agencer les

---

34 Voir : *infra*, p. 152.

35 Sur ce nom, voir : Tatiana Smoliarova, « Le rôle de la Révolution dans le destin du nom propre : le cas d'Échouchard Le Brun, dit Le Brun-Pindare », dans : *Studies on Voltaire and Eighteenth Century*, n° 2 (2002), pp. 181-190.

36 Cette idée d'authenticité est certes à prendre *cum grano salis*. Chaque poète lyrique se veut résolument plus 'authentique' que ses devanciers, au point qu'on pourrait reconnaître l'un des moteurs de l'évolution de la poésie lyrique dans ce réglage périodique sur les fréquences de la sincérité...

poèmes. Ceux-ci ne constituent plus autant de fragments disparates d'une existence badine. Au contraire : réunies en un ensemble homogène et selon un ordre plus ou moins chronologique, les élégies de Le Brun esquissent par à-coups le « roman sentimental » de l'auteur, ainsi que l'a montré Georges Buissons<sup>37</sup>. C'est ici que réside la nouveauté la plus évidente de l'élégie de Le Brun-Pindare. Les modalités de ce récit en vers demeurent classiques (on sent le pouvoir d'attraction de l'écriture tragique) ; mais l'absence de toute énonciation fictive fait de cette élégie la première étape vers une centralité nouvelle du sujet lyrique. Elle réaffirme aussi le rôle privilégié du genre dans la description de la sphère intime du poète.

On a dit que le propre de l'élégie consiste, au XVIII<sup>e</sup> siècle, précisément dans une contiguïté à l'intériorité. Cette contiguïté, on l'a vu, se réalise non seulement au niveau thématique, mais aussi et surtout au niveau poétique. « Il faut que le cœur seul parle dans l'Élégie » : le cœur doit être simultanément l'objet et la voix (simple, « naturelle » et sans artifice) du poème. Ce deuxième aspect surtout pose problème. Les solutions techniques de Le Brun ne diffèrent essentiellement pas de celles de ses devanciers. La façon dont il aborde le niveau thématique franchit néanmoins une étape ultérieure dans la représentation de l'intériorité. Le refus de l'élégie galante, ainsi que la tension philosophique qui parcourt son œuvre, font de l'élégie de Le Brun un préalable nécessaire à la compréhension de la poésie d'André Chénier.

---

37 Les articles, dont le titre global est « Le Brun-Pindare et ses égéries », ont tous paru dans les *Cahiers Roucher – André Chénier* : « (I) L'amant de Fanni » (18 (1999), pp. 88-119) ; « (II) Hymen et poésie » (*ibid.*, pp. 121-145) ; « (III) De Fanni en Adélaïde » (23 (2004), pp. 189-206) ; « (IV) Adélaïde ou la grande illusion » (25 (2006), pp. 183-198) ; « (V) D'amour et de haine : une liaison infernale » (*ibid.*, pp. 199-215) et « (VI) Quand l'enfant disparaît... » (26 (2007), pp. 15-29).

### 2.3.1 Le Brun public : le poète-philosophe

Le point de départ d'une analyse de l'élégie chez Le Brun-Pindare peut être représenté par le *Discours sur Tibulle* prononcé à l'Académie de La Rochelle en 1763. Dans ce texte, le poète affiche une condamnation sans appel de la tradition poétique précédente, empreinte d'une « galanterie assoupissante et fade née à l'hôtel de Rambouillet » ou d'une « coquetterie froidement spirituelle qui a succédé aux fadeurs »<sup>38</sup>. À cette esthétique précieuse, Le Brun oppose la maîtrise poétique des vers de Tibulle, « travaillés si heureusement, qu'ils laissent dans l'esprit un long souvenir »<sup>39</sup>. Le poète s'accorde ici à une idée classique, déjà formulée par l'abbé Le Blanc dans son *Discours sur l'élégie* : le « naturel » poétique le plus réussi est le fruit d'un travail acharné, qui disparaît derrière son résultat. « [L]'habileté du Poète consiste à cacher à son Lecteur la peine que ses Vers lui coûtent, à lui faire croire que la nature les lui dicte, & à leur donner un tour si aisé, que celui qui les lit se flatte qu'il en auroit pû faire des semblables. »<sup>40</sup> Dans le cadre du *Discours sur Tibulle*, l'opposition du poète de Délie à Properce et Ovide est significative : l'impression est que ces deux derniers en viennent à personnifier chez Le Brun certains défauts de l'époque (érudition, coquetterie).

Le Brun attaque donc de front la poésie de son temps. D'après lui, le besoin urgent de jouir dans le *hic et nunc* des fruits de son esprit constitue le fléau majeur de

---

38 Ponce-Denis Écouchard-Le Brun dit Le Brun-Pindare, *Discours sur Tibulle, adressé à M. de Chassiron de l'Académie Royale de La Rochelle*, dans : *Œuvres de Ponce Denis (Écouchard) Le Brun, membre de l'Institut de France et de la Légion d'Honneur*, 4 vol., éd. L.-P. Ginguéné, Paris, Warée, 1811, IV, pp. 392-403, ici p. 392.

39 *Ibid.*, p. 396.

40 Jean-Bernard LE BLANC, *Élégies de Mr. L\* B\*C., avec un Discours sur ce genre de poésie et quelques autres pièces du mesme auteur*, Paris, Chaubert, 1731, p. 35.

toute une époque : « Ce n'est pas sans doute parce que des vers pointillés d'esprit auront circulé dans des cours, auront même volé dans la bouche des princes et des rois, qu'ils seront plus certains de l'immortalité : elle n'est promise, elle n'est due qu'aux solides beautés du génie ; tandis qu'il brille d'un éclat durable, tous ces phosphores passagers s'éteignent dans l'oubli avec ceux qu'ils éblouissaient »<sup>41</sup>. Le Brun renchérit sur le « français », qui se contente du bruit des salons, alors qu'il devrait imiter les anciens et « march[er] d'un pas invariable vers les beautés immortelles de la nature, laiss[er] l'art à la frivolité »<sup>42</sup>.

On aura remarqué, dans cet extrait, la présence voyante du mot « génie ». Les biographes nous informent de l'influence que les théories du « second Racine » avaient exercée sur Le Brun<sup>43</sup>. À une poésie se contentant d'une gloire sans lendemain, l'auteur oppose cette image de poète guidé par le génie, travaillant à l'écart du monde, soutenu par la confiance dans son œuvre. Le Brun représente ce poète-à-venir à l'aide d'une

---

41 *Ibid.*, pp. 396-97. Dans la dureté de ces propos réside probablement la raison de la publication partielle du *Discours* dans le *Mercur* de juillet 1763 (où ne parurent que les extraits les plus anodins). Le Brun vise dans sa critique et les représentants de la poésie badine en vogue dans la première partie du siècle, et la complaisance de l'*Encyclopédie* à l'égard de celle que Buisson appelle « l'esthétique néo-précieuse de l'école Pompadour ». (André Chénier, *Œuvres poétiques*, 2 t., éd. Georges Buisson et Édouard Guitton, Orléans, Paradigme, 2005-10, I [2005], p. 173). La première esquisse du *Discours sur Tibulle* (B.N. : Mss de Le Brun, NAF 9203, f° 140, r°-v°) contient selon Buisson un démarquage bien plus net de Marmontel et Jaucourt.

42 *Ibid.*, p. 398.

43 Le Brun avait connu Louis Racine à travers le fils de celui-ci, dont il avait été camarade au collège Mazarin, et dont il pleurera la mort lors du tremblement de terre de Lisbonne dans une *Ode sur les Causes des tremblements de Terre, et sur la mort du jeune Racine* adressée au père (I, p. xx). Le vers est tiré d'une ode de 1787, où le poète déclare :

Élève du second Racine,  
Ami de l'immortel Buffon,  
J'osai sur la double colline,  
Allier Lucrèce à Newton (I, p. 417)

description célèbre<sup>44</sup>. Ses idées contrastent singulièrement avec les mœurs littéraires d'une époque où, selon les mots de Menant, « Il y a quelque chose d'impertinent à aspirer à l'immortalité »<sup>45</sup>. En dérobant l'écriture poétique à la vie en société, l'auteur lui confère une centralité nouvelle : cette centralité est particulièrement évidente dans l'œuvre du Le Brun poète de la *fusus*.

Le Brun-Pindare est un homme des Lumières. Admirateur de Voltaire et Rousseau, il prétend rivaliser avec Buffon, ainsi que le montre l'« Ode sur Buffon », rédigée en 1771 à la (fausse) nouvelle de la mort de l'intendant du Jardin du Roi. Dans son *Discours sur Tibulle*, il protestait : « Quoi ! parce que des couplets divins auront plus affolé de têtes à l'ambre, que l'Esprit des Lois, quelqu'un serait-il assez ridicule pour oser les comparer ensemble ? »<sup>46</sup>. Cette comparaison boiteuse aide à cerner les traits de son idéal poétique du poète-philosophe. Celui-ci non seulement se charge de transmettre les résultats de la réflexion contemporaine, mais il aspire aussi aux mêmes honneurs. « Nos

---

44 « Peut-être au moment où j'écris, tel auteur vraiment animé du désir de la gloire, et dédaignant de se prêter à des succès frivoles, compose dans le silence de son cabinet un de ces ouvrages qui deviennent immortels, parce qu'ils ne sont pas assez ridiculement jolis pour faire le charme des toilettes et des alcoves, et dont tout l'avenir parlera, parce que les grands du jour n'en diront rien à leurs petits soupers » (*Ibid.*, p. 397). Sainte-Beuve reconnaîtra dans cette description André Chénier, qui était né un an auparavant (« Le Brun », *Portraits littéraires*, éd. Gérard Antoine, Paris, Laffont, 1993, 102-110, ici p. 108 ; l'article était paru à l'origine dans la *Revue de Paris* du 12 juillet 1829). Il est plus probable que Le Brun fasse allusion à soi-même, et que l'ouvrage destiné à l'immortalité soit le poème *La Nature*.

45 L'impertinence réside dans le fait que l'on « me[t] son espoir dans une humanité à venir, plus compréhensive et sensible à la vraie poésie que ne le sont ses contemporains. [...] le poète qui méprise l'immortalité présente un double hommage aux hommes parmi lesquels il vit : il leur accorde une intelligence égale à la sienne, il reconnaît qu'aucune exaltation posthume ne vaut la chaleur d'une sympathie vivante » (Menant, *op. cit.*, p. 235). Refuser l'immortalité est en somme un gage du bon vivre en société.

46 *Ibid.*, p. 398. Quant à ces « couplets divins », ils pourraient très bien être de Hamilton, de La Fare ou de Chaulieu, ou alors de l'un des poètes appartenant à « cette foule moderne d'auteurs gentils, d'écrivains en pastel, et de poètes vernisseurs » (p. 396) sur lesquels Le Brun répand son mépris.

cœurs et nos penchans suivaient un même cours » dit Le Brun à Buffon dans l'avant-dernier des vingt-neuf sizains qui composent l'ode<sup>47</sup>.

Delon a bien montré l'espoir caché par ces vers, où Le Brun veut égaler le naturaliste dans la tâche infinie de peindre la fresque de la nature<sup>48</sup>. Au reste, selon une formule d'Édouard Guitton, le rêve commun à l'époque demeure celui d'« écrire le *De Rerum Natura* des Temps modernes et forger une forme d'expression appropriée à ce dessein »<sup>49</sup>. On a vu le conseil de La Harpe aux poètes : « Pensez comme Platon, chantez comme Virgile ». Le Brun participe à la vogue que connaît le poème didactique dans la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>50</sup>. Son expérience est d'ailleurs significative relativement aux risques d'un tel genre : réunir Platon et Virgile dans un seul trait de plume se révèle une tâche ingrate et destinée à l'échec. *La Nature, opus magnum* auquel le poète travaille depuis 1760, n'est publié qu'en 1811, dans l'édition posthume des

---

47 « À Monsieur de Buffon, Sur une Maladie violente qui fit craindre pour ses jours, lorsqu'il avait déjà perdu Madame de Buffon à la fleur de l'âge et de la beauté », I, p. 121.

48 « Le savant, interprète de la nature et le poète, chantre de cette même nature, œuvrent parallèlement, voire concurremment. [...] L'Envie [que l'auteur personnifie dans la dernière strophe] exorcise sous la forme d'une figure extérieure réelle concurrence » (Michel Delon, « Héros de l'esprit. Le Buffon de Lebrun-Pindare », *Camenæ*, n° 4 (juillet 2008), p. 8 [url : [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/MDelon\\_Buffon.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/MDelon_Buffon.pdf), consulté le 7 avril 2015 à 17h50]).

49 Cité par : Michel Delon & Pierre Malandain, *Littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1996, p. 452.

50 Aux poèmes déjà cités on pourrait ajouter *La peinture* (1769) et *Les fastes* (1779) de Lemierre. Mais l'événement peut-être plus important, dans le cadre du genre, est représenté par la traduction des *Géorgiques* par Jacques Delille (1769), dont le succès résonne bien après la fin de l'âge des Lumières. Delon et Malandain signalent par exemple (*ibid.*, p. 454) que l'accusation portée par Delille à la pauvreté de la langue poétique française (pauvreté qui dépendrait de l'écart qui sépare la noblesse détentrice de la culture du peuple) n'est pas sans anticiper le bonnet rouge qu'Hugo mettra au dictionnaire. Mais dans ces propos de Delille résonne aussi la polémique anti-précieuse menée par Le Brun : « Une délicatesse superbe a donc rejeté une foule d'expressions & d'images. La langue, en devenant plus décente, est devenue plus pauvre [...] dans nos petites sociétés, l'envie de plaire, l'esprit de galanterie les [l'objet sont les passions] contraint, les modifie ou les masque » (Jacques Delille, « Discours préliminaire », *Les Géorgiques de Virgile, traduction nouvelle en vers françois, Enrichies de notes & de Figures*, Paris, Bleuett, 1770 [1769], pp. 26-29).



*Œuvres* par Ginguéné. Mais ce travail est victime du désir de totalité qui finit par transformer tout poème descriptif « en un hall d'Exposition universelle »<sup>51</sup>.

### 2.3.2 Le Brun privé : fureurs élégiaques

On a dit que chez Le Brun-Pindare l'élégie demeure un choix minoritaire. L'auteur confie son succès avant tout à *La Nature* et aux odes. Il s'agit d'un *habitus* commun à l'époque : Alexis Piron, après son échec à l'Académie, expurge son œuvre de toute sa production fugitive, à laquelle néanmoins il devait sa réputation<sup>52</sup>. Mais chez Le Brun, cette secondarité n'est pas seulement l'effet des habitudes poétiques de l'époque. L'élégie représente chez lui le lieu franc d'un discours érotique qu'il serait impossible de tenir ailleurs. Le poète y dévoile son intimité sur des tons d'une violence parfois extrême, comme lorsqu'il accuse sa femme de la mort de son enfant<sup>53</sup> :

Ah ! tu l'avais frappé de tes Vœux homicides,  
Mère affreuse ! ta Haine et la Mort, tour à tour,  
M'enlèvent une Amante et les fruits de l'Amour

La nouveauté consiste en ce que ce statut de poésie privée n'entraîne nullement une écriture hâtive ou négligée. La construction rhétorique des élégies de Le Brun est révélatrice du labeur poétique que l'on sait propre à cet auteur<sup>54</sup>. Mais « cette habitude de retoucher et de corriger à satiété » affiche paradoxalement chez lui la confiance dans les

51 Michel Delon, Robert Mauzi et Sylvain Menant, *Histoire de la littérature française – de l'Encyclopédie aux Méditations*, Paris, GF Flammarion 1998 [Arthaud, 1984], p. 205.

52 On trouve cet exemple dans Menant, *op. cit.*, p. 230.

53 Le Brun-Pindare, « Élégie VIII [livre second]. Sur un fils d'Adélaïde. Né le premier mai 1781, et mort le 21 juin 1782 », *op. cit.*, II, p. 50.

54 Sainte-Beuve met ce labeur en relation avec la volonté d'égaliser Buffon : « Mais un mauvais exemple que Buffon donna à Le Brun, ce fut cette habitude de retoucher et de corriger à satiété [...]. On rapporte qu'il recopia ses *Époques* jusqu'à dix-huit fois. Le Brun faisait ainsi de ses odes. Il passa une moitié de sa vie à les remanier la plume en main, à en trier les brouillons, à les remettre au net et à en préparer une édition qui ne vint pas » (Sainte-Beuve, « Le Brun », *op. cit.*, p. 107).

pouvoirs du génie poétique, ainsi que le prouve un fragment autographe récemment découvert : « Les corrections des ouvrages doivent être une création, sinon elles ne valent rien. L'auteur doit recréer lorsqu'il corrige. Ainsi toute correction de sens froid et sans feu est presque nulle »<sup>55</sup>.

À cet effort poétique correspond donc une dimension nouvelle : rassemblées au début du deuxième tome des *Œuvres*, les élégies de Le Brun forment un ensemble compact du point de vue stylistique et thématique<sup>56</sup>. De plus : elles se veulent informées par ce même génie que l'on croyait jusque-là réservé aux genres 'nobles'. Dans cette suite de poèmes, le poète déguise à l'aide de l'attirail mythologique galant (il y a encore bien des Zélis, Eglé, Céphise...) une histoire sentimentale dont les étapes principales demeurent reconnaissables. Elles consistent essentiellement en l'amour pour Fanni et en la difficile liaison avec Adélaïde après la mort de la première (dans la fiction ; en réalité après le divorce).

L'élégie représente, chez Le Brun-Pindare, un exutoire poétique capable de soulager les déceptions amoureuses. Le poète ne relègue pas cette thématique à la seule élégie : un même épisode fournit parfois l'argument aux odes. Le côté le plus intéressant de ce choix consiste alors en l'ajustement tonal qui permet au poète d'aborder un même objet de deux perspectives complémentaires. À titre d'exemple : l'étrange ménage à trois

---

55 La citation, rapportée par Buissons dans l'introduction aux *Élégies* de Chénier (*op. cit.*, p. 174) est tirée d'un manuscrit contenu dans la Bibliothèque Municipale de Provins (Ms 281 [109], t. II, f° 1, v°.)

56 Le nombre total est de trente-neuf élégies, divisées en quatre livres. Au sein de ceux-ci Le Brun comprend quatre imitations de Tibulle, rangées au début du livre III (« Ah! qu'un autre se plaise à grossir un Trésor ! » ; « Verse, verse, ô Bacchus ! ta Liqueur favorable ; » ; « Perisse l'Inventeur de Glaive meurtrier ! » et « Quel insensible Cœur peut habiter la Ville ! », *Œuvres...*, II, pp. 61-76) ; une de Moschus (« Quand à mes yeux séduits la Mer paraît sourire, », II, pp. 96-97) et une d'Ovide (« L'Amour à ses Combats ; tout Amant est Guerrier », II, pp. 98-102).

qui unit le poète au sieur Denizot et sa femme (cachée sous le *senhal* d'Adélaïde) fait l'objet simultané d'odes et d'élégies. Une même plainte s'enrobe là d'accents classiques, tandis qu'elle se transforme ici en accusation rancunière. Les citations qui suivent, tirées de deux poèmes qui ont affaire à l'infidélité d'Adélaïde, viennent corroborer ce propos<sup>57</sup> :

Ces yeux que j'adorais, il faut donc les haïr !  
Vains efforts ! le Trépas m'est plus doux que la haine.  
Beauté capricieuse et vaine,  
Tu sauras quel Amant ton cœur a pu trahir !

Demande à cette Grotte ou j'épanchais mon Ame,  
Demande à ces Rochers, plus sensibles que Toi,  
Aux Zéphirs, moins tendres que Moi,  
Si les Feux d'un Rival égaleraient ma Flâme.

\*

Du bonheur d'un Rival, ô désolante image !  
Sur ce Lit où cent fois tu reçus mon hommage,  
A ses bras odieux entraînant tes bras,  
Tu l'appelles toi-même aux amoureux Combats.  
Dieux ! un autre que moi presse ton Sein d'albâtre !  
Pour un autre que moi, caressante et folâtre,  
Tu vas, inépuisable au grand Art de Vénus,  
Varier, prodiguer cent fois tes Charmes nus !  
Que ton œil brille alors d'une Flâme divine !  
Non, la vive Sapho ni la tendre Corinne  
N'eurent jamais le feu de ce regard charmant,  
Dont tes yeux demi-clos enivrent un Amant.

À l'élégie est donc réservé le côté intime et indicible du sentiment. Ce choix constitue à coup sûr le trait le plus intéressant de l'élégie de Le Brun-Pindare. Depuis l'antiquité latine, l'élégie convient à la représentation des querelles amoureuses ; mais la véhémence de Le Brun constitue une nouveauté dans le cadre de la poésie française. Buisson met ce choix en relation avec le caractère du genre, « plus propre que l'ode au déchaînement frénétique des passions, car plus libre d'allure et de ton »<sup>58</sup>. Cette liberté

---

57 Le premier vient de l'ode IX du troisième livre, « Sur l'inconstance d'Adélaïde » (I, pp. 174-75) ; le deuxième de l'élégie V du livre second, « À Adélaïde » (II, pp. 43-44).

58 Georges Buisson, « (V) D'amour et de haine... », *op. cit.*, p. 201.

représente bien évidemment l'envers de la médaille de la difficulté définitoire qui se rattache au genre tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. Chez Le Brun, pour la première fois, cette difficulté laisse voir ses potentialités : c'est à l'élégie, en tant que genre moins défini (ou moins digne) que les autres, que l'on confie l'exploration en vers de l'*intimior intimo* du poète. Dans le cadre de la présente histoire, l'importance d'un tel choix devance la qualité de ses résultats. La façon dont Le Brun raconte cette intimité trahit en effet les signes d'une maîtrise poétique qui se hisse parfois jusqu'au sublime tragique : même au plus sombre de sa rancune, il semble se préoccuper avant tout de la force stylistique de ses vers, ce dont témoigne par exemple l'élégie « À Némésis »<sup>59</sup>.

Le Brun-Pindare réaffirme une telle emprise sur sa matière en chaque lieu de son œuvre multiforme. Cette maîtrise est d'autant plus nécessaire que l'épanchement est parfois véhément : elle finit par recouvrir la fonction de barrage stylistique à l'exploration de soi. On a dit plus haut que le propre de l'énonciation élégiaque est (ou devrait être, selon les théoriciens) de disparaître derrière son objet. De ce point de vue, l'élégie de Le Brun se différencie de celle de contemporains tels que Parny ou Bertin. Il demande certes

---

59 Le Brun-Pindare, « À Némésis », *op. cit.*, II, pp. 33-34. Voilà un morceau où le poète emploie bien des figures de style (anaphores, asyndètes, chiasmes...) et littéraires (la métaphore filée où la situation du poète est comparée à celle d'un navire dans la tempête) :

Que de fois, Némésis, dans ce funeste Orage,  
 Mon fragile Vaisseau fut voisin du Naufrage !  
 Que de fois j'appelai les Dieux à mon secours !  
 Et les Flots et les Vents, et les Dieux étaient sourds.  
 Tu vis le triple nœud de ce Complot infâme ;  
 Tu vis s'armer ensemble et Mère, et Sœur, et Femme ;  
 Tu vis leur noire Audace, ô Crime ! ô triple horreur !  
 De leurs coups sur moi seul diriger la fureur ;  
 Tu les vis toutes trois, s'acharnant à leur proie,  
 Puiser dans mes tourmens une exécration joie ;  
 Et de mes tristes Jours se disputant la fin,  
 Se faire de ma Vie un funeste butin.

à Eglé, vers la fin de son ‘roman’ élégiaque, « Quel autre, si je meurs, soupirant l'Élégie, | Saura peindre ta Gloire aux Champs de la Phrygie ? »<sup>60</sup>. Ce couplet contient un renvoi évident à Boileau (« Amour dictait les vers que soupirait Tibulle »<sup>61</sup>). Il évoque par ce renvoi Tibulle, considéré dans la deuxième partie du siècle l'exemple le plus pur de sincérité élégiaque. Mais l'obéissance extérieure au *chromo* élégiaque prime ici sur la vérité. L'élégie de Le Brun-Pindare possède très peu du « naturel » tibullien. Déjà Sainte-Beuve pointait d'autres antécédents classiques que le poète de Délie : « L'élégie de Le Brun est sèche, nerveuse, vengeresse, déjà sur le retour, savante dans le goût de Propertius et de Callimaque »<sup>62</sup>.

À propos des odes de Le Brun-Pindare, Sainte-Beuve parle d'un « soubresaut galvanique » nécessaire afin d'« arriver à une expression vivante »<sup>63</sup>. Il faut en dernière analyse retenir cette image d'une écriture énergique, capable d'enjamber sur les barrières génériques et informer tantôt l'ode, tantôt l'élégie ou le poème didactique. On peut reconnaître dans cette énergie les prémices du désir de totalité qu'animera la poésie chénieriste. Elle appartient au poète envahi par le Génie, et capable d'ordonner dans (et par) la poésie la description de la nature – et donc la nature elle-même : « Le Génie est un Dieu tout de gloire et de flâme ; | L'Harmonie est la voix, la Nature est son âme »<sup>64</sup>. Mais

---

60 Le Brun-Pindare, « Le cœur plein de soupirs, les yeux noyés de pleurs... », *op. cit.*, II, p. 110.

61 Nicolas Boileau-Desportes, *Art poétique*, dans : *Œuvres*, 2 t., éd. Sylvain Menant, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 94 (II, v. 54).

62 Sainte-Beuve, « Le Brun », *op. cit.*, p. 109.

63 *Ibid.*, p. 107.

64 Le Brun-Pindare, *La Nature*, *op. cit.*, II, p. 324. Dans son ouvrage sur l'harmonie de la poésie lamartinienne, Aurélie Loiseleur reconnaît l'intérêt de cette posture de Le Brun : elle représente le lieu d'une réévaluation des pouvoirs magiques et ordonnateurs de la musicalité des vers : « cette poésie qui, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, était en butte aux critiques les plus vives des philosophes, en raison de sa séduction

cette énergie possède aussi un côté plus obscur. Dans ses poèmes intimes, Le Brun fait preuve d'une tension frénétique qui débouche parfois sur des visions cauchemardesques. C'est le cas de cette *Élégie* où le poète raconte la façon dont une hémorragie le met, vers 1757, en danger de vie<sup>65</sup> :

Ce deuil, ce sombre éclat de lugubres Flambeaux,  
 Ces longs Crêpes, épars en funèbres lambeaux,  
 Ces voiles noirs, semés de Larmes blanchissantes,  
 D'un corps pâle et glacé parures impuissantes,  
 Ces cantiques de Mort, ces lamentables cris,  
 D'une secrète horreur vont glacer tes esprits.

Le thème est traité de façon classique ; néanmoins, cela demeure étonnant que de retrouver de tels accents dans la poésie lyrique presque un siècle avant le *Spleen* baudelairien. Un tel élément convulsif peut offrir un préalable intéressant à cette veine « lunaire, nordique, lacustre » dont parle Pierre Loubier à propos de l'élégie à la lisière entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles<sup>66</sup>. On ne peut certes pas prêter à Le Brun une posture splénétique, improbable à une époque qui célèbre au contraire le rôle actif de l'homme de lettres (le Philosophe, mais aussi le poète, sous condition qu'il suive la marche du progrès). La nouveauté de Le Brun consiste plutôt dans la façon dont le galvanisme que mentionne Sainte-Beuve à propos des *Odes*, ce « feu du Génie épars dans l'univers »<sup>67</sup>

sonore, masque de la vacuité ou du vice, se fait fort à la fin des Lumières d'égaliser la philosophie et de la concurrencer sur son terrain en instaurant son propre rapport au monde et au langage » (Aurélien Loiseleur, *L'harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun*, Paris, Champion, 2005, p. 71). On verra dans la deuxième partie du présent travail la façon dont Chénier reprend à son compte le pouvoir ordonnateur de la poésie.

65 Le Brun-Pindare, *op. cit.*, II, p. 26.

66 Pierre Loubier, *La voix plaintive. Sentinelles de la douleur. Élégie, histoire et société sous la Restauration*, Paris, Hermann, 2013, p. 65.

67 Le Brun-Pindare, *La Nature*, loc. cit.

finit par informer sa représentation de l'intériorité. Tout en conservant une allure tragique, l'élégie de Le Brun pointe une limite nouvelle dans l'effort introspectif propre au genre. Cette limite, ce n'est pas au poète de *La Nature* de le franchir. Mais ses tentatives représentent la pierre d'assise sur laquelle André Chénier viendra bâtir la nouveauté de sa posture élégiaque.

## 2.4 De la *Caserne* au volcan, de Bertin à Parny

Le berceau de cette veine nocturne peut être situé sans peine en Angleterre. C'est ici, on l'a vu, que l'élégie funèbre<sup>68</sup> est née ; ici naîtra le roman gothique (Walpole, Radcliffe). À l'autre bout du champ, Loubier situe une élégie « solaire, insulaire, latine ». L'écart qui sépare ces deux veines ne pourrait être plus grand, même au niveau géographique : de l'Angleterre on se déplace vers l'hémisphère austral, et plus précisément à l'île Bourbon. Ici sont nés les poètes Antoine Bertin et Évariste Parny : leurs œuvres représentent une étape décisive dans l'analyse du rapport de l'écriture élégiaque à l'intériorité.

La façon dont on abordera ces deux poètes reflète leur importance dans le cadre de la présente analyse, dans laquelle Parny revêt une importance bien plus grande que Bertin. La nouveauté relative des *Amours* de ce dernier (1780) est éclipsée par l'évolution des *Poésies érotiques* du premier, de la première édition (1778) à la version définitive (1788). Quant à Parny, le remaniement qu'il apporte à son recueil intègre les aspects de

---

68 Voir : *supra*, p. 50 *sqq.* L'apport de la poésie anglaise à l'histoire de l'élégie française entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ne se limite pas à Gray, Young ou Hervey. Dans son étude introductive à la *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Gérard Antoine insiste sur l'importance des poètes lakistes (notamment Kirke White) dans la définition de l'élégie beuvienne (voir : Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, éd. Gérard Antoine, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1957).

renouveau de l'élégie de Bertin, en même temps qu'il opère un dépassement décisif du monde badin qui servait de décor aux *Amours*. En simplifiant à l'extrême, je dirai que l'élégie de Parny constitue un pont entre deux âges, alors que celle de Bertin s'arrête sur les bords de l'Ancien régime. L'édition définitive des *Poésies érotiques* ouvre la voie au lyrisme romantique, notamment en ce qui concerne la prise en compte du sujet lyrique. Cette mise à distance possède aussi le mérite de situer l'élégie dans une dialectique passé-présent (temps du bonheur / temps du regret) décisive pour l'évolution de l'élégie. On verra qu'une telle dialectique n'est, chez Parny (ou du moins, chez le Parny des *Poésies érotiques*), que l'effet de l'issue malheureuse d'une histoire d'amour – ou alors, tout au mieux, d'une lassitude de plus en plus partagée, au cours de la décennie 1780, à l'égard la poésie érotique<sup>69</sup>. L'une des nouveautés de la lyrique romantique consistera précisément en le transfert de cette dichotomie passé/présent sur le plan métaphysique de la méditation.

La critique n'a jamais démenti le jugement que Sainte-Beuve glisse dans son *portrait* de Parny : « Bertin, dont le nom ne saurait être omis dans un article sur Parny, l'intéressant et chaleureux Bertin, semble avoir mieux entrevu un coin de la tâche qu'il eût fallu entreprendre ; mais son louable, son généreux effort d'émulation à la Propérce est resté inachevé »<sup>70</sup>. En effet, le poète des *Amours* semble destiné à une postérité mineure.

---

69 On a cru bon limiter le discours aux *Poésies érotiques*, car il est vrai que dans les *Chansons madécasses* cette dialectique passé/présent recoupe le discours primitiviste propre aux Lumières. Les chants du Madagascar (dont Parny, fidèle à la fiction ossianesque, se veut « traducteur ») expriment donc la nostalgie pour une pureté pré-littéraire de la poésie.

70 Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Parny », *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, Paris, PUPS, 2008, pp. 1421-1450, ici p. 1435. L'article avait paru à l'origine dans la *Revue des deux mondes* du 1<sup>er</sup> décembre 1844. Comme le reconnaît Georges Buisson, « D'aussi minces hommages de la part d'un critique ordinairement prolixe équivalaient à une condamnation » (« Le poète Bertin et ses *Amours* », dans :



Même la comparaison avec Properce, flatteuse à l'origine puisqu'elle pointe l'habileté de Bertin dans les descriptions, se révèle *a posteriori* à double tranchant. Le « naturel » de Parny (que l'on compare, de façon complémentaire, à Tibulle<sup>71</sup>), dépouille progressivement les aventures du sujet poétique des traits galants ou ornementaux, qui abondent chez Bertin. De cette façon, il favorise l'identification du lecteur même en dehors du cercle assez restreint pour lequel le poète écrit à cette époque. Les lecteurs « célèbres » seront sensibles à cette nouveauté. Charles-Hubert Millevoye, par exemple, reconnaîtra dans l'amour délicat de Parny les marques d'une expérience biographique ; au contraire, les efforts rhétoriques et descriptifs de Bertin lui suggéreront de voir dans Eucharis « une amante poétique [*composée*] de vingt maîtresses réelles »<sup>72</sup>. Plus encore : le jeune Lamartine fantasmera Éléonore, et non Eucharis : c'est donc sur Parny, bien plus que sur Bertin, qu'il modèle sa voix élégiaque.

Mais si la nouveauté de Parny consiste précisément en la construction d'un sujet lyrique « moderne » (dans ce sens que l'apparente sincérité de l'épanchement oblitère le caractère nécessairement fictif de l'énonciation), à Bertin revient le mérite d'avoir, le premier, réuni ses poésies amoureuses dans un ensemble cohérent qui représente le « roman sentimental » du poète. Les pages qui viendront analyseront alors ces deux

*Cahiers Roucher-André Chénier – Antoine Bertin : la poésie et le règne de Louis XVI*, 10-11 (1991), pp. 53-76, ici p. 57).

71 Le Brun-Pindare conteste, à sa manière, ces deux titres : Bertin « suit pesamment » Properce et Parny n'est qu'un « demi-Tibulle » qui « fait un long madrigal, | Et croit faire une élégie ». Il faut aussi dire que cette double comparaison dénonce d'emblée la disparité des deux poètes créoles : tout en reconnaissant l'art de Properce, la deuxième partie du siècle fait plutôt du chant de Délie le parangon du parfait élégiaque.

72 Millevoye, « Sur l'élégie », *Œuvres*, 2 t., éd. de Pongerville, Paris, Furne, 1833, I, p. 33.

expériences poétiques, en essayant de mettre en valeur non seulement les points de tangence, mais aussi les divergences à l'intérieur de ce couple célèbre de l'élégie française du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## 2.4.1 Aspects de nouveauté dans l'élégie de Bertin

### 2.4.1.1 Le Properce des îles

La critique a porté peu d'attention à l'œuvre d'Antoine Bertin, et plusieurs aspects de sa biographie demeurent incertains. Né à l'île de Bourbon en 1752 (un an avant Parny), il est envoyé en France en 1761 pour y faire ses études, suivant un chemin commun aux enfants issus de familles coloniales aisées. Au début des années 1770 il se lie d'amitié avec les frères Parny. Ces jeunes créoles, qu'Édouard Guitton appelle « d'élégants polissons »<sup>73</sup>, gravitent autour de la cour, où ils participent à la vie insouciant qui caractérise les débuts du règne de Louis XVI. Bertin rentre au service du comte d'Artois (le futur Charles X). Le poète raconte cette allégeance en exploitant des *topoi* de la poésie latine : la menace du *negotium*, que son obéissance au comte d'Artois lui impose, se mêle à la reconnaissance à l'égard du *princeps* pour les faveurs reçues<sup>74</sup>.

---

73 Édouard Guitton, « Deux Laclos en miniature : Bertin, Parny et leurs *Amours* », dans Roger Marchal et François Moreau (dir.), *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, avec la collaboration de Michèle Crogiez, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 839-850, ici p. 843. La description captivante de ces jeunes poètes rend bien l'air du temps, et elle mérite d'être citée *in extenso* : « Assurément pas des enfants de chœur, mais, à dix-huit ans, d'élégants polissons, frottés d'éducation, fiers de leurs avantages sociaux, ayant bénéficié de solides études dans les collèges d'ancien régime et tôt lancés dans le grand monde, férus de lettres et de beaux-arts, précoces en tout domaine, jeunes loups aux dents longues en quête de chair fraîche et d'exploits amoureux, passablement brutaux à l'occasion comme il sied à des dragons [...], astreints à l'exercice militaire, aux garnisons, aux manœuvres et cultivant, le reste du temps, les grisants repos du guerrier. Ces jeunes gens de bonne extraction étaient des *roués* à l'état naissant qui bambochaient autant que les y incitaient les mœurs du siècle, non sans risque de scandale, et qui, pour la plupart, finissaient par se ranger après vingt-cinq ans en contractant un mariage convenable arrangé par leurs familles ».

74 En tant que poète au service du frère du roi, Bertin semble tenu à célébrer les triomphes de la France (élégie I du troisième livre, pp. 105-6) ; en tant que militaire en carrière, il doit y participer (élégie

Le *negotium* n'est toutefois qu'un danger bien loin sur l'horizon de ces jeunes courtisans. Ceux-ci consacrent alors leur jeunesse à la poésie et à la bonne chère. Ils fondent un cercle anacréontique dans les alentours de Marly-le-Roi, qu'ils appellent la *Caserne*, en raison de leur statut de militaires. Ce type de coterie n'est pas rare à l'époque. Elle célèbre le présent à travers ce que Catriona Seth définit comme « une forme de fuite en avant, une mise-en-scène élaborée, visant artificiellement à recréer un contexte naturel, témoin donc, des angoisses et des fragilités d'un siècle finissant »<sup>75</sup>. L'œuvre de Bertin renvoie sans cesse à cet univers heureux. Elle se compose de deux ouvrages : le *Voyage de Bourgogne* (1777), compte-rendu qui pastiche le *Voyage autour du monde* de Bougainville mais constitue dans l'immédiat une réponse ironique aux lettres que Parny avait envoyées à son frère et à Bertin lors de son retour aux îles dans les années 1773-76. Enfin, l'œuvre compte également trois livres d'élégies allant sous le titre ovidien de *Les amours*<sup>76</sup>.

Si Bertin n'a pas beaucoup publié, c'est avant tout pour des raisons biographiques : le poète n'a que trente-huit ans lorsqu'il meurt (1790). Il faut aussi tenir

XXIII du troisième livre, p. 180). Quant à la reconnaissance, Bertin remercie, dans l'élégie XXI du livre troisième, « les dieux » de lui avoir rendu un terrain appartenant à sa famille : la critique s'accorde sur ce point, que ces dieux soient le comte d'Artois et la reine Marie-Antoinette, protectrice des jeunes courtisans créoles.

75 Catriona Seth, *Évariste Parny (1753-1814). Créole, révolutionnaire, académicien*, Paris, Hermann, 2014, p. 51. Bertin mentionne la *Caserne* dans son *Voyage de Bourgogne* (« Le chancelier de la Caserne », dans *Poésies et œuvres diverses du chevalier Antoine Bertin*, éd. Eugène Asse, Paris, Quantin, 1879 [Le Jay, 1777], p. 183).

76 À vrai dire, Bertin avait publié un premier recueil de poèmes en 1771 (*Mes rêveries, contenant « Erato et l'amour », poème suivi des « Riens »*), mais l'accueil avait été si négatif que le poète avait cherché par la suite de détruire toutes les copies (Georges Buissons, « Le poète Bertin... », *op. cit.*, p. 59). Sur cette œuvre de jeunesse, voir aussi : Catriona Seth, « Oubliées et non perdues : les *Rêveries* de Bertin », dans : *Cahiers Roucher-André Chénier – Antoine Bertin...*, *op. cit.*

compte des mœurs littéraires de l'époque : la publication parfois fortuite, parfois à l'insu de l'auteur lui-même, constitue rarement une fin en soi<sup>77</sup>. Bertin et Parny représentent de ce point de vue deux figures de transition. Le livre structuré et retravaillé au fil des éditions côtoie chez eux des pièces « fugitives » ou d'occasion, souvent publiées dans *L'almanach des muses*. Des deux, Bertin représente à bien des égards l'un des tout derniers champions d'une époque en train de disparaître. Son départ pour Saint-Domingue, en 1789, revêt une charge symbolique, même s'il est vrai que le poète n'avait rien écrit depuis 1785<sup>78</sup>.

Les adieux à la poésie (pour reprendre le titre d'un poème de la *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*) se confondent donc chez Bertin avec les adieux à cette société qui, par son insouciance et par son hédonisme foncier, cautionnait l'existence même de la poésie. L'émigration et la mort claironnent la fin de cette enfance poétique. Mais l'évolution de Parny (qui mourra en 1814) n'est pas dissemblable. Après l'édition de 1788, les *Poésies érotiques* ne subiront plus de changements et le poète sera enfin libre de se consacrer à l'*opus magnum* qu'il croit capable de lui assurer une renommée posthume : le poème héroïcomique *La guerre des dieux* occupe Parny tout au long des années 1790. Un

---

77 L'exemple le plus célèbre en ce sens est sans doute celui des *Pièces dérobées à un ami*, parues à Amsterdam en 1750, fausse supercherie littéraire à travers laquelle Meusnier de Querlon publie les poèmes 'fugitifs' de Jean-Charles Lattaignant (voir : Nicole Masson, *La poésie fugitive...*, op. cit., p. 23 sqq). Quant à la réticence à publier, Menant (*op. cit.*, p. 231) parle du danger de « l'inévitable dégradation » de l'œuvre qui accède à l'imprimé : « Les chansons y perdent l'agrément de la voix, et il en est des autres pièces comme des bons mots : le sel s'en évapore en partie avec l'à-propos qui les a fait naître ». Pour une étude de caractère sociologique (mais consacrée aux siècles précédents le XVIII<sup>e</sup>), voir : Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

78 Boissonade écrit : « Il semble que, depuis son édition de 1785, Bertin n'ait plus composé de vers ; au moins n'en a-t-il plus donné au public » (*Amours*, dans : *Œuvres complètes de Bertin avec notes et variantes, précédées d'une notice historique sur sa vie*, Paris, Roux-Dufort aîné, 1824, p. xij). J'utiliserai par la suite cette édition par J.-F. Boissonade, qui a pris soin d'indiquer tous les emprunts classiques.

couplet tiré de la « Réponse » publiée dans les *Œuvres* de 1808 donne d'ailleurs le ton de cette évolution. En répondant à une question sur la femme qu'il avait chantée dans les *Poésies érotiques*, Parny tranche avec lassitude : « Ne parlons plus d'Éléonore : | J'ai passé le mois des amours »<sup>79</sup>. Bertin quant à lui remet à demain de pareilles tâches, comme en témoigne la *recusatio* (figure typique de l'élégie<sup>80</sup>) qui ouvre le troisième livre des *Amours*<sup>81</sup> :

Ma muse, un jour, tranquille et solitaire,  
 Tu traiteras de plus nobles sujets :  
 Tu chanteras nos forces renaissantes,  
 D'un règne heureux monuments immortels,  
 Nos bords couverts d'enseignes menaçantes,  
 Sous nos vaisseaux les deux mers blanchissantes,  
 Et l'Amérique embrassant nos autels ;  
 Tu nous peindras de son triple tonnerre  
 Louis armé pour maintenir ses droits,  
 Donnant la paix au reste de la terre,  
 Humiliant la superbe Angleterre,  
 Et de son joug affranchissant vingt rois.  
 Dis maintenant les faveurs des bergères [...]

Une mort précoce empêche le poète de chanter la gloire de la France. Qu'il s'agisse d'un refus coutumier ou de la promesse de futurs péans, ces vers semblent « emprisonner » à jamais Bertin dans cette enfance poétique que l'on fait coïncider avec la lyrique amoureuse – et donc, bien évidemment, avec l'élégie.

---

79 *Œuvres d'Évariste Parny*, 4 t., Paris, Debray, 1808, I, p. 152.

80 Selon Stéphanie Loubère, la *recusatio* constitue au XVIII<sup>e</sup> siècle un critère d'identification de l'élégie, en ce qu'elle « introduit dans le champ poétique un désordre qui se veut libérateur, en chamboulant les hiérarchies et les frontières génériques et en permettant aux œuvres « mineures » d'absorber et de dépasser les modèles « majeurs » (« *'Musa levis gloria magna'* : la *recusatio* chez les poètes élégiaques des Lumières », dans : *Tangence – Plaintes, pleurs et plaisirs : la poésie élégiaque aux siècles classiques*, éd. Nicholas Dion, 109 (2015), pp. 41-65, ici p. 57).

81 « À ma muse », *op. cit.*, pp. 105-6.

### 2.4.1.2 *Les amours* ou le roman sentimental du poète

La nouveauté la plus importante des *Amours* consiste à coup sûr dans l'abandon de la forme-recueil au profit du livre. D'après Dominique Combe, la différence entre ces deux modes éditoriaux s'établit sur quatre « facteurs *configuratifs* »<sup>82</sup> : uniformité formelle, organisation chronologique, unité thématique, trame narrative. Relativement à la poésie lyrique du XVIII<sup>e</sup> siècle, les *Amours* représentent le lieu où pour la première fois se réalise la coexistence de ces quatre critères.

Il s'agit tout d'abord d'un ensemble homogène d'élégies (critère formel). En tête de chaque poème, Bertin réitère son adhésion générique. Un tel choix n'a pas seulement l'effet de « rassurer » le lecteur, dépaycé peut-être par la nouvelle centralité d'un genre jusque-là marginal<sup>83</sup>. En évoquant les livres des élégiaques latins, l'uniformité générique devient opérative sur le plan de cette dialectique entre sédimentation et innovation que constitue, d'après Paul Ricœur, une étape décisive dans la configuration narrative de l'expérience<sup>84</sup>. Autrement dit, en recueillant son expérience dans une suite d'élégies, Bertin se situe dans le sillage d'une tradition littéraire qui permet non seulement d'en reconnaître les enjeux en termes de cohérence intrinsèque (sédimentation), mais aussi

---

82 Dominique Combe, « Du 'recueil' au 'Poème-livre', au 'Livre-poème' », *Méthode ! Revue de littérature – Le recueil poétique*, éd. Didier Alexandre, Madeleine Frédéric & Jean-Marie Gleize, 2 (2002), pp. 15-22, ici p. 18.

83 Il s'agit aussi d'une assurance « générique » qui sera de plus en plus commune au fur et à mesure que le genre élégiaque perdra ses bornes définitoires. Ainsi Loubier analyse cette insistance dans la poésie du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque « le terme rhématique ser[t] à la fois de désignation métapoétique revendiquée et, si l'on peut dire, de didascalie précisant le *ton* envisagé » (Loubier, *op. cit.*, pp. 57-59). Cette habitude est aussi le signe d'une pulvérisation générique, qui investit l'élégie au même titre que l'ode ou la ballade (pour reprendre un titre de Hugo ; voir : *infra*, p. 233n)

84 Paul Ricœur, *Temps et récit*, 3 t., Paris, Éditions du Seuil, 1983, I, pp. 106-108. Plus précisément, Ricœur voit dans la dialectique entre sédimentation et innovation un passage décisif de l'acte configurant qui mène de *mimésis* II à *mimésis* III : elle appelle donc en cause l'acte de lecture.

d'en apprécier la nouveauté par rapport aux habitudes poétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle (innovation).

Ensuite, les poèmes sont ordonnés selon un critère chronologique. Ceci est relatif non tant au moment de l'écriture (Bertin a vraisemblablement refondu dans son œuvre au moins une décennie de *seruitium amoris*), mais à une « logique [...] qui rend possible une progression syntagmatique », selon l'expression de Combe. Le livre rend donc compte d'une existence sentimentale dans son « devenir » irréversible. Enfin, l'agencement chronologique, en union avec la centralité de l'expérience amoureuse (critère thématique), donnent lieu à ce qu'on peut appeler le « roman sentimental » du poète (critère narratif). Celui-ci se peint en « héros lyrique »<sup>85</sup> d'une histoire qui se déroule à travers plusieurs étapes : la première rencontre, le triomphe, les péripéties érotiques et l'inévitable issue malheureuse.

On a vu que déjà chez Le Brun-Pindare l'ordre chronologique des élégies favorise une lecture « biographique ». Mais celle-ci n'est possible que grâce aux soins de l'éditeur : Ginguené a recueilli après la mort de Le Brun un matériau poétique que la critique a minutieusement analysé à la lumière de la biographie du poète. Ses élégies représentent, on l'a vu, une écriture privée. Chez Bertin, l'agencement des élégies retrace les étapes d'une histoire spécialement conçue pour la publication ; les ajouts (dans l'édition de 1785) rentrent dans ce cadre sans en rompre l'homogénéité.

---

85 Menant, *op. cit.*, p. 270. Le critique voit dans ce processus l'effet d'une « évolution parallèle à celle de la haute poésie, religieuse, politique ou philosophique », tendant à concentrer l'intérêt sur un héros lyrique coïncidant de plus en plus avec le poète lui-même.

On n'insisterait pas sur cette fiction amoureuse, si ce n'était afin de pointer une évidence : le récit des mésaventures intimes, en s'ordonnant autour d'un poète transfiguré en « héros lyrique », contribue de façon décisive à la construction d'une énonciation lyrique à la première personne singulière. Cette affirmation peut paraître paradoxale si l'on considère que le discours lyrique de Bertin s'établit sur une trame de citations et reprises des élégiaques anciens. Boissonade aura du mal à départager le poète sincère de l'imitateur féru de poésie latine : « En effet, on ne conçoit guère qu'il puisse y avoir beaucoup de véritable passion et de naturel dans le cœur d'un poète qui a si souvent l'air de chercher dans les élégiaques latins ce qu'il doit penser et écrire »<sup>86</sup>. Or, cet éditeur s'avère entravé par le préjugé romantique. La critique moderne, de son côté, a bien souligné la façon dont de telles interférences, loin de falsifier la sincérité de l'épanchement lyrique, fassent le délice du lecteur contemporain, du poète. Celui-ci, « charmé par les réminiscences de textes antérieurs, goûte le jeu subtil des combinaisons intertextuelles et de l'expression personnelle et se trouve même mis en confiance quand il retrouve dans le poète des réactions psychologiques communes aux anciens et aux modernes »<sup>87</sup>.

Mais l'importance de l'inspiration latine est appréciable aussi à un niveau ultérieur. Dans son analyse des *Remedia amoris*, Gian Biagio Conte reconnaît le caractère saillant de l'élégie ancienne dans la réduction du monde à une vision subjective : « in elegy do the poet and the lover coincide ; the horizon of elegy becomes drastically

---

86 *Œuvres complètes de Bertin*, op. cit., p. ix.

87 Buisson, « Le poète Bertin et ses *Amours* »..., op. cit., pp. 57-58.



restricted and the text ends up seeing only what its protagonist sees »<sup>88</sup>. Or, une telle réduction n'est nullement accablante, car elle s'établit sur une recodification du monde, nécessaire à ce que Conte appelle « elegiac ideology » : « the rest of the world, from which he [*the poet*] has excluded himself, can be recuperated as long as it is properly translated and relocated within the new system of meaning he has chosen to construct »<sup>89</sup>. À ce propos, Conte cite la « traduction » du *negotium* militaire dans les termes d'une *militia amoris*. Or, cette réduction-recodification cautionne la nouvelle centralité du poète-héros lyrique, qui ne vit que par (et dans) l'expérience amoureuse – c'est-à-dire, par (et dans) le livre qui en constitue la chronique versifiée.

Cette nouveauté du côté du sujet est renforcée par une invention dont il faut créditer Bertin (du moins relativement à la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle), et que Parny reprendra à son compte. Au « héros lyrique » s'oppose une héroïne, une destinataire presque exclusive des élégies, et que Bertin nomme Eucharis<sup>90</sup>. *Les amours* retracent donc les différents moments d'un sentiment qui se prolonge bien après la fin de la relation ; celle-ci, si l'on en croit le poète, a duré sept ans<sup>91</sup>. Les deux premiers livres,

---

88 Gian Biagio Conte, « Love without Elegy: the *Remedia amoris* and the Logic of a Genre », dans : *Poetics Today*, 10.3 (1989), pp. 441-469, ici p. 445.

89 *Ibid.*, p. 444.

90 La critique moderne a reconnu sous ce *senhal* la figure historique de Marie-Catherine Sentuary, créole, tout comme Bertin, et de cinq ans plus âgée que lui (Georges Buisson, « Le poète Bertin et ses *Amours* », op. cit., p. 59. Elle est la sœur de Mme Guesnon de Bonneuil, qu'André Chénier chantera sous le nom de Camille. La discrétion s'impose : Marie-Catherine était la fille du futur gouverneur de Bourbon, et elle avait épousé un armateur en vue, M. Testart, en 1767. C'est pourquoi Boissonade garde le silence encore en 1824 (*Euvres complètes de Bertin...*, op. cit., p. ix) ; et tout de même fera Eugène Asse en 1879 (op. cit., p. xxx).

91 Dans l'élégie II, 7, Bertin, en suppliant l'amante de revenir à lui, la rassure : « Ne rougis point de mon âge ; | Je compte à peine un lustre après vingt ans » (Bertin, op. cit., op. cit., p. 78). Trois élégies plus tard il dit : « Sept ans entiers j'ai chanté sur ma lyre | Et ta constance et ma félicité » (*ibid.*, p. 90). Il faut donc imaginer que la liaison s'interrompt en 1777, et qu'elle avait commencé en 1770. Ces circonstances

notamment, sont dédiés à Eucharis et à son souvenir. Le lecteur ‘ assiste ’ pour ainsi dire à la première rencontre (« Dieux ! quel objet ! Non, jamais sous les cieux | Rien de si doux ne s'offrit à ma vue »<sup>92</sup>) ; il est tout de même spectateur du moment où le protagoniste a raison des réticences de la bien-aimée (« L'amour survint ; la Pudeur s'envola »<sup>93</sup>) ; il goûte ensuite les aventures que le poète doit affronter pour couronner son sentiment (élégies VI, IX et XI du premier livre<sup>94</sup>).

Le premier livre des *Amours* raconte la naissance et le déroulement d'une relation adultère ; mais la figure du mari est remplacée par celles, plus anodines, des « argus » et des « vieillards »<sup>95</sup>. Le deuxième livre s'ouvre sur le soupçon de l'infidélité (« Mon Eucharis est trompeuse et parjure »<sup>96</sup>), suivi par la dramatique rupture de la relation (« Je n'ai plus d'Eucharis ! Que m'importe la vie ? | Ô nuit, viens dans ton ombre ensevelir mes yeux »<sup>97</sup>). Ce livre retrace donc une grande variété d'états d'âme : le poète hésite entre la

---

amènent Buisson à supposer que même dans les *Rêveries* (1771) « la multiplicité apparente des figures féminines p[uisse] dissimuler une inspiratrice privilégiée sous divers pseudonymes » (« Le poète Bertin et ses *Amours* », op. cit., p. 59)

92 Bertin, *op. cit.*, p. 6

93 *Ibid.*, p. 16.

94 Cette dernière en particulier relate une nuit d'amour à laquelle met fin une fuite rocambolesque : le poète descend par la fenêtre de la chambre d'Eucharis grâce à « Deux draps encor brûlans de leur lit arrachés » (*ibid.*, p. 40), pour s'éloigner ensuite le long des boulevards à l'allure presque titanique :

Non, l'amant, quel qu'il soit, n'a rien à redouter ;  
Nul mortel à ses jours n'oserait attenter :  
C'est un dieu, qu'à genoux le monde entier révère.

95 *Ibid.*, pp. 38-29.

96 *Ibid.*, p. 59.

97 *Ibid.*, p. 62.

prière (« Reviens, ô mon bien suprême ; | Entre mes bras abjure ton erreur »<sup>98</sup>), la fureur (de courte durée toutefois : « Oui, tout Paris sait ta noirceur ; | tout Paris sait ta perfidie »<sup>99</sup>), le désespoir (« Un autre, ô ciel ! de plaisir éperdu, | Contre son cœur pressera l'infidèle ! »<sup>100</sup>) et les promesses (« Eucharis a reçu mes premières caresses ; | Eucharis obtiendra mes dernières amours »<sup>101</sup>).

L'intrigue est exemplaire : au fur et à mesure que les péripéties amoureuses s'enchaînent, le poète comprend que son histoire pourrait être celle de tout un chacun. Dans la dernière élégie du deuxième livre il se peint alors en naufragé (la tempête étant l'amour) prêt à « instruire de [s]on naufrage | Le peuple insensé des amans »<sup>102</sup>. On reconnaîtra sans peine, dans ce souhait didactique, le signe du passage des *Amores* aux *Remedia amoris*. La conclusion de l'histoire d'amour produit dans le poète élégiaque une conscience aiguë de la nature conventionnelle de sa posture (mais aussi de l'étroitesse d'un univers où le *seruitium amoris* représente la seule loi valable). Son regard, jadis occupé par la contemplation de la femme aimée, est désormais affecté par cette myopie que Gian Biagio Conte reconnaît dans la rhétorique élégiaque<sup>103</sup>. Par ce dernier couplet, Bertin affiche donc son programme : devenir *præceptor amoris*.

---

98 *Ibid.*, p. 78.

99 *Ibid.*, p. 65.

100 *Ibid.*, p. 83. Cette élégie est adressée « A M. le chevalier de Parny ».

101 *Ibid.*, p. 64.

102 *Ibid.*, p. 103.

103 Dans son analyse des *Remedia amoris*, Conte parle de « myopic rhetoric of elegy », que contrecarre, dans les *Remedia*, une « far-sighted rhetoric of didactic discourse ». Une telle intertextualité, dans le moment où elle permet au poète de s'établir en *magister amoris*, proclame *de facto* la sortie du code élégiaque, car « the code of elegy also demand that the lover-poet be a patient reluctant to be cured; he loves his suffering as the substance, but above all as the very condition, of his writing poetry, for to live

Afin mener à bien un tel programme, Bertin devrait reprendre à son compte le désenchantement ironique dont la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, on l'a vu, accuse ouvertement le poète de Sulmone. Le début du troisième livre des *Amours* affiche son incapacité d'opérer un tel passage de ton (c'est-à-dire, de briser sa « lyre inutile »). L'amour réapparaît sur son horizon, sous les traits d'une jeune fille âgée de seize ans et chantée sous le nom de Catilie<sup>104</sup>. Elle vit loin de Paris : le couple Eucharis – Catilie personnifie donc la dynamique ville – campagne si chère à l'élégie latine. Paris sert de décor aux amours avec la première, tandis que la relation avec la deuxième permet à Bertin de chanter les plaisirs de la vie agreste : le troisième livre contient plusieurs tableaux bucoliques (V, « La moisson » ; XVII, « La vendange »)<sup>105</sup>. Mais Eucharis demeure, même *in absentia*, protagoniste du recueil. Une lettre de sa part provoque la réaction hautaine du poète ; mais la nouvelle de sa mort le jette dans le désarroi<sup>106</sup>. Après cet événement (et le mariage de Catilie), le poète semble conscient qu'il faut achever la

without the suffering of love would mean to remain wordless, no longer to be a poet » (*op.cit.*, pp. 446-447).

104 Dans l'article déjà cité, Buisson suggère l'identité réelle de Catilie : il s'agirait d'Elisabeth-Perrine Lagourgue, fille de premier lit de la femme que le père de Bertin avait épousée en 1761, et donc belle-sœur du poète (« Le poète Bertin et ses *Amours*... », *op. cit.*, pp. 66-67).

105 Des renseignements épars nous informent qu'Eucharis vit sur les boulevards. Par exemple, au livre premier, l'élégie VI (*ibid.*, pp. 23-24) :

J'avançais cependant sous cet immense ombrage,  
Qui couronne en jardins nos remparts orgueilleux ;  
La maison d'Eucharis frappa bientôt mes yeux...

Ou encore, au livre II, l'élégie XI (p. 92). Ces vers offrent un pendant au début de « La moisson » (p. 117), où le poète affiche vouloir quitter Paris et « sa pompe servile, | [...] ses frivolités, [...] ses discours méchants ». L'inutilité de la vie citadine est symbolisée dans cette élégie par ces « remparts poudreux qu'arrose en vain la Seine ». Voir aussi les élégies XVIII et XXII (« Éloge de la campagne ») du troisième livre (pp. 148 et 175).

106 *Ibid.*, p. 154.

saison de l'amour. La dernière élégie du recueil le montre donc désireux de gloire militaire<sup>107</sup> :

Levons-nous, il est temps : qu'on apporte mes armes ;  
D'un large bouclier chargez mon faible bras.  
Oui, j'abjure, ô Vénus ! tes honteuses alarmes ;  
Amour, perfide Amour, je renonce à tes charmes.  
C'en est fait : l'honneur parle, et je vole aux combats.

On remarquera que le livre se clôt sur le même mot qui figurait au début de la première élégie (« Je chantois les combats »). Il s'agit, dans le cas de la première élégie, d'un calque ovidien éclatant. Ce retour, en renfermant le temps du bonheur entre les deux extrêmes du *negotium* (pour le poète courtisan, chanter la guerre équivaut à y participer), possède une double valeur. Sur le plan formel, la circularité du livre fournit aux aventures du poète une conclusion immédiatement reconnaissable. La *miliatia amoris* nécessaire à l'élégie laisse place à la carrière militaire : cette conclusion donne un ordre à une suite de péripéties qui auraient pu se prolonger indéfiniment. Ainsi selon Ricœur (qui a analysé l'importance de la conclusion dans la configuration narrative de l'expérience), « l'arrangement configurant transforme la succession des événements en une totalité signifiante qui est le corrélat de l'acte d'assembler les événements et fait que l'histoire se laisse suivre »<sup>108</sup>.

Sur le plan thématique, le choix de refuser l'élégie au profit des combats semble réaffirmer une sensation de précarité. Les élégies de Bertin représenteraient sous cet

---

107 *Ibid.*, p. 180.

108 Paul Ricœur, *op. cit.*, I, p. 105. Ricœur souligne aussi l'importance de l'acte de re-raconter dans cette transformation d'un ensemble non homogène et contradictoire d'événements en intrigue : « c'est dans l'acte de re-raconter, plutôt que dans celui de raconter, que cette fonction structurelle de la clôture peut être discernée » (*ibid.*). À ce propos, il faut se rappeler du fait que le cycle d'Eucharis se refermait précisément sur le projet, de la part du poète, d'« instruire de [s]on naufrage | Le peuple insensé des amans » – c'est-à-dire, au fond, de re-raconter encore et encore son histoire.

angle l'un des tout derniers exemples d'un phénomène propre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit notamment de cette fragilité cachée sous l'hédonisme à tout prix que Jean Starobinski reconnaît déjà dans le menuet instable de *L'embarquement pour Cythère* de Watteau<sup>109</sup>. Ce qui fait la différence, entre Bertin et Parny, c'est que le premier est incapable de sortir de ce décor fugitif sans sortir de l'élégie tout court.

L'élégie, on a dit plus haut, est un genre situé « à la limite ». Chez Bertin, cette limite n'est pas seulement historique (la Révolution s'annonce), mais aussi métrique. Nicole Masson a analysé la façon dont le poète des *Amours* essaie de recréer, à travers la polyrythmie, la claudication du distique élégiaque latin<sup>110</sup>. Les ressorts sont multiples : métriques (le mélange de vers de sept, huit, dix ou douze syllabes), sonores (rimes internes) ou rhétoriques (anaphores, parallélismes, etc.). Bertin parvient ainsi à réaliser par à-coups le rêve poétique du siècle, c'est-à-dire « équilibrer l'*ingenium* et l'*ars*, le naturel, la belle négligence et la virtuosité versificatrice »<sup>111</sup>. L'effort technique est d'autant plus évident que Bertin thématise souvent une caractéristique destinée à devenir l'un des traits dominants de l'élégie fin-de-siècle : la *mollesse*.

Cette mollesse représente au premier abord le point culminant du style négligé que le XVIII<sup>e</sup> siècle prête à l'élégie. Il évoque aussi les poètes latins : « *Mollia sunt parvis*

---

109 Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Genève, Skira, 1967, p. 85. « Rétrospectivement, l'enchantement de la fête n'est plus que mensonge ; derrière la succession discontinue des instants où se répétait la surprise d'un commencement sans avenir, un temps différent était secrètement à l'œuvre – le temps destructeur, celui par qui toute chose va vers la mort » (*ibid.*, p. 86). Sylvain Menant pointe un même moteur sous le foisonnement des poésies « fugitives », dans lesquels il reconnaît « la volonté de conférer la plénitude à des individus et à des relations menacées par l'oubli » (*op. cit.*, p. 79).

110 Nicole Masson, « Bertin, poète élégiaque », *Cahiers de l'association Roucher-André Chénier – L'élégie et la poésie élégiaque...*, *op. cit.*, pp. 167-181.

111 *Ibid.*, p. 169.

*prata terenda rotis* » avait ordonné la muse à Properce, prêt à boire à la source épique<sup>112</sup>. Bertin thématise cette mollesse en plusieurs endroits : « Prends ce luth paresseux, et chante les Amours »<sup>113</sup> ; « Je ne saurais former dans mon faible Délire | De plus mâles accords »<sup>114</sup> ; « Je reprendrai les molles élégies. | Courez, mes vers, sur des pieds inégaux »<sup>115</sup> ; « C'est assez d'une faible lyre | Tirer de timides accords »<sup>116</sup>. Ainsi représentée, la mollesse pointe un faisceau de caractéristiques (timidité, paresse, faiblesse, féminité) destinées à devenir constitutives de l'élégie à la lisière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. À travers cette accentuation de la mollesse, l'œuvre de Bertin semble mettre en avant la nature informe du genre. J'entends ce mot selon la définition de Loubier comme « ce qui n'a plus de forme, ce qui n'en a pas encore, ce qui en a plusieurs »<sup>117</sup>.

En revendiquant ouvertement cette mollesse, Bertin achève donc la réflexion autour de l'élégie propre au siècle des Lumières. Il amorce aussi une prise en compte décisive : le genre ne saurait être fort, défini. Son destin, c'est de présider un espace flou à la lisière du cœur et de l'écriture. La thématisation de la mollesse se fait à travers la mélodie (chant, luth, accord). Il s'agit certes d'un *topos* ; néanmoins, il nous semble que Bertin annonce ici de loin un passage décisif de l'élégie romantique : du genre à la tonalité (de l'« élégie » à l'« élégiaque »). On reviendra sur ce passage dans la conclusion du présent travail.

---

112 III, 4, v. 18.

113 Bertin, *op. cit.*, p. 4.

114 *Ibid.*, p. 55.

115 *Ibid.*, p. 106.

116 *Ibid.*, p. 179.

117 Pierre Loubier, *op. cit.*, p. 45.

Sous cet aspect, l'élégie de Parny n'est pas moins classique que celle de Bertin. C'est du point de vue de la subjectivité lyrique, et de la façon d'aborder la thématique amoureuse, que le premier franchira les limites de la poésie d'Ancien régime, en coulant ses lamentations dans un moule plus personnel.

#### 2.4.2 L'élégie de Parny : un pont vers le Romantisme

Pour analyser la modernité de l'élégie chez Parny, il faut au premier abord balayer le champ de l'attitude contradictoire que le Romantisme a maintenue à l'égard de l'auteur des *Poésies érotiques*, et que Sainte-Beuve résume dans une formule éclairante : « La mode ayant changé en poésie, les nouveaux venus le méprisent, les moraux le conspuent, personne ne le défend. Ceux qui ont assez de goût encore pour l'apprécier, ont aussi le bon goût de ne pas le dire »<sup>118</sup>. Il demeure l'objet de lectures privées ; Chateaubriand avoue dans les *Mémoires d'outre-tombe* : « Je savais par cœur les Élégies du Chevalier de Parny, et les sais encore »<sup>119</sup>. Mais malgré l'appréciation des *happy few*, la poésie romantique s'érige sur les cendres du poète créole. Un épisode célèbre de la biographie lamartinienne montre l'auteur des *Méditations* en train de brûler ses vers de jeunesse, et avec eux, toute trace du penchant qu'il avait eu pour la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>120</sup>. Le premier romantisme, royaliste et catholique, ne peut que condamner la volupté des *Poésies érotiques* et l'impiété de *La guerre des dieux*.

---

118 Sainte-Beuve, « Millevoys », *Portraits littéraires*, éd. Gérard Antoine, Paris, Laffont, 1993, p. 288n. L'article avait paru à l'origine dans la *Revue des deux mondes* du 1<sup>er</sup> juin 1837.

119 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 4 t. éd. Maurice Levaillant, Paris, Flammarion, 1982, I (livre IV, chapitre 13), p. 180.

120 Voir : Alphonse de Lamartine, « Préface », dans : *Méditations et Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Furne – Pagnerre – Hachette, 1862 [1849], pp. 10-11.



Et pourtant, l'idée d'une modernité de Parny n'est pas en soi contradictoire. Dès la première édition des *Poésies érotiques*, les contemporains en ont célébré la nouveauté. « Le bel esprit n'est plus ; son empire est fini : | Qui donc l'a détrôné ? La Nature et Parny » s'exclame Ginguené<sup>121</sup>. Cette nouveauté tient avant tout de l'élégante sincérité de la versification<sup>122</sup>. Mais elle tient aussi de la façon dont Parny, en s'appuyant initialement sur Bertin, structure l'expérience amoureuse.

La critique situe d'habitude l'émergence du sujet lyrique au début du romantisme<sup>123</sup>. On essaiera au cours des prochaines pages d'analyser les *Poésies érotiques* afin de mettre en valeur les signes avant-coureurs d'une telle évolution. Pour ce faire, on s'appuiera sur l'analyse de Moser des rapports entre sensualisme et poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est dans ce cadre philosophico-poétique que Parny situe sa réinvention de l'élégie.

#### 2.4.2.1 La première édition des *Poésies érotiques* : le triomphe de la *Caserne*

La biographie du jeune Parny ne diffère essentiellement pas de celle de Bertin. Né à l'île Bourbon, envoyé en France dès l'enfance, il fait ses études au collège de Rennes, avant d'intégrer les Gendarmes du Roi *via* le séminaire de Saint-Firmin<sup>124</sup>. Il est introduit

---

121 Sainte-Beuve, « Parny », *Portraits contemporains...*, op. cit., p. 1427.

122 D'après Seth, cet accueil aurait été aussi l'effet « immérité » d'« une espèce de claque anti-Dorat » (« Entre autobiographie et roman en vers : les *Poésies érotiques* de Parny », dans Jacques Domenech (dir.), *Autobiographie et fiction romanesque. Autour des « Confessions » de Jean-Jacques Rousseau*, Nice, Association des Publications de la Faculté de lettres de Nice, 1997, pp. 171-79, ici p. 175.

123 Voir : Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans : Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, pp. 11-37.

124 Catriona Seth, *Évariste Parny...*, op. cit., p. 37. Le séjour au collège de Rennes marque le début de liaisons littéraires qui auront une grande importance dans la vie de Parny ; notamment Auguste Pinczon-du-Sel (créole comme lui) et Pierre-Louis Ginguené, qu'on a déjà rencontré (il sera l'éditeur des *Œuvres*

à la cour grâce à son frère, Jean-Baptiste-Paul, écuyer du comte d'Artois. Ce survol biographique le montre donc en phase avec son époque. La noblesse des Parny est douteuse : c'est grâce à leur maîtrise du « savoir-vivre » en société que les deux frères gravissent les échelons de la vie de cour. Hédoniste par vocation et poète par accident, du jeune Parny on peut dire ce qu'Eugène Asse a dit à propos de Bertin dans son édition de 1879 : « [il] courut la triple carrière des armes, des lettres et des plaisirs »<sup>125</sup>.

Cette société galante, ses rapports d'amour et d'amitié sont à la base de la première édition des *Poésies érotiques*. L'insistance sur les détails biographiques (un séjour à l'île Bourbon entre 1773 et 1776 et la liaison avec une jeune créole) risque au premier abord d'être trompeuse. Le recueil retrace les étapes d'une éducation sentimentale. Mais on s'aperçoit en parcourant les poèmes qu'un tel apprentissage érotique se déroule ailleurs qu'à l'île Bourbon. Il se construit plus précisément dans ce lieu fictif situé à mi-chemin entre les bosquets de Feuillancourt et l'Arcadie qu'est la *Caserne*. À la Caserne, « Loin du fracas d'un monde frivole », Parny, son frère et Bertin viennent « De l'amitié tenir la douce école »<sup>126</sup>. Ce trait mérite au premier abord d'être souligné : le chromo d'un Parny

---

posthumes de Le Brun-Pindare en 1811). Chateaubriand, qui fait ses études au collège de Rennes quelques années après, se flattera dans les *Mémoires d'outre-tombe* d'avoir hérité du lit du « Chevalier de Parny » (*op. cit.*, I (livre IV, chapitre 9), p. 91).

125 Eugène Asse, *op. cit.*, p. xiv.

126 Évariste Parny, « La journée champêtre », *Œuvres de Parny. Élégies et poésies diverses*, éd. A.-J. Pons, avec une préface de Sainte-Beuve, Paris, Garnier, 1862 [1779], p. 128. La Caserne fait aussi l'objet d'un poème aux accents mélancoliques que Parny glisse dans son journal de voyage (« Cette *Caserne*, heureux séjour », *Opuscules poétiques par M. le Chevalier de Parny*, À Amsterdam, 1779, pp. 98-99).

exotique (colporté par exemple par Chateaubriand<sup>127</sup>) est sans doute le résultat du succès des *Chansons madécasses* (1787) et ne s'applique que de façon imparfaite à sa production poétique en deçà de 1781.

#### 2.4.2.1.1 Définition du « *Je* » : entre fiction et sincérité

La question du partage entre sincérité et fiction est toutefois complexe. Les *Poésies érotiques* de 1778 restent certes redevables d'un *modus scribendi* (et *vivendi*) propre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais on ne saurait écarter l'apport de Parny à l'histoire du lyrisme au nom de ce seul poncif. Même en supposant que le recueil ne représente que la compilation après-coup de poèmes écrits sur une période plus longue que les trois ans de séjour à Bourbon, certains éléments trahissent la volonté de Parny de faire œuvre nouvelle, en brouillant avec grâce les bornes entre poésie et biographie. L'intérêt des *Poésies érotiques* consiste donc dès le début en la façon dont l'auteur organise un embryon de fiction autobiographique capable de renvoyer à l'homme caché derrière le poète. Cette fiction se précise au fil des éditions. Mais elle se construit depuis 1778, à travers des touches légères, surtout de nature paratextuelle.

Le titre tout d'abord : en insistant sur une pluralité de fragments (*Poésies*) ordonnés selon un critère thématique (*érotiques*), il situe Parny dans le sillage des poètes

---

127 « Je n'ai point connu d'écrivain qui fût plus semblable à ses ouvrages : poète et créole, il ne lui fallait que le ciel de l'Inde, une fontaine, un palmier et une femme » (François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, I (livre IV, chapitre 13), p. 180. Mais il est fort probable que le jeune Parny aurait volontiers échangé ce décor tropical contre une promenade sur la terrasse du château de Saint-Germain-en-Laye. Sainte-Beuve le reconnaît lorsqu'il dit : « s'il eut en lui du ramier, ce ne fut certes du ramier sauvage » (« Parny », *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, Paris, PUPS, 2008, pp. 1421-1450, ici p. 1423. L'article était paru à l'origine dans la *Revue des deux mondes* du 1er décembre 1844).

lyriques qui ont « mis en scène » leur vie<sup>128</sup>. Le renvoi aux élégiaques latins est moins flagrant que chez Bertin<sup>129</sup> : toutefois, la prédilection de la variation métrique n'empêche pas, dès l'édition de 1778, un agencement temporel de ces bribes d'expériences amoureuses. De plus, l'appellatif de « Tibulle français » (décerné, paraît-il, par Voltaire lui-même<sup>130</sup>), cautionne d'emblée la véridicité de l'épanchement lyrique. Le poète de Délie, tout comme Properce et Catulle, fait l'objet à l'âge classique d'une production romanesque où la tentation biographique puise à pleines mains dans les poèmes ; le « pillage » est cautionné par le *topos* de la sincérité élégiaque<sup>131</sup>. Si Parny est le « Tibulle français », en définitive, les *Poésies érotiques* représentent ses *Vie et amours*.

En plus du titre, le lieu de publication renferme également la prétendue sincérité des poèmes du recueil. La première page précise que l'impression s'est faite « À l'isle Bourbon », où il n'y avait pourtant pas d'imprimerie. De tels « mensonges » n'étaient pas rares à l'époque<sup>132</sup>. Mais à la différence des œuvres publiées « À Cythère », la mention fallacieuse dans le frontispice de Parny joue sur le double plan d'une cohérence géographique et temporelle. Même s'il n'a pas écrit les *Poésies érotiques* assis sous un

---

128 Notamment les élégiaques latins. Voir : Catriona Seth, « Entre autobiographie... », *op. cit.*, p. 175.

129 Aussi au niveau des emprunts textuels. Voir : Raphaël Barquissau, *Les poètes créoles*, Paris, J. Vigneau, 1949, pp. 32-33.

130 Catriona Seth, *Évariste Parny...*, *op. cit.*, p. 106.

131 Voir par exemple : *Les amours de Catulle* (1680) et *Les amours de Tibulle* (1712) de Jean de La Chapelle, ou *La vie et les amours de Tibulle, chevalier romain, et de Sulpice, dame romaine* (1743) et *La vie et les amours de Properce, chevalier romain* (1744) de Gillet de Moyvre. Nicholas Dion a bien analysé les ressorts par lesquels La Chapelle parvient à transformer par exemple Tibulle dans le véritable parangon du gentilhomme galant du XVII<sup>e</sup> siècle, appartenant « de plein droit à l'univers romanesque d'*Artamène* et de *Clélie* » (« L'histoire galante d'un poète galant : *Les amours de Tibulle* de Jean de La Chapelle », *Littératures classiques*, 77 (2012), pp. 69-82, ici p. 75).

132 Le catalogue en ligne de la Bibliothèque Nationale de France offre plusieurs exemples de cette jolie supercherie éditoriale. Née au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle se prolonge jusqu'à la deuxième moitié du siècle suivant (encore en 1992 on trouve un livre publié à « Cythère-sur-Marne »!)

palmier, l'auteur a réellement voyagé à Bourbon pour des raisons familiales dans les années qui précèdent la première édition du recueil. Dans les éditions suivantes, le poète insistera davantage sur la fiction tropicale<sup>133</sup> ; notamment dans celle de 1781, où il imagine un *locus amœnus* qui semble puiser dans ses souvenirs :

Non loin de ces rivages est une île ignorée,  
Interdite aux vaisseaux, et d'écueils entourée.  
Un zéphyr éternel y rafraîchit les airs ;  
Libre et nouvelle encor, la prodigue Nature  
Embellit de ses dons ce point de l'univers ;  
Des ruisseaux argentés roulent sur la verdure,  
Et vont en serpentant se perdre au sein des mers ;  
Une main favorable y reproduit sans cesse  
L'ananas parfumé des plus douces odeurs ;  
Et l'oranger touffu, courbé sous sa richesse,  
Se couvre en même temps et de fruits et de fleurs.<sup>134</sup>

Ce morceau n'a d'autres buts que celui de raviver la fiction poétique. Parny est bien loin d'idéaliser le souvenir de son île natale. Le célèbre 'reportage' qu'il envoie à Bertin demeure significatif à ce propos<sup>135</sup>. L'enfant qu'on avait arraché à son pays d'origine à neuf ans pour le transplanter (l'image revient dans les deux amis<sup>136</sup>) en

---

133 Dans les *Opuscules poétiques* (1779) par exemple, Parny fait suivre la nouvelle édition des *Poésies érotiques* par de lettres écrites à son frère et à ses amis (dont Bertin) lors de son voyage à Bourbon. Les indications géographiques, sociales et « climatiques » (à la manière de Montesquieu) ont l'effet de préciser *a posteriori* le décor de son histoire avec Éléonore.

134 Parny, « Projet de solitude », *Œuvres complètes du Chevalier de Parny*, 2 t., Paris, Hardouin et Gattey, 1788, I, p. 12.

135 Le début donne le ton : « Tu veux donc, mon Ami, que je te fasse connoître ta patrie ? tu veux que je te parle de ce pays ignoré que tu chéris encore, parce que tu n'y es plus » (Parny, « Lettre à Bertin de l'île Bourbon, le 19 janvier 1775 », *Opuscules...*, op. cit., p. 109). C'est sur cette lettre, plus encore que sur les *Chansons madécasses*, que la critique a bâti l'image d'un Parny anti-esclavagiste (voir : Edward Seeber, « Parny as an Opponent of Slavery », *Modern Language Notes*, 49.6 (1934), pp. 360-66). Quant à la place que tient Bourbon dans l'imaginaire des deux poètes, les attitudes semblent différer nettement. Cependant, Serge Meitinger a montré comment la nostalgie de Bertin, tout en s'étalant dans des descriptions langoureuses (particulièrement dans l'élégie XX du troisième livre, « Adieux à une terre qu'on était sur le point de vendre ; op. cit., pp. 171-172), demeure une pose : « Bertin nous offre un exotisme de planteur, émerveillé par la rentabilité pléthorique d'une nature féconde » (« Exotisme et contre-exotisme dans l'œuvre de Bertin », *Cahiers Roucher-André Chénier – Antoine Bertin...*, op. cit., pp. 77-84, ici p. 80).

136 Plus précisément, dans une lettre de Parny à Auguste Pinczon du Sel (voir : *Œuvres complètes*, op. cit., I, p. 157) et dans l'« Épilogue » aux *Œuvres* de Bertin (p. 345 dans l'édition Boissonnade).

métropole est devenu un hédoniste raffiné. Le caractère apparemment immuable du climat et des mœurs bourbonnaises lui est insoutenable : « La variété est la source de tous nos plaisirs, & le plaisir cesse de l'être quand il devient habitude. Vous ne voyez jamais ici la Nature rajeunie ; elle est toujours la même »<sup>137</sup>.

L'impression est donc que Parny développe, au cours de la décennie 1780, certains aspects que l'édition de 1778 contenait déjà en germe, notamment en ce qui concerne la fiction biographique. La nouveauté des *Amours* l'a sans doute poussé dans le sens d'une prise en compte plus directe de ce qu'on a appelé le « roman sentimental » du poète. À la confluence instable du sujet « réel » (Évariste-Desiré, débarquant à Saint-Denis le 23 janvier 1774 et quittant l'île le 15 janvier 1776) et du sujet poétique (celui qui dit « *Je* » au fil des poèmes), le poète introduit donc progressivement un simulacre de sujet « autobiographique ». Ceci consiste, selon la définition de Dominique Combe, en « l'expression littéraire d[u] sujet empirique »<sup>138</sup>. Ce sujet aurait écrit les *Poésies érotiques* pendant son séjour à Bourbon. Mais son existence n'est cautionnée que par le lecteur, qui l'imagine en demi-teinte derrière ses vers.

#### 2.4.2.1.2 Définition du « *Tu* » : nouveauté d'Éléonore

On peine donc pour départager les éléments biographiques et les éléments fictionnels chez l'auteur des *Poésies érotiques* ; mais ces deux niveaux se confondent également chez la destinataire des poèmes. Éléonore représente à coup sûr l'un des éléments décisifs de la postérité du recueil. La question de son identité a longtemps été

---

137 Parny, *Opuscules*, op. cit., p. 110.

138 Dominique Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, pp. 39-63, ici p. 50.

débattue par les critiques. Dans son étude biographique, Seth évoque toutes les phases de la querelle avant de conclure que l'héroïne s'appelait Esther Lelièvre<sup>139</sup>, qu'elle était née en 1761 (« Aimer à treize ans, dites-vous, | C'est trop tôt : eh, qu'importe l'âge ? » dit l'incipit du premier poème de l'édition de 1778<sup>140</sup>) et qu'elle venait d'une famille moins riche que celle du poète.

La nouveauté d'Éléonore consiste au premier abord dans l'effacement de la frontière entre fiction et réalité. Le souvenir du poète représente un terrain susceptible d'accueillir ses fantasmes galants. La jeune créole fournit un moule dans lequel Parny réunit au premier abord plusieurs destinataires lyriques : la vérité historique importe moins que l'adhérence au code poétique qui règle le discours amoureux. Cette hybridation livresque répond aux attentes des lecteurs de l'époque, ainsi qu'on a vu à propos de Bertin. Le succès d'Éléonore consiste alors en ce que le jeu littéraire n'efface pas la présence d'une destinataire réelle. Des ébats amoureux d'allure classique se greffent sur la circonstance historique d'un rapport maître-élève que Parny explicite (« Ô toi, qui fus mon écolière | En musique, & même en amour »)<sup>141</sup>.

Dès la première édition, le succès d'Éléonore est tel que Parny choisit d'évincer progressivement les autres noms féminins qui peuplent le recueil (Aglée, Euphrosine). La pluralité des destinataires lyriques était de mise dans la poésie de l'époque. On a vu l'exemple de *Mes rêveries* de Bertin ; on pourrait citer aussi les nombreuses femmes aux noms classiques qui peuplent les élégies de Le Brun (Eglé, Zélis, Zélmis, Lucile, etc.).

---

139 Seth, *Évariste Parny...*, op. cit., p. 85 *sqq.*

140 *Poésies érotiques*, par M. le Chevalier de Parny, À l'isle de Bourbon, 1778, p. 1.

141 Parny, *Poésies érotiques...*, p. 38.

*Les amours* ont sans doute poussé Parny à opérer dans le sens de l'homogénéité. En devenant le livre d'Éléonore, les *Poésies érotiques* s'ordonnent autour d'une expérience érotique dont le lecteur reconnaît la valeur de vérité. Celui-ci peut donc fantasmer la physionomie réelle d'Éléonore<sup>142</sup> ; mais en même temps il reconnaît dans cette destinataire l'exemple d'une expérience amoureuse commune à tout un chacun, ainsi que le laisse entendre Bertin<sup>143</sup> :

Eh ! qui dans l'univers ignore tes alarmes ?  
 Quel cœur à tes chagrins n'a point donné de larmes ?  
 Du Pinde et de Paphos tous les antres émus  
 Ont retenti cent fois du nom d'Éléonore :  
 Dans les vallons d'Hybla, sur le sommet d'Hémus,  
 Les rochers attendris le répètent encore.

Les citations flatteuses des contemporains de Parny attestent le succès d'Éléonore. Succès de courte durée selon Sainte-Beuve, qui en 1844 dira : « Cinquante ans n'étaient pas encore écoulées que lorsqu'on prononçait simplement le nom d'Éléonore, on ne se souvenait plus de celle de Parny »<sup>144</sup>. Or, il est vrai qu'Éléonore demeure une figure frappée au coin des mœurs du XVIII<sup>e</sup> siècle. Son éclat correspond à celui d'une époque crépusculaire : Sainte-Beuve a beau jeu d'insister sur la lassitude que le poète lui-même éprouvera à l'égard de cette amante de jeunesse. Mais ses pleurs et le nom d'Éléonore étaient désormais devenus un patrimoine commun. Et cela non seulement chez les poètes de la génération de Parny (Bertin, Ginguené, Fontanès...). Le jeune Lamartine, au tout

---

142 Chateaubriand la décrit « blonde, assez grande, non belle, mais attrayante, mais respirant la volupté » (voir : Seth, *Évariste Parny...*, op. cit., p. 87)

143 Bertin, « À M. le chevalier de P. », op. cit., p. 86. Cette élégie (la IX du deuxième livre) répond au poème de Parny « À un ami trahi par sa maîtresse ». Ce qui est significatif est la façon dont Bertin, en revendiquant le droit de pleurer l'abandon d'Eucharis, célèbre la renommée d'Éléonore – et par là, peut-être, la primauté de l'ami poète ?

144 Sainte-Beuve, « Parny », op. cit., p. 1434.



début du XIXe siècle, ressentira le charme d'Éléonore, au point de façonner sur cet archétype sa propre héroïne lyrique<sup>145</sup>.

#### 2.4.2.1.3 Définition du « *Nous* » : la suspension de la temporalité

Le problème majeur de la figure d'Éléonore aux yeux de Sainte-Beuve consiste en ce qu'elle semble vivre dans un éternel présent, décor folâtre au *carpe diem* prêché par son auteur : « L'Éléonore de Parny, naïve et facile, manque d'élévation, d'avenir, d'idéal, de ce je ne sais quoi qui donne l'immortelle jeunesse ». Mais si elle n'a pas de profondeur temporelle, c'est que l'idée de la durée est absente de l'horizon du poète sensualiste. Celui-ci ne vit que pour la jouissance dans l'*hic et nunc*. On a vu que pour le poète sensualiste le temps tourne sur soi-même, dans une sorte de *loop* hédoniste où l'accalmie succède à l'amortissement des passions. Le passé n'existe qu'en tant qu'il prépare la jouissance présente ou la réitère *a posteriori* :

Déjà sur ton sein doucement agité,  
Avec moins de timidité,  
Pousse cette gaze légère  
Qu'arrangea la main d'une mère,  
Et que la main du tendre amour  
Moins discrète & plus familière  
Saura déranger à son tour.

\*

Sur cette fougère où nous sommes,  
Six fois, durant le même jour,

---

145 Dans une lettre à Prosper Guichard de Bienassis du 28 mars 1810, l'auteur des *Méditations* s'écrie : « Donnez-moi de sa [de Parny] voix l'accent mélodieux, | Mais surtout... une Éléonore ! » (*Correspondance d'Alphonse Lamartine. Deuxième série (1807-1829)*, 5 t., éd. Christian Croisille et Marie-Renée Morin, Paris, Champion, 2004, I « (1807-1815) », p. 212. Pierre-Maurice Masson a suggéré que la référence à l'Éléonore du Tasse que Lamartine glisse dans son poème « À Élvire » représente une « rature morale » du souvenir, bien plus probable chez le jeune poète, de la muse de Parny (« Lamartine et les deux Éléonore », dans : *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° XX (1913), pp. 249-68, ici p. 268). La preuve décisive consiste en ce qu'« À Éléonore » appartiendrait à ceux poèmes de jeunesse au moyen desquels Lamartine augment la deuxième édition des *Méditations* (1823). Pour une analyse des emprunts, voir : Henri A. Stavan, *Le lyrisme dans la poésie française de 1760 à 1820. Analyse et textes de quelques auteurs*, Paris – La Haye, Mouton, 1976, p. 72.

Je fus le plus heureux des hommes.<sup>146</sup>

Quant à l'avenir, il possède une double nature : un futur « proche », où le poète profitera des plaisirs ; et un futur plus éloigné (vieillesse ou mort), situé à l'horizon de l'existence. Ceci en parfait accord avec un *topos* ancien, sert de repoussoir et invite à la jouissance présente :

Dès que la nuit sur nos demeures  
Planera plus obscurément ; [...]  
Alors les plaisirs par centaine  
Voleront chez ma souveraine,  
Et les voluptés tour-à-tour  
Défileront devant leur Reine

\*

Cet abyme sans fond où la mort nous conduit  
Garde éternellement tout ce qu'il engloutit.  
Tandis que nous vivons faisons notre Élisée ;  
L'autre n'est qu'un beau rêve inventé par les Rois,  
Pour ranger leurs sujets sous la verge des loix.

\*

Le tems qui d'une aile légère  
Emporte, en se jouant, nous goûts & nos penchans,  
Mettra bientôt le terme à mes égaremens.<sup>147</sup>

La succession temporelle n'existe donc qu'en fonction de l'accomplissement du plaisir. Le poète reconnaît que, s'il avait le pouvoir de « dispenser la nuit & la lumière », il départagerait les heures de sommeil et celles dédiées à l'amour selon un souci purement hédoniste : « De mes instants l'agréable partage | Seroit toujours au profit des plaisirs »<sup>148</sup>.

---

146 *Poésies érotiques...*, op. cit., pp. 5 e 29.

147 *Ibid.*, pp. 7, 26-27 et 32. On remarquera la désinvolture avec laquelle Parny, en poète empreint de philosophie de son temps, remet en discussion dans le deuxième extrait la nature divine de la monarchie. Seth, en parlant du jeune Parny (auteur d'une *Épître aux insurgens de Boston* circulée anonyme en 1777), a bien dit qu'il « sciait [...] la branche de l'arbre séculaire à laquelle il tentait de se raccrocher » (*Évariste Parny...*, op. cit., p. 102).

148 *Poésies érotiques...*, op. cit., pp. 14-15.

En 1778, le discours des *Poésies érotiques* se situe donc encore à l'intérieur d'un *ars amandi* des plus classiques. Sur un fond épicurien, le poète accumule les invitations à une jouissance tantôt amoureuse, tantôt sociale. Plusieurs poésies témoignent de la place importante que tiennent l'amitié et la convivialité dans l'univers de Parny<sup>149</sup>. La variation des objets (Éléonore, Aglaé, Euphrosine, l'amour, l'amitié) et des tons (pièces longues, courtes, madrigaux...) sert à réveiller sans cesse les sens. « Va, crois-moi, le plaisir est toujours légitime ; | L'amour est un devoir, l'ennui seul est un crime », dit le poète dans un couplet célèbre<sup>150</sup>.

En s'appuyant sur l'analyse de Moser, on a décrit plus haut l'alternance entre le moment de la jouissance intense et celui de la « mort dans l'âme » représentée par l'ennui. On a toutefois omis un élément : la transition entre ces deux phases n'est pas abrupte. Les vibrations produites par l'ébranlement des sens résonnent brièvement à l'intérieur du poète<sup>151</sup>. Ce moment de détente représente la phase proprement gnoséologique de la boucle sensualiste. L'homme n'acquiert pas la connaissance lorsqu'il est au faite des plaisirs, mais pendant que l'écho produit par ceux-ci s'éteint. La *volupté* représente donc une réflexion sur l'expérience passée ; mais cette expérience dénonce progressivement sa nature double. Elle est tout d'abord paisible : le poète profite des éclats ultimes de la jouissance, avant que l'ennui ne le force à chercher de nouveaux objets de plaisir. Mais

---

149 Par exemple « À ma bouteille » (*ibid.*, p. 12) ou « Délire » (p. 28).

150 *Ibid.*, p. 26.

151 Voilà comme Parny décrit ce moment de transition (*ibid.*, p. 26) :

Un long calme succède au tumulte des sens ;  
Le feu qui nous brûloit par degrés s'évapore ;  
La volupté survit aux pénibles élans.

Cette *volupté* consiste selon Moser en « un état de détente agréable, délicieusement indolent, où l'âme se balance sur une espèce de roulis qui fait écho aux secousses sensorielles » (*op. cit.*, p. 336).

l'alternance entre excitation sensorielle et ennui finit par se polariser. Au fur et à mesure que cela se produit, et qu'un plaisir toujours plus aiguisé s'oppose à une ankylose toujours plus profonde, cet « entre-deux » de réflexion trahit la dissipation dont parle Moser<sup>152</sup>.

Le poète est donc amené à prendre du recul par rapport à ce mécanisme. Il met en perspective son expérience passée en en dénonçant la fatuité. Or ce mouvement d'autocoscience calque singulièrement l'évolution observable au fil des éditions des *Poésies érotiques* entre 1778 et 1788. Il se réalise notamment à travers l'introduction dans le recueil d'un ensemble cohérent d'« Élégies ». Ici le poète, en réfléchissant sur son expérience amoureuse, constate la crise du sensualisme. Il annonce tout de même, par l'absence de toute consolation fugace à sa détresse existentielle, une posture lyrique propre au XIX<sup>e</sup> siècle.

#### 2.4.2.2 D'une édition à l'autre

Sitôt le recueil publié, Parny commence à le retravailler ; les *Poésies érotiques* que le poète insère, dix ans après, dans l'édition de ses *Œuvres* constituent à bien des égards un livre nouveau. Aux quelques trente poèmes de la première édition, parfois amendés de leurs traits plus badins<sup>153</sup>, le poète ajoute plusieurs pièces nouvelles, qui s'organisent désormais en quatre livres.

Les *Poésies érotiques* de 1788 représentent la réécriture définitive de l'histoire avec Éléonore. On a mentionné l'importance des *Amours* dans la création d'une fiction

---

152 *Ibid.*, p. 370.

153 L'exemple le plus évident de ce processus de correction est sans doute le changement du vers « L'amour est un devoir, l'ennui seul est un crime », qui devient « L'amour est un devoir, l'indifférence un crime » (*Œuvres Complètes*, op. cit., I, p. 16).

amoureuse. En revanche, il est vrai que les *Opuscles poétiques* (1779) montrent déjà une évolution en ce sens, à partir du choix de départager les *Poésies érotiques* des autres *Lettres et poésies fugitives*. Ce choix vient souligner la nouveauté du recueil par rapport à une production typique du siècle<sup>154</sup>. Le poète travaille également à la cohérence intrinsèque du recueil : en divisant sa matière en livres (deux en 1779, quatre depuis 1781), il suggère un agencement des phases de conflits et réconciliation propres à toute expérience amoureuse. Le caractère central d'Éléonore y est souligné à travers le « démontage » progressif qu'il opère du mécanisme hédoniste. Dans le groupe d'*Élégies* qui clôt le recueil, Éléonore semble devenir la dépositaire de toute possibilité de bonheur aux yeux du poète. Déjà en 1779, il refuse ouvertement le cadre épicurien qui dominait l'édition précédente :

Jadis, trahi par ma Maîtresse,  
J'osai calomnier l'Amour ;  
J'ai dit qu'à ses plaisirs d'un jour  
Succède un siècle de tristesse ;  
Alors, dans un accès d'humeur,  
Je voulus prêcher l'inconstance :  
J'étois démenti par mon cœur,  
L'esprit seul a commis l'offense.<sup>155</sup>

*Les amours* ont sans doute montré à Parny les potentialités inscrites dans le genre élégiaque quant à la représentation des affres du cœur. L'édition des *Opuscles* de 1779 ne contient qu'une « Élégie »<sup>156</sup> ; mais en 1781 les « Élégies », au nombre de douze (elles

---

154 On a parlé d'une complémentarité des deux productions (recueil homogène et poésie d'occasion) chez Parny, tout comme chez Bertin. Il arrive aussi qu'un même poème soit publié sur *L'almanach des muses*, avant que le poète ne l'insère harmoniquement dans le cadre du recueil (voir à ce propos : Catriona Seth, *Bibliographie des écrivains français – Les poètes créoles du XVIII<sup>e</sup> siècle. Parny – Bertin – Léonard*, Roma, Memini, 1996, p. 31 *sqq* [Parny] et pp. 58-59 [Bertin]).

155 « Palinodie », *op. cit.*, p. 43

156 Et encore, cette « Élégie » emprunte sa conclusion au poème « Ma mort » de l'édition de 1778. Pourquoi donc Parny a-t-il pensé à lui donner ce titre-définition ? Seth, en s'appuyant sur Kirsten

deviendront quatorze dans l'édition de 1784), forment à elles seules le quatrième livre. Il s'agit d'un ensemble homogène, tant sur le plan métrique (l'alexandrin prédomine) que sur celui de la posture poétique. En accumulant les souvenirs et en donnant libre cours à la nostalgie, les élégies du quatrième livre deviennent donc le lieu d'une mise à distance de l'expérience amoureuse. Elles représentent aussi le testament amoureux d'un enfant du siècle ayant vieilli précocement.

#### 2.4.2.3 Les *Poésies érotiques* en 1788 : la réinvention de l'élégie

D'un point de vue biographique, la décennie 1780 réserve à Parny de dures épreuves : rentré à Bourbon en 1784 en tant qu'aide-de-camp du vicomte de Souillac (et pour s'occuper de l'héritage paternel), il sert ensuite aux Indes (1784-85) avant de regagner la métropole. Avant et après ce voyage, une déception cuisante et une grave perte frappent Parny. Pendant les années 1782-83, le poète (ou son frère) essaient inutilement de contracter un mariage avec une riche héritière bretonne<sup>157</sup>. Au mois d'août 1787, Jean-Baptiste Paul, « Comte de Parny », frère chéri du poète, meurt âgé de trente-sept ans. Le monde du poète est en train de s'écrouler. Aussi les *Poésies érotiques* de 1788 semblent-elles garder une trace de cette situation. Le poète prend du recul par rapport à un décor qui demeure redevable du jeu littéraire et érotique de la *Caserne*<sup>158</sup>.

---

Jungmann, suggère un lien à la thématique : la mort par chagrin d'amour était une posture typique de l'élégie romaine. (*Évariste Parny...*, op. cit., p. 127).

157 Seth analyse l'issue malheureuse de cette tentative, en montrant que « les Parny, loin d'être traités comme des nobles bien en cour, d'ancienne extraction, sont vus comme des arrivistes » (*Évariste Parny...*, op. cit., p. 139. Ailleurs, elle retrace les efforts des deux frères pour prouver une noblesse inexistante, mais nécessaire à leur *cursus* de courtisans (*ibid.*, p. 93 sqq).

158 Il exploite par exemple l'image symbolique du « Revenant » (*Œuvres complètes*, op. cit., p. 22) :

L'addition des « Élégies » constitue donc depuis 1781 la nouveauté saillante des *Poésies érotiques*. Elles forment un ensemble dont la cohésion intrinsèque ne nuit nullement à la structure générale du recueil. Un tel choix se révèle d'ailleurs décisif pour l'évolution du genre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Chez Parny la définition d'« élégie » introduit une posture nouvelle, susceptible de constituer le caractère dominant du genre. Autrement dit, son choix d'appeler « Élégies » ces poèmes réside essentiellement en ce qu'il s'agit de poèmes ayant affaire à l'amour observé d'une perspective unique : la plainte. Chez Bertin, chaque poème gardait le titre d'« Élégie » : soit que le poète y célèbre ses prouesses érotiques, soit qu'il s'y plaint de l'abandon d'Eucharis, soit qu'il chante les moissons du château bordelais où réside Catilie. La réitération de la définition générique cautionne la revendication d'un lien direct avec les Latins, que le poète des *Amours* renforce par de nombreux emprunts textuels. Chez Parny, la définition d'« Élégie », accordée seulement aux poèmes ajoutés après la fin de l'histoire avec Éléonore, cerne plutôt une *Stimmung*<sup>159</sup> : l'élégie devient chez lui la voix privilégiée de l'abandon.

Quant à l'organisation du recueil, Seth a parlé de « mouvements de sonate baroque ». Les livres se répondraient deux à deux, suivant le rapprochement (en tonalité majeure : premier et troisième livres) et l'éloignement (en tonalité mineure : deuxième et

---

Au second acte brusquement  
Finira donc ma comédie ;  
Vite je passe au dénouement,  
La toile tombe, et l'on m'oublie.

159 On emprunte à Loubier la définition de *Stimmung* élégiaque : « Le ton sera dès lors à la fois la forme et le sujet, réunis et dépassés dans cette zone mitoyenne, tempérée, presque informe, désignable par le terme romantique de *Stimmung*, dont la nébuleuse sémantique recouvre cette variété du pacte lyrique qu'est la position globale de la plainte et qui suppose la vibration commune des voix » (Loubier, *op. cit.*, p. 55)

quatrième livres) des deux amants<sup>160</sup>. Cette dialectique de jouissance et de frustration amoureuse inscrit l'histoire dans une durée. Elle renforce aussi la cohérence du roman sentimental à travers le jeu de renvois textuels d'un livre à l'autre<sup>161</sup>.

Une telle organisation binaire n'empêche cependant pas d'imaginer un regroupement différent, où les trois premiers livres s'opposent au quatrième. Cette subdivision paraît confirmée au premier abord par le critère formel : l'insistance sur la définition générique est significative chez un poète qui avait tout au plus utilisé celle de « Madrigal », et pour un poème seulement<sup>162</sup>. Mais cette hypothèse de regroupement se trouve renforcée tout de même par la variation de ce qu'on pourrait qualifier, en filant la métaphore musicale de Seth, d'*intensité* de l'accord. Tant le deuxième que le quatrième livre rendent compte d'un éloignement, d'une interruption de la passion amoureuse. Mais dans le premier cas, le refroidissement est passager : le rapport demeure *in præsentia* (« Le refroidissement », « Dépit »). Pour peu que l'auteur s'abandonne à la plainte (« Il est trop tard », « Retour à Éléonore »), la dernière poésie vient offrir un « Racommodement » amoureux dont le but semble être d'effacer le malheur de l'horizon du couple, en rétablissant la situation d'avant le conflit :

Devions-nous croire à ce bruit imposteur  
Qui nous peignit l'un à l'autre infidèle ?  
Notre imprudence a fait notre malheur.  
Je te revois plus constante et plus belle.

---

160 Seth, « Le corps d'Éléonore. Réflexions sur les poésies érotiques du chevalier de Parny », *Roman*, 25 (1988), pp. 73-78, ici p. 74.

161 Par exemple, le poème « Vers gravés sur un oranger » (huitième pièce du livre I) est en rapport avec l'élégie III (« Bel arbre, je viens effacer | Ces noms gravés sur ton écorce », *Œuvres complètes*, p. 96). Cet oranger était d'ailleurs un myrte dans la première édition des *Poésies érotiques* : le changement constitue une menue concession à l'exotisme.

162 « Sur cette fougère où nous sommes », *Poésies érotiques*, op. cit., p. 29.



Règne sur moi, mais règne pour toujours.  
Jouis en paix de l'heureux don de plaire.<sup>163</sup>

En revanche, le quatrième livre présente une séparation qui paraît d'emblée définitive : la deuxième élégie s'ouvre sur l'image d'Éléonore se mariant à contrecœur<sup>164</sup>. Bertin utilise un même détour dramatique dans l'élégie XII du troisième livre<sup>165</sup>. La différence décisive réside en ce que, dans *Les amours*, ce mariage n'entraîne aucun changement. La passion des amants a raison de nouveaux « Argus » (par exemple dans les élégies XIV et XV). L'avant dernière élégie du recueil (« Éloge de la campagne ») peint encore le protagoniste et Catilie en train de régner, châtelains heureux, sur leur *buen retiro* champêtre<sup>166</sup>. Il y a certes, en arrière-plan, « l'austère Sagesse » : mais cette mention fugace n'est qu'une fêlure sur un décor qui se veut encore pleinement hédoniste.

Chez Parny, l'intérêt de la fiction lyrique du mariage consiste en ce qu'elle opère une fracture dans la temporalité du recueil. En ouvrant une brèche entre le passé et le présent, cette fracture met fin à jamais à toute possibilité de jouissance et ouvre le temps de la plainte. Le poète en est conscient, qui regrette dans l'élégie IV :

Ah ! j'aurois dû, moins tendre et plus volage,  
User des droits accordés au jeune âge.

---

163 *Œuvres complètes*, op. cit., p. 56.

164 Ici encore, Parny oscille savamment entre la réalité historique et la fiction. Il représente un choix de nature sociale et économique (les Lelièvre étaient moins riches et moins nobles que les Parny) comme le coup d'une parjure (« Elle a détruit par des nœuds solennels | Les nœuds secrets qui l'avoient enchaînée », *Œuvres Complètes*, p. 93), que l'absence forcée de l'amant (« Et moi, long-tems exilé de ces lieux ») aurait livrée à ses tyrans.

165 « Sur le mariage d'Eucharis », op. cit., p. 139. Le ton même d'ailleurs est similaire (« Ce nouveau nœud rompt le nœud qui nous lie »).

166 Doux jeux, plaisirs touchans, délicieuse ivresse,  
Et vous, Grâces, Amours, charme de l'univers,  
Tandis qu'il en est temps, entourez-moi sans cesse ;  
Embellissez mes jours, dictes mes derniers vers. (*Ibid.*, p. 178)

Oui, moins soumis, tu [*Cupidon*] m'aurois mieux traité.<sup>167</sup>

L'effet de cette déchirure consiste à sortir à jamais le poète de la boucle infinie de sa quête hédoniste du plaisir. Éléonore ayant progressivement fait converger vers elle toute possibilité de bonheur, son mariage jette le poète dans un désespoir que désormais ni l'inconstance volage, ni le recours à la bouteille ne pourront soulager. La représentation poétique du mariage d'Éléonore sonne le glas d'un âge d'or biographique et poétique. L'élégie représente donc chez Parny la voix de celui qui survit à l'âge d'or, en en chantant sans cesse le regret :

Que le bonheur arrive lentement !  
Que le bonheur s'éloigne avec vitesse !  
Durant le cours de ma triste jeunesse,  
Si j'ai vécu, ce ne fut qu'un moment.

\*

Le chagrin dévorant a flétri ma jeunesse ;  
Je suis mort au plaisir, et mort à la tendresse.  
Hélas ! J'ai trop aimé ; dans mon cœur épuisé  
Le sentiment ne peut renaître.<sup>168</sup>

Pour le poète sensualiste, l'impossibilité du plaisir correspondait au stade de l'ennui. À la fin du troisième livre et après avoir goûté à la volupté, Parny proclame : « Plaisirs, transports, doux présents de Vénus, | Il faut mourir quand on vous a perdus ! »<sup>169</sup>. La fracture temporelle entre le troisième et le quatrième livre communique cependant au mécanisme hédoniste une impulsion qui le déplace inexorablement, quitte à

---

167 Parny, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 98.

168 *Ibid.*, respectivement pp. 114 et 121. À cette posture d'une vieillesse précoce (le poète qui écrit ces vers n'a pas encore atteint la trentaine), il convient de lier l'anecdote selon laquelle Éléonore aurait offert sa main au poète après la mort de son mari (fin des années 1780). La réponse du poète, relatée par Sainte-Beuve (« Non, non, ce n'est plus Éléonore », *Portraits contemporains*, op. cit., p. 1447), redirait alors sur un ton mélancolique et résigné cette même fracture temporelle que les élégies, de leur côté, se chargent de dramatiser.

169 Parny, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 89.

resituer le poète dans un terrain inconnu. À l'absence du bonheur ne correspond plus une « mort dans l'âme » (l'ennui), mais au contraire une hyperesthésie nouvelle qui, loin d'émousser les perceptions, condamne le poète à « sentir » sa tristesse. Voire encore : à *se* sentir vivant uniquement à travers la tristesse. Cette hyperesthésie représente pour ainsi dire les stigmates du poète élégiaque, et, par là, du poète romantique :

Ces bois ne peuvent me cacher ;  
Ici même, avec tous ses charmes,  
L'ingrate encore me vient chercher ;  
Et son nom fait couler des larmes  
Que le tems aurait dû sécher.  
O dieux ! oh ! rendez-moi ma raison égarée ;  
Arrachez de mon cœur cette image adorée ;  
Éteignez cet amour qu'elle vient rallumer,  
Et qui remplit encore mon ame toute entière<sup>170</sup>

Ces vers sont tirés de la sixième élégie, la plus célèbre peut-être, et où le poète, se promenant sur son île natale, trouve dans le spectacle majestueux de la nature une caisse de résonance à ses tourments :

Le volcan dans sa course à dévoré ces champs ;  
La pierre calcinée atteste son passage.  
L'arbre y croît avec peine ; et l'oiseau par ses chants  
N'a jamais égayé ce lieu triste se sauvage.  
Tout se taît, tout est mort ; mourez, honteux soupirs<sup>171</sup>

On mesure aisément, à travers les échos qu'un tel rapprochement suscitera pendant le Romantisme, la nouveauté de cette posture. Aux moments les plus sombres des *Poésies érotiques*, Parny frôle donc la modernité poétique. Le poète avait grandi dans les bosquets idylliques de l'Ancien régime. En grim pant au sommet du volcan, il

---

170 *Ibid.*, p. 102.

171 *Ibid.*, p. 101-02. « Rien que par ce seul cri Parny mériterait de ne point mourir » s'exclame Sainte-Beuve en 1844. On peut mesurer toute la distance par rapport à la description que Bertin donne des décors insulaires.

découvre dans la nature une représentation grandiose et sauvage de son état d'âme. Il s'agit d'un tournant décisif de la poésie française :

O nature ! qu'ici je ressens ton empire !  
J'aime de ce désert la sauvage âpreté ;  
De tes travaux hardis j'aime la majesté ;  
Oui, ton horreur me plaît ; je frissonne, et j'admire.<sup>172</sup>

Or, il ne faut pas se méprendre sur ces traits, que la critique aurait autrefois qualifiés de « préromantiques ». Parny demeure un homme du XVIII<sup>e</sup> siècle : pour autant qu'il monte jusqu'au sommet du volcan, il ne pourra jamais le transcender. Du point de vue romantique, un élément décisif manque à cet épisode. Cet élément consiste en l'évocation de la divinité, qui permettra par exemple à Lamartine de transférer sa douleur à l'échelle métaphysique d'une incomplétude ontologique. La seule immensité que Parny peut concevoir est celle de l'océan qui séparera désormais les deux amants<sup>173</sup>. La fin du rapport avec Éléonore creuse dans le cœur du poète un « vide affreux ». Sur cette béance se clôt le recueil de 1788, et, chez Parny, la saison de l'élégie.

L'importance de son œuvre demeure finalement liée au fait d'avoir, le premier, pointé cette béance. Mais aussi d'avoir insisté sur l'existence d'une union inextricable entre le plaisir et la souffrance. Parny découvre en ce nœud une source poétique unique : il l'exacerbe donc à travers l'évocation d'un passé à jamais révolu. L'élégie devient l'aliment privilégié et en même temps le résultat de cette évocation. Elle représente désormais ce que Loubier a nommé « un grand jeu avec la tristesse et le deuil [...] un

---

172 *Ibid.*, p. 103.

173 « Et l'océan entre nous deux | Va mettre un intervalle immense » (*ibid.*, p. 118).

*Trauer-spiel* »<sup>174</sup>. Parny évoque un mélange semblable de plaisir et douleur à la toute fin des *Poésies érotiques* : « Ne me console point, ma tristesse m'est chère ; | Laisse gémir en paix ma douleur solitaire »<sup>175</sup>.

## 2.5 Conclusion

La pluralité des voix que j'ai considérées dans ce deuxième chapitre semble jouer contre tout effort d'en tirer une conclusion univoque. Et pourtant, on peut repérer un trait commun assez fort entre les élégies de Le Brun-Pindare et celles des poètes créoles. Ceci consiste en la volonté de dépasser la dimension rhapsodique et « fugitive » à laquelle avait été condamnée la poésie pendant une bonne partie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le passage du recueil au « livre » s'établit sur la quête d'une cohérence tantôt formelle, tantôt chronologique, tantôt narrative. Cette cohérence a partie liée avec une nouvelle centralité du sujet lyrique. Par rapport aux timides essais des auteurs d'héroïdes, les poésies qu'on vient d'analyser représentent le lieu décisif d'une prise en compte de cette instance subjective. Certes, on ne sera pas la dupe du poète qui dit « *Je* ». L'analyse des *Poésies érotiques* met en garde contre toute identification hâtive : le sujet des amours de Parny est lui aussi, à un certain degré, un être fictionnel.

Même en usant de toute la circonspection possible, force est de reconnaître que les œuvres de Le Brun, de Bertin et de Parny (mais aussi de Chénier, dont il sera question dans la deuxième partie du présent travail) représentent le lieu d'incubation de cette

---

174 Loubier, *op. cit.*, p. 21.

175 Parny, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 120. Un tel distique, dans le moment où il semble annoncer la centralité de ce mélange de plaisir et souffrance pour le lyrisme romantique, évoque les propos de l'abbé Fraguier, exprimés à l'aide d'une citation de Malherbe (voir *supra*, p. 25). Une telle consonance renforce, nous semble-t-il, la perspective large et la découpe historique qui est la nôtre.

invention de la subjectivité lyrique dont on a si souvent crédité les poètes romantiques<sup>176</sup>. Or, cette invention est strictement liée au passage du recueil au livre de poésie. À un niveau préliminaire (c'est-à-dire, en faisant abstraction du plan référentiel), l'instance subjective se trouve définie dans (et par) l'agencement des poèmes, qui représentent autant d'étapes d'une histoire à raconter. Car il faut bien le reconnaître : le modèle du livre de poésies qui s'affirme dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle possède un fond narratif indéniable. On a vu au cours de ce chapitre l'intrigue des *Amours* (et, plus sommairement, celui des *Poésies érotiques*) : le livre possède un début (correspondant à l'amorce de la relation, y compris la cour), un développement (celles qu'on a appelées péripéties : refroidissements, soupçons d'infidélité, raccommodements, etc.) et une conclusion (l'issue malheureuse mais inévitable : l'élégie érotique ignore le *happy end*).

L'individuation d'un fond narratif dans la poésie lyrique va certes à l'encontre d'un parti-pris critique bien établi, qui consiste à établir la spécificité du lyrisme précisément sur l'absence du récit<sup>177</sup>. On ne prétend certes pas ici de mettre en accusation de telles idées. On se contentera tout au mieux de suggérer que l'œuvre des poètes analysés dans ce chapitre puisse constituer une étape intermédiaire entre une rhétorique encore dominée par la centralité du récit (effet de l'omniprésence du μίμησις πράξεώς aristotélicien) et un régime lyrique moderne tel qu'il se développe au XIX<sup>e</sup> siècle, dans le

---

176 Voir par exemple les pages que Jean-Marie Gleize dédie à Lamartine (dans : *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983).

177 Cette idée est soutenue avec force arguments par Dominique Combe, *Poésie et récit*, op. cit. Combe cite à ce propos Madame de Staël, selon laquelle « [l]a poésie lyrique ne raconte rien, ne s'astreint en rien à la succession des temps, ni aux limites des lieux ; elle plane sur les pays et sur les siècles ; elle donne de la durée à ce moment sublime pendant lequel l'homme s'élève au-dessus des peines et des plaisirs de la vie » (p. 159).

cadre duquel le récit est progressivement évincé au profit d'un essentialisme lyrique qui trouve en Stéphane Mallarmé et en Paul Valéry les deux représentants les plus célèbres<sup>178</sup>. Une approche plus féconde consisterait alors sans doute à pointer la façon dont le récit permet à la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle de se soustraire progressivement à l'éternel présent de la production « fugitive », tout en gardant le gage de sincérité que ce type de poésie possède inévitablement<sup>179</sup>. En utilisant les catégories de l'analyse ricordienne du récit, on pourrait évoquer la façon dont la force configurante du *μυθος* résout « poétiquement » les apories de la perception de la temporalité<sup>180</sup>.

À travers les pages qui précèdent, non seulement a-t-on montré la façon dont l'élément narratif est fondamental dans le cadre de l'élégie fin-de-siècle, mais encore, on a suggéré que le refus de tout récit de la part du poète lyrique romantique s'établit précisément sur cette étape intermédiaire. Il faut partir du quatrième livre des *Poésies érotiques* afin de démêler ce passage crucial. Cette suite de poèmes, on l'a dit, opère une déchirure du décor folâtre propre à la poésie sensualiste. Ce faisant, Parny situe le propre de la poésie lyrique dans une antinomie chronologique passé/présent, qui recoupe désormais l'antinomie psychologique bonheur/tristesse. Le fond narratif devient alors superflu dans ce sens que le récit des mésaventures est incorporé pour ainsi dire dans la posture lyrique. Le poète n'a plus besoin de raconter les étapes d'une relation

---

178 Voir : Dominique Combe, *Poésie et récit...*, op. cit., p. 23 *sqq.*

179 Voir : Sylvain Menant, op. cit., p. 270)

180 C'est le rapport que le philosophe instaure entre l'analyse de l'impasse entre *intentio* et *distentio animi* que l'on trouve au livre IX des *Confessions* de Saint Augustin et la *Poétique* d'Aristote (op. cit., pp. 19-84).

malheureuse, car ce malheur constitue un préalable nécessaire à l'action même de « dire » sa situation – et donc un préalable à son « être lyrique ».

Or, dans le cadre du présent argumentaire, l'importance de ce quatrième livre tient aussi de ce qu'il est entièrement composé d'élégies. Le genre en question recouvre donc une fonction décisive dans cette évolution du sujet lyrique. L'emploi de l'élégie chez Parny opère une réactualisation « temporelle » de la tristesse dont le genre est porteur depuis les analyses de La Mesnardière. Cette tristesse n'a plus rien des « petits tourmens » dont parlait Rémond de Saint-Mard. Elle représente l'effet d'une crispation du sujet lyrique sur son propre devenir. Ainsi située sur l'axe d'une dichotomie passé/présent, la tristesse élégiaque recoupe désormais le regret d'un bonheur révolu.

Certes, ce bonheur n'est chez Parny que la promesse de l'amour d'Éléonore : son regret se comprend aisément dans le cadre de l'élégie érotique dont il représente à juste titre le champion. Mais la fracture révolutionnaire, au même titre que la révolution des formes poétiques propre au Romantisme, se chargeront de transférer ce bonheur tantôt sur le plan historique, tantôt métaphysique (l'éloignement des cieux propre au poète lamartinien), tantôt enfin sur le plan générique. On reviendra sur ce passage décisif dans la conclusion du présent travail. Pour l'instant, force est de reconnaître que cette crispation du sujet lyrique sur son devenir, qu'on pourrait définir de « nostalgie », devient à cette époque l'élément constitutif de toute posture lyrique. Aussi est-il aisé de reconnaître, dans une telle posture, les résultats ultimes de cette proximité à la sphère des passions qui a constitué la première étape de la présente analyse.



On a volontairement exclu du présent chapitre un quatrième poète élégiaque, lié aux trois dont on a parlé par des rapports d'affinités et divergences. Ce poète est André Chénier. Sa nouveauté mérite une analyse à part, afin de mettre en valeur la façon dont ses *Élégies* représentent le point culminant d'un faisceau d'éléments propres au débat poétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, en même temps qu'elles annoncent une posture moderne, qui trouvera dans Sainte-Beuve et Baudelaire ses interprètes majeurs.

## DEUXIÈME PARTIE : ANDRÉ CHÉNIER

### 3     **Pensers nouveaux, vers antiques : une analyse de l'élégie chénieriste**

Le 7 thermidor an II (25 juillet 1794, deux jours avant la chute de Robespierre)

André Chénier est guillotiné à la barrière du Trône renversé. « Le lendemain, écrit Gérard Walter, les journaux donnèrent, en s'abstenant de tout commentaire, les noms des guillotins. On entendit cependant dans les cafés fréquentés par les « tièdes » des voix qui déploraient le mort d'un poète. Et on chuchotait un nom : Roucher »<sup>1</sup>. C'est l'auteur du poème didactique *Les mois*, qui accompagnait Chénier vers l'échafaud, qui a eu droit aux larmes du lendemain ; l'autre – Walter semble le suggérer – était destiné à émouvoir bien des lecteurs à venir<sup>2</sup>.

En 1794, très peu de personnes connaissent l'œuvre poétique d'André Chénier. Le poète lui-même les énumère dans la première élégie du livre IV<sup>3</sup> : « mon jeune Abel »

---

1     Gérard Walter, « Avant-propos », dans : André Chénier, *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », pp. xxx-xxxii.

2     Roucher et Chénier avaient collaboré au *Journal de Paris*, en soutenant les idées du parti constitutionnel (sur cette proximité, voir : Lucienne Strivay, « La pensée politique d'A. Chénier et J.-A. Roucher à travers leur participation dans le *Journal de Paris* », *Cahiers de l'Association Roucher-André Chénier – Les Chéniers* I, 2 (1982), pp. 103-112). Les deux ayant écrit de façon plus ou moins véhémente en 1792 contre les célébrations à l'honneur des soldats de Châteauneuf (un régiment d'infanterie accusé de mutinerie deux ans auparavant), Collot d'Herbois prononça au Club des Jacobins un discours dans lequel il traitait Roucher de « faiseur d'hémistiches » et Chénier de « prosateur stérile ». Voir : Édouard Guitton, « André Chénier, auteur anachronique ou « achronique » ? », *Physionomie(s) d'André Chénier*, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 191-203, ici p. 194 (le discours complet de Collot peut être repéré dans : Antoine Guillois, *Pendant la Terreur. Le poète Roucher, 1745-1794*, Paris, Calmann Lévy, 1890, pp. 162-164).

3     La mise en ordre d'un *corpus* assez vaste et jamais publié représente l'un des grands problèmes de la critique chénieriste. On l'abordera plus bas (*infra*, p. 153n) ; pour l'instant, je signale que notre analyse des élégies s'appuie sur l'entreprise philologique de Georges Buisson et Édouard Guitton : toutes les

(Malartic de Fondat) et les frères Trudaine, « ces vieilles amitiés de l'enfance première » ; le poète Le Brun-Pindare et François de Pange. Sans doute faut-il ajouter à cette liste le nom de Charles Palissot : le célèbre adversaire de Diderot est le premier à mentionner les capacités poétiques de « Chénier de Saint-André », encore à la fin des années 1770<sup>4</sup>... Mais en fait, Chénier n'a publié, de son vivant, que deux pièces en vers : une ode pindarique célébrant *Le jeu de paume* et dédiée au peintre David (1791) et un *Hymne aux Suisses de Châteauneuf*, poème sarcastique paru dans le *Journal de Paris* du 15 avril 1792 et qui contribuera à sa condamnation. Pourtant, il a beaucoup écrit. Le peu de renommée dont il jouit auprès de ses contemporains contraste singulièrement avec un *corpus* composite, où figurent pêle-mêle des traductions de morceaux anciens, un *Art d'aimer* à peine ébauché, au moins deux tentatives de poèmes épico-didactiques, un essai en prose et plusieurs pièces dans des genres différents (élégies, idylles, épîtres, odes, iambes...).

Cette contradiction tient à plusieurs raisons, d'ordre historique, social, mais aussi poétique. On pourrait tout d'abord évoquer les modalités de production de la poésie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Chénier représente à bien des égards le rejeton d'une société pour laquelle la poésie personnelle n'est pas spécialement conçue pour la publication. On a déjà signalé

---

références sont donc données d'après : André Chénier, *Œuvres poétiques*. 2 t., éd. Georges Buisson et Édouard Guittou, Orléans, Paradigme, 2005-10, I (2005), p. 239.

4 Le célèbre adversaire de Diderot dédie à André Chénier une courte notice dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature, depuis François Ier jusqu'à nos jours* (dans *Œuvres de M. Palissot, lecteur de S.A.S. Mgr le duc d'Orléans*, 4 t., Paris, Mouton, 1788, pp. 123-124). C'est la première fois qu'on s'intéresse à lui, ainsi que le souligne Catriona Seth dans *André Chénier : le miracle du siècle*, Paris, PUPS, 2005, p. 47.

la dégénérescence de cette habitude : Bertin et Parny écrivent autant pour l'édition que pour grossir leur portefeuille « fugitif ». Chénier aussi, tout en confiant aux *Élégies* ses rêves de célébrité, se donne à la pratique des vers d'occasion<sup>5</sup>.

Mais ces raisons ne suffisent pas à expliquer le silence éditorial de Chénier. La mode des recueils de poèmes « fugitifs » entre en crise au cours de la décennie 1770. Le discours lyrique, on l'a vu, ne peut désormais s'accommoder de la dimension fragmentaire propre aux poèmes « fugitifs »<sup>6</sup>. Au début des années 1780, Bertin et Parny offrent des exemples viables de romans sentimentaux en vers. Et même en agrandissant le discours aux autres genres, les exemples ne manquaient pas au jeune Chénier. De l'ode au poème didactique, jusqu'à l'*Art d'aimer* (Gentil-Bernard en avait écrit un en 1775), la production de Chénier ne s'écarte pas de celle de son époque. De l'autre côté, cela reviendrait à simplifier les raisons profondes de l'écriture chéniériste que d'expliquer l'inachèvement par la fin malheureuse du poète. Comme a dit Jean Starobinski, « que l'œuvre soit demeurée en suspend [*sic*] comme un atelier abandonné ou une barque naufragée tient à beaucoup de raisons »<sup>7</sup>.

C'est précisément de cet inachèvement qu'il faut partir afin d'expliquer la nouveauté foncière des *Élégies* d'André Chénier. Celles-ci représentent d'après nous

---

5 Par exemple les fragments II, 22 et III, 16 (ce dernier est pensé comme « envoi » élégiaque à une autre élégie : « Allez, mes vers, allez ; je me confie en vous » (André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., I, pp. 235 et 284.)

6 On aurait cependant tort d'opposer sans ménagement ce discours aux habitudes poétiques galantes. Menant souligne la façon dont, dans un premier temps, la fragmentation héritée des poésies fugitives représente un « gage d'authenticité vécue » pour le recueil lyrique (Sylvain Menant, *La crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève – Paris, Droz, 1981, p. 270)

7 Jean Starobinski, « La caresse et le fouet, André Chénier », dans : Murielle Gagnebin et Christine Savinel, *Starobinski en mouvement*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, pp. 419-434, ici p. 419.

l'étape ultime du développement lyrique qui intéresse tout le XVIII<sup>e</sup> siècle et qui informe le lyrisme romantique. La poésie de Chénier offre une réalisation originale à de nombreuses questions qui ont accompagné l'écriture élégiaque tout au long du siècle : le rapport à la sphère des passions/sentiments, la description poétique de l'intériorité, la quête d'un style « naturel » capable d'enregistrer les soubresauts du cœur. À la confluence de l'érotisme fringant de Bertin et Parny (jamais mentionnés<sup>8</sup>) et du style puissant de Le Brun (maître vénéré, puis concurrencé<sup>9</sup>), Chénier crée un moule lyrique inédit, où le récit des mésaventures amoureuses fait progressivement place à la représentation des inquiétudes humaines ; où le ton hésite entre l'apitoiement élégiaque, le recul ironique et la noire mélancolie ; où le style, enfin, mêle savamment la facilité des poètes galants et la dureté des vers « tragiques ». Le résultat consiste en une poésie qui fait état des tentatives passées en même temps qu'elle relance de façon décisive le débat autour de la représentation de l'intériorité vers le XIX<sup>e</sup> siècle et la poésie romantique.

Cette explication préliminaire recoupe une *vexata quæstio* des études chénieristes : quelle place faut-il faire à Chénier dans l'histoire de la poésie lyrique ? Tant pour sa position mitoyenne entre Ancien Régime et Romantisme que pour les

---

8 L'attitude de Chénier face aux élégiaques contemporains a de quoi nous étonner. Bertin et Parny sont passé sous silence, et il faut croire qu'ils essuient le même mépris que Chénier réserve à Dorat et aux autres « souffre-douleurs attitrés », selon une définition d'Yves Citton (« Le dilemme du peintre affligé : André Chénier et la cartographie de l'élégiaque », *Cahiers Roucher-André Chénier – L'Élégie et la Poésie élégiaque autour d'André Chénier*, 25 (2006), pp. 91-118, ici p. 104). Une note en prose aux *Élégies* nous renseigne davantage sur ce point. Après avoir noté un morceau de Tibulle (tiré de la première élégie du livre II dans l'édition Broukhuius), Chénier précise : « Il faut traduire ces vers charmants ; et imiter toute cette élégie, qui est un des plus beaux poèmes de l'antiquité. Il est plein d'âme, d'esprit, d'érudition, et de philosophie : *car les érotiques anciens ne sont pas des Dorat* » (*Œuvres poétiques*, I, p. 203 [I, 10a], je souligne).

9 Le discours des rapports Chénier-Le Brun mérite un développement ultérieur. Voir *infra*, p. 166n.

circonstances tardives de son succès éditorial<sup>10</sup>, la poésie de Chénier a longtemps fait écueil à tout effort de remise en contexte. Romantique aux yeux de Hugo et Sainte-Beuve, parnassien dans la deuxième moitié du siècle<sup>11</sup> ; encore en 1869, le Grand Larousse affirme cette perspective : « André Chénier n'est pas de son époque. Il est à la fois plus ancien et plus moderne, plus ancien surtout »<sup>12</sup>. Ce malentendu a eu beaucoup de succès : le parti-pris sur la nature anti-poétique du XVIII<sup>e</sup> siècle rendait d'ailleurs peu remarquable l'isolement de celui qui encore dans les années 1950 était considéré « le seul grand poète entre Racine et le Romantisme »<sup>13</sup>.

Ces interprétations fautives ont été partiellement dissipées dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Un travail à nouveaux frais sur l'œuvre chénieriste et surtout l'édition critique procurée par Georges Buisson et Édouard Guitton nous renvoient aujourd'hui l'image d'un homme et d'un poète pleinement en phase avec son époque. Cette analyse s'inscrit dans le sillage des études soucieuses de la réalité historique du poète. Toutefois, ce serait faire tort aux *Élégies* de Chénier que de ne pas mentionner la façon dont elles en viennent, après 1819, à constituer un préalable nécessaire au lyrisme romantique, et même au-delà. Selon une expression d'Édouard Guitton, « vers antiques »

---

10 La première édition, on le sait, est l'œuvre d'Henri de Latouche (*Œuvres complètes d'André Chénier*, Paris, Baudouin fils, 1819).

11 En 1875, Barbey d'Aurevilly compare les morceaux inachevés de l'œuvre chénieriste à « des fragments comme les mains, les genoux ou les bras tronqués d'une statue » (voir : Catriona Seth, *op. cit.*, p. 237). José-Marie de Heredia reprend à son compte une telle comparaison en 1907, en comparant le travail de l'éditeur chénieriste à celui du statuaire « qui rassembl[e] les débris d'une statue de Scopas ou de Polyclète » (*ibid.*, p. 299).

12 Cité par Édouard Guitton, « Préface » dans : André Chénier, *Œuvres poétiques*, I, *op. cit.*, pp. 5-30, ici p. 13.

13 Gaëtan Picon, « La poésie au XIX<sup>e</sup> siècle », dans : Raymond Queneau (dir.), *Histoire des littératures – Tome III : littératures françaises, connexes et marginales*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 127.

et « pensers modernes » ne sont guère mieux dissociables chez Chénier que l'oxygène et l'hydrogène pour le buveur d'eau<sup>14</sup>.

Quant au présent chapitre, sa longueur exige une explication préliminaire des étapes saillantes. La question de l'inachèvement de l'œuvre chénieriste fournit une pierre d'assise à ma réflexion. Cet inachèvement, d'après Yves Citton, n'est pas à expliquer à partir de la mort de Chénier, mais à partir de « la conception de *la vie* qui a structuré sa pensée et son œuvre »<sup>15</sup> – où « *la vie* » est à lire dans le sens vaste de l'ontologie. Le point de départ de notre analyse consiste alors à mettre en lumière les théories philosophiques qui président à sa conception de l'œuvre. Chénier est adepte du néospinozisme diderotien. Mais son grand poème inachevé, l'*Hermès*, suggère le labeur d'un poète qui ne se résigne pas au rôle de thuriféraire du progrès scientifique. À travers l'exaltation du génie créateur, Chénier revendique une dimension nouvelle : grâce au travail de l'imagination, le poète peut non seulement cerner l'univers dans sa totalité dissonante, mais aussi le représenter par le biais de son art poétique.

Or, l'écriture épico-didactique n'apaise pas le désir chénieriste de « Tout voir, aller partout, tout savoir et tout dire »<sup>16</sup>. L'idée d'une gradation générique (des poèmes amoureux au *poème-monde*) est partiellement remise en cause<sup>17</sup>. Son œuvre représente le

---

14 Édouard Guitton, « L'antiquité pour la modernité dans l'inspiration d'André Chénier », *Physionomie(s)...*, op. cit., pp. 41-51, ici p. 42.

15 Yves Citton, « André Chénier et la dynamique constituante des affects », *Lectures d'André Chénier. Imitations et préludes poétiques, Art d'aimer, Élégies*, éd. Jean-Noël Pascal, Rennes, PUR, 2005, pp. 31-46, ici pp. 32-33.

16 André Chénier, *L'Amérique*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 419.

17 Nous disons partiellement, car dans les mots Chénier envisage une montée de ton. Ainsi, au livre IV des *Élégies*, c'est la personnification même du genre qui le réprimande : « Attends-tu que tu sois vieux

produit d'un *work in progress*<sup>18</sup> soutenu par une tension holistique qui invite à lire dans chaque partie autant un discours autonome que la « nuance » d'un discours total (« Tantôt de mon pinceau les timides essais | Avec d'autres couleurs cherchent d'autres succès »<sup>19</sup>). Le corpus chénieriste aborde de la sorte le discours philosophico-scientifique (*Hermès*) et la description du monde (*L'Amérique*) ; l'inspiration biblique (*Suzanne*) et le rapport à l'Antiquité (*Imitations*, *Bucoliques*) ; la satire et l'histoire littéraire (*La république des lettres*, *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*) ; enfin, le discours politique en prose (les articles parus dans le *Journal de Paris*) et en vers (*Iambes*). À l'intérieur d'un tel système, aux *Élégies* est réservée l'exploration de l'intériorité poétique. L'insistance sur les pouvoirs démiurgiques du génie créateur amène un constat décisif : Chénier conçoit son œuvre comme un univers en mineur. La faculté du génie est gage d'unification des tensions centrifuges qui

---

pour faire ἐλέγους ? Je n'aime point ceux qui me courtisent trop vieux... Il faut être jeune » (André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 298 (IV, 10). Mais on pourrait aussi citer l'image de ce jeune « héros-poète » qui, dans un fragment de *L'Amérique*, devrait raconter la transition de sa muse des chants amoureux à l'épos guerrier (André Chénier, *L'Amérique* (V, 15), op. cit., p. 437).

18 La critique s'accorde à dire que les premiers linéaments de l'*Hermès* et de *L'Amérique* remontent à la période 1782-1784 ; d'autre côté, on sait que Chénier écrit des élégies encore en 1787-88, lors de son séjour londonnien. Voir la « Chronologie » de Buisson dans : André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., pp. 31-99, ici p. 39. Fabre (*André Chénier*, Hatier, 1965 [1955], p. 217) dit que le projet de l'*Hermès* « est en chantier depuis 1782 ». Walter repousse cette date à 1780-82 (op. cit., p. 915) et celle de *L'Amérique* au plus tard en 1784. D'autre côté, le fragment « Sans parents, sans amis, et sans concitoyens » (*Œuvres poétiques*, op. cit., p. 308) remonte vraisemblablement au mois de décembre 1787 : la preuve en serait le papier sur lequel l'élégie est écrite (marque anglaise, type « Britannia »), qu'on utilisait à l'Ambassade de Londres dans l'hiver 1787-88 (*ibid.*, p. 513).

19 *Ibid.*, p. 292 (IV, 1)



tiraillement inévitablement un projet aussi composite que celui-ci. Inachevé, un tel projet est aussi inachevable<sup>20</sup>.

Tout comme le scientifique observe et explique l'éternel mouvement de l'univers sur la platine de son microscope, le poète en ressent l'énergie grâce à son imagination particulièrement développée. L'œuvre d'art sera dès lors d'autant plus réussie qu'elle garde une trace de cette énergie de l'univers. Chénier insiste à plusieurs reprises sur l'élément dynamique de sa création : sous l'emprise de l'artiste, l'airain ou le marbre s'animent. Toute représentation de l'univers est donc un « mobile tableau ». Ce dynamisme est l'effet d'une décharge énergétique, qui passe de l'univers au poème *via* le poète. Le frémissement du poème (formule obscure, qu'on va éclaircir au cours du chapitre) sera donc un symbole du mouvement de l'ensemble.

Trait d'union entre l'univers et la terre, ou alors démiurge capable d'animer la matière, le poète se représente tantôt sous les traits de Prométhée, tantôt sous ceux de Pygmalion. L'imagerie ignée est à bien voir un élément décisif de la poétique de Chénier, tout particulièrement en ce qui concerne les *Élégies*. Or, on a vu que le champ symbolique du feu sert, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, à représenter les dangers d'une écriture lyrique non surveillée<sup>21</sup>. La nouveauté chénieriste consiste alors en ce que le poète revendique cette inspiration ardente, en la situant précisément dans son *intimior intimo*. Elle représente désormais l'amorce susceptible d'enflammer (d'« animer ») la

---

20 Selon Édouard Guitton, la faillite des projets de l'*Hermès* et de *L'Amérique* sonne en effet le glas sur le rêve du poème de la nature (*Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 406-419)

21 Voir : *supra*, p. 8 *sqq.*

poésie lyrique. Celle-ci n'est plus désormais reléguée à la représentation de ce que Parny nommait « le mois des amours » ; elle représente bien au contraire une tesselle décisive de la mosaïque poético-philosophique chénieriste. Le poète en est bien conscient, qui affirme dans une note préparatoire à l'*Hermès* : « L'étude du cœur de l'homme est notre plus digne étude »<sup>22</sup>.

Ce caractère « enflammé » de l'écriture lyrique est appréciable à plusieurs niveaux. La prise en compte d'une matière ardente, que le poète doit couler dans le moule de la poésie lyrique, entraîne par exemple une mise à point au niveau « technique ». Loin tant des vers pompeux de Le Brun que du style savamment négligé de Bertin, les *Élégies* de Chénier représentent selon nous l'exemple le plus réussi du « naturel » dont les lyriques du XVIII<sup>e</sup> siècle rêvent sans cesse. Or, ce « naturel » n'est pas nécessairement le produit d'une aisance poétique. L'état fragmentaire de l'entreprise élégiaque témoigne d'une difficulté à maîtriser la matière ardente<sup>23</sup> qui gît au fond de l'intériorité du poète. De ce point de vue, l'œuvre chénieriste introduit une note dissonante dans le mythe de la facilité lyrique propre au XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

22 André Chénier, *Fragments et notes se rattachant à Hermès*, op. cit., p. 410.

23 On se souviendra du fait que déjà Le Brun, en parlant de Tibulle, mettait en garde les poètes de son temps : le « naturel » tibullien n'était pas le produit d'une facilité poétique, mais bien au contraire, d'un labeur souterrain : « Les ouvrages de Tibulle, sans être d'une longue étendue, sont travaillés si heureusement, qu'ils laissent dans l'esprit un long souvenir » (Ponce-Denis Écouchard-Le Brun dit Le Brun-Pindare, *Discours sur Tibulle, adressé à M. de Chassiron de l'Académie Royale de La Rochelle*, dans : *Œuvres de Ponce Denis (Écouchard) Le Brun, membre de l'Institut de France et de la Légion d'Honneur*, 4 vol., éd. L.-P. Ginguéné, Paris, Crapelet, 1811, IV, pp. 392-403, ici p. 396). Une telle idée se retrouvera en aval pour ainsi dire de Chénier, chez Charles-Hubert Millevoye. Celui-ci, en parlant de Tibulle, reconnaît « À la pureté, à l'élégance, à l'harmonie de ses vers, à leur air de facilité même, on doit juger qu'il les travaillait avec soin. » (Charles-Hubert Millevoye, « Sur l'élégie », *Œuvres*, 2 t., éd. de Pongerville, Paris, Furne, 1833, I, p. 9).

Cette difficulté technique peut aussi être mise en relation avec une difficulté « historique » ou « sociale ». Né trop tard pour profiter du retrait folâtre d'une *Caserne* (mais aussi pour espérer que son savoir-vivre en société cache l'absence de quartiers de noblesse), Chénier achève le déchirement lent mais inexorable du décor de l'élégie fin-de-siècle. Dans la partie conclusive du présent chapitre, on analysera deux procédés à travers lesquels le poète des *Iambes* semble dénoncer la nature conventionnelle de la posture élégiaque contemporaine : l'ironie et l'alanguissement. La nouveauté la plus lourde de conséquences de l'élégie chénieriste consiste d'après nous dans cette redéfinition du paradigme lyrique. Le poète, en même temps qu'il évoque l'image d'un feu intérieur, en suggère la portée destructrice. La sincérité élégiaque se trouve désormais cautionnée par un acte sacrificiel du poète lui-même : l'épanchement élégiaque se nourrit de son existence. De là découle, relativement à Chénier, l'abandon progressif de l'entreprise élégiaque. Mais cette difficulté d'une sincérité à tout prix creuse une ligne de faille destinée à parcourir la poésie romantique, et dont Sainte-Beuve/*Joseph Delorme* et le poète des *Fleurs du Mal* sont peut-être les épigones les plus célèbres.

### 3.1 Du « Grand animal » à la célébration du génie

On a mentionné, dans l'*Introduction* générale, que la dichotomie poésie/philosophie ne rend compte que très imparfaitement du lien profond que ces deux tensions entretiennent dans la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle. De même on a vu que la condamnation de la poésie « fugitive » par les Philosophes se traduit, vers la moitié du siècle, non seulement dans la vogue du poème didactique, mais aussi dans une exaltation de la poésie primitive, lieu mythique d'alliance de charme lyrique et de vérité philosophique. C'est sur un tel rêve primitiviste que les premiers poètes romantiques

établiront leur « sacerdoce poétique ». Déjà passablement sapé, le lieu commun d'un « rapport antagonique » entre poésie et philosophie entre en crise lorsqu'on s'approche de l'œuvre d'André Chénier. Celle-ci peut représenter, relativement au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'étape terminale d'une coexistence fructueuse de tension lyrique et de souci scientifique. Les idées philosophiques de Chénier informent le rêve d'une représentation poétique de l'univers ; elles constituent donc le « moteur » des *Élégies* tout comme des autres parties de son *corpus*. Il est donc essentiel, avant de se consacrer à une analyse poétique de la production élégiaque chénieriste, d'opérer un détour philosophique, susceptible d'éclaircir les préalables scientifiques de celle-ci.

### 3.1.1 Néo-spinozisme de Chénier

Les références éparses au fil de ses notes montrent une évidence de la poétique chénieriste : l'auteur attachait une grande importance à la vision synchronique des parties constitutives de son *corpus*<sup>24</sup>. Une telle synchronie dans le processus de conception et réalisation représente la transposition poétique des théories philosophiques sur lesquelles Chénier bâtit sa réflexion. Celle-ci est largement tributaire du néo-spinozisme et du matérialisme que des philosophes tels que Diderot et d'Holbach mettent à la mode dans la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

24 Par exemple dans les notes de *L'Amérique*, on trouve ces mentions : « J'éviterai de revenir sur les choses que j'aurai prouvées in Δ. » (*L'Amérique*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 418 ; la lettre grecque indique dans les brouillons l'*Hermès*) ; ou encore : « Finir τὰ γεωγρ... en disant... : Un grand nombre de ces pays... je les ai visités moi-même... Décrire en quels lieux j'ai été [...]. » (*ibid.*, p. 419). Dans un projet d'élégie (III, 22), le poète dit : « [...] Aujourd'hui que mon âge a commencé de se calmer, que les belles m'inspirent des fureurs plus tranquilles, je puis sans interruption chanter sur un ton plus austère... Je vais achevant mon *Hermès*... Surtout les champs de tel et tel pays m'ont vu travailler avec délices à mon poème de *Suzanne* [...]. » (*Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 287).

Il faut sur ce point user d'une grande circonspection. Parler de « système » philosophique chez Chénier n'est possible qu'à condition de donner à ce terme des marges assez floues. Nous suivons sur ce point l'autorité de Fabre : les lectures de Chénier ont certes été vastes, mais sa réflexion a été plutôt superficielle. Les Lumières seraient pour lui à prendre « en bloc » : l'effort de compréhension du monde et de la société prime sur les différends qui opposèrent parfois les protagonistes de cet essor scientifique<sup>25</sup>. Une telle admiration produit un « perpétuel flottement de la pensée »<sup>26</sup> auquel se heurte tout effort poétique. L'inachèvement de l'*Hermès* tiendrait aussi de ces prémisses.

À l'intérieur du débat philosophique, Chénier se rapproche des positions radicales en ce qui concerne la métaphysique. Alain Niderst le traite de matérialiste et tranche de la sorte : « Il est un holbachien intransigeant »<sup>27</sup>. L'opinion de Fabre est plus mitigée. Il parle à propos de Chénier de néo-spinozisme hylozoïste : la différence par rapport au matérialisme consiste en la place faite au vitalisme naturel comme moteur de l'être au détriment du mécanisme spinoziste. Yves Citton a bien résumé la position de Chénier, dans lequel il reconnaît un adepte de ce courant qui postule « une ontologie vitaliste qui récuse tout ordre transcendant providentiel et qui s'efforce de rendre compte de la

---

25 Il s'agit d'une approche fréquente chez les épigones, chez lesquels, ainsi que reconnaît Fabre, « la conciliation cherchée entre les philosophes [...] se fonde sur le sentiment plutôt que sur la logique » (*op. cit.*, p. 68).

26 *Ibid.*, p. 71.

27 Voir : Alain Niderst, « Le matérialisme d'André Chénier », dans Béatrice Finck et Gerhardt Stenger (dir.), *Être matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Paris, PUF, 1999, [url : [www.cairn.info/etre-maternaliste-a-l-age-des-lumieres—9782130500070-page-219.htm](http://www.cairn.info/etre-maternaliste-a-l-age-des-lumieres—9782130500070-page-219.htm)], consulté le 7 octobre 2015 à 10h12].

constitution du réel (et des individus qui le composent) à travers des mécanismes relevant strictement de l'auto-organisation (de l'«autopoïèse »)<sup>28</sup>.

Cette idée d'autopoïèse pointe au premier abord un élément décisif du système, à savoir sa nature dynamique. Par exemple, dans le douzième tome de *L'histoire naturelle* Buffon affirme que la nature n'est ni une chose ni un être, mais une « puissance vive, immense, qui embrasse tout, qui anime tout »<sup>29</sup>. D'Holbach souscrit, d'un point de vue athée (c'est-à-dire, en évacuant le « premier Être » auquel Buffon subordonnait sa fresque grandiose), à cette représentation. « L'univers, ce vaste assemblage de tout ce qui existe, ne nous offre par-tout que de la matiere & du mouvement » écrit-il dans le *Système de la nature*<sup>30</sup>.

---

28 Yves Citton, « André Chénier et la dynamique constituante des affects », *op. cit.*, p. 34. La question de la diffusion du néo-spinozisme en France est complexe. On ne pourrait pas résumer ici l'ampleur d'un débat s'établissant sur la ductilité de cette définition au XVIII<sup>e</sup> siècle : pour les Philosophes (mais surtout pour leur adversaires), la notion de néo-spinozisme fonctionne comme conteneur d'une foule d'autres théories (matérialisme, atomisme, athéisme, pyrrhonisme, fatalisme, etc.). Relativement à l'aspect qui nous intéresse, on se contentera de souligner cela : le néo-spinozisme considère que l'univers est formé d'une Substance unique, au sein de laquelle tous les objets (animés et inanimés) sont liés par un rapport d'interdépendance presque nécessitariste. Ces infinis rapports d'interdépendance constituent le principe d'auto-production et d'auto-organisation (c'est-à-dire, d'*autopoïèse*) de la Substance unique, qui résulte de la sorte totalement indépendante de toute idée de Créateur ou « Cause première ». Comme le dit Jean Meslier, « Toutes les choses naturelles se forment et se façonnent elles-mêmes par le mouvement et le concours des diverses parties de la matière qui se joignent, qui s'unissent et qui se modifient diversement dans tous les corps, qu'elles composent ». Une telle auto-organisation est harmonique : selon une lecture plus radicale, l'œuvre d'art n'est que le « chant des molécules », c'est-à-dire le produit de l'éternel mouvement auto-poïétique (et *autopoïétique*) de la Substance. Nous tirons cette explication (forcément lacunaire) de l'ouvrage fondamental d'Yves Citton *L'envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 (p. 109 pour la citation de Meslier et pp. 120-122 pour le passage de l'autopoïèse à l'autopoésie).

29 Cité par : Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988, p. 183.

30 *Système de la nature ou Des loix du monde physique & du monde moral. Par M. Mirabaud, secrétaire perpétuel, & l'un des quarante de l'Académie françoise*, 2 t., Londres, 1770, I p. 10. M. Mirabaud, il ne faut pas se tromper, constitue le pseudonyme sous lequel d'Holbach publie son œuvre.

Selon la théorie néo-spinoziste, chaque élément possède donc un mouvement qui lui est propre. L'univers représente alors la somme harmonisée de cette multiplicité de mouvements dissonants entre eux. Il suffit de lire quelques notes de l'*Hermès* pour s'apercevoir de l'écho que de tels postulats ont chez Chénier. Non seulement « La terre est éternellement en mouvement »<sup>31</sup> (« Tout est en mouvement dans l'univers »<sup>32</sup> avait dit d'Holbach), mais encore « Tous ont leurs lois à part et toutes ces lois diverses tendent à une loi commune et forment l'univers » (« Chaque être a donc des lois du mouvement qui lui sont propres, & agit constamment suivant ces lois »<sup>33</sup> trouve-t-on dans d'Holbach).

Afin d'illustrer ces théories, Chénier projette d'ouvrir l'*Hermès* sur une image frappante : « Il faut magnifiquement représenter la terre sous l'emblème métaphorique d'un grand animal qui vit, se meut, est sujet à des changements, des révolutions, des fièvres, des dérangements dans la circulation de son sang... ». Un tel projet poétique possède un antécédent dans l'image de l'essaim d'abeilles conçue par Diderot afin d'expliquer la nature de l'univers dans le *Rêve de d'Alembert*<sup>34</sup>. On s'accorde d'ailleurs sur l'importance que revêt ce dialogue (le deuxième dont se compose l'œuvre homonyme, tout avec l'*Entretien entre d'Alembert et Diderot* et la *Suite de l'entretien entre d'Alembert et Diderot*) dans l'élaboration du *background* philosophique chénieriste<sup>35</sup>.

---

31 André Chénier, *Fragments et notes...*, op. cit., p. 406.

32 D'Holbach, *Système de la nature*, op. cit., p. 18.

33 *Ibid.*, op. cit., p. 17.

34 Denis Diderot, *Le rêve de D'Alembert* [1769], dans: *Œuvres complètes*, 25 t., éd. Herbert Dieckmann et alii, Paris, Hermann, 1975-, XI [1987], p. 120.

35 La suite des trois dialogues a été écrite en 1769, mais elle n'a été publiée qu'en 1830. Cependant, elle a longtemps circulé dans le milieu littéraire : on peut légitimement penser que Chénier l'ait connue dans cette version manuscrite et presque clandestine. Le *Rêve de d'Alembert* est d'ailleurs en relation étroite avec

Dans la section centrale, d'Alembert, en délire, demande à Mademoiselle de Lespinasse d'imaginer un essaim d'abeilles s'échappant de leur ruche et se posant en grappe à l'extrémité d'une branche. Un mouvement particulier (le pincement d'une abeille par la voisine) occasionne une vibration générale : par ce changement de situation et de forme « l'assemblage d'animaux » se transforme en « un tout, un animal un »<sup>36</sup>. L'impression est trompeuse, mais fascinante : aux yeux de quelqu'un qui n'ait jamais vu de pareilles grappes, celle-ci semblera « un animal à cinq ou six cents têtes et à mille ou douze cents ailes... »<sup>37</sup>. À ce stade, il faut garder à l'esprit cette image d'une vibration générale dans laquelle s'harmonisent les mouvements des particules qui composent l'essaim-grand animal. On verra au cours du présent chapitre que l'un des éléments décisifs des *Élégies* chénieristes consiste précisément dans la volonté de retransmettre (formellement et thématiquement) une telle vibration. Mais ce serait faire tort à l'auteur que d'oblitérer la nouveauté de ses aspirations par l'évocation d'un modèle, si puissant soit-il. Les projets de rédaction de Chénier, ainsi que le peu des vers qui nous restent de l'*Hermès*, apparaissent pleinement révélateurs de son ambition démesurée.

### 3.1.2 Le poète-démiurge : centralité du génie

Chénier prétend dresser une cosmogonie foncièrement matérialiste de l'univers, à travers un discours capable d'unir la vérité scientifique et la beauté des fictions

---

le *Système de la nature*, ce qui a poussé la critique à parler d'une collaboration de Diderot au traité holbachien. Voir : Virgil V. Topazio, « Diderot's Supposed Contribution to d'Holbach's Works », dans *Publications of the Modern Language Association of America*, LXIX (1954), pp. 173-188.

36 Denis Diderot, *op. cit.*, p. 122.

37 *Ibid.*, p. 121.



poétiques<sup>38</sup>. Ces mots délimitent une nouvelle étape dans le rapport entre poète et Philosophe. Dérèglement gardé envers ces savants qui grâce à leurs découvertes ont contribué à « agrandi[r] la carrière des vers »<sup>39</sup>, Chénier se taille néanmoins un rôle plus important que celui de simple divulgateur. Le poète cesse d'être le compagnon de route du Philosophe ; il en devient l'émule. Par rapport à Le Brun (qui, on l'a vu, revendiquait déjà un tel rôle à mots couverts dans l'« Ode sur Buffon »), il fait preuve d'une majeure assurance, au point de trouver dans le travail poétique un répondant symbolique de l'univers lui-même : « Ainsi, dans le chaos des poètes, chaque germe, chaque élément est seul et n'obéit qu'à son poids. Mais quand tout cela est arrangé, chacun est un tout à part et en même temps une partie du grand tout »<sup>40</sup>.

Il serait tentant de lire ces mots comme une *excusatio non petita* adressée autant à soi-même qu'à un lecteur imaginaire : malgré l'aspect disparate de son écriture, le poète se rassurerait ici au sujet du dessein total. Un premier corollaire important réside dans le statut auctorial que suggère une telle comparaison. Comme il ne faut pas se douter de l'homogénéité de l'univers, aussi ne faut-il pas douter que le poète possède cette vision d'ensemble qu'une lecture métaphysique prête volontiers au Créateur. Le poète s'autorise

---

38 De ce même effort découle aussi le projet, fantasmé dans *L'Amérique*, d'« invent[er] entièrement une sorte de mythologie *probable* et poétique avec laquelle [...] remplacer les tableaux gracieux des anciens » (op. cit., p. 429).

39 Voilà ce qu'il déclare dans le poème *L'invention* (*Œuvres poétiques*, op. cit., II, p. 234)

Torricelli, Newton, Kepler et Galilée,  
Plus doctes, plus heureux dans leurs puissants efforts,  
À tout nouveau Virgile ont ouvert des trésors.  
Tous les arts sont unis : les sciences humaines  
N'ont pu de leur empire étendre les domaines  
Sans agrandir aussi la carrière des vers.

40 André Chénier, *Fragments et notes...*, op. cit., p. 406.

de l'absence de celui-ci<sup>41</sup> afin de se transformer en démiurge. Chénier insiste souvent sur la maîtrise surhumaine dont le poète fait preuve à l'égard de sa matière. Par exemple, dans *l'Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*, il écrit : « Il [*le poète*] a un regard sûr et vaste ; tout est lumineux et clair autour de lui » ; « il a toujours l'œil sur chacun et sur tous » ; « Il est vrai, sûr, infaillible comme la nature » ; « toute la nature lui appartient... il voit tout, il sent tout, il peint tout »<sup>42</sup>. Un deuxième corollaire consiste en ce que la foi dans les potentialités « philosophiques » de la parole poétique ne se traduisent pas, chez Chénier, dans une primauté exclusive du poème didactique. Une telle foi débouche sur les autres genres ; elle informe la rédaction des *Élégies*, « partie du grand tout » et « tout à part » où l'on era désormais possible de repérer la vibration générale de l'univers.

L'insistance sur la vision mérite que l'on s'y arrête. Le XVIII<sup>e</sup> siècle s'est bien interrogé au sujet de cette faculté, au niveau tantôt physique, tantôt anatomique, tantôt philosophique<sup>43</sup>. La nouveauté de Chénier consiste en ce que, contrairement au biologiste, qui a recours à la technologie afin de perfectionner son regard, le poète n'a d'autres ressorts que son génie. Dans le *Rêve de d'Alembert*, on mentionne l'anglais John Needham, qui grâce à son microscope prétendait voir « dans une goutte d'eau l'histoire

---

41 *Ibid.*, pp. 412-13. Alain Niderst cite dans son article plusieurs exemples de l'athéisme de Chénier.

42 André Chénier, *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*, dans : *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 684. Il est vraisemblable que *l'Essai* (dont il ne nous restent que quelques longs développements et plusieurs fragments) accompagne la réflexion de Chénier tout au long de la décennie 1780 (*ibid.*, p. 945). Que l'on compare la dernière phrase citée avec le vers déjà cité : « Tout voir, aller partout, tout savoir, et tout dire ».

43 Voir l'entrée « VISION » de l'*Encyclopédie* par Jaucourt (*Encyclopédie*, 17 vol., 1751-1765, XVIII (1765), p. 343).

du monde »<sup>44</sup>. De son côté, le poète de l'*Hermès* imagine « l'amas » des générations « l'une sur l'autre entassées » et dont l'écoulement ne laisse sur l'onde qu'« un sillon d'un instant »<sup>45</sup>. Une telle métaphore ouvre tout d'abord à un jeu de perspective sans fond. La goutte d'eau devient symbole du poème-monde ; celui-ci à son tour n'est que l'échantillon d'un système plus vaste (l'œuvre du poète, regardée par un effort synchronique). Ce *corpus*, on l'a vu, répond au démon de l'encyclopédisme : il s'agit en quelque sorte d'un symbole de l'univers – univers qu'on peut voir dans une goutte d'eau sur la platine du microscope...

L'observation de cette compénétration de macrocosme et de microcosme est cautionnée par l'acte d'écriture du poète de génie. Plus dangereux que l'imagination, car moins « maîtrisable », le génie vient d'après les Philosophes appuyer le travail de la première, qui coïncide toujours avec la mémoire. Voltaire distingue, dans l'*Encyclopédie*, l'imagination « passive » de l'imagination « active »<sup>46</sup>. Tandis que la première consiste à « retenir une simple impression des objets » sensibles, la deuxième corrobore ces impressions à l'aide de la réflexion : « elle rapproche plusieurs objets distans, elle sépare ceux qui se mêlent, les compose & les change ». Diderot s'accorde à cette idée : « L'imagination, c'est la mémoire des formes et des couleurs » lit-on dans le *Rêve*<sup>47</sup>. Le propre du génie consiste en une capacité accrue de remémoration et combinaison des

---

44 Denis Diderot, *op. cit.*, p. 128.

45 André Chénier, *Fragments et notes...*, *op. cit.*, p. 414. Ailleurs il dit : « Chaque chose meurt, naît, se dissout. Cette particule de terre a été du fumier ; elle devient un trône et, qui est plus, en roi » (*ibid.*, p. 406).

46 Voltaire, « IMAGINATION », *Encyclopédie*, *op. cit.*, VIII (1765), p. 561.

47 Denis Diderot, *op. cit.*, p. 189.

objets sensibles. Toujours dans l'*Encyclopédie*, Saint-Lambert écrit : « Lorsque l'âme a été affectée par l'objet même, elle l'est encore par le souvenir ; mais dans l'homme de *génie*, l'imagination va plus loin ; il se rappelle des idées avec un sentiment plus vif qu'il ne les a reçues, parce qu'à ces idées mille autres se lient, plus propre à faire naître le sentiment »<sup>48</sup>.

Il est prioritaire de souligner la perspective foncièrement matérialiste par laquelle les Philosophes analysent ces facultés. Le génie représente le résultat du développement des potentialités inscrites dans l'être humain<sup>49</sup>. Quand Chénier revendique cette faculté, on aurait tort de supposer un don divin : il s'agit toujours de la célébration d'une maîtrise absolue sur son imagination. Le poète en dispose pleinement afin de créer sa poésie<sup>50</sup> :

Je suis de ma mémoire absolu possesseur ;  
Je lui prête une voix, puissante magicienne,  
Comme aux brises de soir, une harpe éolienne,  
Et chacun de mes sens résonne à cette voix.

L'étendue de la mémoire du poète est telle que sa voix se confond avec le vent : son imagination ne trouve alors d'autres limites que ceux de l'univers. Il faut donner une interprétation large de cette imagination-mémoire, que Delon appelle « énergie de la

---

48 Saint-Lambert, « GÉNIE », *Encyclopédie*, op. cit., VII (1757), p. 582.

49 Dans le *Rêve*, Diderot confie l'explication de ce développement à Madame Lespinasse, à laquelle il fait dire : « Une machine aussi composée qu'un animal » est formée par « un paquet de fils minces, déliées et flexibles, d'une espèce d'écheveau » (op. cit., p. 150). Chacun de ces fils, se développant, donne dans une faculté humaine. Si l'on mutile l'écheveau de quelques fils, l'animal qui en ressort perdra les facultés correspondantes (l'ouï, le toucher, la vision, etc.). Si on les lui redonne, on obtient l'homme de génie : « Je reprends cette masse et je lui restitue les brins olfactifs, elle flaire ; les brins auditifs, et elle entend ; les brins optiques, et elle voit ; les brins palatins, et elle goûte. En démêlant le reste de l'écheveau, je permets aux autres brins de se développer, et je vois renaître la mémoire, les comparaisons, le jugement, la raison, les désirs, les aversions, les passions, l'aptitude naturelle, le talent, et je retrouve mon homme de génie, et cela sans l'entremise d'aucun agent hétérogène et inintelligible. » (ibid., p. 189, je souligne).

50 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 313 (IV, 29). Le fait que cette citation soit tirée des *Élégies* souligne une fois de plus la centralité de l'écriture élégiaque dans le projet « total » chénieriste.

remémoration »<sup>51</sup>. Il s'agirait de la mémoire pré-logique d'une origine commune, d'une « mémoire de la matière » remontant jusqu'à l'atome. Cela est évident dans le prologue de l'*Hermès*, où Chénier imagine un mouvement de dissémination qui rappelle les métamorphoses mythiques. Le poète rêve d'un torrent, et voilà que « Son esprit en torrent et s'élance et bouillonne »<sup>52</sup> ; il poursuit « la comète aux crins étincelants », et il devient aussitôt un astre : « Je voyage avec eux dans leurs cercles immenses. | Comme eux, astre, soudain je m'entoure de feux »<sup>53</sup>. Fragment de l'univers, l'homme en constitue en même temps une représentation en mineur – représentation toujours soumise aux lois immuables de la matière : « Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste » dit Diderot dans le *Rêve*<sup>54</sup>.

Disséminé dans le courant impétueux des torrents ou métamorphosé en comète, le poète se compénètre de l'énergie du « Grand Tout »<sup>55</sup>. Au chimiste et au biologiste d'observer et d'expliquer cette participation de l'homme au mouvement de l'univers ; au poète de la « ressentir » et de la représenter artistiquement. Ainsi s'exprime Delon : « L'acte constitutif de la génialité est le rassemblement, la concentration. Le mouvement

---

51 Michel Delon, *op. cit.*, p. 346.

52 André Chénier, *Hermès*, *op. cit.*, p. 391.

53 *Ibid.*, p. 392. L'image de la comète revient dans les fragments d'une œuvre inachevée en prose sur *L'Histoire du pouvoir royal en Europe* : « Je veux m'abandonner à mon imagination... je ne suis point la planète qui roule dans son orbite circulaire... je veux être la comète qui erre... et poursuit sa course excentrique... » (*Ibid.*, p. 708).

54 Denis Diderot, *op. cit.*, p. 128.

55 Diderot fait référence à une même « sortie de soi » : « Lorsque la vraie limite de votre sensibilité est franchie, soit en vous rapprochant, en vous condensant en vous-même, soit en vous étendant au dehors, on ne sait plus ce que cela peut devenir » dit le docteur Bordeu ; et à Mademoiselle Lespinasse de répondre : « Docteur, vous avez raison. Il m'a semblé plusieurs fois en rêve [...] Que je devenais immense [...] et que j'escaladais le ciel, et que j'enlaçais les deux hémisphères » [*ibid.*, pp. 157-158]. Le rêve, tout comme le délire, représentent les lieux d'une connaissance primaire, « fulgurante », des lois qui régissent l'univers.

d'ouverture au monde s'accompagne d'un geste d'intégration, d'unification. Le génie ne se contente pas d'être universel, il apparaît comme l'être de la synthèse fulgurante »<sup>56</sup>. Or, le mot « fulgurant » est lié au niveau étymologique à la foudre (*fulgūr*). La saisie poétique de l'univers s'opère en somme par une décharge énergétique qui passe du « Grand animal » à la matière *via* l'artiste.

Mettre de l'ordre dans la pluralité dissonante de l'univers revient en somme selon Chénier à recréer l'univers lui-même dans l'objet du travail artistique (statue, poème, etc.). Mais il ne faut pas penser à l'artiste comme à un simple « conducteur », ce qui reviendrait à postuler l'existence d'une *manìa* qui s'empare de lui dans le moment de la création. C'est par l'étude de la nature, ainsi que par l'aiguïssement de ses facultés (notamment la sensibilité<sup>57</sup>), que le poète parvient à « vivifier » sa création. « Ainsi donc, dans les arts l'inventeur est celui | Qui peint ce que chacun pût sentir comme lui » dit Chénier dans *L'invention*<sup>58</sup>. De l'explication à la recréation un glissement s'opère alors, qui affirme implicitement la supériorité de l'artiste sur le Philosophe.

---

56 Michel Delon, *op. cit.*, p. 506.

57 Comme tout poète de son époque, Chénier est imbu de sensualisme : Guitton le définit « l'incarnation du sensualisme en poésie » (Édouard Guitton, « L'inspiration poétique d'André Chénier et le milieu ambiant », *Physionomie(s)*..., *op. cit.*, pp. 93-106, ici p. 97). Quant à la sensibilité, Fabre (*op. cit.*, p. 44) parle d'une « confusion, érigée en principe » entre la sensibilité et le génie. Plus récemment, Gauthier Ambrus a montré la tension chéniériste entre l'idée de génie/enthousiasme et le soubassement matérialiste de sa pensée (« La folie et la fureur des *Bucoliques* », *Cahiers de l'Association Roucher-André Chénier – André Chénier*, 20 (2001), pp. 93-99). L'impression est néanmoins que même lorsqu'il utilise un attirail classique, Chénier le fait pour des raisons poétiques. Par exemple, dans l'épigramme 14 du livre VI (*Œuvres poétiques*, *op. cit.*, I, p. 305) :

Souvent, lorsqu'aux transports mon âme s'abandonne,  
L'harmonieux démon descend et m'environne,  
Chante ; et ses ailes d'or, agitant mes cheveux,  
Rafraîchissent mon front qui bouillonne de feux.

58 André Chénier, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, II, p. 232.

En conclusion, force est de reconnaître la tension holistique qui informe les différentes parties de l'œuvre chénieriste. Sa réflexion philosophique n'a peut-être été ni originale, ni bien structurée : néanmoins, elle constitue un préalable nécessaire à l'analyse de son *corpus*. Conçu comme un univers en mineur, un tel *corpus* est envahi d'une « vibration » en tout semblable à celle de l'essaim-grand animal. Un tel transfert est rendu possible par l'entremise du poète. Celui-ci, grâce à ses facultés (notamment le génie) saisit poétiquement (et donc synchroniquement) ce que le scientifique observe au fil de ses analyses. La représentation de cette saisie poétique s'établit sur une symbolique qui évoque tantôt l'énergie (la foudre), tantôt le feu, ainsi que l'on verra. Or, la saisie et retransmission de cette vibration/énergie de l'univers constitue le fil rouge de la poésie chénieriste. Une telle centralité est particulièrement appréciable dans les *Élégies*, en raison de leur objet : le cœur du poète et le « chaos des passions ». Les pages qui viennent se chargeront de retracer cette vibration dans la production élégiaque de Chénier à plusieurs niveaux (thématique, technique, poétique...). Mais avant cela, il est impératif de revenir brièvement sur la façon dont s'opère, chez Chénier, le passage d'une énergie de l'univers à une énergie proprement lyrique. Deux figures mythiques viennent aider le poète à effectuer ce passage : Pygmalion et Prométhée.

### 3.2 Feux de la poésie entre Pygmalion et Prométhée

La capacité de « ressentir » l'énergie se double de la possibilité de la « donner ». Le travail de l'artiste, en transférant sur son objet l'énergie de l'univers, finit par le « vivifier ». Voilà ce qu'écrit Chénier dans une épître à de Pange à propos de l'avancement de ses projets : « Tu sais combien mes Muses sont vagabondes... Elles ne peuvent achever promptement un seul projet, elles en font marcher cent à la fois. Elles

font un pied à ce poème-ci, une épaule à celui-là : ils boient tous à la fois, ils sortiront de la coque à la fois, il s'envoleront à la fois »<sup>59</sup>.

Il est aisé de reconnaître dans ces quelques phrases une référence à Pygmalion. Chénier se façonne en effet un répondant mythique à travers la contamination de plusieurs figures, notamment Pygmalion et Prométhée. Au ciseau surnaturel se superpose l'« étincelle vitale ». L'élément commun réside dans la capacité d'infuser la vie à l'œuvre d'art : « Là, Prométhée ardent, je dérobe les feux | Dont j'anime l'argile et dont je fais des dieux » affirme-t-il dans *L'Épître sur ses ouvrages*<sup>60</sup>. Les deux personnages mythiques fusionnent plus clairement dans l'élégie IV, 29, déjà citée, où Chénier, songeant à « [s]es projets en l'air », les résume en l'image d'une « Galatée | De marbre, qui s'anime aux feux de Prométhée... »<sup>61</sup>.

Précondition nécessaire à l'écriture (le poète métamorphosé en comète dans le prologue de *l'Hermès*), le feu (dans le sens de vie, d'énergie retransmise) représente en même temps le but ultime de tout effort artistique. On aurait tort de reconnaître en

---

59 André Chénier, « Épître au chevalier De Pange », *ibid.*, p. 209. La lettre remonte vraisemblablement à 1786. L'image était déjà dans le *Rêve de d'Alembert* : « L'homme se résolvant en une infinité d'hommes atomiques, qu'on renferme entre des feuilles de papier comme des œufs d'insectes, qui filent leurs coques, qui restent un certain temps en chrysalides, qui percent leurs coques et qui s'échappent en papillons [...], cela est tout à fait agréable à imaginer ». (Denis Diderot, *op. cit.*, p. 125). Cette image est en rapport avec celle de la grappe : une fois séparées les abeilles qui la formaient, elles « s'envolent chacune de son côté » (*ibid.* pp. 122-123).

60 André Chénier, *Épître sur ses ouvrages*, dans : *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, II, p. 213. Dans son analyse de la fortune du mythe de Prométhée, Raymon Trousson cite la reprise chénieriste en remarquant comment, au siècle des Lumières, le mythe cesse d'être « un simple réservoir d'images, un répertoire de lieux communs ou de situations dramatiques » (*Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 t., Genève, Droz, 1964, I, p. 228), et devient progressivement, sous l'emprise du *Sturm und Drang* et de l'idéalisme allemand, un répondant symbolique de la condition humaine.

61 *Ibid.*, I, p. 314.



Chénier le parnassien *ante litteram* épris de la perfection de la matière<sup>62</sup>. La visée idéale de son écriture réside plutôt, de façon moins tangible, dans la décharge qui anime cette même matière (marbre, argile, airain...<sup>63</sup>) Afin de s'en convaincre, il suffit de penser à cette préfiguration de la vieillesse tiré des ébauches du chant II de l'*Hermès* :

Ridés, le front blanchi, dans notre tête antique  
S'éteindra cette flamme ardente et poétique  
Qui, féconde et rapide en un jeune cerveau,  
Y peint de l'univers un mobile tableau [...].<sup>64</sup>

L'insistance sur le mouvement (l'adjectif/participe « ardente », la flamme « rapide ») souligne de façon évidente que le charme d'un tel tableau réside avant tout dans sa nature « mobile », dynamique. Un tel dynamisme est l'affaire d'une flamme vitale (« féconde ») dont le cerveau du poète est porteur, selon une image qui pourrait faire écho à celui de Prométhée ramenant le flambeau de la connaissance de l'Olympe à la terre. L'œuvre d'art, née de « la bouillante pensée », ne se réalise pleinement que lorsqu'elle s'anime « aux feux de Prométhée ». La descente est donc aussi un mouvement circulaire, qui obéit aux lois de la matière : « L'océan éternel où bouillonne la vie »<sup>65</sup>

---

62 La définition baudelairienne, qui ne verra en Chénier rien d'autres qu'un « ébéniste de Marie-Antoinette » (« Lettre à Jules Janin », dans *Œuvres complètes*, 2 t., éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-76, II [1976], p. 239), rend compte de cette erreur de perspective, justifiée *a posteriori* par l'adhérence de Chénier aux préceptes néo-classiques. Une réfutation indirecte de ce rapprochement se trouve dans l'analyse parallèle de l'idylle d'Hylas chez Chénier et chez Leconte de Lisle que mène Violaine Boneu (« Les voix d'Hylas : remarques sur l'idylle et l'élégie chez André Chénier et Leconte de Lisle », dans : *Cahiers de l'association Roucher-André Chénier – La poésie et la poésie élégiaque autour d'André Chénier*, op. cit., pp. 119-140).

63 « L'art a rendu l'airain fluide et frémissant » dit le poète dans une description bucolique de l'enlèvement d'Europe (André Chénier, « Le banquet des satires », *Œuvres poétiques*, op. cit., II, p. 157. Walter classait ce morceau parmi les épigrammes, op. cit., p. 87).

64 André Chénier, *Hermès*, op. cit., p. 392.

65 André Chénier, *Fragments et notes...*, op. cit., p. 414. Ici encore, on peut trouver un reflet du *Rêve* : « cet immense océan de matière » dit d'Alembert peu après avoir mentionné Needham. Mais l'image revient ailleurs, par exemple chez Jean-Jacques Rousseau, qui parle du « vaste océan de la nature » (*Les rêveries du promeneur solitaire*, dans : *Œuvres complètes*, 5 t., éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959-1995, I (1995), p. 1066 (VIII rêverie).

représente simultanément le point de départ et l'aboutissement de tout effort poétique. Mais l'image se révèle à double tranchant : le feu est autant donneur de vie que porteur de mort. Pouvoir vivifiant, pouvoir destructeur : ces deux postulations opposées fusionnent dans la reprise chénieriste du mythe de Prométhée.

Selon Hésiode, Prométhée aurait caché le feu dans la tige d'une fêrule<sup>66</sup>. La reprise chénieriste situe au contraire ce feu à l'intérieur même du poète. Dans une élégie/épître à Le Brun et à Brazais<sup>67</sup>, Chénier oppose une fois de plus le poète-rimeur (« l'homme insensible et froid »<sup>68</sup>) au poète de génie, qu'il représente de la sorte :

Mais celui qui, dans soi descendant en secret,  
Le contemple vivant, ce modèle parfait,  
C'est lui qui nous enflamme au feu qui le dévore ;  
Lui, qui fait adorer la vertu qu'il adore ;  
Lui, qui trace, en un vers des Muses agréée,  
Un sentiment profond que son cœur a créé.  
Aimer, sentir, c'est là cette ivresse vantée  
Qu'aux célestes foyers déroba Prométhée.

Dans sa démarche, le morceau d'élégie/épître en question représente un échantillon révélateur du procédé du poète : l'apport personnel s'épanouit au cœur d'une tradition qui n'est jamais remise en question. Sur une image abusée tout au long du siècle et que l'on peut faire remonter à Boileau (c'est en peignant des sentiments feints que l'on écrit de mauvaises élégies), Chénier greffe le portrait d'un poète nouveau. Au mouvement le long d'une ligne directrice haut-bas se superpose un autre mouvement, qui évoque

---

66 Hésiode, *Théogonie – Les travaux et les jours – Le bouclier*, éd. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 52 (vv. 565 sqq).

67 On reviendra plus bas sur la collocation douteuse de bien de poèmes de Chénier. Dans ce cas particulier, il faut remarquer que le statut hybride de la pièce a amené Gérard Walter à la classer parmi les épîtres (*Œuvres complètes*, op. cit., pp. 140-145), alors que dans l'édition Buisson/Guitton, elle retrouve sa place au milieu des élégies (*Œuvres poétiques*, op. cit., I, pp. 212-217).

68 *Ibid.*, p. 215.

plutôt la dichotomie interne-externe. Le Prométhée mythique montait aux cieux pour dérober le feu ; la relecture chénieriste représente le poète en train de descendre aux profondeurs de soi-même afin d'allumer le flambeau de sa poésie. Ici encore, on peut entendre l'écho des Lumières : « Rentre au fond de ton âme, dit Rousseau dans *La nouvelle Héloïse*, c'est là que tu retrouveras toujours la source de ce feu sacré qui nous embrasa tant de fois de l'amour des sublimes vertus »<sup>69</sup>.

L'action de descendre au plus profond de son for intérieur représente l'équivalent moderne de l'acte prométhéen. Les deux mouvements ont un même but : ramener aux hommes l'étincelle de la connaissance (de soi et de l'univers). D'après Delon, l'énergie brûlante thématifiée par l'image du volcan peut animer simultanément deux tensions opposées : l'une vers l'infiniment grand et l'autre vers l'infiniment petit. Le poète oscille entre le désir de tout connaître (*l'Encyclopédie*) et le plaisir de tourner son regard vers « les obscurités de la subjectivité »<sup>70</sup> (les *Confessions*). Chez Chénier, ces deux tensions se rejoignent, ainsi que l'on a vu plus haut : « L'étude du cœur de l'homme est notre plus digne étude », dit-il dans *l'Hermès*. Le passage est décisif : la descente en soi, loin de représenter un refus de la « grande poésie », constitue une façon nouvelle de poursuivre un même questionnement au sujet des lois de la nature. Les *Élégies* représentent alors un lieu favorable à la superposition de poète et titan (Chénier-Prométhée).

En conclusion, l'évocation des figures mythiques de Prométhée et Pygmalion permet de tracer un lien direct entre l'univers et l'intériorité du poète. Un tel lien

---

69 Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, op. cit., II (1961), p. 223 (seconde partie, lettre XI).

70 Michel Delon, op. cit., p. 152.

contribue à rehausser la dignité du genre élégiaque, dont on a déjà dit qu'il constitue une partie intégrante de l'entreprise holistique de Chénier. « L'océan éternel où bouillonne la vie » qui devrait constituer l'objet des descriptions de l'*Hermès* se situe aussi dans les profondeurs de l'être humain. L'élégie chénieriste est alors animée par une tension gnoséologique nouvelle, dans ce sens qu'elle est pleinement revendiquée (et non attribuable au milieu ambiant, comme c'était le cas pour le Sensualisme des poètes créoles). Une conséquence immédiate de cette nouveauté consiste sans doute en un effilochage décisif des frontières génériques, ce que je vais montrer brièvement au cours des paragraphes qui viennent.

### 3.3 Redéfinition des bornes génériques

Dans le cadre d'une poétique où toute œuvre brûle d'un même feu, les frontières génériques seront d'une importance relative, voire diminuée. « La nature dicta vingt genres opposés | D'un fil léger entre eux chez les Grecs divisés »<sup>71</sup>. Ce couplet de Chénier rend compte davantage d'un moment fondateur mythique (non nécessairement empreint de regret) que d'un « rappel à l'ordre » générique. Les circonstances du vécu du poète appuient cette hypothèse. Un premier classement des poèmes sur des bases génériques n'intervient que vers 1788, en s'intensifiant pendant la retraite versaillaise (1793-1794)<sup>72</sup>.

---

71 André Chénier, *L'invention*, op. cit., p. 232.

72 Ce classement d'ordre générique ou selon le degré d'achèvement, dont témoignent des mentions abrégées en haut de plusieurs poèmes (βουκ., ελ., ελεγ.; *fragm.*, *commenc.*, *fin*), préparait fort probablement l'édition d'un petit florilège ; à ce propos, Chénier aurait même écrit une courte préface, reproduite par Latouche lors de la deuxième édition : *Poésies posthumes et inédites d'André Chénier*, 2 t., Paris, Renduel et Charpentier, 1833, I, p. xxiii). Ce besoin tardif d'une mise en ordre a peut-être partie liée avec la situation personnelle du poète, traqué par les Jacobins. Tout est-il que ce groupement a servi de pierre d'appui à l'effort de la part des éditeurs de mettre de l'ordre dans le *corpus* chénieriste. Le problème consiste en ce que ces rares indications ont par la suite fourni une pierre d'assise incontestable à ces

Les frontières génériques étant déjà déliées chez les Grecs (« d'un fil léger [...] divisés »), elles se sont tout naturellement consumées par la suite. Voire mieux : elles ont été érodées par la matière ardente que le poète y coule. Que l'on pense à cette métaphore, tirée de l'*Épître sur ses ouvrages* :

[...] Vous avez vu sous la main d'un fondeur  
 Ensemble se former, diverses en grandeur,  
 Trente cloches d'airain, rivales du tonnerre ?  
 Il achève leur moule enseveli sous terre ;  
 Puis, par un long canal en rameaux divisé,  
 Y fait couler les flots de l'airain embrasé.  
 Si bien qu'au même instant, cloches, petite et grande,  
 Sont prêtes, et chacune attend et ne demande  
 Qu'à sonner quelque mort, et du haut d'une tour  
 Réveiller la paroisse à la pointe du jour.  
 Moi, je suis ce fondeur : de mes écrits en foule  
 Je prépare longtemps et la forme et le moule,  
 Puis sur tous à la fois je fais couler l'airain ;  
 Rien n'est fait aujourd'hui, tout sera fait demain.<sup>73</sup>

À travers l'insistance sur la symbolique du feu, Chénier sape de l'intérieur l'idée classique d'une différence d'intensité entre l'élégie et les autres genres, telle qu'elle a été consacrée par Boileau (le ton « sans audace » de l'élégie, pendant poétique d'une matière douce et mélancolique). La tonalité des cloches dépend de leur dimension, donc des moules. Mais le matériau bouillonnant (« l'airain embrasé ») provient d'un même creuset,

---

éditeurs : Paul Dimoff (*Œuvres complètes d'André Chénier, publiées d'après les manuscrits*, 3 t., Paris, Delagrave, 1908-19) et Walter entre autres. Georges Buissons fournit une mise à point de cette *vexata quæstio* dans son article « Pour rééditer André Chénier : apports et ambiguïtés des études biographiques et textologiques », dans : Jean-Noël Pascal, *Lectures d'André Chénier...*, op. cit., pp. 15-30). Fabre, quant à lui, propose de sortir de ces difficultés « en le[s] bravant plus hardiment ». Il suggère donc un critère d'édition hybride : *esthétique* pour les *Bucoliques* ; *documentaire* pour les Poèmes, dont on n'a que des fragments ; *chronologique* pour la « poésie personnelle ou confidentielle » : *Élégies, Épîtres, Odes, Iambes*, rangés selon date de composition et non de genre (Jean Fabre, op. cit., p. 139).

73 André Chénier, *Épîtres sur ses ouvrages*, dans : op. cit., II, p. 212.

à savoir le cœur du poète. Un même effort préside à une création qui se veut singulière et multiple à la fois.

Pour l'instant, il est à d'après nous prioritaire de remarquer que l'acte du fondeur représente le mouvement unifiant microcosmes et macrocosme. Le statut surhumain d'un tel geste est assuré par une autre référence cachée à Prométhée : le développement de la métallurgie est lié au don du feu<sup>74</sup>. L'action de déverser sa matière ardente dans les moules génériques peut donc représenter le mouvement univoque dans lequel s'harmonisent les tensions intra-génériques, selon les lois qui gouvernent l'univers d'après les néo-spinozistes : « Tout s'allie et se forme, et tout va naître ensemble » dit le poète dans *L'invention*<sup>75</sup>. Sous cet angle, les élégies ne représentent alors pas chez Chénier les

---

74 À propos de la métallurgie, il faut ajouter que les représentations classiques de Vulcain, tout en contournant le dieu du feu à personnage secondaire d'autres sujets (notamment *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée*), réservent toujours un coin du tableau à la représentation de la forge, véritable « principe de structuration de la toile » (Aurélia Gaillard, « Vulcain et sa forge aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Vulcain désenchanté, Volcan enchanté d'un imaginaire à l'autre », dans : Marie-Françoise Bosquet et Françoise Sylvos, *L'imaginaire du volcan*, Rennes, PUR, 2005, pp. 117-133, ici p. 130).

75 Le passage en question contient une citation évidente de l'image du « Grand animal », même en ce qui est du mouvement interne :

Les images, les mots que le génie inspire,  
Où l'univers entier vit, se meut et respire,  
Source vaste et sublime et qu'on ne peut tarir,  
En foule en son [du poète] cerveau se hâtent de courir.  
D'eux-mêmes ils vont chercher un nœud qui les ressemble :  
Tout s'allie et se forme, et tout va naître ensemble.

(André Chénier, *L'invention*, *Œuvres poétiques*, op. cit., II, p. 240). À propos des tensions intra-génériques, on ne pourra ne pas remarquer l'allure élégiaque de quelques idylles, le ton épistolier de quelques élégies, etc. Chénier projette même d'inclure des tableaux élégiaques au beau milieu de ses fresques épiques, comme celui-ci, qui aurait dû paraître au chant V de *L'Amérique* : « Ce sera un épisode touchant que cette histoire que je voulais mettre dans un autre poème... une jeune héroïne suit son amant... Il est mort... Elle va sur son tombeau... on l'entraîne... dans le délire de la fièvre... Enfin un jour elle éloigne tous ses gardiens... et mourante, languissante, elle marche vers ce tombeau... Avant d'y arriver... elle tombe... On l'entend, on y court... on veut la reporter chez elle... Elle s'attache aux branches d'un arbre en criant... On consent à la porter sur le tombeau... on obtient qu'elle mange... on lui donne du lait... Elle allait porter la coupe à sa bouche... Elle s'arrête... réfléchit... des larmes coulent de ses yeux... elle incline la coupe sur le tombeau, verse la moitié du lait en disant : « Tiens, mange aussi, toi... » Elle avale le reste... elle meurt sur le tombeau. » (André Chénier, *L'Amérique*, op. cit., p. 435)

fruits verts d'une voix en train de se chercher, ni même les résultats des humbles mélancolies que le XVIII<sup>e</sup> siècle prête à Érato.

Mais cette référence au fondeur peut être interrogée à plusieurs niveaux. Chénier avoue que le déversement de la matière bouillonnante est précédé d'une longue préparation des moules souterrains. Cette précision, en même temps qu'il rassure le lecteur au sujet du retard (« Tout sera fait demain »), cache un aspect du travail poétique destiné à éclater pendant le Romantisme. Ce risque est représenté par l'incapacité de mener à bien son entreprise. Le poète, tout comme le fondeur, lutte avec sa matière ; ses vers sont aussi le produit d'un labeur inavouable. On reviendra sur cette note dissonante en conclusion du présent chapitre. Pour l'instant, le temps est venu d'analyser la façon dont cette symbolique du feu informe l'écriture élégiaque chéniériste.

### 3.4 L'élégie énergétique

Revenons à l'idée de la descente en soi. La matière élégiaque, on le sait, réside précisément dans ces tréfonds ardents où le poète vient chercher l'amorce de sa poésie. Les pages qui viennent se chargent d'analyser le retentissement de cette symbolique ignée au fil des *Élégies* chéniéristes. Avant de poursuivre, force est toutefois de démêler ce nœud symbolique offert par l'insistance sur le feu.

Depuis l'antiquité, le feu fournit un symbole excellent à la représentation de l'inspiration poétique : de l'idée platonicienne de la *θεία μανία* (inspiration divine), à l'*inflammatio animorum* de Cicéron et au *calor rhetoricus* de Quintilien, les théoriciens ont souvent fait appel à l'imaginaire ignée. Reprise et vulgarisée par les poètes et par les

théoriciens de la Renaissance, une telle idée se répand en France au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>76</sup>. Le XVIII<sup>e</sup> siècle reprend à son compte une telle association. On a vu que le recours au feu permet aux théoriciens du siècle des Lumières de mettre en garde au sujet des dangers inscrits dans cette composante non-maîtrisable mais nécessaire à la poésie lyrique. On a aussi mentionné dans la première partie du présent travail la façon dont les passions changent progressivement de signe au cours du siècle, devenant le moteur positif de tout acte artistique<sup>77</sup>. L'intérêt de la reprise chénieriste consiste alors dans le fait qu'elle affranchit définitivement l'imagerie ignée symbolisant l'inspiration d'une esthétique dominée par les idées de bienséance et mesure.

Afin de saisir la nouveauté de cette reprise, on peut s'attarder sur une image qui est souvent associée à l'inspiration poétique, mais que les récits de voyage et les recherches des naturalistes réactualisent de façon décisive vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'image du volcan. Au début de l'*Hermès*, Chénier recourt à l'image de l'Etna afin de fournir un répondant géographique à son génie (« À l'aspect du volcan, aux astres élancée, | Luit, vole avec l'Etna la bouillante pensée »<sup>78</sup>). Tout comme le fera René dans le roman de Chateaubriand, Chénier s'assied symboliquement au sommet de l'Etna afin

---

76 Voir à ce propos : « L'inspiration entre fureur et art », dans : Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2001, pp. 91-155. Les auteurs retracent le passage des représentations tardo-médiévales de l'inspiration (rêve, « précieuse possession », « eau pegaseique », etc.) à une symbolique du feu, dont on crédite la traduction par Marsile Ficin des œuvres platoniciennes et la reprise de plusieurs poètes (notamment Pontus de Tyard dans son *Solitaire premier*).

77 Voir *supra*, p. 62 *sqq.*

78 *Hermès*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 391. Nous trouvons chez Delon (*op. cit.*, p. 196) une référence ronsardienne (« Un Montgibel s'enflamme dans mon cœur », *Les amours*, éd. Henri Weber et Catherine Weber, Paris, Dunod, 1993, p. 95).



de contempler, dans le spectacle « [d]es entrailles brûlantes »<sup>79</sup> au fond du cratère, une représentation de son tumulte intérieur. Béance rocheuse par laquelle l'énergie tellurique sort au grand jour, le volcan devient donc non seulement un miroir des passions humaines, mais encore le point de contact entre l'énergie de l'univers et l'intériorité du poète<sup>80</sup>. Ses pentes arides témoignent aussi d'un pouvoir destructeur que déjà Parny avait exploité à des fins élégiaques, et que Chénier reprend à son compte (« C'est lui qui nous enflamme au feu qui le dévore »). Je reviendrai dans la troisième partie du présent sous-chapitre sur la façon dont les *Élégies* de Chénier développent une représentation bouleversante de ce pouvoir destructeur.

Le poème lyrique est alors d'autant plus réussi qu'il garde une réminiscence de cette flamme – flamme qui « s'allume » à chaque lecture nouvelle. Dans ses *Réflexions sur la poésie*, Louis Racine usait d'une image empruntée au monde naturel afin de symboliser l'action du feu poétique : « [...] les Poètes ne peuvent chanter qu'au moment qu'une fureur pareille les saisit. Cette fureur leur est inspirée par les Muses : ils l'inspirent à leur tour à ceux qui les écoutent [...] de même qu'une pierre d'aiman communique sa vertu aux anneaux qu'elle attire, en-sorte que ces premiers anneaux en attirent d'autres, & forment une chaîne suspendue à la pierre [...] »<sup>81</sup>. Ce couple

---

79 François-René de Chateaubriand, *René*, éd. Gérard Gengembre, Paris, Pocket Classiques, 1996, p. 107.

80 Au livre V de son *Histoire naturelle*, Buffon théorise l'importance de l'électricité dans l'activité volcanique : « l'électricité me paroît jouer un très-grand rôle dans les tremblemens de terre dans les éruptions des volcans ». Voir à ce propos : Christian Chelebourg, « Histoire naturelle et rêveries volcaniques chez Buffon et Bernardin de Saint-Pierre », dans : Marie-Françoise Bosquet et Françoise Sylvos (dir.), *op. cit.*, pp. 151-166, ici p. 153.

81 Louis Racine, « Réflexions sur la poésie », *Œuvres*, 4 t., Paris, Dessaint et Vaillant, 1747, II., p. 61. On notera l'adjectif « rapide », par lequel L. Racine définit le langage des passions. Au fond, on a dit dans la première partie de l'influence que la réflexion de Louis Racine exerce sur Le Brun-Pindare ; et on

symbolique (volcan-aimant) offre deux corollaires indispensables à la compréhension des *Élégies* chénieristes : le feu poétique constitue une énergie, mais il possède aussi un pouvoir ordonnateur. Il faut partir de ce couple (énergie-mise en ordre) afin de démêler la nouveauté de la reprise, par Chénier, d'une symbolique du feu.

Selon une optique néo-spinoziste, les images de feu ou décharge énergétique etc. coïncident, en dehors de tout déguisement poétique (les « feux de Prométhée » allumant la « Galathée de marbre »), avec le mouvement d'auto-organisation et de rééquilibration d'un ensemble chaotique et contradictoire. Citton appelle ce mouvement une « dynamique constituante »<sup>82</sup>. Ce dynamisme fournit une clé d'interprétation à l'écriture chénieriste, qu'il s'agisse du poème-monde, des *Élégies* ou de l'activité de polémiste. Selon Citton, toutes ces écritures sont dirigées par une même nécessité : mettre de l'ordre dans un chaos – tantôt des éléments, tantôt du corps social, tantôt des sentiments<sup>83</sup>.

---

verra plus bas l'importance de ce dernier dans la formation poétique du jeune Chénier. Quant à la représentation de l'inspiration comme attraction magnétique, Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn et Jean Leconte, dans l'article déjà mentionné, citent un passage de l'ode ronsardienne *À Michel de L'Hospital* (*op. cit.*, p. 123) :

Comme l'Emant sa force inspire  
Au fer qui le touche de pres,  
Puis soudain ce fer tiré, tire  
Un aultre qui en tire après :  
Ainsi du bon fils de Latonne  
Je raviray l'esprit à moy [...]

82 Yves Citton, « André Chénier et la dynamique... », *op. cit.*

83 « Pareil aux électrons libérés par le chaos révolutionnaire, le poète se peint [*dans les élégies*] tiraillé et oscillant entre les rappels à l'ordre de son sang-froid et les égarements dans lesquels l'emportent ses passions irritables. [...] On pourrait faire de même une lecture des *Élégies* qui esquisse à travers les traits volages de la maîtresse adorée une figure anticipant cette « populace » dont Chénier essaiera en vain de charmer et de capturer l'esprit dans ses interventions politiques ultérieures. » (*Ibid.*, pp. 38-39)

Le but du poète des *Élégies* consiste en cet ordre. Le recueil, ainsi conçu, devrait constituer la « synthèse fulgurante » d'une expérience sentimentale. Il ne sera pas inutile à ce propos de souligner que l'image du « mobile tableau », qu'on a vue au chant II de l'*Hermès*, revient dans les *Élégies* :

De vivantes couleurs une toile enflammée  
s'offre tout à coup à mon esprit.  
[...] Ma main veut fixer ces rapides tableaux  
Et frémit et s'élance et vole à ses pinceaux.  
Tantôt, m'éblouissant d'une clarté soudaine,  
La sainte poésie et m'échauffe et m'entraîne,  
Et ma pensée, ardente à quelque grand dessin,  
En vers tumultueux bouillonne dans mon sein.<sup>84</sup>

Or, on a vu que le « rapide tableau » de l'intériorité ne représente pas, aux yeux du poète, un défi moins grand, ni une entreprise moins nécessaire.

« Mobile tableau » de l'intériorité du poète, image extériorisée et poétique d'un bouillonnement intérieur qui symbolise en mineur l'éternel mouvement de l'univers, les *Élégies* de Chénier sont en définitive animées par une énergie appréciable à plusieurs niveaux<sup>85</sup>. Au cours des prochaines pages, on se penchera tout d'abord sur la « surface » des poèmes : d'un point de vue métrique, le poète semble vouloir « canaliser » le

---

84 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 275 (III : 6). Je souligne le deuxième vers, qui est resté incomplet. Au reste, cette élégie n'est qu'une ébauche. La mention de « quelque grand dessin » n'est pas sans évoquer l'*Hermès* (au reste, le fragment remonte à 1786) ; elle témoigne donc de la tentative, de la part du poète, de penser l'œuvre de façon synchronique.

85 Cette hypothèse d'une énergie propre à l'écriture élégiaque peut sembler paradoxale : depuis le début du siècle, et surtout depuis les années 1770, l'attribut du genre en question consiste précisément en le terme antinomique, à savoir la mollesse. L'élégie est considérée le produit d'un relâchement tantôt technique (l'absence de tout artifice), tantôt psychologique (la rupture de multiples écrans entre le « Moi » et le monde). Une lecture superficielle de bien des *Élégies* de Chénier confirme cette idée. La mollesse est souvent appelée en cause : tantôt il s'agit d'oiseaux exotiques « flott[ant] mollement » sur la tête de Camille (*Ibid.*, p. 233 [II, 2]), tantôt du « mol abandon » du bras et de la gorge nus de l'amante (p. 263 [II, 29]), etc. Dans une notule en prose rédigée lors du voyage en Italie, le poète reconnaît (à contrecœur) la façon dont ses élégies s'accordent à l'air du temps : « Si j'avais vécu dans ces temps [*ceux de Rome antique*], je n'aurais point fait des Arts d'aimer, des poésies molles, amoureuses » (p. 276). Mais ce constat est trompeur : la mollesse de mise des élégies chénieriste contraste avec une énergie souterraine qui les innerve et qui les rend radicalement nouvelles par rapport à la production contemporaine.

mouvement de l'univers dans un frémissement de la matière syntaxique et prosodique. On analysera ensuite les retombées thématiques de l'image du bouillonnement intérieur, souvent métaphorisée par la récurrence aux images de flux ou courants impétueux. Enfin, du point de vue « poïétique » (donc des raisons profondes qui animent l'écriture chénieriste), l'image du « rapide tableau », cautionne une représentation fidèle des soubresauts du cœur. Elle croise donc la question centrale de l'élégie, à savoir la sincérité. À ce niveau, la nouveauté des *Élégies* de Chénier consiste en la façon dont le poète réélabore l'imagerie du feu intérieur. En assumant sur soi le pouvoir destructeur déjà cité (pouvoir renforcé par l'image du volcan), Chénier situe sa confession sur un plan nouveau par rapport à la poésie lyrique de son époque, quitte à démasquer les mécanismes du genre.

### 3.4.1 Nouveautés métriques des *Élégies*

Cette composante énergétique est appréciable au premier abord dans la matière même du poème, à savoir les vers. La première étape de notre analyse portera donc sur les nouveautés prosodiques et métriques de la production élégiaque chénieriste. L'affirmation de « nouveauté », on le sait, est toujours délicate, et elle demande une explication préalable. En ce qui concerne la versification de l'élégie, on a vu que le XVIII<sup>e</sup> siècle semble hésiter entre deux manières opposées : tantôt les auteurs choisissent un style de conversation, « à la mode » (et susceptible de rendre la *variatio* du discours en prose), tantôt ce sont les puissants accords de la tragédie qui abritent les épanchements

furieux du poète. Les dangers sont connus : dans le premier cas l'épanchement donne dans la mièvrerie, dans le deuxième dans la boursouflure<sup>86</sup>.

Les *Élégies* de Chénier offrent une solution originale à cette opposition. Dans son ouvrage sur l'histoire de la versification française, Guillaume Peureux analyse les tentatives par lesquelles les théoriciens et les poètes du XVIII<sup>e</sup> siècle essaient de se soustraire aux impératifs métriques d'une esthétique dont la clarté et l'harmonie représentaient, au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, le « pendant scriptural » de la grandeur de la nation<sup>87</sup>. Ces tentatives sont particulièrement importantes en ce qui concerne un genre comme l'élégie, dont le but consiste (même au niveau formel) en une imitation métrique des mouvements du cœur. La réponse de Chénier à ce problème distingue une étape intermédiaire (et originale) entre les notions de « négligé » et d'« artificiel » : l'alexandrin à césure médiane de Le Brun est soumis chez lui à une constante tension syntaxique. Résultat d'une friction entre deux mouvements prosodiques opposés (relâchement et durcissement – ou alors, pour utiliser une dichotomie qu'on éclaircira par la suite, « assouplissement » et « retrempe »), cette friction produit une « énergie » dans

---

86 Ainsi s'exprime-t-il l'un des critiques les plus acérés du genre au XVIII<sup>e</sup> siècle : « A l'Amour près, dont on y parle, [*l'élégie*] c'est le genre de notre Poésie Française le plus insipide : il n'y a ni dessein ni nœud, ni situation. [...] Le Ton surtout qui n'y devrait pas être, le Ton Epique règne d'un bout à l'autre de ces petits Poèmes, & au lieu d'y parler le langage qui est fait pour la tendresse, & pour la plainte, le langage simple, délicat, naturel, on s'y guinde, on s'y force, & l'on se livre sans ménagement à la Pompe & à l'Enflûre [...] ». (Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur la poésie en général, sur l'églogue, sur la fable, sur l'élégie, sur la satire, sur l'ode et sur les différents petits poèmes, suivies de trois lettres sur la décadence du goût en France*, Repr. Fac-similé. Genève : Slatkine, 1970 [La Haye, Rogissart, 1734], pp. 149-150).

87 Voir Guillaume Peureux, *La fabrique du vers*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, *vers*, pp. 367-439. Parmi ces tentatives, Peureux énumère : la polymétrie (dont La Fontaine représente le champion), les vers mêlés et les strophes non périodiques (qu'on a appréciés dans la première élégie des *Amours* de Bertin), ou encore la prose poétique de Fénelon (*Télémaque*) et de Parny (*Chansons madécasses*) et enfin les vers sans rime de Louis-Pierre De Longue.

le sens que la variation a l'effet de dynamiser les vers – de les « animer » pour ainsi dire. Un tel entre-deux énergétique se confond avec ce « naturel » qui constitue la véritable pierre de touche de l'esthétique élégiaque au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>88</sup>.

#### 3.4.1.1 Entre retrempe et assouplissement

Dans les *Pensées* qui clôturent le triptyque du premier recueil poétique beuvien (*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*), Chénier occupe une place de choix. Sainte-Beuve voit en lui le chaînon manquant entre le Romantisme et l'histoire des lettres françaises. Chacun sait que la méthode beuvienne consiste, à cette époque, à trouver des ancêtres aux jeunes poètes de sa génération : la première édition du *Tableau historique de la poésie française et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle* (1828) constitue à coup sûr le résultat majeur d'un tel effort. La quatrième *Pensée* fournit l'amorce à la présente analyse des nouveautés de la prosodie chénieriste.

À propos de la versification du poète en question, Sainte-Beuve écrit : « Un des premiers soins de l'école d'André Chénier a été de retremper le vers flasque du dix-huitième siècle, et d'assouplir le vers un peu raide et symétrique du dix-septième ; c'est de l'alexandrin surtout qu'il s'agit. Avec la rime riche, la césure mobile et le libre enjambement, elle a pourvu à tout ; et s'est créé un instrument à la fois puissant et souple »<sup>89</sup>. Passons sur la notion assez floue d'« école » : Sainte-Beuve lui-même avoue l'utiliser faute de synonymes, tout comme « disciple ». Mais cette phrase situe d'emblée la

---

88 Peureux analyse la tension entre syntaxe et métrique des vers chénieristes ; tout en suggérant « qu'il [*Chénier*] pensait sans doute altérer » l'alexandrin 6-6 « plus qu'il ne le fit vraiment », il reconnaît que « ses contemporains auraient pu juger cela comme relevant d'une réelle audace poétique » (*ibid.*, p. 412).

89 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, éd. Gérard Antoine, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1957 [1829], p. 134

nouveauté chénieriste entre deux actions apparemment antinomiques : la retrempe et l'assouplissement.

Le premier membre de l'antinomie est certes bien choisi : on a vu plus haut l'importance de la métallurgie dans la symbolique du travail poétique chez Chénier. Elle permet de repousser le danger d'une flaccidité formelle qui semble symboliser, au niveau poétique, une « mollesse faite de fiction et de fard »<sup>90</sup>. De ce point de vue, le durcissement prosodique irait de pair avec une « retrempe » de la posture lyrique. Cela est particulièrement évident au livre IV, que la critique situe dans la deuxième partie de la décennie 1780<sup>91</sup>, c'est-à-dire à une époque où l'élégie subit le discrédit de ce que Buisson appelle « l'égotisme fringant et frivole à la Dorat »<sup>92</sup>. C'est à cette époque que Bertin (édition définitive des *Amours* en 1785) et Parny (*Œuvres complètes* en 1788) abandonnent la muse élégiaque. Chénier choisit plutôt de modifier sa posture. Vers la fin du recueil, l'amoureux soupirant prend donc un ton méditatif et moral. Tel un métal retrempé, son élégie se « durcit » moralement.

---

90 Pierre Loubier, « Mollesse de l'élégie. 1778-1829 », dans : Pierre Frantz (dir.), *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, 5 (2006), pp. 23-37, ici p. 28.

91 C'est en revenant de son voyage italien que Chénier touche cette flaccidité au plus près de soi-même, dans sa propre famille. La gêne dans laquelle versent les Chénier, unie aux manières serviles de Marie-Joseph et du père Louis (tous les deux soucieux de trouver un protecteur à leurs entreprises littéraires), suscitent à André quelques vers qui semblent alors tenir lieu d'épithaphe :

Un jour dise de moi : Cet enfant de neuf sœurs  
Fut doux en ses écrits et plus doux en ses mœurs.  
Jamais, de la puissance esclave tributaire,  
Il n'a brûlé pour elle un encens mercenaire  
Et jamais le repos de quelqu'un des humains  
Ne fut blessé d'un trait qui partit de ses mains.

(*Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 295 [IV, 5]). C'est d'ailleurs en ces années que le poète esquisse son projet d'une satire en vers sous le titre *La république des lettres* (*Œuvres complètes*, op. cit., pp. 470-493).

92 *Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 479.

Quant au deuxième terme de l'antinomie, il nous semble que l'assouplissement prosodique s'inscrit dans un rapport étroit avec une autre célèbre image chénieriste, celle du sculpteur. Ce rapport peut être expliqué en ayant recours à la dernière partie du long poème *L'invention*, où le parallélisme poète-sculpteur entraîne le rapport entre langue et marbre. Chénier rejette ici la mise en accusation du français, langue peu poétique qui contraindrait le poète et le traducteur à la gaucherie ou à la platitude. Cette réfutation s'établit sur une comparaison : tout comme le bloc de marbre qui gît dans les antres de Paros n'est qu'« une pierre insensible » aux yeux du vulgaire, mais « cède, s'amollit, tombe » sous l'emprise du « docte ciseau »<sup>93</sup>, ainsi l'épaisseur du français « Lutte et ne veut plier que sous des mains habiles »<sup>94</sup>. La dimension matérielle de la langue (et donc l'assimilation de l'acte poétique à l'effort du sculpteur) est prolongée par une référence à la langue italienne, « Cire molle, à tout feindre habile et complaisante »<sup>95</sup>. L'assouplissement représente de ce point de vue le résultat de ce que Loubier appelle « une mollesse *positive* : celle de la matière malléable, promise à une forme »<sup>96</sup>.

---

93 *Ibid.*, II, p. 238.

94 *Ibid.*, II, p. 242. Le but d'une telle action ne réside toutefois pas en la maîtrise elle-même, mais en donner à la pierre (ou à la langue) cette étincelle vitale dont j'ai parlé plus haut. Une comparaison de ces deux morceaux nous aidera à reconnaître dans cet élément dynamique le but des efforts chénieristes :

Là vivent de Vénus les beautés souveraines ;	Mais serait-ce Le Brun, Racine, Despréaux,
Là des muscles nerveux, là de sanglantes veines	Qui l'accusent ainsi d'abuser leurs travaux ?
Serpentent ; là des flancs invaincus aux travaux,	Est-ce à Rousseau, Buffon, qu'il résiste infidèle ?
Pour soulager Atlas des célestes fardeaux.	Est-ce pour Montesquieu qu'impuissant et rebelle
Aux volontés du fer leur enveloppe énorme	Il fuit ? Ne sait-il pas, se reposant sur eux,
Cède, s'amollit, tombe ; et de ce bloc informe	Doux, rapide, abondant, magnifique, nerveux,
Jaillissent, éclatants, des Dieux pour nos autels ;	Creusant dans les détours de ces âmes profondes
[...]	S'y teindre, s'y tremper de leurs couleurs
	[fécondes ?]

Dieu tout entier habite en ce marbre penseur.  
(vv. 271-282, pp. 238-239)

(vv. 317-324, p. 240)

95 *Ibid.*, p. 241.

96 Pierre Loubier, « Mollesse... », op. cit., p. 29.



Qu'il nous soit permis de déplacer légèrement les termes historiques de la définition de Sainte-Beuve, afin de reconnaître dans l'hésitation entre retrempe et assouplissement le signe d'une position à mi-chemin entre les deux manières élégiaques dominantes dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le vers « flasque » correspondrait au style de conversation donnant dans le « papotage biographique »<sup>97</sup> des poètes comme Dorat ; en revanche, le vers « un peu raide et symétrique », typique du théâtre rappellerait l'élégie « tragique » de Le Brun. Or, on a mentionné dans l'introduction que l'attitude de Chénier à l'égard des deux extrêmes du spectre diffère radicalement d'un cas à l'autre. Le rapport du poète à Le Brun est certes complexe, hésitant entre une admiration sincère et le désir d'égaliser le maître autant dans le champ de la poésie amoureuse qu'en ce qui concerne le poème-monde<sup>98</sup>. C'est justement Le Brun qui, au début des années 1780,

---

97 La formule est de Jacques Vier, *Histoire de la littérature française – XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2 t., Paris, Armand Colin, 1965, II, p. 716.

98 La liaison entre Chénier et Le Brun (qui, étant né en 1729, appartenait à la génération du père d'André, né en 1722) a fait l'objet de plusieurs travaux critiques depuis Paul Dimoff (*op. cit.*, I, pp. 339-351). Les témoignages d'admiration vont dans les deux sens. Le Brun reconnaît très tôt le don poétique du jeune poète : « Oui, l'Astre du Génie éclaira ton Berceau ; | La Gloire a sur ton front sécoué son flambeau... » (« Épître à M. Chénier l'aîné », dans *Œuvres de Ponce Denis (Écouchard) Le Brun, Membre de l'Institut de France et de la Légion d'Honneur*, 4 t., éd. P.-L. Ginguené, Paris, Crapelet, 1811, II, p. 131) ; Chénier, quant à lui, chante la double muse de l'aîné (*Œuvres complètes*, *op. cit.*, I, p. 205 [I,13]) et se targue de son amitié (*ibid.*, p. 212 [I, 14]). En tant que maître, Le Brun se fait un devoir de rappeler à l'ordre Chénier, tantôt lors des déboires orgiastiques qui caractérisent la liaison de celui-ci avec Lycoris, tantôt lorsque cette égerie, fatiguée de l'ardeur du jeune grec, le laissera en proie au désespoir (voir l'ode « À un jeune ami », *op. cit.*, I, p. 125). Sur ce paternalisme, voir : Georges Buisson, « Le Brun-Pindare, mentor d'André Chénier », Catriona Seth, Madeleine Bertaud, François Moreau (dir.), *L'éveil des muses : poétiques des Lumières et au-delà. Mélanges offerts à Édouard Guitton*, Rennes, PUR, 2002, pp. 95-114. Mais le rapport n'est pas si idyllique que cela. La troisième strophe de l'ode « À un jeune ami » (« En vain l'Élégie éplorée | Te peindrait exhalant ta Douleur et tes Jours : | etc. ») a fourni un argument à ces critiques qui lisent dans les conseils de Le Brun une façon de réduire l'éclat lyrique de Chénier, qui risquait de ternir le sien (tout particulièrement Fabre, qui représente les deux poètes en train de « s'encourager mutuellement et avec force compliments à des grandioses entreprises, sans réussir à se dissimuler leur désir d'affirmer d'abord leur génie dans une poésie d'un agrément plus immédiat », *op. cit.*, p. 26). De son côté, Chénier, tout en respectant Le Brun, essaie très tôt de s'affranchir de sa tutelle (« Dans ce bel art des vers je n'ai point eu de maître ; | Il n'en est point, ami », *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, I, p. 221 [I, 18]). Ainsi dans l'élégie 13 du livre II, il répond à l'épître grandiloquente de Le Brun qui l'invitait à se consacrer à la poésie épique en revendiquant son inspiration élégiaque (« Mais la tendre Élégie et sa grâce touchante | M'ont séduit », *ibid.*, p. 243). Ici, il rivalise ouvertement avec l'aîné : « L'Élégie, ô Le Brun ! renaît dans nos

fournit à Chénier l'exemple d'une élégie « forte », « lestée d'une pensée philosophique et soutenue par un style noblement familier qui l'apparente au tragique racinien »<sup>99</sup>.

Mais au niveau technique, l'élégie de Le Brun demeure liée à cette veine tragique qui traverse le XVIII<sup>e</sup> siècle depuis Le Blanc, et qui éclate au grand jour dans les héroïdes, si nombreuses dans la littérature des années 1758-88<sup>100</sup>. Selon Buisson, dans ses élégies Le Brun confondrait trop souvent une « chaleur de tête » avec l'« élan du cœur »<sup>101</sup>. Le résultat tombe souvent dans la même embûche des héroïdes. Le choix de rehausser le ton (de la mélancolie gentille au déchaînement tragique) finit par reproduire une même uniformité, mais à un niveau plus élevé : le cri remplace le chuchotement. Chénier parle des défauts de ce style dans un fragment de *l'Essai* où il s'en prend au « style convulsionnaire, frénétique, possédé du démon » : « ...On ne savait rien dire naturellement. On cherchait à mettre du sublime et de l'enthousiasme là où il ne faut que du bon sens et de la simplicité ; on courait après les extases ; on se travaillait, on suait, on s'agitait : on tordait ses pensées et ses phrases [...] »<sup>102</sup>. L'accumulation verbale suggère

---

chansons, | Et les Muses pour elle ont amolli nos sons », p. 244). Un réel refroidissement parmi les deux ne survient cependant qu'à partir de 1787, et pour des raisons politiques.

99 Georges Buisson, « Élégies », dans André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 177.

100 Chénier lui-même donne à une des élégies « italiennes » (c'est-à-dire, écrites pendant ou peu après le voyage dans la Botte de 1786-87) la forme d'une lettre de Sapho à sa maîtresse, la « candida Cydno ». On remarque l'érotisme de ces fragments (*ibid.*, p. 279 *sqq* [III : 11, 12, 13a-b]), qui réélaborent des souvenirs ovidiens (*Les métamorphoses*, 3 t., éd. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1961-62, II, p. 109 (IX, v. 484) et horatiens (*Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 113, [III, vv. 19-20 et 29-30])).

101 Georges Buisson, *loc. cit.*

102 André Chénier, *Essai...*, op. cit., p. 674.

une posture qui, pour s'efforcer d'être naturelle, n'en demeure pas moins pour autant factice.

Voyons maintenant ce en quoi consiste plus précisément l'entre-deux énergétique dont on a parlé plus haut, et comment Chénier parvient à « capturer » et reproduire poétiquement les mouvements du cœur.

### 3.4.1.2 Un exemple pratique : l'élégie IV, 2

Le mérite évident de Chénier consiste dans le fait d'avoir compris que toute tentative d'extériorisation de l'intime ne peut se passer d'une attention nouvelle au niveau métrique. Il faut garder dans l'esprit le jugement que Le Brun porte sur les vers tibulliens dans son *Discours* de 1763 : la clé du « naturel » élégiaque (dont Tibulle est, à coup sûr, le champion à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>103</sup>) réside davantage dans le travail « heureux » que dans l'immédiateté de l'expression. La solution offerte par Chénier s'établit sur une rupture contrôlée de l'uniformité métrique. Le déplacement apparent des césures, les rejets et contre-rejets internes ou en fin de vers et l'utilisation de la ponctuation sont autant de moyens par lesquels le poète des *Élégies* essaie de rendre son rythme intérieur. Son procédé consiste à souligner la non-correspondance entre « voix singulière et mémoire du vers », comme a dit Lionel Verdier<sup>104</sup>. Afin de fonder nos théories sur des exemples préalables, je transcris ici l'élégie IV, 2, que j'analyserai dans son intégralité<sup>105</sup> :

Jeune fille, ton cœur avec nous veut se taire.

---

103 Voir à ce propos : Stéphanie Loubère, « Translation and imitation of classical elegy in the French eighteenth century », dans : Thea S. Thorsen (dir.). *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 320-335.

104 Lionel Verdier, « Le style 'naturel' de Chénier dans les *Élégies* », dans : Jean-Noël Pascal (dir.), *Lectures...*, op. cit., pp. 133-148, ici p. 141.

105 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., I, pp. 293-94.

Tu fuis, tu ne ris plus. Rien ne saurait te plaire.  
 La soie à tes travaux offre en vain des couleurs.  
 L'aiguille sous tes doigts n'anime plus des fleurs.  
 Tu n'aimes qu'à rêver, muette, seule, errante, 5  
 Et la rose pâlit sur ta bouche mourante.  
 Ah ! Mon œil est savant, et depuis plus d'un jour,  
 Et ce n'est pas à moi qu'on peut cacher l'amour.  
 Les belles nous font aimer. Elles aiment. Les belles  
 Nous charment tous. Heureux qui peut être aimé d'elles ! 10  
 Sois tendre. Même faible : on doit l'être un moment.  
 Fidèle si tu peux. Mais conte-moi comment,  
 Quel jeune homme aux yeux bleus, empressé, sans audace,  
 Aux cheveux noirs, au front plein de charme et de grâce...  
 Tu rougis ? On dirait que je t'ai dit son nom. 15  
 Tu vois ; je le connais. Autour de ta maison  
 C'est lui qui va, qui vient. Et laissant ton ouvrage,  
 Tu vas sans te montrer épier son passage.  
 Il fuit vite. Et ton œil, sur sa trace accouru,  
 Le suit encore longtemps quand il a disparu. 20  
 Certes en ce bois voisin où trois fêtes brillantes  
 Font courir au printemps nos nymphes triomphantes,  
 Nul n'a sa noble aisance et son habile main  
 À soumettre un coursier aux volontés du frein.

Le poème retrace les premiers signes de l'amour. Mais le poète, âgé de 24 ans et proche de la majorité<sup>106</sup>, se taille ici la part de l'observateur attendri : s'il dispense des conseils (vv. 11-12), il le fait toujours avec délicatesse. Chénier mêle librement des souvenirs anciens<sup>107</sup> et des éléments modernes, peut-être autobiographiques (les fêtes de Longchamp au bois de Boulogne aux vv. 21-22)<sup>108</sup>. Du point de vue prosodique, le mouvement initial (vv. 1 à 4) présente une allure rythmée grâce à la concordance entre mètre et syntaxe : chaque alexandrin se termine par un point (au v. 2, un point recoupe

---

106 Le poème remonte vraisemblablement à 1787 et il est inspiré par Adélaïde Piscatory. D'un élégiaque à un autre : la jeune fille épousera deux ans après le magistrat Claude-Emmanuel de Pastoret, qui fut l'un des premiers traducteurs français *in extenso* de Tibulle (*Élégies de Tibulle, traduction nouvelle*, Paris, Jombert jeune, 1784).

107 Notamment Tibulle (le poète se targuant de sa connaissance de la psychologie amoureuse : voir *Élégies*, éd. Max Ponchot, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 59 [I, 8, vv. 1-2]) et Horace (le portrait de la jeune fille éprise d'un sportif évoque Néobule, *Odes et Épodes*, op. cit., p. 120 *sqq* [III, 12]).

108 Buisson nous informe que sous le déguisement des « nymphes triomphantes » Chénier fait allusion à l'habitude des courtisanes de luxe de défiler pendant ces fêtes de Longchamp, suivies par « un cortège de galants admirateurs » (*Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 489). Chénier aurait-il été de ces admirateurs dans le passé ?

même la césure à l'hémistiche). Ce choix permet au poète de représenter une scène d'intérieur par des touches rapides. Chénier utilise ailleurs cette concordance mètre-syntaxe : l'effet quelque peu litanique qui en découle sert tantôt à des fins tantôt descriptifs, comme ici (par exemple au début de l'élégie « orientale » III, 20<sup>109</sup>), tantôt didactiques (dans l'ouverture de l'élégie I, 13bis<sup>110</sup>), tantôt gnomiques (aux vv. 21-26 de l'élégie IV, 1<sup>111</sup>).

De menues fêlures semblent toutefois annoncer un changement rythmique. Dans ce groupe de vers assez homogène, Chénier ne renonce pas à exploiter l'un de ses figures de style préférées, l'anastrophe : « avec nous » (v. 1), « à tes travaux » (v. 3), « sous tes doigts » (v. 4). La « transposition poétique » est assez typique du style chénieriste. Elle représente l'un des procédés par lesquels le poète essaie de recréer ce rythme « à la grecque » que la critique, depuis le jeune Hugo, a souvent reconnu dans ses vers<sup>112</sup>. Ces

---

109 *Ibid.*, p. 286

110 *Ibid.*, p. 210.

111 *Ibid.*, p. 291.

112 « Qu'on méprise ce style incorrect et parfois barbare, ces idées vagues et incohérentes, cette effervescence d'imagination, rêves tumultueux du talent qui s'éveille, cette manie de mutiler ses phrases, et, pour ainsi dire, de les tailler à la grecque, les mots dérivés des langues anciennes employés dans toute l'étendue de leur acception maternelle, des coupes bizarres, aucune connaissance du véritable mécanisme de la poésie française ; ces défauts sont grands, mais ils ne sont point dangereux [...]. » Victor Hugo, « Œuvres complètes d'André de Chénier », *Le conservateur littéraire 1819-1821*, 4 t., éd. Jules Marsan, Paris, Hachette, 1922-1938, I [1922], pp. 18-28, ici p. 19. Théophile Gautier ira dans une même direction : « L'alexandrin apprend de l'hexamètre grec la césure mobile, les variétés de coupe, les suspensions, les rejets, toute cette secrète harmonie et ce rythme intérieur si heureusement retrouvés par le chantre du *Jeune malade*, du *Mendiant* et de l'*Oaristys*. » (Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme suivie de Notices romantiques et d'une Étude sur la poésie française 1830-1868*, Paris, Charpentier, 1874 ; cité par : Catriona Seth (dir.), *André Chénier. Le miracle du siècle*, Paris, PUPS, 2005, p. 231). Dominique Billy relate plusieurs exemples d'inversions dans son article « La versification d'André Chénier l'élégiaque », *Lectures...*, op. cit., pp. 103-116, ici p. 106 *sqq.* Elle assouplit l'alexandrin en ce qu'elle affaiblit parfois la césure à l'hémistiche. Jean Fabre, de son côté, condamne l'abus d'inversions : « Il est bien dangereux de toucher à la syntaxe, lorsqu'on n'a pas le courage de pousser la révolution jusqu'au bout » (op. cit., p. 167). Enfin, il faut souligner que le choix de cette figure stylistique est certes puissant à une époque où, selon les

inversions du rythme naturel de la syntaxe préludent au développement du poème qui fait l'objet de la présente analyse. Quelques vers de transition (vv. 5-8) préparent une montée de rythme, qui s'autorise d'une dissonance marquée entre mètre et syntaxe aux vv. 9-14. Le choc métrique qui en résulte symbolise merveilleusement l'alternance d'apathie et embrasement typique d'un amour de jeunesse. Cette montée se trouve certes annoncé aussi par le *tricolon* au v. 5, lequel, en diffractant l'adjectif épithète dans le deuxième hémistiche, semble ouvrir à la rêverie.

Les vers 9 à 14 sont assez représentatifs, dans leur tension entre mètre et syntaxe, de cette énergie prosodique qui éclate dans les *Élégies* chénieristes et qui constitue une différence saillante par rapport à la production contemporaine. Sans braver les règles métriques, le poète use librement de la ponctuation afin de transformer la phrase en « phrasé », partition musicale s'accordant à un substrat émotionnel où résonnent l'expérience vécue, la mémoire du vers classique et ses origines fantasmées (les vers taillés « à la grecque »)<sup>113</sup>. La ponctuation, davantage soumise à une visée esthétique

---

mots de Peureux, « l'ordre canonique des mots (sujet, verbe, complément) s'est imposé comme étant à la fois naturel à la langue et nécessaire, à force d'être répété tel » (*op. cit.*, p. 378).

113 La démarche chénieriste rappelle ici la façon dont Horace manie l'hexamètre dans les *Epistulae* et dans les *Sermones*. Selon Roland Mayer, le but du poète de Vénose consiste à créer « a deliberate inconcinnity between verse period and the run of the sentence which is bound to weaken the reader's [...] sense of the traditional metrical shape of the heroic line » (Horace, *Epistles – Book I*, éd. Roland Mayer, Cambridge, Cambridge University Press 1994, p. 14). Parmi les choix stylistiques d'Horace, Mayer souligne l'utilisation de contre-rejets (p. 24) et les inversions syntaxiques, à propos desquels l'éditeur reconnaît « even the ancient reader seemed to need help with this sort of structure, as the scholiasts felt when they paraphrased the lines in clearer prose » (p. 30). Voir aussi, pour une analyse comparée du style des différentes œuvres horatiennes, la contribution de Stephen Harrison « Style and Poetic Texture », dans : Stephen Harrison (dir.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 262-273.

qu'aux règles grammaticales (« ponctuation sensible », l'appelle Verdier<sup>114</sup>), en vient alors à représenter le signe « palpable » au niveau prosodique des mouvements du cœur. L'unité de l'alexandrin est remise en cause par la recherche chénieriste du « naturel » élégiaque. Cette mise en branle de l'unité métrique est évidente à plusieurs niveaux : tantôt prosodique (la rupture de l'hémistiche aux vv. 9 et 11 par un signe de ponctuation fort ; la dissonance entre ponctuation et hémistiche au v. 10, où l'isolement de « Heureux » crée un effet pathétique), tantôt stylistique (le contre-rejet au vv. 9-10, le polyptote « aimer / aiment / aimé »), tantôt musical (la rime léonine « belles : elles » et la rime à l'hémistiche « Heureux : peux »)

La syntaxe se recompose aux vv. 11-12, où l'utilisation de la phrase-hémistiche (« Sois tendre. Même faible : On doit l'être un moment. | Fidèle si tu peux. ») opère un retour à une scansion moins saccadée de l'alexandrin afin de donner plus de force aux conseils du « vieux » amoureux<sup>115</sup>. En questionnant la jeune fille au sujet de l'amant, le poète fait preuve d'une délicatesse inconnue au type du roué. Sa circonspection est bien soulignée au niveau rhétorique par la réticence aux vv. 12-13 (« Mais conte-moi comment, | Quel [...] ») et par l'aposiopèse aux vv. 14-15 (« plein de charme et de grâce... | Tu rougis ? »). L'attendrissement du poète est souligné aussi par l'anaphore aux vv. 15-16 (« Tu / Tu ») et par le parallélisme qui constitue le premier hémistiche du v. 17 (« C'est lui qui va, qui vient ») : le rythme de la description s'accorde au rythme du cœur de la jeune fille, dans une sorte de *sympatheia* élégiaque.

---

114 Lionel Verdier, *op. cit.*, p. 138.

115 Verdier (*ibid.*, p. 143) cite un autre exemple de cette fonction « ordonnatrice » de la phrase-hémistiche : les vv. 44-48 de l'élégie II : 12 (p. 241).

La notion-clé pour comprendre la deuxième partie de l'élégie en question est la nostalgie. Bien que relativement jeune, Chénier sait qu'il a passé l'âge des amours. Cette impasse existentielle a été mise en rapport par Buisson avec l'état fragmentaire du livre IV. Trop vieux pour jouir d'amours mousquetaires, incapable de bâtir sa position dans la société, le poète se plaît à remémorer les « jours de [s]on printemps, jours couronnés de rose », à la fuite desquels « en vain un long regret s'oppose »<sup>116</sup>. C'est donc sous le signe du regret qu'il faut lire la fin de cette élégie. Le mouvement harmonique des vv. 21-24 efface le rythme brisé par lequel le poète avait raconté les ébats juvéniles des deux amoureux. L'harmonie est l'effet de la nostalgie : les césures respectées, l'allure régulière et le choix de l'hypotaxe suggèrent que cette conclusion se greffe quelque part dans la mémoire du poète. Bien plus que des fêtes de Longchamp, il s'agit de la description de l'ombre furtive du jeune amant aux alentours de la maison de la belle. Chénier, qui exploite souvent la sous-catégorie élégiaque de la lamentation devant la porte<sup>117</sup>, connaît bien ce jeu d'aguets amoureux. À travers l'écho renversé de l'élégie II, 25<sup>118</sup>, c'est le passé élégiaque du poète qui est mis à distance de façon définitive.

---

116 *Ibid.*, p. 291. Buisson écrit : « Ce défilé impressionniste et elliptique d'instantanés pris aux heures de dépression ou de recueillement impose l'idée que le temps s'effrite et se dilue dans une durée indéfinie, vaguement modulée par les fluctuations de la vie intérieure. » (p. 476).

117 Un très bel exemple de *paraklausithuron* se trouve dans l'élégie I, 9 (p. 202) ; mais aussi la célèbre élégie « La lampe » porte dans les manuscrits la mention « Ἐλεγ. in προθυριασμ... » (*prothuriàsmata*, c'est-à-dire, devant une porte fermée ; voir le projet et la réalisation : I, 24a, 24b et 24bis [pp. 227-231]).

118 Dans cette élégie, appartenant au cycle de D'Azan-Camille, le poète, objet de l'un de ces refroidissements si communs au développement du roman sentimental élégiaque, passe devant la maison de la femme aimée afin de la rendre jalouse. Mauvaise idée : la vision de l'alcôve à travers la fenêtre de la chambre le pousse à s'enfuir à toutes jambes. Voici quelques vers qui justifient l'idée d'une reprise *a contrario* (*Ibid.*, p. 256) :

Passons devant ses murs. Je veux, pour la punir,  
Je veux qu'à son réveil demain on lui rapporte  
Qu'on m'a vu. Je passais sans regarder la porte.



Si l'on a choisi de s'étendre plus longuement sur une seule élégie, c'est afin de donner un aperçu du style de Chénier. Mais plusieurs exemples peuvent être choisis afin de donner de l'appui à notre hypothèse d'un frémissement de la matière prosodique, d'un dynamisme basé sur la variation. En voici quelques morceaux :

Ami, va, c'est un dieu. La force est inutile.  
Cède : c'est un enfant. Un enfant indocile.  
Les Destins ont écrit (qui voudrait les blâmer ?)  
Que plus tôt ou plus tard chaque homme doit aimer.  
Le plus tôt vaut le mieux. Ta science ennuyeuse  
Te tue. Éteins, crois-moi, ta lampe studieuse.  
Viens savoir être heureux : c'est la première loi.  
Et loin de me gronder, viens aimer avec moi.<sup>119</sup>

\*

Et puis d'un ton charmant ta lettre me demande  
Ce que je veux de toi, ce que je te commande.  
Ce que je veux ? dis-tu. Je veux que ton retour  
Te paraisse bien lent ; je veux que nuit et jour  
Tu m'aimes (nuit et jour, hélas ! Je me tourmente).  
Présente au milieu d'eux, sois seule, sois absente ;  
Dors en pensant à moi ; rêve-moi près de toi ;  
Ne vois que moi sans cesse, et sois toute avec moi.<sup>120</sup>

\*

Ah ! que vois-je ?... Pourquoi ma porte accoutumée,  
Cette porte secrète, est-elle donc fermée ?  
« Camille, ouvrez, ouvrez, c'est moi. » L'on ne vient pas.  
Ciel ! elle n'est point seule ! On murmure tout bas.  
Ah ! c'est la voix de Lise. Elles parlent ensemble.  
On se hâte ; l'on court ; on vient enfin ; je tremble. [...]

[...]

Ah ! le verre et le lin, délicate barrière,  
Laissent voir à nos yeux la tremblante lumière  
Qui, jusqu'à l'aube, au teint moins que le sien vermeil,  
Veille près de sa couche, et garde son sommeil.

[...]

Un vain caprice, un rien... Ami, fuyons bien vite ;  
Fuyons vite, courons. Mes projets seront sûrs  
Quand je ne verrai plus sa porte ni ses murs.

119 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 196 (I, 3ter a).

120 *Ibid.*, p. 258 (II, 19).

Pourquoi cette rougeur, cette pâleur subite,  
 Perfide ? Un autre amant... » Ciel ! elle a pris la fuite.  
 Ah, dieux ! Je suis trahi. Mais je prétends savoir...  
 « Lise, Lise, ouvrez-moi, parlez ! » Mais fol espoir !<sup>121</sup>

\*

Un autre ! Ah ! je ne puis en souffrir la pensée.  
 Riez, amis ; nommez ma fureur insensée.  
 Vous n'aimez pas, et j'aime ; et je brûle et je pars  
 Me coucher sur sa porte, implorer ses regards ;<sup>122</sup>

\*

Ma chère liberté, mon unique héritage,  
 Trésor qu'on méconnaît tant qu'on en a l'usage,  
 Si doux à perdre, hélas ! et si tôt regretté,  
 M'attends-tu sur ces bords, ma chère liberté ?<sup>123</sup>

\*

Courant partout ; partout cherchant, à mon passage,  
 Quelque ange aux yeux divins, qui veuille me charmer,  
 Qui m'écoute et qui m'aime ou qui se laisse aimer.<sup>124</sup>

La tension entre substrat émotionnel et superstrat métrique, se reflétant dans un phrasé rythmé d'après l'intériorité, constitue une représentation plastique de l'énergie dont on a parlé plus haut. Chénier use de ces ruptures sans toutefois en abuser : il alterne au fil de ses *Élégies* des morceaux à l'allure saccadée à d'autres où le rythme retrouve une

---

121 *Ibid.*, p. 258 (II, 26). Il s'agit de l'élégie où le poète découvre l'infidélité de la femme aimée. L'identité de celle-ci a fait couler beaucoup d'encre : surnommée tout d'abord D'Azan, ensuite Camille (le premier *senhal* étant trop reconnaissable), elle s'appelait de son vrai nom Michelle de Bonneuil, née Sentuary. Réunionnaise, elle était cousine des Parny et sœur de Marie-Catherine Sentuary, mariée Testart, c'est-à-dire l'Eucharis de Bertin. Elle était née en 1748, et elle était donc de quinze ans plus âgée que Chénier. Mariée à un M. Bonneuil, elle s'était liée ensuite à M. de Beaujon ; et c'est ainsi déguisée en égérie d'un vieux financier parisien qu'elle fut remarquée par le poète. On renvoie pour ce qui est des détails biographiques aux notes rédigées par Georges Buisson (*ibid.*, p. 401 *sqq*), qui retrace aussi l'histoire du débat critique portant sur l'identité de Camille. Le style dramatique et quelque peu théâtral de cette élégie serait influencé par l'activité de Marie-Joseph Chénier, qui venait alors de tenter sa chance au théâtre avec la comédie *Edgar ou la page supposée*.

122 *Ibid.*, p. 262 (II, 28).

123 *Ibid.*, p. 285 (III, 17). Le poète, déçu par une beauté romaine qu'il avait rencontré pendant son voyage en Italie (1786-87), songe à prolonger sa croisière jusqu'à l'orient, afin de retrouver cet ailleurs où la biographie s'unit aux rêves mythologiques.

124 *Ibid.*, p. 293 (IV, 1)

scansion plus traditionnelle<sup>125</sup>. Le style qui en résulte, à mi-chemin entre dureté et mollesse, s'accorde donc en même temps à la quête sensualiste de la variété qu'au discours d'un « *Je* » intime, relevant de celle que Verdier, en s'appuyant sur Benveniste, appelle « une conception du rythme comme « *ruthmos* », forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile et fluide »<sup>126</sup>.

### 3.4.2 Thématization de l'énergie dans les *Élégies*

Ce frémissement de la matière poétique constitue la traduction métrique et prosodique d'une énergie qui parcourt les *Élégies* de Chénier à plusieurs niveaux. Après s'être penché sur la « surface » de son écriture, on va dans la présente section analyser les représentations symboliques de cette décharge énergétique, qui est à son tour l'effet de la capacité du poète de ressentir le mouvement de l'univers.

Il a été question plus haut de la superposition entre microcosme et macrocosme : l'intériorité du poète obéit aux mêmes lois qui gouvernent la matière en dehors de lui. Cela est évident dans l'ouverture lyrique de l'élégie II, 35 : « Souffre un moment encor ; tout n'est que changement, | L'axe tourne, mon cœur ; souffre encore un moment »<sup>127</sup>. L'acte poétique condense dans l'espace d'un distique le mouvement du « Tout » – vibration que la *variatio* dans la répétition presque identique de l'hémistiche et

---

125 Voir, pour un exemple de cette cadence traditionnelle, le début de cette même élégie II, 26 que l'on vient de citer, et dont il sera question encore par la suite. Voir : *infra*, p. 200.

126 Lionel Verdier, *op. cit.*, p. 138. La citation d'Émile Benveniste est tirée de : « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », dans : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

127 *Ibid.*, p. 269. Il s'agit de la dernière élégie du cycle de Camille : le rêve de mouvement (un voyage en Italie) apaise chez le poète la déception amoureuse. La formule « Tout n'est que changement » reprend à la lettre presque les postulations de d'Holbach. L'élégie en question remonte d'ailleurs à 1786 : elle est donc contemporaine de la réflexion sur l'*Hermès*.

l'assonance interne (encor : cœur), plus floue qu'une rime, se chargent de représenter. Le cœur du poète s'accorde donc à ce mouvement éternel : le sentiment représente le moteur de ce bouillonnement intérieur : « Je veux, tant que mon sang bouillonne dans mes veines | Ne chanter que l'amour, ses douceurs et ses peines »<sup>128</sup> ; « Tout embrasait mon sang, tout mon sang est amour »<sup>129</sup>. Ce bouillonnement intime constitue un parallèle en mineur de celui de l'univers, que Chénier représente, dans les *Élégies*, à travers des images de flux ou courants impétueux. Par exemple dans ce morceau, où l'expérience vécue se mêle au souvenir tibullien :

Trop heureux sur ce bord, pendant la nuit obscure,  
Qui, sous un humble toit, de son lit amoureux  
Entend gronder l'orage et le ciel ténébreux,  
Et le Rhin, et ses flots, et sa rive écumante,  
Et presse sur son sein le sein de son amante !<sup>130</sup>

Dans l'élégie de l'époque, la description de la nature répond presque toujours à un chromo bucolique : les bosquets, les bocages, les zéphyr, etc. représentent autant d'éléments d'une mise en scène coutumière. *La journée champêtre* de Parny ou l'élégie « La moisson » de Bertin constituent de ce point de vue deux exemples d'escapade agreste de ces jeunes élégiaques. Chénier ne fait pas exception. Toutefois, force est de constater qu'au moment même où le poète célèbre le triomphe de « ces Muses tranquilles

---

128 *Ibid.*, p. 189 (I, 3).

129 *Ibid.*, p. 278 (III, 9).

130 *Ibid.*, p. 219 (I, 16a). L'image du Rhin impétueux revient à plusieurs reprises dans ces *Élégies*, qui remontent à la période où le poète est cantonné en Alsace (donc hiver 1781-82). Par exemple au début de l'élégie I : 15 (« Laisse gronder le Rhin et ses flots destructeurs, | Muse ; va de Le Brun gourmander les lenteurs », p. 218) ou dans le fragment I, 16b (« Là tournoie et s'abîme en un gouffre sans fond, | Là se courbe et s'enfonce en un golfe profond », p. 219).

| Qui cherchent la fraîcheur des rustiques asiles »<sup>131</sup> sur « la Muse des cités », il reconnaît l'attrait inévitable que le spectacle de la nature déchaînée exerce sur sa muse champêtre :

Souvent même, écoutant de plus hardis caprices,  
Elle ose regarder au fond des précipices  
Où sur le roc mugit le torrent effréné,  
Du droit sommet d'un mont tout à coup déchaîné.

Dans ces vers, l'énergie sous-jacente éclate là même où l'adhésion du poète aux stéréotypes du genre élégiaque paraît plus évidente. Ce procédé se retrouve ailleurs dans les *Élégies*. Par exemple dans ce morceau, où le poète se déguise en « Protée insidieux » afin de mieux embrasser Lycoris (dans ses rêves ; la réalité est bien différente) :

Souvent, fleuve moi-même, en mes humides bras  
Je presse mollement des membres délicats,  
Milles fraîches beautés que partout j'environne ;  
Je les tiens, les soulève, et murmure et bouillonne.<sup>132</sup>

L'insistance sur une sorte de douceur élégiaque (« Je presse mollement des membres délicats ») ne parvient pas à cacher l'énergie de cette union mythologique. Il faut interroger la position du verbe « bouillonne » : dernier élément d'un climax

---

131 *Ibid.*, p. 246 (II, 15)

132 *Ibid.*, p. 221 (II, 17). La comparaison du poète au courant du fleuve revient au début du livre III, afin de symboliser le voyage vers l'Italie. L'image réelle (on reconnaît le Rhône qui s'enfonce au milieu des calanques provençaux) possède une portée symbolique : le courant est d'autant plus impétueux que ce voyage vient mettre un terme définitif aux atermoiements de la liaison avec Camille – comme si le poète voulait s'enfuir :

Ah ! Nous ressemblions, arrêtés ou flottants,  
Aux fleuves comme nous voyageurs inconstants.  
Ils courent à grand bruit ; ils volent, ils bondissent ;  
Dans les vallons riants leurs flots se ralentissent.  
Quand l'hiver, accourant du blanc sommet des monts  
Vient mettre un frein de glace à leurs pas vagabonds,  
Ils luttent vainement, leurs ondes sont esclaves :  
Mais le printemps revient amollir leurs entraves,  
Leur frein s'use et se brise au souffle de zéphyr  
Et l'onde en liberté recommence à courir.

Buisson (p. 449) nous informe que le thème n'était pas nouveau à l'époque (Delille entre autres avait exploité une comparaison entre voyageurs et fleuves dans *L'Épître sur les voyages* de 1765). On signalera seulement la façon dont l'allitération de la consonne liquide -r- dans l'avant-dernier vers semble reproduire le dégel du fleuve-voyageur après le long hiver.

ascendant rythmé par la fragmentation de l'alexandrin (légèrement déséquilibré par la succession d'asyndète et polysyndète), il semble achever la métamorphose marine sur une note érotique d'autant plus fébrile qu'elle demeure l'effet d'une rêverie.

Progressivement au cours des années 1780 Chénier semble subir l'influence des auteurs modernes dans la façon dont il conçoit le rapport du « *Je* » poétique à la nature. L'exemple de Gessner, de J.-J. Rousseau, d'Young ou d'Ossian l'amènent à reconnaître dans la nature tantôt un miroir majestueux des états d'âme, tantôt une matière à réélaborer au fil de ses propres rêveries. Par exemple, dans ce morceau de l'élégie IV, 11, dans laquelle le poète accumule les images des fleuves qu'il a vus et qu'il espère revoir (toujours accompagné par sa « muse sauvage »)<sup>133</sup> :

Je veux, accompagné de ma muse sauvage,  
Revoir le Rhin tomber en des gouffres profonds,  
Et le Rhône grondant sous d'immenses glaçons,  
Et d'Arve aux flots impurs la nymphe injurieuse.

Suit une description de la Suisse où l'inspiration de Gessner laisse place à ce que Buisson appelle « le lyrisme énergétique de l'hymne alpestre »<sup>134</sup>, plus redevable du sublime ossianesque que des molles idylles du poète suisse<sup>135</sup>. Toujours est-il que le poète donne l'impression de dominer le mouvement de la nature, voire de l'invoquer à grand voix. Dans l'imitation tibullienne que j'ai mentionnée plus haut, par exemple, le

---

133 *Ibid.*, p. 301.

134 Georges Buisson, *ibid.*, p. 499.

135 Ailleurs Chénier se propose d'imiter « ce bon suisse Gessner » (*ibid.*, p. 297) : il s'agit d'un projet d'élégie nocturne qui représenterait la femme aimée en tant que fantasme produit par la rêverie, prêt donc à disparaître dans l'air, par opposition à la « solidité » de la vision des amis. Chénier n'a écrit qu'un couplet de cette élégie : deux vers musicaux et poétiques qui semblent eux aussi jaillis des brumes du rêve : « Le fantôme s'exhale et nage et fuit mes yeux | Et se mêle à l'air pur qui roule autour des cieux ». On remarquera le rythme saccadé qu'aide le polysyndète et l'allitération du phonème -r dans le deuxième vers, qui semble reproduire les circonvolutions du fantôme en train de disparaître.

choix même de se tenir à l'écart (« Laisse gronder... ») affiche, de la part du poète, une remarquable tranquillité. Dans le deuxième exemple, le spectacle déchaîné se laisse contempler à partir d'une hauteur, ce qui arrive souvent à cette époque dans les représentations « topologiques » de la sagesse<sup>136</sup>. Quant au morceau « suisse », dans les vers qui suivent notre citation, le poète, après une longue description du spectacle majestueux des Alpes, espère apaiser le tumulte de son cœur dans une grotte « escarpée et voisine des cieux », où « s'étend et chemine en silence | L'eau qui de roc en roc bientôt fuit et s'élance ». Les souffrances du poète sont telles que le spectacle d'un torrent alpin pourrait à coup sûr calmer son désarroi<sup>137</sup> !

Mais cette maîtrise disparaît parfois. L'importance de l'accord entre le flux de la matière à l'extérieur du poète et flux intérieur peut donc être prouvé *a contrario* – c'est-à-dire là où cet accord est remis en cause. L'élégie IV,17 représente certes le meilleur exemple de cette situation ; elle mérite donc d'être recopiée intégralement<sup>138</sup> :

.....  
 Ainsi lorsque souvent le gouvernail agile  
 De Douvre ou de Tanger fend la route mobile,  
 Au fond du noir vaisseau sur la vague roulant  
 Le passager languit, malade et chancelant.  
 Son regard obscurci meurt. Sa tête pesante  
 Tourne comme le vent qui souffle la tourmente  
 Et son cœur nage et flotte en son sein agité

5

---

136 Delon (*op. cit.*, p. 495 *sqq*) cite à ce propos l'expérience, assez commune à l'époque, des ascensions alpines : celles-ci donnent au voyageur la vue d'ensemble que Chénier recherche incessamment. Dans le fragment en question, cette expérience (biographique : le poète a voyagé en Suisse vers la moitié des années 1780) se mêle certes à un souvenir lucretien (le spectacle du naufrage observé à partir des rochers, *De la nature*, 2 t., éd. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1924, p. 48, [II, vv. 1-2]) corroboré peut-être par le tableau de Vernet *La tempête*.

137 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 302. Ce type d'exagération deviendra coutumière pour bien des auteurs romantiques : parmi les exemples possibles, on ne pourra ne pas citer le René de Chateaubriand, « entr[ant] avec ravissement dans les mois des tempêtes » au sein desquels il espère calmer « le démon de [s]on cœur » (*op. cit.*, p. 112).

138 *Ibid.*, pp. 307-8.

Comme de bonds en bonds le navire emporté.  
 Il croit sentir sous lui fuir la planche légère.  
 Triste et pâle, il se couche, et la nausée amère  
 10 Soulève sa poitrine, et sa bouche à longs flots  
 Inonde le tapis destiné au repos.  
 Il verrait sans chagrin la mort et le naufrage.  
 Stupide, il a perdu sa force et son courage.  
 Il ne retrouve plus ses membres engourdis,  
 15 Il ne peut secourir son ami ni son fils  
 Ni soutenir son père ; et sa main faible et lente  
 Ne peut serrer la main de sa femme expirante.

(Fait en partie dans le vaisseau, en allant à Douvres, couché, souffrant, le 6. Écrit à Londres, le 10. 10bre 1787.) — — —

Dans ce poème, il est toujours question du déchaînement de la nature, et plus précisément, d'un courant marin. La nouveauté consiste dans la perspective par laquelle le poète observe ce mouvement, à savoir la soute du « noir vaisseau » qui l'amène en Angleterre. Les raisons de ce voyage ont été éclaircies par la critique : à Londres, Chénier espérait tantôt se faire une position sociale en tant qu'attaché d'ambassade, tantôt couronner son rêve d'amour avec Maria Cosway<sup>139</sup>. L'apparent dynamisme de ce poème a été analysé par Loubier<sup>140</sup>, qui en a pointé la négativité. De la trame sonore (l'opposition entre consonnes liquides, culminant au v. 4 : « Le passager languit, malade et chancelant », et phonèmes vocaliques, plus lourds, comme [u], [ō], [ã]), aux circonstances de composition (Douvres ou Londres ? Six ou dix octobre 1787 ?), tout s'accorde dans l'élégie afin de transmettre une idée de fluctuation, d'un vacillement d'ordre moins gastro-intestinale que poétique et philosophique.

---

139 L'idée du poète en proie aux courants impétueux revient dans un projet d'élégie demeurée à l'état de prose, qui, en s'inspirant de la première *Nuit* d'Young, aurait dû retracer un cauchemar du poète : « Je dors. Mon esprit veille et poursuit son vol infatigable [...] Tout à coup, emporté par un torrent écumeux, il roule avec lui de précipice en précipice au milieu des rochers ; de là il est jeté dans une mer tumultueuse, il nage, il lutte contre ses vagues... Des monstres [...] accourent autour de lui. Pour les fuir, il agite ses bras et ses pieds avec plus de force. Au milieu de ce travail, je me réveille, trempé de sueurs ; et mon cœur palpite encore du long effroi de ces monstres que j'ai vus en songe. » (*Ibid.*, p. 252 [II, 21b]).

140 Pierre Loubier, « Nausée de Chénier », dans : *Cahiers de l'Association Roucher-André Chénier – Au temps des élégiaques*, 26 (2007), pp. 55-69.



Quant au premier aspect, Loubier mentionne le « passage tourmenté d'une rive à l'autre, d'un continent connu, celui de l'élégie érotique « solaire » à un continent plus redouté, celui de la mélancolie et de l'élégie « nébuleuse »<sup>141</sup>. Il s'agit en somme d'un risque inscrit dans le choix chénieriste d'effectuer, dans le livre IV, une montée de ton de l'élégie érotique fin-de-siècle vers une posture plus méditative et « anglaise ». La dimension fragmentaire de ce dernier chapitre des *Élégies* nous en dit long sur la difficulté d'un tel passage. Selon Buisson, « la récurrence même des images de fuite et de flottement corrobore l'impression d'une déliquescente progressive du moi, voire d'une paralysie du talent »<sup>142</sup>. La veine élégiaque semble abandonner le poète, ce qui est évident si l'on pense que la périphrase relatant le vomissement (« sa bouche à longs flots | Inonde le tapis destiné au repos », vv. 10-11) contient un écho de ce distique de *L'invention* où Chénier décrit le moment de la composition poétique : « De sa bouche a grands flots ce Dieu dont il est plein | Bientôt en vers nombreux s'exhale et se déchaîne »<sup>143</sup>.

La deuxième oscillation est, si possible, encore plus dangereuse. Il s'agit d'un vacillement philosophique, qui entraîne la remise en question des théories sensualistes sur lesquelles Chénier a bâti sa réflexion. Le poète-voyageur en proie à la tempête, éprouve l'affaiblissement de deux sens : la vue (« Son regard obscurci meurt » au v. 5, vers

---

141 *Ibid.*, p. 56. Le rapport de Chénier à la littérature anglaise demeure problématique. S'il s'inspire parfois de Young dans ses *Élégies* (par exemple le fragment en prose à la p. 252 [II, 21b], etc.), il rejette « ces convulsions barbares de Shakespeare, [...] ces expressions monstrueuses et tirées on ne sait d'où [...] » (*Essai...*, op. cit., p. 646). Sur les emprunts poétiques de Chénier à la littérature anglaise, voir : Elisabeth Quillen, *L'Angleterre et l'Amérique dans la vie et la poésie d'André Chénier*, Bern – Frankfurt am Main, Peter Lang, 1982, p. 77 sqq).

142 Georges Buisson, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 475.

143 André Chénier, *L'invention*, op. cit., p. 241.

marqué d'ailleurs par une dissonance entre la césure rythmique et la césure syntaxique qui isole et souligne le verbe) et le toucher (« Il croit sentir sous lui fuir la planche légère » au v. 9). Loubier met cette perte en relation avec le *Traité des sensations* de Condillac, où la vue et le toucher jouent un rôle crucial dans le processus gnoséologique passant par la sensation. Ce poème de Chénier représenterait donc un retour paradoxal à la statue qui fournissait le point de départ des théories sensualistes<sup>144</sup>.

J'ai dit plus haut que l'insistance sur la notion de génie dans l'œuvre chénieriste doit être lue d'un point de vue foncièrement matérialiste, et cela malgré l'exploitation occasionnelle des fables poétiques (le dieu-en-soi, etc.). Le génie représente une faculté humaine poussée à l'extrême degré de son développement, à savoir la sensibilité. C'est grâce à la sensibilité que le poète peut atteindre la « synthèse fulgurante » de sa matière magmatique : elle participe donc du même mouvement, de la même énergie qui se situe simultanément tout autour du poète et dans les profondeurs de son cœur. Or, le retour à la condition de statue entraîne un engourdissement de cette faculté. Dans l'élégie IV, 17, cet engourdissement est l'effet d'une perte de contrôle, de la part du poète, sur son énergie intérieure : les flux biliaires s'accordent davantage avec le courant de la Manche qu'avec sa volonté.

Or, ce surplus énergétique qui traverse le poète se trouve représenté dans d'autres endroits des *Élégies*, tantôt sous couvert d'une fable mythologique, tantôt par la

---

144 « Tout se passe comme si le passager *redevient* progressivement, inexorablement, la fameuse statue condillacienne dont il fait le chemin exactement à rebours : d'abord chancelant puis pris de vertige, le corps finit par se coucher comme entraîné par son propre poids et se figer dans une attitude littéralement *stupide*. » (Pierre Loubier, « Nausée... », *op. cit.*, p. 62).

transposition poétique d'une douloureuse condition médicale. On analysera dans le sous-chapitre qui vient ces représentations symboliques d'un trop-plein d'énergie. Pour l'instant, force est de reconnaître qu'elles possèdent un signe négatif : l'impossibilité de maîtriser cette énergie intérieure prélude, entre les livres III et IV, à l'échec de l'entreprise élégiaque.

### 3.4.3 Dangers de l'énergie élégiaque

L'édition Buisson-Guitton, en privilégiant un critère chronologique dans le classement des *Élégies*, nous permet d'apprécier pleinement le « roman sentimental » du poète – ou du moins, ce qu'aurait dû être ce roman une fois terminé. La tentative d'effectuer une montée de ton par rapport à la production érotique de l'époque, afin de transformer l'élégie dans le lieu d'une méditation pensive sur sa propre condition, se heurte à l'inspiration défaillante (le poète se consacre de plus en plus à d'autres chantiers : les *Bucoliques*, l'*Hermès*) mais surtout à l'incapacité de sortir d'une conception du sentiment gouvernée somme toute encore par un moteur sensualiste. Le besoin de méditation cède souvent à la quête effrénée d'une jouissance amoureuse, c'est-à-dire de « Quelque ange aux yeux divins, qui veuille me charmer, | Qui m'écoute et qui m'aime ou qui se laisse aimer ».

La « synthèse fulgurante » de l'expérience amoureuse se révèle donc impossible. Buisson reconnaît à ce propos : « Comme la quête de l'amour idéal, toute entreprise autobiographique qui fonde sur la chronique intime une phénoménologie du moi est une

aventure morose qui tend à se prolonger indéfiniment »<sup>145</sup>. Le roman sentimental est destiné à ne jamais terminer, hésitant entre instants (toujours plus fugaces<sup>146</sup>) de plaisir et phases (toujours plus longues et pénibles) d'ennui. La solution qu'offrait Parny, on l'a vu, était radicale : pour sortir du *loop* sensualiste, il faut abandonner « le mois des amours ». Chénier ne trouve pas de solutions : l'intérêt de son expérience réside plutôt dans la façon dont cette impossibilité d'une synthèse finit par déchirer non seulement l'entreprise élégiaque, mais aussi le poète lui-même.

### 3.4.3.1 La reprise du mythe du taureau de Phalaris

L'impossibilité d'une « synthèse fulgurante » de l'expérience amoureuse est soulignée au fil des *Élégies* par la récurrence d'images dénonçant un trop-plein d'énergie, comme si le poète-conducteur était parfois incapable de canaliser la décharge du mouvement de l'univers dans l'œuvre d'art. De tels états fébriles remontent surtout à la liaison avec D'Azan-Camille. Dans ce morceau, le poète se tord dans son lit en imaginant d'autres amants en train de se glisser dans l'alcôve où repose la femme aimée<sup>147</sup> :

Ô nuit, nuit douloureuse ! Ô toi, tardive aurore,  
Viens-tu ? vas-tu venir ? Es-tu bien loin encore ?  
Ah, tantôt sur un flanc, puis sur l'autre, au hasard  
Je me tourne et m'agite, et ne peux nulle part

---

145 *Ibid.*, p. 482.

146 Au fur et à mesure qu'il jouit, le sujet sensualiste se mithridatise, pour ainsi dire, contre le plaisir lui-même : « Ainsi l'homme, pour sentir vivement son existence, peut même franchir la limite par laquelle la nature sépare les perceptions agréables des désagréables. Plaisir et douleur deviennent pour lui des modifications du même sentiment d'être. Quand les plaisirs, pour une raison ou pour une autre, lui font défaut, il peut trouver une jouissance dans la douleur (Walter Moser, « De la signification d'une poésie insignifiante : examen de la poésie fugitive au XVIII<sup>e</sup> siècle et de ses rapports avec la pensée sensualiste en France », *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, éd. Theodore Besterman, XCIV, 1972, pp. 277-415, ici p. 329). On ne dira rien de nouveau en soulignant que les excès peints par le Marquis de Sade sont, au fond, le produit ultime et insupportable de cette quête fébrile (voir à ce propos : Jean Deprun, « Sade et le rationalisme des Lumières », *Raison présente*, 3 (mai-juillet 1967, pp. 75-90).

147 *Ibid.*, p. 235 (II, 4).

Trouver que l'insomnie amère, impatiente,  
 Qu'un malaise inquiet et qu'une fièvre ardente.  
 Tu dors, belle D'[A]z[an]. C'est toi, c'est mon amour  
 Qui retient ma paupière ouverte jusqu'au jour.

Au comble du bonheur (la liaison est à ses débuts), le poète est hanté, de façon presque prophétique, par la crainte d'une trahison. Les deux premiers vers, s'appuyant savamment sur des figures de répétition et diffraction (la palilogie : « Ô nuit, nuit douloureuse » ; le polyptote en union avec l'allitération : « Viens-tu ? vas-tu venir ? ») représentent son excitation nerveuse. La mention d'une « fièvre ardente » peut constituer un signe avant-coureur du surplus énergétique dont le poète souffrira après l'abandon de la part de Lycoris. L'état fébrile semble suivre un mouvement en *crescendo* : le soupçon de l'infidélité de Camille revient plus fort lorsque celle-ci part pour la Suisse accompagnée d'une foule d'amoureux. Le poète est alors visité par le cauchemar inspiré d'Young qu'on a cité plus haut, et qui témoigne d'un gaspillage énergétique des plus graves : « Au milieu de ce travail, je me réveille trempé de sueurs ; et mon cœur palpite encore du long effroi de ces monstres que j'ai vus ». Dans le cadre du même projet d'élégie, le poète compose quelques vers, plus anodins peut-être en ce que les monstres marins disparaissent et l'agitation prend une couleur érotique<sup>148</sup>.

L'issue malheureuse (dramatique et « dramatisée », ainsi que l'on a vu plus haut) de la liaison Chénier-Camille est à bien voir inévitable : le jeune poète, ardent et

---

148 *Ibid.*, p. 253 (II, 21bis) :

Des transports ennemis de la paix et du sommeil  
 M'agitent tout à coup en un soudain réveil ;  
 Et seul, je trouve alors que ma bouche enflammée  
 Crut, baisant l'oreiller, baiser ta bouche aimée ;  
 Que mes bras, en songe allant te caresser,  
 Ne pressaient que la plume en croyant te presser.

attentionné jusqu'à l'obsession, exige une fidélité que cette brillante protagoniste de la vie culturelle parisienne ne saurait lui donner. En 1786, après de nombreuses tergiversations, la fière créole met un terme définitif à la liaison. Dans l'élégie II, 32 le poète déverse alors tout son mépris sur la belle infidèle. Sur un ton hargneux (mais la violence est de mise dans les adieux élégiaques, et Chénier est moins violent que son maître Le Brun), le poète revendique le mérite d'avoir contribué de façon décisive à la beauté de Camille : « Vous me devez un peu cette beauté nouvelle, | Vos attraits sont à moi : c'est moi qui vous fit belle »<sup>149</sup>. Et plus bas, il poursuit :

Ce corps fluet, débile, et presque inanimé,  
En un corps tout nouveau dans mes vers transformé,  
S'élançait léger, souple ; ils vous portaient la vie ; [...]

On reconnaîtra aisément le schéma énergétique, à cette exception près, que la matière rendue frémissante par la maîtrise poétique est représentée ici par le corps même de l'amante. Chénier semble suggérer que l'opération a réussi encore une fois, trame sonore à l'appui : la mollesse (négative) du corps de Camille, soulignée dans le premier vers par un *schwa* à la césure (« débile / et presque ») se raidit grâce à une puissante anastrophe qui met en évidence le résultat de la transformation ; l'œuvre d'art vibre (la césure syntaxique dans le premier hémistiche du troisième vers) et serpente (l'allitération des spirantes et des fricatives : « S'élançait, léger, souple »).

On dirait cependant que cet effort, d'autant plus grand que Camille sera difficile à oublier<sup>150</sup>, laisse des traces dans l'esprit du poète. Comme si l'acte de donner la vie,

---

149 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 265.

150 Les échos de cette liaison continuent dans les III et IV livres. Par exemple dans l'élégie III, 17, où le poète rêve de l'Orient (Byzance) afin d'oublier la belle (« Je suis vaincu, je fuis. Au joug d'une cruelle | Le temps, les longues mers peuvent seuls m'arracher », *ibid.*, p. 285). Ce n'est qu'après le retour de l'Italie

opéré une fois de trop (et au profit de celle qui, au fond, ne le méritait pas), finissait par se retourner contre le poète. Pour se justifier de son ton hargneux, le poète invoque un *exemplum* mythologique tiré d'Ovide : l'histoire du taureau de Phalaris<sup>151</sup>. En voici la mention :

Trahir qui nous trahit est juste autant qu'utile,  
Et l'inventeur cruel du taureau de Sicile,  
Lui-même à l'essayer justement condamné,  
A fait mugir l'airain qu'il avait façonné.

Ces quelques vers illustrent le thème de la juste vengeance et semblent appuyer le bien-fondé du mépris de l'amant trahi. Et pourtant, la référence n'est pas anodine : l'image recoupe singulièrement celle de l'airain rendu « fluide et frémissant » par l'art dans la description de l'enlèvement d'Europe (« airain » indiquant ici par synecdoque la statue d'un taureau). Par rapport à cette mention, le taureau de Phalaris contient un élément nouveau : son mugissement/frémissement n'est pas dû à l'artiste par métonymie (la maîtrise du sculpteur), mais dans une acception bien réelle : ce sont les cris de Périllus, enfermé dans sa propre création, qui font « mugir l'airain ». Le changement est de taille : la dépense de soi, allant jusqu'au sacrifice, est nécessaire à la création. Le frémissement de la matière est l'effet d'une *combustion* : celle du poète lui-même.

---

que le poète peut affirmer triomphant aux frères Trudaine : « Je suis libre. Camille à mes yeux n'est plus rien. » (*ibid.*, p. 299).

151 Ovide, *L'art d'aimer*, éd. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 27 (I, vv. 651-56). Phalaris, tyran d'Agrigente, avait commissionné au sculpteur Périllus un instrument de torture assez particulier : un taureau d'airain, dans lequel les suppliciés étaient enfermés, et qu'on mettait ensuite sur le feu. Par un complexe système de tuyaux, les cris de douleurs, en sortant par la bouche de la statue, ressemblaient au mugissement de l'animal. Selon la légende, Phalaris essaya cette création en y faisant enfermer Périllus lui-même. Chez Ovide aussi l'histoire sert d'exemple contre une femme parjure.

### 3.4.3.2 Le trop-plein d'énergie : transposition poétique des coliques

L'insistance sur un « feu » intérieur, on l'a vu, représente un *topos* de la poésie lyrique depuis l'antiquité. Qu'on lui confie l'évocation d'un état d'inspiration, ou la transposition symbolique des ébats amoureux, il s'agit d'une posture de mise chez les poètes élégiaques. Et on peut retrouver chez Chénier, tout comme chez ses contemporains, l'attrail coutumier des « flammes », des « flambeaux », etc. propre à l'élégie<sup>152</sup>. La nouveauté chénieriste se situe ailleurs. L'évocation du feu, loin de s'apaiser dans la représentation du génie inspiré ou des beautés de la femme aimée, finit par offrir un déguisement poétique à un état pathologique : la recrudescence, vers 1786, des coliques néphrétiques dont le poète souffrait depuis son jeune âge. On pourrait, sur le plan symbolique, voir dans cet excès de chaleur (les calculs rénaux sont appelés « sables brûlants ») un effet du déséquilibre entre microcosme et macrocosme – déséquilibre résultant de l'issue malheureuse de la relation avec D'Azan-Camille. C'est alors comme si le transfert énergétique se bloquait : la fin de l'histoire sentimentale laisse le poète désemparé, déchiré par un surplus d'énergie.

Dans le poème qui suit celui du taureau de Phalaris, on repère une première allusion : « Dans mes reins agités quand des sables brûlants | S'ouvrent un dur passage et

---

152 Une liste exhaustive n'aurait pas beaucoup d'intérêt. Mais tout lecteur des *Élégies* remarquera par exemple comment les mains, les seins, les draps du lit de la femme aimée, etc. soient souvent brûlants. Chénier s'autorise d'une comparaison à Icare afin de peindre sa condition : « Au flambeau de l'amour j'ai vu fondre mes ailes » (cela dans une réponse à Abel Malartic de Fondat, qui l'accuse de négliger ses chantiers littéraires pour jouir de l'amour de Camille, *Ibid.*, p. 240 [II, 12]). Ailleurs, c'est Properce qui lui offre la possibilité de se représenter en amoureux « ardent » : une foule d'enfants le poursuit dans la rue en lui jettant des dardes et en lui ordonnant d'aimer Camille (« Oui, je brûle ; ô D'[A]z[an] ! laisse-moi du repos. | Je brûle ; ô de mon cœur éloigne ces flambeaux ! », *ibid.*, p. 234 [II, 3]), etc.



déchirent mon flanc ! »<sup>153</sup>. On remarquera l'anastrophe artificielle qui déplace l'adverbe dont dépend la subordonnée temporelle au milieu du vers (déplacement qui semble relever d'une modalité phrastique ancienne, « à la grecque » pour reprendre le mot de Hugo). Un rapport étiologique entre les coliques et une situation de stress dépasse le cadre du présent discours. On se contentera néanmoins de suggérer l'idée d'un rapport « poétique » entre la fin de l'histoire avec Camille et le retour des « sables brûlants ». C'est comme si l'énergie, longuement accumulée, trouvait enfin moyen de sortir malgré le poète, à son corps (littéralement) défendant, comme c'était le cas des flux biliaires lors de la traversée de la Manche.

Chénier revendique à mainte occasion une maîtrise absolue de sa matière. L'image du flanc déchiré mérite donc une attention particulière, en ce qu'elle symbolise une ouverture de l'écran entre l'intérieur et l'extérieur qui soit indépendante de la volonté du poète. Il serait une erreur de la réduire au *topos* de la blessure d'amour, que le poète exploite dans d'autres endroits des *Élégies*<sup>154</sup>. Les « sables brûlants » reviennent encore dans l'élégie II, 35, lorsque le poète confie au départ pour l'Italie l'espoir d'une guérison (« C'est là qu'un plus beau ciel, peut-être, dans mes flancs | Éteindra les douleurs des sables brûlants. »<sup>155</sup>), et dans l'élégie IV, 33, la dernière du recueil<sup>156</sup> :

---

153 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 267 (II, 33).

154 Par exemple dans l'élégie II, 3 (p. 234), où le poète s'inspire d'une image virgilienne (*Énéide*, IV, vv. 69-73) :

Tel que le faon blessé fuit, court, mais dans son flanc  
Traîne le plomb mortel qui fait couler son sang ;  
Ainsi là, dans mon cœur, errant à l'aventure,  
Je porte cette belle, auteur de ma blessure.

155 (*Ibid.*, p. 270).

De sables douloureux si ses flancs sont brûlés,  
 Ses tristes vers en deuil, d'un long crêpe voilés,  
 Ne voyant que des maux sur la terre où nous sommes,  
 Jugent qu'un prompt trépas est le seul bien des hommes.

L'anamnèse médicale vient approfondir la lamentation typique d'un état de détresse (amoureuse, mais aussi sociale, etc.), en doublant le chagrin d'une douleur physique. Le résultat consiste en la délimitation d'une posture élégiaque nouvelle, que j'appellerai « pathologique » : le rapport du poète à son intériorité se fait douloureux. La sincérité élégiaque gît désormais à la confluence d'un feu métaphorique et d'une brûlure réelle. Elle cesse d'être un poncif au moment où elle « dévore » (voir l'élégie à Le Brun et à Brazais citée plus haut) et « déchire » le poète. Cette posture nouvelle entraîne une conséquence décisive : l'acte de s'écrire, pour le poète lyrique, devient sacrificiel ; tel qu'une bougie, il ne peut reluire dans son œuvre qu'au prix de sa consommation. Citton l'affirme à ce propos : « À l'âge de la modernité réfléchissante, le Prométhée artiste doit se mettre lui-même en feu s'il espère transmettre à ses amis humains un don qui en vaille la chandelle. Ce qui revient à dire que pour briller, il doit accepter de se consumer [...] »<sup>157</sup>.

En conclusion, on ne pourra ne pas apprécier l'originalité de la reprise chénieriste du champ symbolique du feu. D'un côté, en s'autorisant des théories néo-spinozistes, le poète fait de son poème le lieu privilégié de représentation-recréation (tantôt métrique,

---

156 *Ibid.*, p. 317. À signaler qu'un écho indirect pourrait être repéré dans la longue périphrase qui ouvre l'élégie IV, 14 (p. 305), dédiée à Maria Cosway, dont d'Hancarville, ami et de Chénier et de la « jeune Florentine », avait commandé à un graveur le portrait historié : cet élève de « l'art de Pyrgotèle » grave alors le portrait de la femme sur les « veines de cailloux du Gange ou de Syrie », courant rocheuses qui traversent les profondeurs de la terre-grand animal...

157 Yves Citton, « Le dilemme... », op. cit., p. 112.

tantôt thématique) de l'énergie du « Grand animal ». De l'autre côté, insistant sur l'image d'un « feu intérieur », il délimite une posture lyrique nouvelle. L'élément saillant de cette posture lyrique est représenté par la souffrance. Or, cette souffrance n'est pas l'effet d'une douleur élégiaque de courte durée (pourvu que le poète trouve des amis disposés à faire bonne chère afin de lui faire oublier l'« ingrate »). Il s'agit plutôt un malaise plus profond, dont la brûlure déchire le corps même du poète. Il faut partir de cette déchirure afin d'aborder la dernière étape du présent chapitre, où l'analyse se penchera sur deux procédés à travers lesquels Chénier remet en discussion la posture élégiaque léguée par la production XVIII<sup>e</sup> siècle : l'ironie et l'alanguissement.

### 3.5 L'élégie analytique entre ironie et alanguissement

Revenons sur l'image des blessures que les « sables brûlants » ouvrent dans les flancs du poète. En ce qui concerne la poésie lyrique du XVIII<sup>e</sup> siècle, la portée symbolique de cette image est hors de doute : jamais la représentation de l'intériorité n'était allée jusqu'au point de « poétiser » une condition médicale. Ces ouvertures violentes dans le corps du « *Je* » poétique (et donc, en quelque sorte, dans sa poésie) représentent alors métaphoriquement autant de fentes du décor typique de l'élégie fin-de-siècle. Au niveau symbolique, par ces déchirures passe un élément décisif, à savoir le caractère « analytique »<sup>158</sup> du lyrisme chénieriste. On emploie ce mot du point de vue étymologique, afin de suggérer un mouvement de décomposition, de dissociation.

---

158 L'adjectif est de Baudelaire, qui cite (en se trompant) un jugement de Sainte-Beuve (*Correspondance*, 2 t., éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, « Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade », 1973, II, p. 584 [lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866]).

Au cours de la présente section, on interrogera deux procédés révélateurs de cette tension analytique : ironie et alanguissement. À une observation préliminaire, ce couple pourrait paraître mal assorti. Et, plus en général, l'inclusion du premier membre dans le champ de la poésie lyrique demeure problématique<sup>159</sup>. Or, l'ironie détectable dans l'élégie de Chénier constitue le produit d'un double héritage : d'une part, on pourrait évoquer la verbe propre à la production badine du XVIII<sup>e</sup> siècle ; d'autre part, on peut reconnaître dans la mise en scène chénieriste de ses propres malheurs un écho de cette distanciation ironique dont Paul Veyne a fait l'élément caractéristique de l'élégie latine<sup>160</sup>.

Et pourtant, on aurait tort de réduire cet aspect de la poétique chénieriste à l'imitation d'une posture ancienne. Jamais dans l'élégie du XVIII<sup>e</sup> siècle un poète n'avait tourné en ridicule ses propres ébats amoureux avec tant de sincérité. En revisitant des formes anciennes (le *paraklausithuron*) et en théâtralisant à l'extrême ses réactions,

---

159 Comique et poétique sont en rapport d'« opposition diamétrale » selon Jean Cohen (« Comique et poétique », *Poétique*, 61 (février 1985), pp. 49-61, ici p. 52), qui nie toute association des deux concepts. La distance demeure d'après Cohen impossible à combler entre recul critique et adhésion de l'énonciateur à son propre discours, ou alors entre précision descriptive et flottement pathétique, etc. Or, ces idées ont été partiellement remises en question et on admet de nos jours une coexistence dialectique de ces deux concepts. Cela est tout particulièrement vrai si l'on considère la poésie française après la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : l'éclatement d'une diction polyphonique au sein de celle qu'Arnaud Bernadet définit « la monovocalité de l'expression poétique » (« L'aporie lyrique du comique : éléments de réflexion critique », *Études françaises*, 51.3 (2015), pp. 143-164, ici p. 159) constitue précisément l'un des traits saillants de la modernité poétique – ou du moins, d'une « certaine » modernité poétique. Par exemple, Philippe Hamon trace une ligne de faille constituée par les recueils de Baudelaire (*Les fleurs du mal*, 1857) et Banville (*Odes funambulesques*, 1857), à partir de laquelle une présence de l'ironie dans la poésie lyrique est effectivement appréciable ; mais en même temps, il cite plusieurs exemples de résistance radicale à cette association : Verlaine, Lautréamont, Claudel... (« Sujet lyrique et ironie », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Modernités 8 – Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, pp. 19-26, ici p. 24)

160 D'après Veyne, les élégiaques latins empruntent cette mise à distance au poète helléniste Callimaque. Or, ce sourire n'a rien du sentiment d'impuissance consubstantiel à l'ironie lyrique moderne : « Ce mélange déconcertant d'amour et d'humour qu'est l'élégie romaine serait-il dû à la pudeur d'un poète qui affecte de rire pour ne pas pleurer ? L'inverse serait plutôt vrai » (Paul Veyne, *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 53).

Chénier parvient à créer un contraste déchirant entre aspirations et réalité. Ce contraste marque une étape nouvelle dans l'évolution de la poésie lyrique entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. On pourrait objecter qu'un tel contraste constitue un signe de l'inachèvement de l'œuvre en question : peut-être le poète aurait-il émoussé les aspérités tonales de son recueil en vue d'une publication... Cependant, force est de reconnaître la nouveauté de la reprise de Chénier. À mi-chemin entre l'« impuissance [...] jouée » des élégiaques latins<sup>161</sup> et le ricanement débile du « *Je* » baudelairien, la mise à distance chéniériste de la posture élégiaque contemporaine finit par en dénoncer la nature conventionnelle et suggérer, aussi timidement soit-il, une conscience méta-poétique.

On peine moins à inscrire dans la galaxie lyrique le deuxième élément du couple ci-dessus : la tristesse rêveuse qui va sous le nom d'alanguissement constitue à coup sûr l'un des éléments les plus probables de l'abandon lyrique, *a fortiori* depuis les poètes romantiques. Chez Chénier toutefois, ce terme n'a rien du plaisir mélancolique que Parny semblait voir du haut de son volcan (« Ne me console point, ma tristesse m'est chère ; | Laisse gémir en paix ma douleur solitaire »<sup>162</sup>). Il s'agit plutôt d'un état dysphorique, dans lequel on peut reconnaître l'épuisement progressif de l'énergie qui avait animé le poète dans l'entreprise élégiaque. Cet alanguissement produit alors un repli sur soi-même. Exilé en Angleterre, privé d'une « belle » dont l'amour canaliserait l'énergie dans la création artistique, Chénier, dans la dernière partie des *Élégies*, semble détourner vers l'intérieur le programme encyclopédique (« Tout voir, aller partout, tout savoir, et tout

---

161 Paul Veyne, *op. cit.*, p. 54.

162 Évariste Parny, *Œuvres complètes du Chevalier de Parny*, 2 t., Paris, Hardouin et Gattey, 1788, I, p. 120.

dire »). La perfection néo-classique laisse place à une inquiétude nouvelle, qui amène le poète à sonder les profondeurs de son âme. Les résultats recoupent ceux de l'exagération ironique : confronté au spectacle de sa propre intériorité, le poète reconnaît l'insincérité fondamentale de la posture élégiaque de convention.

Revenons à la composante analytique. C'est à Sainte-Beuve que l'on doit l'identification de cet élément du lyrisme chénieriste. Le passage est central, et mérite une citation *in extenso* : « Ce qui reste possible dans l'élégie, c'est quelque chose de moins haut et de plus circonscrit, ce sont des sentiments moins généraux, encadrés dans une nature plus détaillée. On rentre alors dans le genre d'élégie d'André Chénier. Lorsqu'en effet ce grand poète ne traite pas des sujets grecs [...] il nous offre le plus parfait modèle de l'*élégie d'analyse*, si l'on peut ainsi s'exprimer. Il nous peint la nature avec curiosité, quoique sans minutie, et nous révèle son âme dans ses dispositions les plus délicates, mais sans tomber dans la psychologie [...]. »<sup>163</sup>

L'« élégie d'analyse » représente en somme une écriture lyrique dont le but consiste à rédiger une « étude » du cœur – mais une étude pour ainsi dire « empirique »,

---

163 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 149. La suite de la citation précise quant à elle le sens de cette dernière remarque : « tomber dans la psychologie » signifie pour le l'auteur des *Lundis* gâter la représentation de l'intériorité par un abus de métaphysique, à la manière des poètes lakistes. Au reste, la psychologie était considérée à l'époque une branche de la philosophie portant sur l'âme humain : « Partie de la philosophie qui traite de l'âme, de ses facultés et de ses opérations » selon le *Dictionnaire de l'Académie française* (sixième édition, Paris, Firmin Didot, 1835, p. 527). Nodier quant à lui la définit la « partie de la philosophie qui traite de l'âme humaine, qui en définit l'essence, et qui rend raison de ses opérations » (*Dictionnaire universel de la langue française, rédigé d'après le Dictionnaire de l'Académie, et ceux de Laveux, Gattel, Boiste, Mayeux, Wailly, Cormon, etc.*, 2 t., Paris, Belin-Mandar, II, p. 340). Par contre, une définition moderne du terme (« Étude scientifique des phénomènes de l'esprit, de la pensée, caractéristiques de certains être vivants [...] chez qui existe une connaissance de leur propre existence » (*Le nouveau Petit Robert*, nouvelle édition, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, SEJER, 2007, p. 2063) semble posséder plusieurs points de contact avec l'élégie de Chénier telle qu'on l'a présentée.

exempt de tout soubassement métaphysique (on sait que dans la géographie élégiaque beuvienne l'élégie de Chénier se situe à l'opposé de celle de Lamartine). Son écriture est alors animée par une volonté de se connaître : que reste-t-il du poète élégiaque, une fois tombé le déguisement galant ? Quant à la démarche empirique, la conclusion de la dernière élégie du recueil en offre une théorisation intéressante<sup>164</sup> :

Toujours vrai, son [du poète] discours souvent se contredit.  
Comme il [sent], il s'exprime ; il blâme, il applaudit.  
Vainement la pensée est rapide et volage :  
Quand elle est prête à fuir, il l'arrête au passage.  
Ainsi, dans ses écrits souvent se traduisant,  
Il fixe le passé pour lui toujours présent ;  
Et sait, de se connaître ayant la sage envie,  
Refeuilleter sans cesse et son âme et sa vie.

Les premiers vers représentent encore une *excusatio non petita*, tantôt des dissonances internes aux *Élégies*, tantôt, *a posteriori*, de leur inachèvement : le poète a « arrêté au passage » des bribes d'inspiration, en reportant la phase de « façonnage » artistique. On peut aussi reconnaître l'écho d'un précepte de Boileau sous l'idée que le poète « Comme il [sent], il s'exprime »<sup>165</sup> – au grand danger cependant de sombrer dans l'inconséquence (« son discours souvent se contredit »).

Le besoin d'introspection surgit clairement dans la deuxième partie de la citation. Le désir de se connaître, s'établissant sur des prémices philosophiques (l'adjectif « sage », l'écho de la maxime attribuée à Socrate γνῶθι σεαυτόν), en vient à constituer celle que Buisson appelle « la plus ample et la plus remarquable tentative du siècle pour rivaliser

---

164 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 318.

165 L'édition Buisson-Guitton rétablit la *lectio* « sent » contre « veut », suggérée par Latouche en 1819 et adopté ensuite par tous les éditeurs. Non que Chénier ne soit déjà à bien des égards un poète de la « volonté » (au sens balzacien et baudelairien) ; mais il est sans doute plus un poète de la « sensation », et qui ne craint pas les contradictions inscrites dans une obéissance totale à celles-ci.

en vers avec les *Confessions* et les *Rêveries* de Rousseau »<sup>166</sup>. Subordonné à une telle entreprise, l'amour ne constitue que l'un des éléments qui composent la mosaïque du cœur humain : la nouveauté chénieriste consiste aussi en la tentative de soustraire l'élégie au discours amoureux, en agrandissant par ce choix la palette lyrique.

La nature « empirique » de cette introspection est bien soulignée par la métaphore *in absentia* du dernier vers. Le poète refeuillette le livre de sa vie : si l'on considère le parallélisme « et son âme et sa vie » comme un hendiadys, on reconnaîtra dans ce livre les *Élégies* elles-mêmes (ou du moins, la « synthèse fulgurante » qu'elles auraient dû être), dans toute leur portée gnoséologique. Or, cette tension est proprement « analytique », en ce qu'elle implique une mise en examen de sa propre existence et de son intériorité. Elle surgit du discours élégiaque conventionnel, telle une note dissonante : au moment où le poète se réclame du *topos* élégiaque des vers « soupirés », il glisse l'image d'une « traduction » de soi (donc de son cœur) en signes et mesures poétiques. Le passage est intéressant : la traduction, tout comme l'image du livre (associée au « *Je* »), renforcent l'idée d'une objectivation de l'intériorité, d'une mise à distance de la matière lyrique.

Ironie et alanguissement représentent en définitive deux procédés par lesquels Chénier dénonce la nature factice de la posture élégiaque contemporaine. On aura garde, en les analysant séparément au cours des prochaines pages, de primer l'effort poétique par rapport aux résultats. Surtout dans le cas de l'alanguissement, le lecteur moderne risque d'être déçu par la nature conventionnelle de la posture chénieriste. Or, cette

---

166 *Ibid.*, p. 532.



déception constitue paradoxalement l'un des signes de la nouveauté de cette poésie. C'est précisément à cause de son succès pendant le Romantisme que l'introspection lyrique inaugurée par Chénier nous est devenue familière jusqu'au poncif.

### 3.5.1 Exemples d'ironie élégiaque

Les exemples d'ironie ne manquent pas dans les *Élégies*. À partir de la réitération d'un motif typique de la poésie élégiaque (la prise de conscience, de la part du poète, de l'inutilité de ses efforts<sup>167</sup>), Chénier opère une distanciation critique par rapport au personnage de l'amoureux transi – et donc de la sincérité de mise caractéristique du genre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une telle distanciation est au premier abord l'effet d'un dédoublement de l'énonciation lyrique. Au poète-amoureux s'oppose dans plusieurs poèmes une deuxième voix, qui redit la nature involontairement comique de ses efforts. L'exemple peut-être le plus réussi est le *paraklausithuron* que le poète adresse à Lycoris. Je citerai par la suite quelques extraits particulièrement intéressants<sup>168</sup> :

Couchons-nous sur sa porte. Ici, jusques au jour  
Elle entendra les pleurs d'un malheureux amour.  
Mais non... fuyons... [...]

Mais plutôt renonçons à ce sexe trompeur.  
Quî, moi ? j'aurais voulu, sur ce sein inflexible,  
Tenter à mes douleurs un cœur inaccessible :  
J'aurais flatté, gémi, pleuré, prié, pressé, ...  
À me dire coupable elle m'aurait forcé... [...]

Ingrate que j'aimais, je te hais, je t'abhorre...  
Mais quel bruit à sa porte ?... Ah, dois-je entendre encore ?...  
J'entends crier les gonds... On ouvre... C'est pour moi... [...]

---

167 C'est cette prise de conscience qui détermine, chez Parny par exemple, la dialectique femme aimée-amis fidèles. Chénier exploite une telle dynamique, par exemple dans I, 14 (p. 212), II, 24 (p. 254 : cette élégie relate un projet d'orgie pour se venger de Camille), II, 28 (p. 260) ou encore dans le projet déjà cité IV, 7 (p. 297).

168 *Ibid.*, pp. 202-3 (I, 9)

L'abus de point de suspension, en fragmentant l'énonciation, offre un pendant graphique à l'image d'un sujet « suspendu » au beau milieu d'une antilogie des plus coutumières : jouer l'amant élégiaque jusqu'au bout, ou alors partir en se récriant contre « ce sexe imbécile »<sup>169</sup>. Mais cette opposition cache un autre mouvement de nature essentiellement méta-poétique : Philippe Jousset l'appelle « l'échappement vers l'autodérision » et y reconnaît l'un des traits de nouveauté les plus saillants des *Élégies*<sup>170</sup>. On devine dans ce mouvement le décalage entre deux postures de Chénier : *scriptor* et *agens*. Il résulte de l'effet que produit une description qui se veut simultanée alors qu'elle est forcément le produit d'une mise en vers successive. Autrement dit, le poète nous relate avec force détails psychologiques une situation qu'il a déjà vécue. La nouveauté consiste en ce que, loin d'émousser le ridicule, il le transforme dans le moteur même de la pièce : selon Jousset, « l'aporie du scénario d'un verbe qui contredit incessamment le serment qu'il professe n'est pas accidentelle, elle devient *constitutive* »<sup>171</sup>.

---

169 On retrouve une même hésitation dans l'élégie II, 25 (p. 255), mais contractée dans quelques vers icastiques et très rythmés :

Non, non : je n'irai point. La nuit tombe ; j'accours.  
On s'excuse, on gémit ; enfin on me renvoie,  
Je sors. [...]

170 Philippe Jousset, « Le cœur versifié : élégies d'André Chénier », *L'information littéraire* 58.1 (2006), pp. 40-50, ici p. 45.

171 *Ibid.*, p. 46. Quant à ce ridicule, Jousset cite la disproportion entre le gémissement des gonds et la réaction du poète, qui y voit une promesse d'amour (« Elle me garde sa foi »).

L'exagération et la théâtralisation constituent deux relais de cet « échappement vers l'autodérision »<sup>172</sup>. L'élégie II, 26 constitue un exemple réussi d'union de ces deux procédés. La mise en accusation d'une fausseté intrinsèque à la posture élégiaque revient ailleurs au fil des *Élégies*, au point de constituer une tension sous-jacente et parallèle à l'évolution du roman sentimental. Que l'on pense encore à l'élégie II, 26. Ce poème s'ouvre sur un tableau paisible : le poète relate un rêve heureux au cours duquel il a vu Camille mollement allongée sur son lit, qui « tendait les bras et [...] appelait près d'elle ». Le bonheur est à son comble. Chénier s'exclame alors :

Les songes ne sont pas capricieux et vains ;  
Ils ne vont point tromper les esprits des humains.  
De l'Olympe souvent un songe est la réponse ;  
Dans tous ceux des amants la vérité s'annonce.  
Quel air suave et frais ! le beau ciel ! le beau jour !  
Les Dieux me le gardaient ; il est fait pour l'amour.

On remarquera l'harmonie de cette ouverture, effet d'un accord parfait entre syntaxe et métrique. Les quatre premiers vers se terminent tous par un signe de ponctuation fort (point, point-virgule), le cinquième marque la césure à l'hémistiche par un point d'exclamation et le sixième par un détour à la fois graphique (le point-virgule) et logique (la césure tient lieu d'une conjonction consécutive). En somme, tout laisse présager un *crescendo* amoureux. Mais la suite du poème, en théâtralisant la découverte de l'infidélité, désavoue de façon poignante ce début harmonieux. Le contraste entre ces deux sections d'une même élégie nous paraît en lui-même relever du procédé de l'autodérision, en ce qu'il est souligné à plusieurs niveaux : thématique (rêve d'un amour

---

172 L'exagération s'établit souvent sur une accumulation (tantôt verbale, tantôt nominale) dans un seul vers : par exemple dans l'élégie déjà citée II, 4, où le poète, seul dans son lit, imagine D'Azan-Camille en compagnie d'un autre amoureux : « Un autre ! ô honte ! ô mort ! ô désespoir ! ô rage ».

fidèle/découverte de la trahison), prosodique (harmonie/rupture) et poétique (énonciation lyrique/théâtralisation).

Un autre procédé utilisé afin d'accuser le caractère artificiel de l'amour élégiaque consiste à afficher l'incongruité de cette dynamique de refroidissement et réconciliation. Par exemple, dans l'élégie II, 23, où le poète, venu formuler ses griefs à la belle insulaire à cause d'un rendez-vous manqué, se trouve bizarrement accusé par celle-ci (« Je viens lui pardonner ; et c'est moi qu'elle accuse »<sup>173</sup>). La solution consiste alors en un raccommodement factice en ce qu'il s'oppose à tout bon sens : « Et pour la paix il faut que d'avoir eu raison, | Confus et repentant, je demande pardon ». Toujours dans le champ de l'incongruité se range la remise en question de préalables philosophiques. Face à une amante volage, le poète est forcé d'oblitérer le résultat de la vision, dans un refus comique de la gnoséologie sensualiste<sup>174</sup> :

La digne confidente auprès de sa maîtresse  
Lui travaille à loisir quelque subtile adresse,  
Quelque discours profond et de raisons pourvu,  
Par qui ce que j'ai vu, je ne l'aurai point vu.

Au niveau stylistique, la remise en question est l'effet de l'accord de polyptote (« ai/aurai ») et répétition (« vu/vu »), qui finit par créer un calembour déstabilisant. On aura remarqué que la plupart de ces citations viennent du livre II, à savoir celui qui relate la relation avec D'Azan-Camille. La raison de cela réside en ce que cette liaison, plus que celle avec Lycoris (ou que celle, purement platonique, avec Maria Cosway), répond aux règles de la mise en scène élégiaque. Sœur de Mme Testart/Eucharis dans la réalité,

---

173 *Ibid.*, p. 253-54.

174 *Ibid.*, p. 258 (II, 26).

D'Azan-Camille l'est aussi dans la fiction poétique. L'attitude auto-dérisoire propre au « *Je* » poétique de Chénier résulte encore plus frappante si l'on tient compte de cette proximité<sup>175</sup>.

Jousset note qu'il faut user d'une grande circonspection là où il s'agit de départager les effets réellement cherchés par le poète de ceux qu'une lecture au second degré, typique des modernes, reconnaît dans son ironie. Force est toutefois de reconnaître la nouveauté de cette posture par rapport à celle qui caractérise les élégiaques contemporains. Là où Bertin ne craignait pas de se représenter en surhomme auquel l'amour donne un aura d'invincibilité, Chénier se livre au lecteur sans crainte de ridicule<sup>176</sup>. On a vu que le chancre d'Eucharis exprime, en conclusion du livre II des *Amours*, le programme de recouvrer la fonction de *præceptor amoris*, avant que les circonstances biographiques, ainsi que l'incapacité de reprendre à son compte le désenchantement ironique ovidien, ne le jettent à nouveau dans le *loop* sensualiste et élégiaque.

---

175 Dans l'article déjà cité, Jousset signale aussi à ce propos l'abus chénieriste de poncifs élégiaques (les lits sont amoureux, les jardins solitaires, les cheveux dorés, etc.) et la nature souvent factice de son langage, qu'il prouve à l'aide de plusieurs exemples (op. cit., p. 43).

176 On se rappellera des propos de Bertin après une nuit d'amour assez aventureuse :

Non, l'amant, quel qu'il soit, n'a rien à redouter ;  
Nul mortel à ses jours n'oserait attenter ;  
C'est un dieu, qu'à genoux le monde entier révère.

(Antoine Bertin, *Amours*, dans : *Œuvres complètes de Bertin avec notes et variantes précédées d'une notice historique sur sa vie*, Paris, Roux-Dufort aîné, 1824, p. 40). Il nous semble que l'élégie de Bertin et de Parny, produite du *lusus* de jeunes créoles désœuvrés, est moins incline à ce ridicule qu'on retrouve chez Chénier. Même relativement au moment de la rupture on peut remarquer une différence entre l'auteur des *Iambes* et Bertin. Au net d'un déroulement semblable (découverte de l'infidélité – supplications – déchaînement vulgaire contre la parjure), la durée du rapport Bertin/Eucharis (sept ans), répétée en plusieurs endroits, jette une lumière différente sur la participation du poète ; d'autant plus que ses promesses (par exemple : « Eucharis a reçu mes premières caresses, Eucharis obtiendra mes dernières amours », *ibid.*, p. 64) sont renouvelées *in mortem* du premier amour (« Tu fis, sept ans entiers, le bonheur de ma vie ; C'est le seul souvenir qui reste dans mon cœur », p. 155).

Force est de s'appuyer à nouveau sur l'étude de Gian Biagio Conte déjà citée. L'ironie possède une charge destructrice : aussitôt assumée, elle cause immédiatement une sortie du paradigme élégiaque : « irony, at least insofar as it permits the poet to distance himself, lets us recognize [...] the dual – literally, 'hypocritical' – nature of elegy : it reveals itself as an artistic illusion, it lives its own artificial reality and claims instead to be rooted in real life »<sup>177</sup>. L'exagération et la théâtralisation permettent à Chénier de démasquer cette dynamique « hypocrite » à l'œuvre dans l'écriture élégiaque. La proverbiale sincérité du héros lyrique ne réside plus désormais dans un « naturel » que l'on oppose sans cesse à l'artifice, mais dans la prise en compte de l'inévitabilité de cet artifice, inscrit qu'il est désormais dans toute tentative d'élégie amoureuse. Au moment où elle se démasque, toutefois, l'élégie chénieriste révèle sa nouveauté. Au lieu de devenir *præceptor amoris*, le poète met en suspens le discours amoureux et tourne la tension didactique (cette « far-sightedness » que Conte oppose à la « short-sightedness » de la perspective élégiaque) vers les profondeurs de son être.

### 3.5.2 Psychopathologie du dernier Chénier

L'autre posture dans laquelle l'on peut reconnaître cette composante analytique de l'élégie chénieriste, et que j'ai définie de façon préalable comme alanguissement, domine le livre IV des *Élégies*. Le malaise du poète, exulcéré tantôt par des ennuis de santé (la gravelle), tantôt par l'effritement de l'inspiration (partagée entre plusieurs projets

---

177 Gian Biagio Conte, « Love without Elegy: the *Remedia amoris* and the Logic of a Genre », dans : *Poetics Today*, 10.3 (1989), pp. 441-469, ici p. 455.

littéraires auxquels il confie désormais sa réussite, impossible sur un plan social<sup>178</sup>), détermine le détour amèrement méditatif de sa posture lyrique. Le climat anglais cautionne quant à lui le développement d'une veine splénétique, débouchant par à-coups sur des propos suicidaires. Le poète sent que l'énergie l'abandonne : le livre IV est caractérisé par la fin de l'amour-passion, mobile de l'existence poétique chénieriste. Le rapport entre microcosme et macrocosme se fait de plus en plus dissonant. Le poète se représente alors à contretemps par rapport au flux de l'énergie de la nature, ainsi qu'on l'a vu dans l'élégie sur la nausée. Le livre IV contient en effet plusieurs images de naufrage. La traversée de la Manche ne représente de ce point de vue que l'écho réel d'un naufrage « existentiel », que le poète avait explicité dans l'élégie IV : 11 à l'aide d'une image mythologique<sup>179</sup> :

Relevé d'une chute, une chute m'attend ;  
De Charybde à Scylla, toujours vague et flottant,  
Et toujours loin du bord jouet de quelque orage,  
Je ne sais que périr de naufrage en naufrage.

Mais les signes avant-coureurs de cet effondrement existentiel puisent leur origine bien loin des brumes nordiques, et plus précisément lors du voyage en Italie. Il est vrai qu'en parcourant la Botte, Chénier semble remplir son cœur d'inspiration, et donc son

---

178 L'élégie IV, 1 contient une référence à cette multiplication des efforts poétiques, qui n'est à bien voir que le revers de la « paralysie du talent » dont parlait Buisson : « Tantôt de mon pinceau les timides essais | Avec d'autres couleurs cherchent d'autres succès » (*ibid.*, p. 292). Gêne économique et réussite poétique se lient de façon inextricable vers la fin du recueil : le poète refuse de se plier aux manigances du monde littéraire (la *République des lettres* qu'il peint avec féroce à cette même époque) et revendique sa liberté. L'élégie IV, 1 contient plusieurs vers sur cette teneur ; par exemple : « Une pauvreté libre est un trésor si doux ! » (p. 291) ; « Il est si doux, si beau, de s'être fait soi-même ; | De devoir tout à soi, tout aux beaux-arts qu'on aime. » (p. 292). Fabre a parlé à ce propos d'un « mutisme » dont Chénier « enveloppa son génie » à cause de « son horreur de succès faciles » (*op. cit.*, p. 9). Mais la réussite devient l'objet d'une procrastination de plus en plus pénible : « Si jamais je deviens riche, il faut faire une pièce intitulé : || MES SOUVENIRS. || ... Jadis je ne souhaitais qu'une fortune médiocre, un *toit socratique*..., Je suis riche... mais je me rappelle avec plaisir ce temps où, quoique pauvre et mal aisé, je n'étais pas malheureux... [...] » (p. 311 [IV, 24]).

179 *Ibid.*, p. 300 (IV, 11).

*scrapbook* élégiaque de vers jaillis au milieu de projets jamais réalisés, en même temps que son « gibier » se remplit de conquêtes amoureuses (réelles ou rêvées, le doute demeure)<sup>180</sup>. Mais un poème au moins laisse apparaître une prise de conscience de la futilité désormais patente de toute posture élégiaque teintée d'hédonisme. Le poète est à Rome ; la remémoration d'exemples anciens de vertu (tout particulièrement celui de Caton d'Utique) lui inspire une élégie dont on reproduit ici le début<sup>181</sup> :

Des belles voluptés la voix enchanteresse  
N'aurait point entraîné mon oisive jeunesse.  
Je n'aurais point, en vers de délices trempés,  
Et de l'art des plaisirs mollement occupés,  
Plein de douces fureurs d'un désir profane,  
Livré nue aux regards ma Muse courtisane.  
J'aurais, jeune Romain, au Sénat, aux combats,  
Usé pour la patrie et ma voix et mon bras,  
[...]

Ces quelques vers semblent annoncer la destinée révolutionnaire de Chénier (que l'on pense à l'image des « vingt sophistes pieux » s'adonnant à « Prouver en longs discours appuyés de maximes | Que toutes [s]es vertus furent des nobles crimes »). La valeur optative des verbes au conditionnel (que gouverne une protase tirée d'Horace :

---

180 Par exemple la « Belle romaine » de l'élégie III, 9 (*ibid.*, p. 278), ou encore la « Belle » à la beauté fuyante et aux appas exotiques de l'élégie III, 15 (p. 283), à laquelle le poète veut dédier une « peint. Romantique » et qui anticipe en quelque sorte l'éclat des beautés insulaires (mais aussi de la passante) baudelairiennes :

Elle avance, elle hésite, elle traîne ses pas.  
Grande, blanche. Sa tête aux traits délicats  
Est penchée. Elle rit. Mais à demi-troublée,  
D'un léger vêtement couverte et non voilée.  
[...]  
Assise auprès de lui, ses yeux pleins de son âme  
Nagent dans les langueurs d'une amoureuse flamme  
Et sa voix sur un luth, voluptueux accents,  
Lui soupire en chanson la langue des Persans.

Mais en général, en Italie, « Les belles sont partout. Pour chercher les beaux arts, | Des arts vainement j'ai franchi les remparts » (p. 281 [III, 14]) !

181 *Ibid.*, p. 276 (III, 6).



« [...] *Hos utinam inter | Heroas natum tellus me prima tulisset !* »<sup>182</sup>), appuyée par l'anaphore, semble afficher la fatigue chénieriste à l'égard d'une élégie érotique de plus en plus discréditée.

Ce discrédit, on l'a vu, est à la base de la montée de ton du livre IV. Or, force est d'avouer qu'une telle montée ne se réalise que partiellement. Le sentiment platonique à l'égard de Maria Cosway s'accorde imparfaitement à la mise en scène élégiaque : sa beauté fournit davantage la matière au graveur de camées qu'au poète, ainsi que Chénier semble le reconnaître dans l'élégie IV, 6 : « Mais les douces vertus et les grâces décentes | N'inspirent aux cœurs purs que des flammes constantes »<sup>183</sup>. On est ici à l'opposé de l'esthétique hédoniste : l'uniformité (les « flammes constantes ») l'emporte sur la *variatio* (et donc sur le rythme et sur l'énergie) ; la contemplation sereine et détachée a raison de la quête d'une jouissance à tout prix. Comment conjuguer alors ce sentiment nouveau et le cadre élégiaque ? Si Chénier a reconnu le problème, il n'a pas eu la force (poétique) d'envisager une solution. Il en va de même pour les morceaux élégiaques qui décrivent un mouvement d'autoconscience : leur dimension fragmentaire évoque tout au mieux la nécessité d'une forme nouvelle, plus proche de la méditation lamartinienne que de l'élégie fin-de-siècle.

---

182 Horace, *Satires*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 146 (II, 2, vv. 92-93).

183 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 306. L'identité de cette « jeune Florentine » a provoqué d'âpres débats au sein de la critique chénieriste. Voir les mises au point définitives de Renata Carocci (« Autour de Marie Cosway et d'André Chénier ») et de Georges Buisson (« Un rêve de pierre d'André Chénier : le portrait gravé de Maria Cosway ») dans : *Cahiers de l'association Roucher-André Chénier – André Chénier*, op. cit., pp. 25-34 et 157-170.

Un tel passage ne se réalise pas chez Chénier. Son examen intérieur ne s'autorise jamais du cadre métaphysique nécessaire aux élégiaques anglais (Young et Hervey appartenaient au clergé), aussi bien qu'à Lamartine. Mais surtout, une telle autoconscience représente le produit d'instantanés privés de désespoir et d'affaiblissement qui s'accordent mal avec cette « sérénité et [...] résignation devant l'inévitable »<sup>184</sup> que Chénier tire de la lecture et de l'exemple des classiques. Citons un exemple de cette posture, frappée au coin du stoïcisme ancien<sup>185</sup> :

Je vis. Je souffre encor. Battu de cent naufrages,  
Tremblant, j'affronte encor la mer et les orages,  
Quand je n'ai qu'à vouloir pour atteindre le port.  
Lâche ! aime donc la vie, ou n'attends pas la mort.

Mais ce quatrain titanesque contraste fortement avec d'autres élégies, où le poète se montre sous une lumière plus intime et pensive : c'est dans ces poèmes qu'il est possible d'après nous de lire l'élément analytique de l'alanguissement chénieriste, ainsi que l'on verra dans les paragraphes qui suivent.

L'alanguissement est au premier abord l'effet de l'épuisement de l'amour-passion. Le poète, vidé de toute énergie semble se recroqueviller sur soi-même. Dans l'absence de

---

184 La formule est d'Elisabeth Quillen, *op. cit.*, p. 81. *L'Essai* contient une comparaison décisive entre la mélancolie « profonde et lente » des Grecs, touchant ces cordes communes à tous les hommes, et la frénésie des poètes anglais : « [...] la plupart de ces poètes du Nord, surtout Anglais, se tourmentent toujours et en toute occasion ; leur douleur est un désespoir frénétique ; leurs plaintes, des hurlements ; leurs images n'ont point de modèle dans la nature ; leur expression est démesurée ; ou si quelquefois ils veulent envisager d'un œil insouciant et philosophique les objets de la terreur du vulgaire, alors autre excès : ils en parlent avec un rire grimaçant et triste ; ils revêtent ces idées de mort d'une gaîté bizarre et farouche [...] ; tandis que ces bons Grecs et ceux qui ont écrit comme eux, parce qu'ils avaient une âme tendre et flexible et vive comme eux, savent plaire et intéresser, et égayer doucement, dans leurs ingénieuses folies. » (*Essai...*, *op. cit.*, p. 646-47). La question est toutefois plus complexe : Chénier semble osciller entre l'admiration et le mépris, car « si son instinct le portait à l'admirer [*la poésie anglaise*], sa volonté s'y refusait ; car il y avait chez lui un parti-pris inconscient à ne rien trouver beau qui ne soit grec » (Quillen, *op. cit.*, p. 91 ; l'auteur cite un fragment poétique à propos des « poètes anglais, trop fiers pour être esclaves » [*Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 498]), témoignage plastique de l'hésitation chénieriste.

185 André Chénier, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 310 (IV, 22).

toute décharge énergétique, la contemplation de soi amène une connaissance pénible, voire mieux, une « triste sagesse » :

J'ai suivi les conseils d'une triste sagesse.  
Je suis donc sage enfin ; je n'ai plus de maîtresse.  
Sois satisfait, mon cœur. Sur un si noble appui  
Tu vas dormir en paix dans ton sublime ennui.  
Quel dégoût vient saisir mon âme consternée,  
Seule dans elle-même, hélas ! emprisonnée ?  
Viens, ô ma lyre ! ô toi, mes dernières amours  
(Innocentes du moins), viens, ô ma lyre ! accours.

Le poète accepte à contrecœur les conseils de cette « triste sagesse » : le « sublime ennui » qu'il promet à son cœur introduit un écho menaçant que ne parviennent pas à effacer les adjectifs épithètes (« noble », « sublime »). La « triste sagesse » consiste au premier abord en la solitude, état psychologique et réel qui constitue l'une des « dominantes » du livre IV, en dépit des douces invocations aux amis de l'élégie IV, 1. Or, cette solitude cautionne certes le mouvement d'autoconscience propre à l'analyse. Celui-ci me paraît évident dans l'image de l'âme emprisonnée en elle-même. L'interjection, en séparant le verbe du groupe attribut + complément de lieu, souligne par l'inversion un mouvement de dégoût presque physique. Un tel dédoublement effraie le poète, encore tourné vers la dynamique élégiaque classique, dans laquelle aux refroidissements amoureux s'opposent des chansons à boire, des moments conviviaux où le poète retrouve l'allégresse au sein des amis<sup>186</sup>. Le résultat est un bégayement impuissant : l'anacoluthie « ô mes dernières amours » constitue une incise dont surgit une

---

186 La suite de l'élégie montre bien la solitude de cette nouvelle posture : « Où sont donc mes amis ? Objets chéris et doux ! Je souffre, ô mes amis ! Ciel ! où donc êtes-vous ? » ; et plus bas : « Non, mon cœur n'est point né pour vivre en solitude », « Il me faut qui m'estime, il me faut des amis » (*Ibid.*, p. 296). La longue proposition qui clôt le poème contient une question qui semble rester sans réponse : quelle destinée attend « Le malheureux qui, seul, exclu de tout lien, | Ne connaît pas un cœur où reposer le sien ? » (p. 297) ? Chénier exploite ailleurs dans ce livre une telle démarche interpellative, en posant des questions sans réponse. Par exemple dans l'élégie IV, 12 (p. 302), qui contient six points d'interrogation dans l'espace de douze vers !

deuxième incise (entre parenthèses, donc, on pourrait imaginer, à peine chuchoté en guise d'excuse). Cette deuxième incise déplace tout accord entre la syntaxe et la prosodie. Le phrasé du cœur l'emporte ainsi sur les règles métriques.

Or, cette élégie n'est qu'un présage. À partir de l'élégie IV, 17 (c'est-à-dire, après l'arrivée à Londres), la solitude représente désormais l'état habituel du poète, dont la détresse accélère l'alanguissement. Pris dans une spirale négative, celui-ci arrive à contempler l'idée du suicide<sup>187</sup>. Mais un aspect intéressant de cette tension analytique consiste en ce qu'elle ne se borne pas à fouiller dans l'âme du poète afin de trouver ce qui le fait souffrir. À travers l'objectivation de l'intériorité, le poète parvient à isoler le problème ; l'énonciation à voix haute (ou par le biais de la parole écrite) entraîne un dépassement, et donc une guérison. L'élégie d'analyse finit alors par revêtir une fonction psychothérapeutique. Un regard jeté sur une suite assez cohérente d'élégies (IV : 18-22) nous permettra de montrer rapidement ce processus.

La conséquence symbolique du départ pour l'Angleterre, on l'a vu, consiste en une remise en question – nécessaire en quelque sorte, mais tout de même dangereuse – de la posture élégiaque traditionnelle. Dans l'élégie IV, 18, le poète se représente « Sans parents, sans amis, et sans concitoyens, | Oublié sur la terre, et loin de tous les miens »<sup>188</sup>. Bien plus que la mère-patrie (à laquelle est dédié un vers à peine : « Le doux nom de la France est souvent sur ma bouche »), l'objet de la mélancolie chénieriste est la figure d'un ami

---

187 « Je compte les moments, je souhaite la mort » (IV, 18) ; « Je regarde la tombe, asile souhaité ; | Je souris à la mort volontaire et prochaine » (IV, 21, p. 310).

188 *Ibid.*, p. 308 (IV, 18).

Qui près de moi s'asseye, et voyant mon visage  
 Se baigner de mes pleurs et tomber sur mon sein,  
 Me dise *Qu'as-tu donc ?* et me presse la main.

Cette solitude est aggravée par le piètre spectacle de la vie mondaine londonnienne, décrite avec mépris<sup>189</sup> :

Prêtres et gens de cour, ambitieux tyrans,  
 Nobles et magistrats, superbes ignorants,  
 Tous vieux usurpateurs et voraces corsaires,  
 Et dignes héritiers de l'esprit de nos pères.

Ces fréquentations nuisent doublement au poète : non seulement ont-elles l'effet d'aigrir sa marginalité, mais encore, elles échangent la « sainte solitude » de celui qui peut se livrer « aux sages disciplines » (c'est-à-dire à la philosophie) contre les devoirs de l'employé, qui passe son temps entre « des travaux obscurs tristement importants » et les devoirs mondains qui l'abrutissent (« [...] feindre d'être un sot pour vivre avec les sots »).

Quelques mois d'une telle existence suffisent pour inspirer à Chénier une courte méditation que je transcris en entier<sup>190</sup> :

Tout homme a des douleurs. Mais aux yeux de ses frères	
Chacun d'un front serein déguise ses misères.	
Chacun ne plaint que soi. Chacun dans son ennui	
Envie un autre humain qui se plaint comme lui.	
Nul des autres mortels ne mesure les peines	5
Qu'ils savent tous cacher comme il cache les siennes.	
Et chacun, l'œil en pleurs, en son cœur douloureux	
Se dit : « Excepté moi, tout le monde est heureux. »	
Ils sont tous malheureux. Leur prière importune	
Crie et demande au ciel de changer leur fortune.	10
Ils changent ; et bientôt versant de nouveaux pleurs,	
Ils trouvent qu'ils n'ont fait que changer de malheurs.	

Il s'agit ici d'après nous de l'un des meilleurs exemples d'élégie d'analyse<sup>191</sup>. Le poète diffracte sa condition de détresse en deux personnes – voire mieux, en deux

---

189 *Ibid.*, (IV, 19)

190 *Ibid.*, p. 309 (IV, 20).

solitudes. L'une se cache à l'autre (dans ce sens, le poème est directement lié au thème du déguisement social abordé dans l'élégie précédente). Le ton philosophique s'appuie sur un jeu d'anaphores (Chacun... Chacun... Chacun, vv. 2-3), de répétitions (plaint... plaint, vv. 3-4) et de polyptotes (cacher... cache, v. 6 ; changer... changent... changer, vv. 10-12), qui structurent la plainte et donnent au poème une allure gnomique. La concordance entre prosodie et syntaxe est presque toujours respectée, et l'on trouve deux exemples de phrase-hémistiche qui semblent se répondre à distance (« Chacun ne plaint que soi », v. 3 ; « Ils sont tous malheureux », v. 9) ; font exception le v. 9, où un signe de ponctuation fort isole et souligne l'incise « Excepté moi » dans la deuxième partie de l'hémistiche (c'est-à-dire, l'élément saillant de la réflexion du solitaire), et le v. 11 (« Ils changent »).

Le poète déploie ici toutes ses ressources rhétoriques afin de peindre une situation qui de personnelle devient universelle. La phrase lapidaire au v. 11 représente le point central d'un mouvement éternel (le « changement »), mais inutile, car il n'améliore pas la condition du locuteur. Un tel mouvement annonce le « flux et reflux d'espoir et de douleurs » de l'élégie suivante<sup>192</sup>. Ce courant impétueux emporte le poète, qui se complaît brièvement dans la pensée du suicide (« Je me prie, en pleurant, d'oser rompre ma chaîne »<sup>193</sup>). On peut situer dans cette tentation ultime l'*acmé* de la suite d'élégies en objet. La réponse du poète à une telle tentation consiste alors en un effort d'objectivation

---

191 Que Sainte-Beuve ne connaissait fort probablement pas lorsqu'il écrivait *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829) : ce poème ne fut ajouté par Latouche aux *Œuvres complètes* de Chénier qu'en 1833.

192 *Ibid.*, p. 309 (IV, 309).

193 *Ibid.*, p. 310.

de sa condition, humaine et poétique en même temps. Par rapport au dédoublement rhétorique de l'élégie précédente, ici l'effort d'objectivation paraît lucidement assumé. Le « *Je* » poétique *se* regarde, peut-être pour la première fois étant donné le ton de la confession :

Et puis mon cœur s'écoute et s'ouvre à la faiblesse :  
 Mes parents, mes amis, l'avenir, ma jeunesse,  
 Mes écrits imparfaits ; car à ses propres yeux  
 L'homme sait se cacher d'un voile spécieux.

Au comble de la détresse, le poète voit un jeune garçon précocement vieilli, qui se veut poète contre toute évidence (au reste, il n'a rien publié encore), mais dont la situation et les faiblesses ressemblent à celles de tout un chacun. Il s'agit d'un détour décisif : Chénier réalise – ne serait-ce que dans l'espace d'un distique – le programme qu'il a énoncé au début du chapitre II de l'*Essai* : « *Homo sum* : voilà le principe, le but, l'objet de tous les arts »<sup>194</sup>. La touche légère par laquelle le poète se peint en train de mentir à soi-même au sujet de la qualité de ses ouvrages représente l'un de ces éclats d'autoconscience dont brille le livre IV des *Élégies*.

Or, cet éclat est le produit d'un climax qui affecte le thème de la dissimulation dans les trois dernières pièces citées : le poète se dérobe avant tout à la société, ensuite à un interlocuteur inconnu mais singulier, enfin à soi-même. Ce qui compte aussi, c'est qu'une telle analyse des mécanismes psychologiques qui régissent le rapport, tantôt à autrui, tantôt à soi-même, produit un simulacre de guérison. Le poète reconnaît tout d'abord l'inutilité du suicide (à la fin de l'élégie IV, 21 : « Et la mort, de nos maux ce remède si doux, | Lui semble un nouveau mal, le plus cruel de tous »), et se targue

---

194 André Chénier, *Essai...*, op. cit., p. 680.

ensuite, dans un sursaut vitaliste, de la pose titanesque citée plus haut (« Lâche ! aime donc la vie, ou n'attends pas la mort. »)<sup>195</sup>.

En « s'écrivant », le poète parvient ainsi à surmonter ses pulsions suicidaires. Mais il parvient aussi, d'un point de vue poétique, à « faire le deuil » de l'élégie érotique. Les quelques mentions de « belles » en conclusion du livre IV sont alors réunies sous le trait d'un dynamisme nouveau. Fuyantes, elles semblent s'éloigner à jamais du poète. Ainsi dans un projet d'*ekphrasis* destinée à l'intention de Maria Cosway, on trouve ces deux vers : « Ils volent. Le char vole ! Elle vole. Elle fuit. | Comme l'agile éclair qui brille dans la nuit »<sup>196</sup>. Et même lorsque le poète tombe à nouveau amoureux d'une jeune fille, et projette une élégie sur la tyrannie d'amour, les seuls quatre vers que l'inspiration lui dicte semblent s'efforcer de saisir une beauté en train de s'enfuir :

Jeune vierge à l'œil doux, à la voix douce et tendre,  
Tu fuis, tu ne sais pas, tu ne veux point entendre  
Que de tes yeux charmants la grâce et la douceur  
Ont remis dans ta main les rênes de mon cœur.

Ce sont, nous informe Buisson<sup>197</sup>, les derniers vers d'amour conçus par le poète avant juillet 1789. La Révolution, en offrant au « jeune romain » Chénier ce *negotium*

---

195 En suivant un critère chronologique, l'édition Buisson-Guitton nous permet d'apprécier la sortie progressive de cette noire mélancolie qui affubla le poète dans son premier hiver anglais (à partir du mois d'octobre 1787). Déjà l'élégie IV, 23 représente une rêverie alpine inspirée des idylles gessneriennes ; le flux et reflux semble s'apaiser, dans une image rassurante de cristallisation : « Auprès des rocs d'âge en âge entassée | En flots âpres et durs, brille une mer glacée. » (*loc. cit.*). Le retour de la belle saison informe ensuite quelques courts fragments (un souvenir des opérations militaires au Champ-de-Mars, p. 312 [IV, 26a] ; le galop d'une belle à la tête voilée dans le Bois de Boulogne ou dans celui de Vincennes [IV, 26b] ; une réception donnée à l'ambassade durant l'été 1788, et pendant laquelle le poète observe « toutes ces belles Anglaises... »). Mais le poète ne profite pas du retour de la belle saison pour se donner à l'amour. Il préfère désormais la rêverie ; la représentation de ses promenades tient déjà du romantisme (p. 313, [IV, 27]).

196 *Ibid.*, p. 314 (IV, 30a).

197 *Ibid.*, p. 529.



qu'il avait désiré en contemplant les ruines de Rome, viendra oblitérer d'un seul coup tout effort élégiaque (la montée de ton, la nécessité de renouveler le genre en le transférant du côté de la méditation, etc.). La seule « synthèse fulgurante » que le poète cherche après cette date vise la nature composite du corps social plutôt que les ébats amoureux d'un jeune élégiaque.

### 3.6 Conclusion : (pres)sentiment de l'échec

Ici s'arrête, un peu brusquement, la carrière d'André Chénier élégiaque. La position de la dernière élégie du recueil est due à des raisons davantage poétiques que chronologiques. L'apologie de l'immédiateté du chant à la manière de Boileau (« L'art des transports de l'âme est un faible interprète ; | L'art ne fait que des vers ; le cœur seul est poète »<sup>198</sup>) contraste avec la nature fragmentaire des derniers essais élégiaques. Ce qui manque, surtout au livre IV, c'est précisément le travail de l'art. Chénier ne s'est pas soucié de mettre en ordre ces bribes d'inspiration jaillies au milieu de pénibles occupations. La partie peut-être la plus intéressante de la parabole élégiaque d'André Chénier réside ici. L'effort de « poétisation » de son existence intérieure met en liquidation, relativement au XVIII<sup>e</sup> siècle, le mythe d'une diction élégiaque facile et primesautière<sup>199</sup>.

---

198 *Ibid.*, p. 317 (IV, 33).

199 On objectera que chez Parny aussi on retrouve cette mise en accusation des préceptes de Boileau : « [...] Il faut être, vous dis-je, | Amant, quand on écrit, auteur, quand on corrige » (*Dialogue entre un poète et sa muse*, dans *Œuvres de Parny. Élégies et poésies diverses*, éd. A.-J. Pons, avec une préface de Sainte-Beuve, Paris, Garnier, 1862 [1779], p. 349). Mais ce refus du style galant ne saurait être pris au sérieux : aux exemples de facilités poétique qu'énumère la Muse (Madame Deshoulière, Chaulieu, Chapelle, Gresset, Voltaire...), le poète répond en invoquant Richelet, « complaisant Apollon », afin qu'il l'aide à améliorer la qualité de ses rimes ! (On attribuait à l'époque à César-Pierre Richelet, célèbre grammairien, un *Nouveau dictionnaire des rimes* [1667] qui est en réalité l'œuvre de D'Ablancourt). Surtout, le poème se clôt sur l'image du poète ordonnant de se taire à cette Muse facile (et donc élégiaque) : « Rimez mieux. —

Une lecture synchronique du *corpus* chénieriste frappe le lecteur en raison des trous qui s'ouvrent entre un poème et l'autre, et qu'une prose elliptique vient parfois boucher de façon provisoire<sup>200</sup>. Si l'on admet, avec Starobinski, que cet inachèvement est n'est pas bêtement l'effet de la guillotine, on reconnaîtra dans cette difficulté le signe d'une tension nouvelle. On pourrait définir cet élément comme « l'imaginaire de l'échec », en empruntant les mots de Marie-Cathérine Huet-Brichard à propos de Sainte-Beuve<sup>201</sup>.

Cette difficulté n'est jamais clairement avouée par Chénier. Bien au contraire : le poète proclame en plusieurs lieux de son œuvre qu'il mènera à bien la tâche à laquelle il s'est attelé. Il s'appuie sur le lieu commun de la facilité propre à tout poète du siècle (« Ma main donne au papier sans travail, sans étude | Des vers fils de l'amour et de la Solitude »<sup>202</sup>). Et pourtant, comme on a suggéré plus haut, l'insistance sur des images

---

Je ne puis. – Ne rimez donc jamais. | Je le puis encor moins. – Taisez-vous. – Je me tais. » (pp. 350-51). On a vu que le défi chénieriste est de nature différente : contraindre cette Muse à une montée de ton.

200 Il faut se rappeler du fait que Chénier est immune à toute esthétique du fragment. Ceci ne représente alors qu'un stade transitoire, « une tension vers une poésie versifiée, état achevé de l'œuvre » comme le définit Éric Francalanza (« Fragment et inspiration chez Chénier : des premiers poèmes aux *Élégies* », *Lectures...*, op. cit., pp. 47-59, ici p. 50). Aucun fragment ne peut être considéré achevé en soi-même ; mais tous, suggère Francalanza, participent d'une même dynamique « constituante », menant du matériau informe à l'œuvre finie. Une telle dynamique représenterait alors l'essence même du travail chénieriste de systématisation de l'univers. Sous cet angle, l'importance du fragment, dans sa condition de non-fini, tient à ce qu'il en vient à représenter « un état poétique de l'œuvre » (p. 52). Quant à la prose, il faut balayer le champ de toute fascination « baudelairienne » à l'égard du mélange des deux *medium* (la prose « poétique », la poésie « prosaïque »). Chez Chénier, les notes représentent une écriture de service, comme celle que les lecteurs parnassiens croient reconnaître dans le *Spleen de Paris* (voir à ce propos : Graham Chesters, *Baudelaire and the Poetics of Crafts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 127).

201 Marie-Catherine Huet-Brichard, *La poésie de Sainte-Beuve : un imaginaire de l'échec*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 1999.

202 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 292 (IV, 1)

symboliques telles que celle du fondeur ou celle du sculpteur glisse une note dissonante au milieu de cette revendication de maîtrise poétique. Leur travail est long et fatigant, et l'espoir de succès est toujours confié à l'avenir : « Rien n'est fait aujourd'hui, tout sera fait demain ».

Ce n'est pas le couperet de la guillotine qui sépare le « rien » du « tout ». L'artiste-artisan reporte sans cesse le terme de sa besogne ; dans l'intervalle, la tâche s'agrandit. On peut reconnaître, derrière l'habileté surhumaine de Pygmalion, le labeur d'une autre figure mythique : ce Sisyphe évoqué par Baudelaire dans le poème « Le guignon », là où le poète des *Fleurs* avoue à contrecœur que « L'Art est long et le Temps est court »<sup>203</sup>. La dyade fondeur/sculpteur cache alors un élément nouveau : la hantise d'une matière qui, en dépit des proclamations, ne se laisse « dominer » qu'au prix d'un effort pénible. Que l'on pense à la dichotomie entre poète bouillonnant d'inspiration et rimeur incapable : Chénier se revendique du premier avec une insistance d'autant plus vigoureuse qu'elle ne parvient pas à effacer l'image effrayante du deuxième.

L'élégie chénieriste serait alors le résultat d'un compromis, jamais clairement avoué par le poète mais que l'on peut détecter au fil de ces images (et qui ressort clairement de la nature fragmentaire du recueil) : le compromis entre inspiration/aspirations et réalité. L'œuvre poétique se situe dans l'écart qui sépare le regard pressentant les formes cachées dans le bloc de marbre (ou l'harmonie des cloches) de l'ingrate matérialité de l'« airain embrasé ». On peut lire ce compromis, en dernière

---

203 Charles Baudelaire, « Le guignon », *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 17.

analyse, dans l'image du poète lyrique qui, en s'écrivant, entretient une flamme dont il est lentement mais inexorablement dévoré<sup>204</sup>. Or, ce développement constitue une ligne de faille mineure mais décisive dans la poésie de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : il suffit de penser à Sainte-Beuve/*Joseph Delorme* (dont l'œuvre ne peut s'achever qu'au prix d'un suicide symbolique), et *a fortiori* à la thématique de l'impuissance poétique qui domine les *Fleurs du Mal* de Baudelaire (la muse tantôt « vénale », tantôt « malade » la cloche « fêlée », etc.)

En conclusion du présent chapitre, on interrogera alors cette impuissance, qui représente l'autre face de la médaille du recours à l'imagerie du feu dont j'ai parlé plus haut. Nécessaire à l'écriture poétique (qu'il s'agisse de la « bouillante pensée » ou du creuset intérieur auquel s'allume l'élégie), le feu représente aussi une condamnation au moment où il se révèle insuffisant. La thématique peut-être plus frappante de cette difficulté a été analysée par Starobinski : il s'agit de l'idylle inachevée qui se range sous le titre *Le groupe de marbre*<sup>205</sup>.

C'est l'histoire d'une jeune fille qui tombe amoureuse d'une statue ; elle exprime alors le vœu de partager son existence avec l'objet de ses amours. On penserait au premier abord à une relecture du mythe de Pygmalion : « [...] je sens, certes je ne me trompe pas... je sens le marbre qui s'échauffe... Du sang coule dans ses veines... C'est moi qui

---

204 L'image posthume de Chénier s'établit précisément sur ce décalage entre aspiration et réalité. L'édition de Latouche en 1819 relate une anecdote selon laquelle le poète aurait dit à Roucher, sur la charrette qui les menait au bourreau, en se frappant le front : « Je n'ai rien fait pour la postérité [...] *Pourtant j'avais quelque chose là !* » (*op. cit.*, pp. xxi sqq.)

205 Jean Starobinski, « André Chénier et le mythe de la régénération », *Savoir, faire, espérer : les limites de la raison*, 2 t., Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1976, II, pp. 577-591.

l'ai animé... mes baisers lui ont donné la moitié de mon âme... »<sup>206</sup>. Mais l'impression est trompeuse : au lieu de vivifier la statue, la transformation pétrifie la jeune fille : « Que même après la mort... Sa prière exaucée | (Malheureuse) s'éteint sur sa lèvre glacée ». Au lieu de Pygmalion, c'est la Méduse qui triomphe ici du poète<sup>207</sup>.

Telle est la « poïétique » d'André Chénier, n'envisageant guère de solutions intermédiaires entre le « Tout » et le « Rien ». Le poète a tout misé sur une lecture synchronique de son œuvre, en concevant les différentes parties comme les membres d'un « Grand animal » que son génie seul aurait pu circonscrire et décrire poétiquement. On pourrait copier sur le frontispice de son œuvre ces vers qu'il grave au fronton du « sanctuaire » de la langue poétique française en conclusion de *L'invention*<sup>208</sup> :

Il faut savoir tout craindre et savoir tout tenter ;  
Et, recueillant affronts ou gloire sans mélange,  
S'élever jusqu'au faite ou ramper dans la fange.

La critique a interrogé la production chénieriste à la lumière de cet énorme défi, en reconnaissant dans la figure de Xanthus, protagoniste d'un morceau de dérivation

---

206 André Chénier, *Le groupe de marbre, Œuvres poétiques*, op. cit., II, p. 92. Quant à la pulsation (dira-t-on au « bouillonnement » ?) dans les veines, l'image est en relation avec les vers de *L'invention* où le « docte ciseau » sent dans le bloc de marbre « là des muscles nerveux, là de sanglantes veines | Serpent[er] » (*ibid.*, p. 238).

207 Selon Starobinski, un tel revirement pressent indirectement les événements révolutionnaires. Le néo-classicisme pensait l'histoire de façon cyclique : une telle cyclicité cautionne l'effet (vivifiant, dynamique) de l'art ancien dans la pratique littéraire moderne. Après 1789, une fracture se creuse : « la vie accrue » est désormais située dans l'avenir, et non dans le choix de se retourner vers le monde primitif. Celui-ci servira encore de modèle, pendant la Révolution et tout au long de l'Empire ; mais son pouvoir vivifiant s'est irrémédiablement éteint : « De ce point de vue, certes, le passé pourra encore apparaître comme le lieu de l'épanouissement du beau, mais c'est un lieu dont nous sommes irrémédiablement séparés, et où nous ne pouvons revenir qu'en renonçant à la chaleur vivante, qu'en courant le risque d'une immobilisation mortelle. » (Jean Starobinski, « André Chénier... », *op. cit.*, pp. 586-87).

208 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., II, p. 242.

homérique traduit en 1778, le signe avant-coureur d'une telle lutte<sup>209</sup>. L'image du poète « ramp[ant] dans la fange » ferait alors écho en quelque sorte à celle du jeune troyen abattu par Ajax fils de Télamon, et dont le « corps palpitant roule dans la poussière ». Son héroïsme a été l'affaire d'un instant ; mais son éclat fut éternisé par le poète épique. Chénier suit un destin à tout prendre assez similaire : pour triompher de sa matière ardente, il doit s'immoler symboliquement, ainsi que l'a dit Citton : « le *moi* n'est pas à *re-présenter*, mais à *constituer* à travers le travail *poiétique* ; la personne (psychologique) apparaît comme étant moins à *exprimer*, qu'à *brûler* dans le feu commun dont elle tient sa lumière »<sup>210</sup>. La réussite de toute « synthèse fulgurante » des mouvements du cœur est directement liée à ce sacrifice. Et c'est au moment même où le poète avoue à mots couverts l'impossibilité d'une telle synthèse, que la synthèse se réalise *malgré* lui, et que l'élégie chénieriste semble toucher, le temps d'un moment, à la vraie naïveté schillérienne<sup>211</sup> :

C'est ainsi, promené sur tout cet univers,  
Que mon cœur vagabond laisse tomber des vers.  
De ses pensers errants vive et rapide image,  
Chaque chanson nouvelle a son nouveau langage,  
Et des rêves nouveaux, un nouveau sentiment :  
Tous sont divers, et tous furent vrais un moment.

---

209 André Chénier, « Xanthus », *Imitations et préludes*, ibid., I, p. 111. Xanthus, ou Simoësius, est un jeune soldat troyen qui est tué par Ajax fils de Télamon au livre IV de l'*Illiade*. Voir Édouard Guillon, « André Chénier et l'opinion, ou l'athlète terrassé », *Physionomie(s)*..., op. cit., pp. 141-153.

210 Yves Citton, « Le dilemme ... », op. cit., p. 132.

211 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., I, p. 289.

## TROISIÈME PARTIE : LE XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

### 4     **Paralipomènes romantiques**

Le but du présent chapitre consiste à évoquer la façon dont le XIX<sup>e</sup> siècle s'approprie l'élégie classique et en réalise pour ainsi dire les potentialités. La centralité de la tristesse, la fluidité formelle, la proximité troublante à la sphère des passions représentent les traits décisifs d'un genre qui, à l'orée de la modernité, s'ouvre à une pratique foisonnante et parfois très diversifiée. La tâche de ce chapitre est donc ingrate : la centralité d'un discours lyrique portant sur le « *Moi* » (discours qui demeure informé d'une tension « élégiaque » en dépit de la perte de toute définition générique, ainsi que l'on verra), exige une analyse qui ne peut s'accommoder de ces quelques pages conclusives. En même temps, notre champ de recherches limité au XVIII<sup>e</sup> siècle et notre objectif fixé sur l'évolution de la poésie lyrique au siècle des Lumières, une analyse de l'élégie romantique nous éloignerait par trop de notre objet. On a donc cru bon d'arrêter cette thèse à l'orée de la modernité poétique. Les pages qui viennent se chargeront alors d'analyser les transformations à l'œuvre dans l'élégie et d'évoquer les conséquences de ces transformations à l'âge romantique.

Dans l'introduction au présent travail, nous avons mentionné l'idée d'une fracture entre Classicisme et Romantisme, tout en prenant garde d'en réduire la portée. La circonspection du critique se révèle ici d'autant plus nécessaire qu'une telle idée fut appuyée avec force par les protagonistes d'un tel passage. La Révolution, les guerres civiles, l'Empire mettent pour ainsi dire violemment en branle non seulement une société,

mais aussi un système esthétique qu'on croyait immuable – mais qui, à bien voir, présentait déjà de nombreuses brèches<sup>1</sup>. Les poètes romantiques des années 1820 (Lamartine, Hugo, Vigny, Musset, etc.) perçoivent leur arrivée dans l'espace littéraire comme le pendant littéraire (mais non l'expression !) des événements de 1789. « La Révolution a forgé le clairon ; le dix-neuvième siècle le sonne » écrit à ce propos l'auteur de *Notre-Dame de Paris*<sup>2</sup>. Relativement à notre objet, de même qu'on conçoit une France (et une Europe) d'avant et une autre d'après 1789, on imagine souvent une poésie pré-1820 et une poésie post-1820 (le début du Romantisme en poésie coïncidant, selon une tradition critique bien établie, avec la publication des *Méditations poétiques* de Lamartine). On a analysé dans l'introduction les faiblesses d'une telle représentation. Mais il est vrai que, comme le disent Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand dans leur analyse de la *Modernité romantique*, « le poète romantique s'affirme et s'affiche en rupture »<sup>3</sup> par rapport à la poésie du siècle précédent.

On a parlé d'une tâche ingrate. Prétendre reconnaître les signes d'une continuité entre ce qu'on vient de dire à propos de la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle et la poésie romantique revient au premier abord à contester sans ménagement les parti-pris d'une génération qui

---

1 Pour une analyse esthétologique et européenne de cette « mise en branle », voir : Paolo D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 35 *sqq.* Relativement aux brèches, nous renvoyons à la définition que donne Gérard Genette de l'effort théorique entrepris par l'abbé Batteux. La tentative de Batteux d'insérer la poésie lyrique dans l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle en la soumettant au dogme de la *mimésis* (imitation des *mouvements* des passions) représente d'après Genette le « dernier effort de la poétique classique pour survivre en s'ouvrant à ce qu'elle n'avait pu ni ignorer ni accueillir » (*Introduction à l'architexte*, dans : *Fiction et diction, précédé de : Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 [1979], p. 35).

2 Victor Hugo, « Préface de 1824 », *Odes et ballades*, dans : *Œuvres poétiques*, 3 t., éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964-1974, I [1964], pp. 269-278 ici p. 273.

3 Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris – Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, p. 17



se pense et se construit en opposition aux « poètes antipoétiques du dix-huitième siècle », « modèles dépravés, non de poésie, mais de versification », selon les mots de Lamartine<sup>4</sup>. Certes, on ne sera plus de nos jours dupe de jugements hargneux des poètes incapables d'avouer leur dette à l'égard du siècle précédent. On a vu que la faille Classicisme-Romanticisme n'est pas si profonde que l'on ne puisse reconnaître des éléments de continuité par-delà la rupture. Mais une telle analyse dépasserait largement le cadre du présent discours.

Ce qui complique la tâche, c'est paradoxalement la nouvelle centralité, à l'intérieur du champ littéraire, de la poésie. Selon Bertrand et Durand, la marque fondamentale du Romantisme est représentée par une extension de la poésie « à l'ensemble de la pratique du langage [...] sinon à la totalité de l'expérience esthétique que l'homme prend du monde »<sup>5</sup>. À l'intérieur du code poétique, la poésie lyrique en vient à occuper une place de choix. Une telle centralité représente l'effet de ce qu'Alain Girard, au niveau social, nomme « la découverte de l'individu »<sup>6</sup>. L'« intimité » constitue le concept-clé pour comprendre ce revirement. Le XIX<sup>e</sup> siècle a été défini à juste titre « le

---

4 Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature : un entretien par mois*, 28 t., Paris, Chez l'Auteur, 1856-1869, IV, p. 436.

5 Jean-Pierre Bertrand & Pascal Durand, *op. cit.*, p. 18.

6 « Après avoir renversé toutes les valeurs établies, les ordres, les classes sociales, Dieu, les règles de l'art, après avoir institutionnalisé le changement, il ne restait plus qu'un seul absolu, le plus fragile de tous, le moi, ou qu'un seul refuge, l'intimité, triomphante ou modeste. » (Alain Girard, « Évolution sociale et naissance de l'intime », dans : Raphaël Molho et Pierre Reboul (dir.), *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Presses de l'Université Lille III, 1976, pp. 47-54, ici . 53).

siècle de l'intime »<sup>7</sup>. C'est d'ailleurs à la lisière d'Ancien Régime et Romantisme que cet adjectif acquiert le sens moderne<sup>8</sup>.

L'épuisement de la tension scientifique propre aux Lumières (qui représentait, dans l'opinion commune, la cause indirecte des excès révolutionnaires) et le rétablissement d'une sensibilité proprement religieuse<sup>9</sup> contribuent à déclarer caduques bien d'autres genres poétiques propres au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le cadre de cette redéfinition du champ poétique, la poésie lyrique, lieu d'un rapport privilégié à l'intériorité, devient l'espace d'expression d'un état de malaise personnel, générationnel et historique. La poésie lyrique finit donc par incorporer des discours et des postures traditionnellement réservées à d'autres genres. Ainsi s'exprime Lamartine dans un article de 1834 : « [l]a poésie sera de la raison chantée, voilà sa destinée pour longtemps ; elle sera philosophique, religieuse, politique, sociale [...] ; elle sera intime surtout,

---

7 Voir : Brigitte e José-Luis Diaz, « Le siècle de l'intime », dans : Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 117-146. Relativement aux causes sociales et politiques d'un tel revirement sur l'intime, voir aussi : Daniel Madelénat, *L'intimisme*, Paris, PUF, 1989, pp. 48-52.

8 Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, l'adjectif « intime » définissait surtout le rapport d'amitié entre deux personnes. À l'époque en question, il passe à indiquer ce qu'il y a de plus profond dans l'être humain. Voir : Véronique Montémont, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », *ibid.*, pp. 15-38. En se basant sur le logiciel *FranText*, Montémont montre aussi que le terme « poésie » devient co-occurent de « intime » au cours du XIX<sup>e</sup> siècle (p. 27).

9 Paul Bénichou a tout de même montré que le triomphe du sentiment religieux si caractéristique des années de la Restauration puise ses racines dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, et tout particulièrement dans l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre. Selon la thèse de Bénichou, après 1789 « la contre-révolution a moins souvent condamné la Sensibilité qu'elle n'a essayé de la convertir à ses propres fins, particulièrement en l'intégrant à la religion » (*Le sacre de l'écrivain*, dans : *Romantismes français*, 2 t., Paris, Quarto Gallimard, 2004 [J. Corti, 1973], I, p. 138 *sqq.*). Bénichou souligne aussi à cet égard l'importance de la poésie religieuse du XVIII<sup>e</sup> siècle (Lefranc de Pompignan, Jean-Baptiste Rousseau, les traducteurs de Psaumes, etc.)

personnelle, méditative et grave [...] l'écho profond, réel, sincère des plus hautes conceptions de l'intelligence, des plus mystérieuses impressions de l'âme »<sup>10</sup>.

« Elle sera intime surtout ». Le discours portant sur le sujet ne se contourne plus dans l'ombre d'une production « officielle » à laquelle le poète demande son succès (ode, poème didactique, etc.) La plongée dans l'intime, loin de représenter une mise en suspens du monde, constitue le seul espace où le poète peut désormais mener sa « quête » de sens. Cette intimité finit alors par s'agrandir indéfiniment : elle comprend désormais la totalité des phénomènes visibles et invisibles. « [E]n une hybridation du réalisme et de l'idéalisme, affirme Madelénat, [...] le spirituel se spatialise, le spatial se spiritualise »<sup>11</sup>. L'univers constitue donc l'immense décor sur lequel agit un « *Moi* » lyrique qui prétend posséder la clé de compréhension du Tout. « Le domaine de la poésie est illimité » écrit Hugo : « [l]a poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout »<sup>12</sup>. À l'homme de lettres (figure centrale de la réflexion des Lumières), on oppose désormais le génie créateur<sup>13</sup> ; à l'analyse des sciences exactes, la fluidité du sentiment religieux du beau. Le poète devient philosophe, mais en opposition aux Philosophes : le titre même de *Méditations*

---

10 Alphonse de Lamartine, *Des destinées de la poésie*, Paris, Gosselin – Furne, 1834, p. 58.

11 Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 48.

12 Victor Hugo, « Préface de 1822 », *Odes et ballades*, *op. cit.*, p. 265

13 Le génie créateur n'est pas une nouveauté romantique : mais par rapport à Le Brun et Chénier, une telle notion se double chez les Romantiques d'un *modus sentiendi* frappé au coin de l'impératif religieux. En simplifiant, l'univers est pour le poète romantique moins un champ ouvert aux potentialités descriptives de sa poésie que le lieu de résonance d'une harmonie divine qui réactualise sans cesse son sentiment de manque. Ceci dit, Aurélie Loiseleur a montré, dans l'*Avant-propos* de son œuvre *L'harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun* (Paris, Champion, 2005, pp. 43-89) l'importance du débat autour de l'harmonie au XVIII<sup>e</sup> siècle pour comprendre la « nouveauté » du lyrisme lamartinien.

*poétiques* fait écho aux *Méditations métaphysiques* de Descartes (1641), comme dans une tentative de rétablir la primauté du sentiment sur la rationalité<sup>14</sup>.

Or, de cet agrandissement de l'espace intime et de cette montée en puissance de la poésie lyrique découle une centralité nouvelle de l'élégie. Sa proximité traditionnellement reconnue à la représentation de l'intériorité, sa fluidité définitoire et la centralité de la tristesse permettent au genre en question d'occuper progressivement la béance ouverte par les événements tragiques qui marquent la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est à l'élégie (ou à une diction élégiaque) que l'on confie l'expression d'un état de détresse non plus amoureuse, mais historique et personnelle. Son importance se fait plus voyante au fur et à mesure que le champ lyrique s'agrandit. La simple définition d'« élégie » finit par rassembler des créations très différentes entre elles. À côté d'une production d'inspiration érotique et encore liée à l'élégie fin-de-siècle (mais dépurée de ses traits plus érotiques, comme chez Madame Dufrénoy), on trouve tout au long de la Restauration des poèmes qui se réclament de la fonction primordiale de l'élégie, à savoir la déploration funèbre. Enfin, en élargissant les bornes d'une définition générique de moins en moins opérationnelle, on peut rassembler tout un vaste pan de créations qui, sans être formellement des « élégies », sont néanmoins perçues comme « élégiaques » par les contemporains : les *Méditations poétiques* de Lamartine, la *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* de Sainte-Beuve, etc.

---

14 Avec tout que, comme le rappellent Bertrand et Durand, la réflexion philosophique propre aux poètes romantiques français, tout en se situant dans le sillage de celle du cercle d'Iéna, est tantôt « faiblement spéculative (chez un Hugo ou un Vigny), tantôt carrément « implicite (chez un Lamartine) » (Jean-Pierre Bertrand & Pascal Durand, *op. cit.*, p. 20).

L'analyse de l'élégie romantique fournirait donc aisément l'argument d'une nouvelle thèse. La lyrique d'après 1820 représente un terrain déjà bien défriché par la critique et institutionnalisé par les anthologies scolaires de tous les niveaux. Même en faisant abstraction d'une logique stérilement qualitative (la « beauté » de telle ou telle œuvre comme caution de l'attention du critique), le travail de recensement demeurerait bien vaste. On a donc pris le parti de consacrer ce dernier chapitre aux espaces de transitions et aux œuvres/auteurs de tangence entre l'élégie classique et le produit « élégiaque » de la révolution des formes romantique.

L'organisation du présent chapitre est la suivante. Tout d'abord, il était prioritaire de faire le point sur l'évolution du genre élégiaque entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Le premier sous-chapitre qui suit s'attache alors à analyser les retombées de cette fluidité de tous les niveaux que l'on a souvent mentionnée au cours de cette thèse. L'analyse de l'œuvre du poète Charles-Hubert Millevoye fournit ensuite une pierre de touche susceptible de montrer les changements à l'œuvre dans le champ élégiaque : elle représente l'objet du deuxième sous-chapitre. Chez Millevoye, la thématique amoureuse laisse place à l'expression d'un deuil où l'on peut lire les échos du traumatisme révolutionnaire. Il s'agit d'un mouvement décisif : le troisième sous-chapitre s'attache alors à analyser brièvement les raisons profondes d'un tel glissement, qui se réalise surtout après 1815 et le retour des Bourbon. Compte tenu de l'étendue de la matière (l'élégie « politique » jouit d'un succès considérable au moins jusqu'à 1830) et du fait qu'elle constitue le champ des analyses de Pierre Loubier (auteur que l'on a souvent cité dans cette thèse, et dont le travail sur *L'élégie sous la Restauration* constitue pour ainsi

dire les colonnes d'Hercule de notre réflexion), on privilégiera dans ce sous-chapitre l'agilité au détriment de l'érudition.

#### 4.1 Ductilité de l'élégie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle

Un constat s'impose à la fin de ce voyage dans la poésie lyrique du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'histoire de l'élégie à l'âge des Lumières est l'histoire de variations plus ou moins voyantes par rapport à une norme qui n'a jamais vraiment été telle. Les vers de Boileau souvent cités à propos de l'élégie situent d'emblée le genre dans un « entre-deux » thématique et tonal qui n'est pas sans être contradictoire. Elle chante la joie *et* la tristesse, les maîtresses *mais aussi* les tombeaux ; son ton est *un peu plus haut* de celui de l'églogue, mais *sans audace*. On a dit dans le premier chapitre que cette nature « informe » du genre cautionne la sincérité de l'énonciation poétique. La voix élégiaque sort directement du cœur (on se souviendra de l'insistance de Marmontel sur la correspondance entre respiration et distique élégiaque) ; toute entremise de l'artifice risque d'en fausser la pureté. Ce constat, on l'a assez dit, doit bien évidemment faire abstraction des tentatives pour se rapprocher de la sphère des passions/sentiments – tentatives qui donnent souvent dans l'affectation.

On a vu qu'un changement se produit dans la deuxième partie du siècle. L'élégie devient le lieu d'un discours intime portant de façon presque exclusive sur l'amour. Le livre de poésie (*Les Amours*, les *Poésies érotiques*... mais aussi, compte tenu de leur inachèvement, les *Élégies* de Chénier) permet de construire une énonciation lyrique nouvelle. En sortant de la dimension rhapsodique du recueil pour s'établir dans la durée du récit amoureux, la représentation de l'intériorité gagne en véridicité, grâce à l'« invention » d'un héros lyrique qui se superpose à l'auteur. Une telle superposition,

pour fausse qu'elle puisse paraître au lecteur moderne, cautionne néanmoins à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle la sincérité d'une confession adressée à un public qui dépasse de plus en plus les frontières des salons ou des coteries galantes (de la « Caserne » au cercle d'amis mentionnés dans les élégies chénieristes, etc.)

En dépit de l'obéissance à une même posture (modélée, on l'a vu, sur les élégiaques de l'époque augustéenne), les poètes élégiaques de la deuxième partie du XVIII<sup>e</sup> siècle développent le genre en question chacun selon ses besoins. Le Brun emprunte une posture tragique afin de déverser dans ses élégies toute sa rancune. Bertin fait de la définition générique un facteur de cohérence structurelle de son livre, ainsi que le lieu d'un jeu intertextuel avec les sources anciennes (jeu dénoncé dès le titre aux échos ovidiens). Parny réserve la dénomination d'« élégies » à un ensemble de poèmes où la tristesse, enfin extorquée du décor sensualiste et inscrite dans une durée (la dialectique passé/présent), se transforme en regret. Chénier enfin essaie, vers la fin de la décennie 1780, une mise en accusation de la posture érotique typique de l'élégie fin-de-siècle. Le genre accueille chez lui l'analyse d'un état dysphorique davantage lié à une condition personnelle (et générationnelle) qu'aux déceptions amoureuses.

On peut mesurer les effets de ces variations selon une double ligne directrice. D'un point de vue « centrifuge », elles agrandissent davantage les bornes du genre. Au niveau thématique l'élégie représente simultanément la voix de l'amour (dans tous ses états : de la célébration d'une rencontre galante à la découverte d'une trahison), de la haine, du regret et de l'analyse. Au niveau de l'énonciation, elle emprunte une voix tantôt tragique, tantôt pastorale, tantôt galante ; elle se rapproche ou s'éloigne ironiquement de sa matière (notamment chez Chénier). Enfin, au niveau technique, elle emploie

l'isométrie ou l'hétérométrie (octosyllabes, décasyllabes, alexandrins) ; l'organisation strophique et les schèmes rimiques sont tout aussi soumis au gré du poète. À l'intérieur d'un cadre donné, l'élégie de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle est en somme un genre « personnalisable » à loisir, au point qu'on pourrait la définir à travers un vers de Chénier : « Cire molle, à tout feindre habile et complaisante »<sup>15</sup>.

Ce vers pointe un *leitmotiv* de la poésie lyrique à cette époque : l'assimilation du travail poétique à celui de l'artisan (sculpteur, fondeur, tailleur...<sup>16</sup>). Une telle assimilation n'a rien de surprenant à une époque où le génie, on l'a vu, est considéré le résultat du développement d'une faculté résolument humaine, à savoir la sensibilité. Si le poète est *aussi* un artisan, les vers et les genres représentent son matériau. Ce constat apparemment anodin permet d'isoler un élément central que les élégiaques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle lèguent pour ainsi dire à l'époque suivante : sa « ductilité ». Il s'agit à bien voir du revers de la médaille de la difficulté définitoire dont on a déjà parlé. Mais entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, une telle ductilité cautionne un repositionnement de l'élégie à l'intérieur du champ poétique. Dans un cadre caractérisé par la dégénérescence de la taxinomie générique classique et par un besoin croissant d'inscrire le sujet dans le

---

15 André Chénier, *Œuvres poétiques*, op. cit., II, (2010), p. 241. La définition portait à l'origine sur la langue italienne.

16 On a vu l'importance du parallélisme poète-artisan dans l'œuvre chénieriste. Mais une référence au travail du tailleur revient aussi dans le *Dialogue entre un poète et sa muse* de Parny (qu'il faut considérer un texte métapoétique en dépit de son ton ironique) :

[...] je sens qu'à mes vers  
La rime vient toujours *se coudre* de travers.  
Ma Muse vainement du nom de négligence  
A voulu *décorer* son honteuse indigence ;  
La critique a blâmé *son mince accoutrement*.

(Évariste Parny, *Dialogue entre un poète et sa muse*, dans : *Œuvres de Parny. Élégies et poésies diverses*, éd. A.-J. Pons, Paris, Garnier, 1862, pp. 346-47).



discours poétique<sup>17</sup>, l'élégie, en vertu de sa souplesse, devient le sismographe poétique idéal des mouvements de l'âme.

Cette même ductilité a partie liée avec une caractéristique décisive pour la compréhension du genre élégiaque entre les deux siècles : la mollesse. Si chez Bertin elle est encore l'affaire d'une thématisation s'appuyant sur des images classiques (le « luth paresseux », la « faible lyre », etc.), dans les *Élégies* de Chénier la mollesse est à l'œuvre à plusieurs niveaux. On se souviendra de la mollesse potentielle, « positive »<sup>18</sup> liée à l'assouplissement du vers hérité de la tradition (dans la dialectique assouplissement/retrempe individuée par Sainte-Beuve). Mais une telle mollesse est appréciable aussi au niveau de l'inspiration poétique : l'une des caractéristiques de l'élégie de Chénier consiste justement en sa *porosité* – à savoir la capacité d'accueillir des élans ossianesques, gessneriens, etc.

Dans son ouvrage sur l'élégie sous la Restauration, Pierre Loubier théorise l'importance de cette idée de mollesse dans tout effort de compréhension et de systématisation de l'élégie entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Point d'intersection du *concret* (« une physique des corps »<sup>19</sup>, tant au niveau thématique – les molles abandons des amants élégiaques – que prosodique) que de l'*abstrait* (« une figure de pensée ou de rapport au monde et une tonalité psycho-affectives »), la mollesse représente une force en

---

17 Ce n'est pas seulement la disparition de quelques genres (madrigal, épigramme...) qui signale cette dégénérescence ; l'hybridation de différentes formes (roman épistolaire, poème didactique, etc.) constitue aussi une preuve de l'insuffisance du cadre générique classique.

18 Pierre Loubier, « Mollesse de l'élégie. 1778-1829 », dans : Pierre Frantz (dir.), *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, 5 (2006), pp. 23-37, ici p. 29.

19 Pierre Loubier, *La voix plaintive. Sentinelles de la douleur. Élégie, histoire et société sous la Restauration*, Paris, Hermann, 2013, p. 45.

même temps qu'une faiblesse. À la lisière des deux siècles, toutefois, une acception positive de la mollesse l'emporte sur l'acception négative. Relativement au niveau prosodique, par exemple, on se souviendra de la façon dont Millevoye réagit, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'impossibilité de reproduire en français le distique élégiaque : « Plus heureux [*que les anciens*] nous ne sommes asservis à aucune mesure déterminée »<sup>20</sup>. La ductilité/mollesse représente donc un gage non seulement de véridicité, mais aussi de variété, ainsi que le reconnaît Loubier : « [g]enre tempéré, l'élégie court certes le risque permanent de la fadeur, mais à la faveur de cette *médiocrité* elle peut se révéler extrêmement plastique et couvrir ainsi des domaines de réalités multiples et hétérogènes »<sup>21</sup>. Or, une telle évolution de l'élégie est appréciable selon trois lignes directrices complémentaires. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, sous l'effet des contingences historiques et poétiques, le genre de l'élégie subit un *éclatement* qui est aussi une *raréfaction* et une *essentialisation*.

De ces trois lignes directrices, la première et la plus évidente est celle qui rend compte d'un éclatement au niveau formel. Dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, la définition d'« élégie » réunit une production bien disparate. L'insistance sur le titre (insistance « rhématique » d'après Loubier) sert alors de renvoi à un cadre générique qui, pour peu qu'il soit stable, rassure le lecteur au sujet du « ton envisagé »<sup>22</sup>. Cette notion de

---

20 Charles-Hubert Millevoye, « Sur l'élégie », *Œuvres*, 2 t., éd. De Pongerville, Paris, Furne, 1833, I, p. 5.

21 Pierre Loubier, *La voix plaintive...*, op. cit., p. 45.

22 « Les pièces, en outre, sont très souvent sous-titrées 'Élégie', le terme servant à la fois de désignation métopoétique revendiquée et, si l'on peut dire, de didascalie précisant le *ton* envisagé, à la manière des indications 'sur l'air de...' qui figurent en tête de bon nombre de romances » (*ibid.*, pp. 57-58).

« ton » élégiaque introduit la deuxième ligne directrice : l'éclatement en question est aussi une raréfaction. De la définition générique (élégie), on passe à une caractérisation esthétique (élégiaque), plus vague et donc opérative à plusieurs niveaux. Loubier parle à ce propos de « transgénéricité »<sup>23</sup> : un roman, un poème ou même un tableau pourront dès lors être « élégiaques », pourvu qu'on reconnaisse en eux une même *Stimmung*. L'idée de *Stimmung* enfin introduit la troisième ligne directrice : l'éclatement/raréfaction de l'élégie s'accompagne d'une essentialisation du genre. Loubier parle d'une vibration entre mollesse et *mélos* (chant) afin de rendre compte d'une réduction du genre à son aspect performatif. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'élégie, genre sans bornes stables et extrêmement malléable, se confond désormais avec son essence : elle devient un chant de tristesse, une « voix plaintive ».

Mais ces mutations ne sont pas seulement l'effet des contingences historiques. Elles doivent être inscrites dans un plus vaste mouvement de redéfinition des catégories génériques tel qu'il se réalise au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La transition de l'élégie à l'élégiaque recoupe l'effilochement du lien poétique entre l'œuvre et la définition générique. Dans le cadre de la rhétorique classique qui gouverne la littérature au XVIII<sup>e</sup> siècle, la définition générique servait essentiellement à juger de la conformité d'une création au modèle idéal. Pendant le Romantisme un nouveau modèle générique s'établit, selon lequel la définition n'a de valeur que dans la mesure où elle répond à un sentiment inscrit dans l'être humain dès ses origines (la tristesse pour l'élégie, la religiosité pour l'hymne ou pour l'ode, l'imagination pour la ballade, etc.). Loin d'être une étiquette, la

---

23 *Ibid.*, p. 82.

définition générique devient le moteur interne de la création, ce que Jean-Marie Schaeffer appelle « principe de causalité inhérente »<sup>24</sup>. Un tel renversement est ouvertement revendiqué par Victor Hugo dans la célèbre préface des *Odes et Ballades* de 1826<sup>25</sup>.

Dans le prochain sous-chapitre, on analysera « dans les faits » poétiques le passage entre une élégie encore classique et la posture élégiaque caractérisée par la triade éclatement/raréfaction/essentialisation. L'œuvre de Millevoye offre de ce point de vue un exemple représentatif de cette époque de transition. Son élégie opère une synthèse des tendances majoritaires du XVIII<sup>e</sup> siècle et annonce en même temps une ouverture (formelle et thématique) à l'inspiration romantique. Dans ses vers, les bosquets d'Ancien Régime perdent leurs feuilles et les zéphyrus semblent laisser la place à une « froide haleine » mortifère ; l'éloignement de la femme aimée se confond avec d'autres et plus

---

24 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 34.

25 « S'il n'y avait beaucoup trop de pompe dans ces expressions, l'auteur dirait, pour compléter son idée, qu'il a mis plus de son âme dans les *Odes*, plus de son imagination dans les *Ballades*. Au reste, il n'attache pas à ces classifications plus d'importance qu'elles n'en méritent. Beaucoup de personnes, dont l'opinion est grave, ont dit que ses *Odes* n'étaient pas des odes ; soit. Beaucoup d'autres diront que ses *Ballades* ne sont pas des ballades ; passe encore. Qu'on leur donne tel autre titre qu'on voudra ; l'auteur y souscrit d'avance. » (Victor Hugo, « Préface de 1826 », *Odes et Ballades*, op. cit., pp. 279-283, ici p. 279. Schaeffer interroge un tel passage en mettant en lumière les contresens de la théorisation générique propre au Romantisme. Premièrement, la définition générique cesse d'être un ensemble de règles et devient une sorte de « *ratio essendi* » (Schaeffer, *loc. cit.*), interne au texte, ce qui ôte au lien œuvre-genre toute tension prescriptive au profit d'une « pensée magique » qui crée l'élégie à partir de la simple définition d'élégie, la ballade à partir de la simple définition de ballade, etc. L'insistance rhématique sur le titre « Élégie » tient aussi d'un tel revirement. Deuxièmement, l'idée de genre comme *ratio essendi* interne au texte (sur laquelle s'établira, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la lecture évolutionniste : les genres naissent, se développent et subissent enfin une dégénérescence) recoupe tant bien que mal l'image aristotélicienne de la δύναμις ou *finalité propre*, qui semble se glisser dans la théorisation de la tragédie par le Stagirite (*ibid.*, p. 20 *sqq.*). Force est en somme de s'accorder avec Dominique Combe, lequel, dans une mise au point récente, analyse brièvement l'histoire des théories génériques, avant de constater que la plus grande remise en question de l'édifice classique des genres (à savoir, la réflexion des romantiques allemands), « perpétue finalement la notion de genre héritée de la rhétorique aristotélicienne – bien plus, il la renforce en lui accordant un fondement philosophique » (*Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 61). Pour une courte mise à point de l'évolution de critique générique, voir : Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, « Introduction. La dynamique des genres », dans : *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Nota Bene, 2001, pp. 5-25.

douloureuses séparations (la mort du père, l'éclatement de la famille...). En s'appuyant sur une veine splénétique, Millevoye renouvelle aussi la posture élégiaque à travers la création d'une figure de poète frêle et malheureux que le Romantisme reprendra à son compte.

## 4.2 Mort et résurrection du phénix élégiaque : Millevoye

Les repères biographiques situent Charles-Hubert Millevoye à la lisière de deux époques. Il naît en 1782 et il meurt en 1816 : quatre ans après les *Poésies érotiques* et quatre ans avant les *Méditations poétiques*. La (courte) vie de Millevoye se déroule donc dans une sorte de limbe peu propice à l'expression du sentiment amoureux : depuis Sainte-Beuve, la critique a insisté sur cette position mitoyenne<sup>26</sup>. Tout au long de sa carrière, Millevoye cherche en effet à mériter la palme de poète officiel. Il rêve d'une épopée sur Napoléon avant de s'en rabattre sur *Charlemagne à Pavie* ; il chante *La bataille d'Austerlitz*, *La peste de Marseille*, etc. Mais de telles tentatives sont vouées à l'échec. La postérité ne retiendra de lui que l'image d'un élégiaque dont l'étoile brille un instant entre Delille et Lamartine, pour reprendre les mots de Sainte-Beuve<sup>27</sup>.

---

26 « À cheval sur deux siècles, Millevoye est le type du poète de transition : il fait le joint entre le Classicisme déclinant et l'aube du Romantisme. Sa courte carrière commence en 1800 : à peine quinze ans plus tard, elle est terminée. De santé chétive, avec une mauvaise vue, poitrinaire, il alternait la vivacité et la mélancolie, l'impétuosité et l'amertume, le travail et la dissipation. Homme d'étude et de plaisir, il brûla pour le beau sexe et vécut, à vingt ans, une idylle tragique : amour fou, mariage interdit, mort de la jeune fille. Une dizaine d'années plus tard, il se marie, il a un fils, et il meurt des suites d'une chute de cheval. Vie brève et pathétique ; œuvre inachevée » (Édouard Guitton, « Millevoye, Charles-Hubert (1782-1816) », *Encyclopædie Universalis* [url : <http://www.universalis.fr/encyclopedia/charles-hubert-millevoye/>, consulté le 15 juillet 2015 à 16h46].

27 « Entre Delille qui finit et Lamartine qui prélude, entre ces deux grands règnes de poètes, dans l'intervalle, une pâle et douce étoile un moment a brillé ; c'est lui ». Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, éd. Gérard Antoine, Paris, Laffont, 1993, pp. 283-294, ici p. 284. Il faut à ce stade rappeler que l'article sur Millevoye devait constituer la préface à la réédition de ses *Œuvres* chez Lagrange en 1837. L'éditeur finira cependant pour choisir de réimprimer la notice par de Pongerville : si elle était

### 4.2.1 Les échos de la révolution

Une analyse superficielle de l'œuvre de Millevoye remarquerait sans peine le silence à l'égard de la Révolution – silence d'ailleurs parfaitement explicable dans le cas d'un poète dont la parabole créatrice se déroule pendant le Premier Empire. Et pourtant, de nombreuses allusions peuvent être repérés au fil de son œuvre. Tout d'abord, on sait que bien des célébrations du rétablissement du pouvoir impérial ou religieux à cette époque cachent la crainte de replonger dans la barbarie de la Terreur<sup>28</sup>. Cette barbarie, si elle n'est jamais clairement mentionnée par Millevoye, du moins est-elle évoquée de façon symbolique, notamment dans les *Élégies*. Le choix de fonder sa conception du genre sur « cet admirable dernier livre »<sup>29</sup> des *Poésies érotiques* permet d'emblée à Millevoye d'oublier l'agencement sensualiste de l'histoire d'amour (selon la dynamique refroidissement-raccommodement) afin de se concentrer sur l'étape terminale et sur la centralité du regret. Ce regret peut être, à la manière de Parny, le résultat d'un amour

---

moins brillante que l'écrit de Sainte-Beuve, elle était néanmoins l'œuvre d'un académicien qui avait été intime de Millevoye.

28 Voilà les mots de Chateaubriand, dans un article consacré à Nicholas Gilbert, et paru en 1802 (deux ans plus avant l'exécution du duc d'Enghien qui poussera l'auteur de *René* à ôter son soutien à l'Empereur) : « [I]a paix générale, l'amnistie, et surtout le rétablissement du culte, placent le consul si haut et si loin de tous ces hommes qui ont paru à la tête des affaires dans nos temps orageux, que désormais les traits de l'envie ne peuvent plus l'atteindre. Que l'on considère ce que la France était avant brumaire, et ce qu'elle est aujourd'hui. [...] Qu'on ne s'y trompe pas : une persécution nouvelle, et peut-être la mort, voilà tout ce qui attend les hommes de bien si les rênes de l'État retomboient dans ces mains sanglantes auxquelles la Providence a permis qu'elles fussent arrachées. » (François-René de Chateaubriand, « Gilbert », dans : *Œuvres complètes. Nouvelle édition, précédée d'une étude littéraire sur Chateaubriand*, 11 t., éd. Charles-Augustin Sainte-Beuve, Paris, Garnier Frères, 1865, VIII, pp. 602-614, ici pp. 613-14.

29 Millevoye, « Sur l'élégie », *op. cit.*, p. 36. Bien que publié pour la première fois après la mort du poète (au tome I des *Œuvres complètes dédiées au Roi*, 4 t., Paris, Ladvocat, 1822), cet écrit remonte selon toute vraisemblance au début du siècle.

malheureux ; mais non plus de façon exclusive. Le passage est décisif : Millevoye ôte le premier à la thématique amoureuse toute prééminence à l'intérieur du genre élégiaque.

Les racines de ce sentiment de regret puisent à coup sûr dans la décennie 1790. Dans un des rares ouvrages critiques portant sur Millevoye, Pierre Ladoué rend compte d'une anecdote intéressante : lors de l'arrivée à Abbeville de la nouvelle de l'exécution du Roi, le poète, âgé de dix ans, aurait composé un « chant lugubre » que la famille aurait écouté lors d'une veillée en proie à un grand émoi. Ladoue poursuit : « L'imagination du jeune poète s'échauffa au spectacle de la consternation générale ; il ne pouvait se rendre compte, à dix ans, de l'importance des faits politiques, mais il sentait que quelque chose de très grave avait eu lieu »<sup>30</sup>. Dans cet échauffement (vrai ou fictif) de l'imagination à partir du deuil collectif résident pour ainsi dire les origines élégiaques de Millevoye. L'idée d'une « consternation générale » reviendra sous sa plume : par exemple dans l'image de Stésichore haranguant les Athéniens pendant la guerre du Péloponnèse et choisissant de remplacer « les accens du luth mélodieux » par le « bouclier sonore » afin de « [p]rê[er] des sons plus fiers à l'Elégie en larmes »<sup>31</sup>. Mais c'est surtout au niveau intime, personnel, que l'on trouve des traces intéressantes du traumatisme révolutionnaire. Que l'on pense à la destruction de la cellule familiale ou du couple :

Tout ce qui m'entourait me racontait ma perte :  
Quand la nuit dans les airs jeta son crêpe noir,  
Mon père à ses côtés ne me fit plus asseoir,  
Et j'attendis en vain à sa place déserte  
Une tendre caresse et le baiser du soir.<sup>32</sup>

---

30 Pierre Ladoué, *Un précurseur du romantisme : Millevoye (1782-1816)*, Paris, Perrin et Cie, 1912, p. 9.

31 Charles-Hubert Millevoye, « Stésichore », *op. cit.*, p. 86.

32 Charles-Hubert Millevoye, « L'anniversaire », *ibid.*, p. 49.

\*

Elle est partie ! hélas ! peut-être sans retour !  
 Elle est partie ; et mon amour  
 Redemande en vain sa présence.  
 Lieux qu'elle embellissait, j'irai du moins vous vois !  
 À sa place j'irai m'asseoir,  
 Et lui parler en son absence.<sup>33</sup>

\*

Mais la nuit vient : déjà ses voiles étendus  
 Enveloppent les cieux plus sombres,  
 Et mon regard encor cherche à travers les ombres  
 Cette triste demeure, où l'on ne m'attend plus.<sup>34</sup>

Ni le père du poète, ni son amante ne sont des victimes de l'époque révolutionnaire<sup>35</sup>. Et pourtant, ces places vides portent en creux le reflet d'une époque où de telles blessures sont encore sanglantes dans de nombreuses familles<sup>36</sup>.

#### 4.2.2 Des « élégies » aux « chants élégiaques »

Le lecteur habitué à l'agencement biographique de la matière élégiaque serait au premier abord surpris par le critère ordonnateur des *Élégies* de Millevoye. Un tel critère est thématique et « formel » au sens large. L'impression est que Millevoye ait ordonné ses poèmes selon leur ressemblance plus ou moins grande à la production élégiaque de la

---

33 « La demeure abandonnée », *ibid.*, p. 52.

34 « Souvenir », *ibid.*, p. 56.

35 Le père meurt en 1796. La femme aimée décède en 1807, victime – à l'en croire aux biographes – d'un père qui se serait opposé de toutes ses forces au mariage avec Millevoye (Ladoué, *op. cit.*, p. 91).

36 Un tableau semblable à bien des égards reviendra dans les premiers pages de *Volupté* de Sainte-Beuve, lorsque le narrateur commence à fréquenter la maison des Greneuc et y connaît Amélie. « Mais quand, de proche en proche, étendant leurs souvenirs, M. et madame de Greneuc en venaient à toucher ces circonstances funèbres où une si large portion d'eux-mêmes s'était déchirée, là, par degrés, expirait tout sourire et se brisait toute question. Unis en un même sentiment d'inexprimable deuil, nous écoutions comme à genoux ; des larmes roulaient à toutes les paupières, et il n'y avait que la petite Guémio qui sût rompre cet embarras par quelque innocente et naïve gentillesse » (Charles-Augustine Sainte-Beuve, *Volupté*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, 'Folio Classique', 1986 [Renduel, 1834], p. 48). On se souviendra que les parents d'Amélie de Liniers, tout comme ceux de Madeleine de Guémio, « étaient tombés victimes de l'affreuse tourmente », à savoir la Terreur (p. 46).



fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>. Le premier livre, en dépit d'un flottement appréciable tant au niveau de la forme (isométrie ou hétérométrie, etc.) que du contenu (amour/mort), regroupe ces poèmes susceptibles de s'inscrire dans une tradition lyrique que l'on peut faire remonter à la poésie de la deuxième moitié du siècle des Lumières (Parny et Bertin certes ; mais aussi Gilbert, ainsi que l'on verra plus bas). Le deuxième livre contient de longs poèmes dont l'objet (issu de la mythologie ou de l'histoire anciennes) et parfois la forme (l'emploi du refrain) sont à coup sûr très éloignés d'une « norme » élégiaque fin-de-siècle. On pourrait les rapprocher de la bucolique chénieriste, tout en reconnaissant qu'une telle définition demeure floue à cette époque<sup>38</sup>. Le troisième livre enfin se trouve séparé des deux autres au tout premier abord par le titre (« Chants élégiaques »), mais aussi par l'inspiration pittoresque et exotique. Il représente le lieu de réalisation des potentialités inscrites dans l'élégie et cernées tant bien que mal par l'idée de mollesse. L'éclatement formel (déjà suggéré lors du deuxième livre par l'introduction du refrain) s'accompagne d'une raréfaction (du nom « élégie » à l'adjectif « élégiaque ») qui est aussi essentialisation (du poème au « chant »).

Le regret, on l'a dit, constitue l'élément unificateur d'une telle variété. La nouveauté évidente de Millevoye par rapport à ses devanciers immédiats consiste précisément en ce glissement de l'idée de tristesse (consubstantielle au genre élégiaque)

---

37 On ne saurait invoquer sur ce point la nature posthume de l'édition de référence : les éditions parues dès vivant l'auteur (*Élégies suivies d'Emma et d'Éginard et d'autres poésies*, 1812 ; *Élégies en trois livres*, 1815) suivent un même critère.

38 On a parlé plus haut des difficultés éditoriales de départager une matière que Chénier lui-même considérait issue d'un même creuset. On lit aujourd'hui parmi les bucoliques des poèmes qui étaient considérés, dès leur publication, comme des élégies ; par exemple « Le jeune tarentine » ou « La jeune locrienne ». Voir à ce propos l'édition de Gerald Walter (André Chénier, *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1940).

vers la notion de regret – notion qui, à la lumière des contingences historiques, devient immensément productive. On a vu au début du premier chapitre que la tristesse représentait le résultat d'un effort (théorique) de systématisation du genre. Elle permettait de situer les tentatives modernes à la suite de l'élégie latine ; et donc de racheter la disette présente par des ancêtres « nobles ». Millevoye, tout en affichant son respect à l'égard des élégiaques latins<sup>39</sup>, les considère des « imitateurs trop timides des Grecs »<sup>40</sup>. En s'appuyant sur le rêve primitiviste des Lumières, le poète repousse l'origine du genre dans un temps pré-lyrique : « Si le premier chant des premiers humains fut un hymne, le second fut sans doute une Élégie. [...] *Prima mors, primi parentes, primus luctus*, tels furent les vrais sujets des larmes ; et quand les larmes eurent abondamment coulé, le besoin d'exprimer ses peines fit naître sans art les chants destinés au deuil »<sup>41</sup>.

Dans les mots de Millevoye, l'élégie, tout comme les autres genres poétiques, recouvre un besoin primaire : le chant de deuil, en estompant les flots de larmes, permet à l'être humain de composer avec la mort. La subdivision en trois livres recoupe alors une remontée aux sources du genre : de l'élégie dans le goût du siècle à une récréation hypothétique de l'élégie grecque, jusqu'à aux « chants élégiaques » propres aux peuples exotiques (et donc, suivant une perspective commune à l'époque, foncièrement primitifs). Un tel mouvement à rebours, sans nier l'importance de l'inspiration érotique, la

---

39 « Qu'un poète moderne essaie à varier les formes et les sujets de l'Élégie : on crie au novateur, on lui oppose Tibulle et Properce ; c'est Tibulle et Properce qu'il invoquera pour exemple et pour appui dans son système » (Millevoye, « Sur l'élégie », *op. cit.*, p. 15)

40 *Ibid.*, p. 8.

41 *Ibid.*, p. 3.

transcende toutefois vers une sorte de tristesse primordiale. Les prochaines pages se chargeront d'analyser les différentes étapes de ce parcours.

#### 4.2.2.1 Première étape : « La chute des feuilles »

Malgré leur inspiration classique, l'agencement des élégies du premier livre ne suit pas un critère chronologique ; la lecture biographique de tel ou tel poème n'est possible que grâce à la notice de Pongerville<sup>42</sup>. On peut lire dans ce choix la volonté de se démarquer « dans les faits » de l'héritage de Parny, pourtant proclamé dans l'introduction<sup>43</sup>. Le monde badin qui avait servi de décor à l'aîné n'existe plus : Millevoye en prend du recul par de touches légères. Ainsi le poète, dans le moment où il obéit à un *topos* de l'élégie érotique (la nécessité de rendre la pareille à une amante volage), se décharge en pleurant<sup>44</sup>. De plus : la nuit n'abrite plus des prouesses amoureuses, mais bien plutôt les vagabondages d'un auteur qui, sur un décor bien symbolique (pavot, saules, un « pâle sycomore » à côté de « l'if, ornement des tombeaux »<sup>45</sup> : oubli, pleurs, mort), rassure l'amante au sujet de sa chasteté : « mes vœux sont purs ». La relecture de Millevoye renouvelle jusqu'à la tension bucolique si coutumière chez les élégiaques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècles. Ainsi, dans la « Chute des feuilles », non la femme aimée, mais un simple berger vient troubler le repos éternel du poète :

---

42 « Le souvenir », par exemple, prend place en 1812, lors du déménagement du poète à Vincennes. Le poème « L'anniversaire », en célébrant la dixième année depuis la mort du père, peut être situé en 1806 (mais la date de la mort du père n'est pas chez de Pongerville)

43 Le poète d'Éléonore est pourtant bien présent au niveau de l'inspiration poétique. Pour une liste des emprunts, voir Ladoué (*op. cit.*, p. 231 *sqq.*).

44 « Je te pleure en te trahissant : | La légère inconstance a donc aussi des larmes ! » (Charles-Hubert Millevoye, « Les regrets d'un infidèle », *op. cit.*, I, p. 65). Cette posture contraste avec les conseils que donnait Parny « À un ami trahi par sa maîtresse ».

45 *Ibid.*, p. 64.

Il dit, s'éloigne... et sans retour !  
 La dernière feuille qui tombe  
 A signalé son dernier jour.  
 Sous le chêne on creusa sa tombe.  
 Mais ce qu'il aimait ne vint pas  
 Visiter la pierre isolée :  
 Et le pâtre de la vallée  
 Troubla seul du bruit de ses pas  
 Le silence du mausolée.<sup>46</sup>

Ce poème, à coup sûr le plus célèbre de la production de Millevoye (et capable de voyager à travers l'Europe, en inspirant bon nombre d'élégiaques<sup>47</sup>), montre à quel point le poète, malgré l'admiration qu'il exprime à l'égard de Parny, demeure sensible à l'inspiration funèbre<sup>48</sup>. Il y a en effet un élément troublant dans cette poésie qui semble s'écrire au fur et à mesure que la vie s'éteint (« [...] les travaux de la lyre | Usaient lentement [m]es jours » dit le poète dans « Le sort d'un amant »<sup>49</sup>). Déférence gardée envers le chantre d'Éléonore, Millevoye avoue dans les notes à ses élégies son admiration

---

46 *Ibid.*, p. 46. On mesurera d'ailleurs la distance entre l'automne luxuriant qui sert de décor à l'élégie « La vendange » de Bertin et cette vallée peuplée d'arbres sans feuilles.

47 Sainte-Beuve rapporte à ce sujet une anecdote intéressante : « On m'apprenait dernièrement que cette *Chute des feuilles*, traduite par un poète russe, avait été de là retraduite en anglais par le docteur Bowring, et de nouveau citée en français, comme preuve, je crois, du génie rêveur et mélancolique des poètes du Nord. La pauvre feuille avait bien voyagé, et le nom de Millevoye s'était perdu en chemin » (Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Millevoye », *op. cit.*, p. 289). La *Chute des feuilles* a été traduite à vrai dire par plusieurs poètes russes au début du XIX<sup>e</sup> siècle ; parmi les plus connus figurent Batiouchkov, Baratynski ou Joukovski – à savoir, les pères du Romantisme russe. La traduction dont parle Sainte-Beuve est l'œuvre d'un romantique mineur, Mikhail Milonov, en 1819 (« ПАДЕНИЕ ЛИСТЬЕВ », *padenie list'ev*). Elle a ensuite été traduite par John Bowring dans son *Specimen of Russian Poets*, 2 t., London, G. & W.B. Whittaker, 1823, II, pp. 223-226 (« The Fall of the Leaf »). On ignore cependant l'auteur du passage de l'anglais au français. Il pourrait très bien s'agir d'une fiction auctoriale, tout comme ce « chercheur des moins heureux » qui devant Sainte-Beuve loue *Le cimetière* de Gray, *La jeune captive* de Chénier ou *La chute des feuilles*. Quoi qu'il en soit, ce périple à travers l'Europe du nord confirme l'importance de l'inspiration nordique dans l'élégie de Millevoye.

48 Les contemporains remarquent d'ailleurs ce penchant : lors de la publication des *Élégies...* de 1812, un critique du *Journal de Paris* condamne la proximité de Millevoye « non seulement à la mélancolie, mais à la consommation des Young et des Hervey » (cité par Ladoué, p. 131).

49 Charles-Hubert Millevoye, *op. cit.*, p. 68.

à l'égard d'André Chénier<sup>50</sup>. Et l'on pourrait justement reconnaître un écho chénieriste dans cette posture fébrile, dans le cadre de laquelle la création artistique se nourrit de l'énergie vitale du poète, de manière qu'à l'achèvement de l'œuvre correspond la mort de son auteur.

Sous cet angle, la parabole de Millevoye recoupe une figure assez commune dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, le « Poète malheureux ». Pascal Brissette a ironiquement résumé la tendance, de la part des poètes de cette époque, à se bâtir une posture souffreteuse : « du Directoire à la monarchie de Juillet, c'est une véritable armée de rimeurs agonisants qui occupe la scène littéraire et qui n'en finit plus d'expirer la lyre à la main [...]. Le thème élégiaque par excellence des 'adieux à la vie' croise, en des commentaires compassés et des poèmes pathétiques, celui du 'poète fauché dans la fleur de l'âge' »<sup>51</sup>. Millevoye scelle pour ainsi dire son appartenance à cette catégorie à travers une citation du « Poète malheureux » par excellence du siècle précédent, à savoir Nicholas Gilbert. Celui-ci avait écrit, dans son poème le plus célèbre :

Au banquet de la vie, infortuné convive,  
J'apparus un jour, et je meurs.  
Je meurs ; et, sur ma tombe où lentement j'arrive,

---

50 Il considère notamment son élégie « Homère mendiant » une imitation de « L'aveugle » de Chénier (*ibid.*, p. 98). Dans la notice biographique en tête des *Œuvres* de 1833, de Pongerville affirme que Millevoye « [...] mérita et sur conserver l'amitié des Ducis, des Chénier, des Lebrun ; la vénération qu'il avait voué à ces hommes illustres tenait du culte » (*ibid.*, p. xiii). Si Millevoye révere André, toutefois, il n'a certes pas pu mériter son amitié : il n'avait que dix ans lorsque l'auteur de la *Jeune Tarentine* montait sur l'échafaud ! Quoi qu'il en soit, il est sûr que Millevoye a eu accès à quelques-uns des originaux chénieristes. Elizabeth Cobb a brièvement analysé l'influence de Chénier sur Millevoye avant de conclure que « this influence is the result of direct contact with both Chénier's published and unpublished poetry » (« Some similarities of poetic expression between Millevoye and Chénier », *Nineteenth Century French Studies*, n° 6 (1978), pp. 241-246, ici p. 242).

51 Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, pp. 289-290.

Nul ne viendra verser des pleurs<sup>52</sup>.

Le premier livre des élégies de Millevoye s'ouvre et se referme sur de pareils accents. Que l'on pense à ce quatrain tiré du « Poète mourant », véritable chaînon manquant entre Gilbert et Malfilâtre et leurs avatars littéraires romantiques (de *Rolla* de Musset à *Chatterton* de Vigny) :

La fleur de ma vie est fanée ;  
Il fut rapide, mon destin !  
De mon orageuse journée,  
Le soir toucha presque au matin<sup>53</sup>.

#### 4.2.2.2 Deuxième étape : archéologies élégiaques

Le deuxième livre marque une étape ultérieure dans la remontée aux sources du genre. En s'appuyant sur les encouragements de Parny lui-même (« [l]a poésie s'use ; il faut la rajeunir par des images nouvelles. Retracer d'autres mœurs, peigner une autre nature »<sup>54</sup>), Millevoye se déguise en archéologue de l'élégie et puise son inspiration dans l'antiquité grecque. Un fragment de Simonide qui « avait pour les Grecs un attrait inexprimable »<sup>55</sup> fournit au poète la pierre de touche d'une telle entreprise. Son but consiste donc à « reproduire les naïves beautés de[s] ouvrages » des anciens, tout avec « ce parfum d'antiquité qui s'en exhale »<sup>56</sup>. Les titres des poèmes qui composent ce deuxième livre sont évocateurs, mais à coup sûr très peu « élégiaques » au sens

---

52 Nicholas Gilbert, « Ode imitée de plusieurs psaumes », *Œuvres de Gilbert, précédées d'une notice historique par Charles Nodier*, nouvelle édition, Paris, Garnier frères, 1859, p. 150.

53 Millevoye, *op. cit.*, p. 73. Il s'agit bien évidemment d'un *topos* ancien, que Millevoye emprunte à la lettre presque à Chénier : « Je meurs. Avant le soir j'ai fini ma journée. | À peine ouverte au jour, ma rose s'est fanée » (voir : Cobb, *op. cit.*, p. 245)

54 Millevoye, « Sur l'élégie », *op. cit.*, p. 38.

55 *Ibid.*, p. 41.

56 *Ibid.*, p. 40.

classique : « Combat d'Homère et d'Hésiode », « Stésichore », « Danaé », « Les adieux d'Hélène », « Le départ d'Eschyle », etc.

On a dit que la nouveauté saillante du deuxième livre, du point de vue de la forme, consiste en l'introduction du refrain. Ce refrain se compose parfois d'un couplet isolé du reste et répété à des intervalles fixes<sup>57</sup>, parfois d'un vers qui revient identique à la fin de chaque strophe<sup>58</sup>. Cette trame sonore au niveau formel trouve un écho thématique : Eschyle quittant Athènes, tout comme Stésichore exhortant ses concitoyens, chantent leur message<sup>59</sup>. De cette façon, Millevoye déplace l'élégie vers le chant, et pose les fondations de l'essentialisation que l'on verra à l'œuvre dans le troisième livre. Le dernier poème du deuxième livre (« Le bûcher de la Lyre ») constitue à bien voir la plaque tournante d'un tel processus de raréfaction/essentialisation.

Dans « Le bûcher de la Lyre », le poète, après une déception amoureuse, envisage un sacrifice rituel : « Il faut qu'un sacrifice apaise sa [*de l'amante*] colère : | Tu dois périr ; adieu, Lyre, adieu pour toujours ! »<sup>60</sup> La destruction de la lyre pour symboliser l'abandon de l'inspiration élégiaque n'est pas une invention de Millevoye. Elle était déjà chez Bertin, où toutefois sa fonction consistait en simple ressort narratif entre les

---

57 « Vierges, filles des mers, jeunes Océanides, | Écartez le Soleil de vos grottes humides » (« La jeune épouse », *op. cit.*, p. 84) ; ou encore : « Quittez pour l'Océan la source Aganippide, | Muses ! chantez Caltha, la blanche Néréide » (« La néréide », *ibid.*, p. 104).

58 « [...enfant] dors, bercé par les flots ; | Vagues, dormez ; dormez, souffrances maternelles ! » (« Danaé », *op. cit.*, p. 89). Ce refrain est traduit au mot presque du fragment de Simonide cité : « ἔῤδε βρέφος | Εὐδέτω δὲ πόντος εὐδέτω ἄμετρον κακόν ».

59 À ce chant prolongé sur la vague sonore » (« Le départ d'Eschyle », *ibid.*, p. 103) ; « Il chante les lauriers cueillis à Marathon ; | Il chante ; [...] » (« Stésichore », p. 86).

60 Charles-Hubert Millevoye, « Le bûcher de la Lyre », *ibid.*, p. 110.

deuxième et troisième livres des *Amours*<sup>61</sup>. La nouveauté de la reprise de Millevoye est alors appréciable à plusieurs niveaux. Tout d'abord, la prosopopée de la lyre, qui rejette les accusations du poète, prononce d'obscures menaces (en touchant un point sensible chez Millevoye, à savoir la renommée posthume : « L'amour vit peu d'instans, la gloire est immortelle : | Quelque jour, mais en vain, tu me regretteras »<sup>62</sup>) et fait miroiter aux yeux du poète les potentialités inscrites dans le genre élégiaque :

À tes doigts répondaient mes cordes poétiques ;  
Je m'éveillais pour toi dans le calme des nuits :  
J'aurais fait plus encor ; sous les cyprès antiques,  
L'Élégie en tes vers eût pleuré ses ennuis.

« J'aurais fait plus encor » : ces mots sonnent en même temps d'excuse et d'accusation, et certifient la volonté, appréciable au fil des *Élégies* de Millevoye, de se soustraire au magistère des élégiaques créoles. « Le bûcher de la lyre » peut être considéré comme l'acte nécessaire à cette libération. Le feu est donc allumé, et ce même zéphyr qui soufflait en abondance dans l'élégie érotique entretient le bûcher sacrificiel.

Mais le choix d'en finir avec l'élégie n'entraîne pas chez Millevoye l'expulsion de l'élégiaque de l'horizon poétique : on n'évince pas le regret de son existence. La lyre de Millevoye est en effet porteuse d'un élément musical qui semble transcender les bornes génériques, et sur lequel elle insiste en pérorant sa cause vis-à-vis du poète : elle

---

61 Au distique « Brisons cette lyre inutile, | Eucharis n'entend plus mes airs » (Antoine Bertin, *Les amours*, dans : *Poésies et œuvres diverses du chevalier Antoine Bertin*, éd. Eugène Asse, Paris, Quantin, 1879, p. 80) répondait chez lui, de façon spéculaire, le début du livre III : « Amour le veut, retournons à Cythère... | Muse, renonce à tes sages loisirs » (*Ibid.*, p. 85.)

62 Cela aussi creuse un fossé entre Millevoye et les élégiaques créoles : au refus badin de toute postérité de ceux-ci, trop occupés à jouir de l'instant présent (que l'on pense au poème « À m. Bertin » qui clôturait la première édition des *Poésies érotiques*), l'auteur de « La chute des feuilles » oppose l'angoisse de la fin (« Brise-toi, lyre tant aimée ! | Tu ne survivras point à mon dernier sommeil », « Le poète mourant », *op. cit.*, p. 74).



lui promet alors « quelque chant commencé » sur les bords du Mélès (rivière d'Asie Mineure), ou encore « chants [...] retentissa[nt] » dans les grottes d'Arcadie, ou enfin l'harmonie « d'un mode inconnu » appris dans les bois d'Aonie (la région où surgissaient les montagnes chères aux Muses). Ici encore, la lyre élégiaque insiste sur son pouvoir de *mélōs* – pouvoir qui survit au bûcher, ainsi qu'il nous le dit le distique final : « Et toutefois, dit-on, des cendres de la Lyre | S'exhala jusqu'au soir un son mélodieux »<sup>63</sup>. La combustion a séparé les traits propres à l'élégie fin-de-siècle d'une substance impalpable, une mélodie qui continue de flotter dans les airs, en faisant entendre ses accords. Image symbolique du processus de raréfaction/essentialisation du genre que l'on a mentionné plus haut, cette lyre dont reste seulement une mélodie annonce les changements à l'œuvre dans le troisième livre des *Élégies* de Millevoye.

#### 4.2.2.3 Troisième étape : l'élégie-phénix

Dans la perspective primitiviste de Millevoye, les origines de l'élégie sont liées de façon indissoluble à celles de l'humanité. Le point d'arrivée de sa remontée aux sources du genre se situe alors dans une époque mythique et pré-littéraire. En effet, « l'Élégie existait sans loi et sans nom avant que la Grèce, foyer universel de la poésie, lui donnât des formes et des attributions particulières »<sup>64</sup>. Un défi s'offre à ce stade au poète :

---

63 *Ibid.*, p. 111.

64 *Ibid.*, p. 4. Une telle idée n'est pas sans évoquer l'idée aristotélicienne de *ὕλη* (*matière*) – réflexion reprise par Pierre Grimal au début de son ouvrage sur les poètes lyriques latins (« Le lyrisme sera, en quelque sorte, une *matière* susceptible de recevoir des *formes* variées, au service d'*intentions* multiples », dans : *Le lyrisme à Rome*, Paris, PUF, 1978, p. 8). Cette « matière » élégiaque se fait chez Millevoye mélodieuse et impalpable ; mais elle ne perd pas la qualité fondamentale qu'elle possède dans la réflexion d'Aristote, à savoir sa force « productive » : la *ὕλη*, principe de mouvement ou changement des objets, peut être considéré synonymique de la *δύναμις* dont on a parlé plus haut. Voir à ce propos : Claudia Baracchi (dir.), *The Bloomsbury Companion to Aristotle*, London – New Delhi – New York – Sydney, Bloomsbury, 2014, pp. 377-378.

comment donner une forme à cette « élégie-d'avant-l'élégie » ? Comment cerner dans des bornes prosodiques cette nébuleuse voltigeant depuis toujours autour d'un élément fixe et immuable (le regret) ?

La solution offerte par Millevoye exploite au premier abord le niveau de l'énonciation. Si dans le premier livre le poète s'était représenté à la manière du « héros » élégiaque (bien que déjà marqué d'une mélancolie moderne), et, dans le deuxième, il s'était caché derrière une énonciation fictive mais reconnaissable (Homère, Hésiode, Eschyle, Virgile...), dans les « Chants élégiaques »<sup>65</sup>, Millevoye fait parler une foule de personnages disparates, empruntés tantôt à la Bible (« La Sulamite », « David pleurant Saül et Jonathas »), tantôt à l'inspiration pittoresque et exotique (« L'arabe au tombeau de son coursier », l'antillais du « Manceniller », « Le pauvre nègre »). À une exception presque (David), le trait commun à ces personnages consiste en leur anonymat. Un tel choix cautionne au premier abord la nature pré-littéraire de l'élégie ; mais surtout l'universalité du sentiment exprimé. La combustion de la lyre, en rendant le genre à sa nature primordiale (une voix mélodieuse frappée au coin du chagrin) ouvre à cette énonciation anonyme appartenant à tout un chacun.

Au niveau formel, Millevoye souligne cette nature pré-poétique de l'élégie à travers les mêmes ressorts à l'œuvre dans le deuxième livre, à savoir le refrain (« L'arabe au tombeau de son coursier », « Le phénix », « La colombe ») et la thématization du

---

65 Ce titre est le fruit d'un changement, dont Millevoye rend compte dans l'introduction, en affichant de l'indifférence à l'égard des définitions génériques (et en préluant aux propos hugoliens déjà cités) : « Les littérateurs qui ont examiné ces divers morceaux ont bien voulu leur accorder le mérite de la couleur locale, et celui d'un intérêt doux ; ils n'ont contesté que sur le titre, auquel, j'en conviens, je n'attache qu'une assez médiocre importance » (*ibid.*, p. 39).

chant (« Et commença, d'une voix faible et lente, | Ce chant lugubre, et qui fut le dernier » dans « Le manceniller »<sup>66</sup> ; « Et l'Arabe en ces mots commence le cantique », dans « Le phénix »<sup>67</sup>). La réitération de ces éléments formels, en union avec une énonciation qui se veut anonyme et primitive, rapproche l'élégie de l'hymne. La présence du roi David au milieu d'une foule d'énonciations disparates semble cautionner la nature sacrée de ces chants, produits de « cette croyance à un allégorisme poétique des temps primitifs » dont parle Paul Bénichou, et qui « revient à supposer, à l'origine de l'humanité, un moment de richesse spirituelle, de contact vivant avec les choses<sup>68</sup> ». Une telle fiction primitiviste se trouve bien représentée dans « Le phénix ».

« Le phénix » raconte le pèlerinage des nomades du désert vers le nid où l'oiseau mythique est destiné à brûler pour surgir à nouveau de ses cendres. Il se compose de strophes d'alexandrins ; le schème rimique assez varié (rimes croisées et plates) assouplit davantage ces strophes intercalées par un refrain qui n'est pas sans rappeler les Psaumes (« Phénix, amour du ciel, écoute nos accens ; | Phénix, amour du ciel, porte-lui notre encens »<sup>69</sup>). La confusion entre élégie et hymne est d'ailleurs alimentée par le choix lexical qui introduit la mise en abîme de l'énonciation : « Et l'Arabe en ces mots commence le cantique ». Conscient de la nouveauté de sa démarche, Millevoye se justifie de la sorte dans la note au texte : « Ce sujet, qui n'est pas celui d'une Élégie proprement

---

66 *Ibid.*, p. 125.

67 *Ibid.*, p. 128.

68 Paul Bénichou, *op. cit.*, I, p. 62.

69 Charles-Hubert Millevoye, « Le phénix », *op. cit.*, p. 128.

dite, se rattache du moins au genre élégiaque par plusieurs détails et par sa teinte générale. Ce qui constitue l'Élégie, c'est le ton plus encore que le sujet »<sup>70</sup>.

Il s'agit d'une affirmation décisive, en ce qu'elle situe ouvertement le critère définitoire de l'élégie dans le « ton », c'est-à-dire dans le vocalisme douloureux qui informe la création. On a vu la façon dont les théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle alimentent la fausse étymologie qui fait descendre le mot « élégie » de la lamentation (ἄλ λῆγειν ou ἔῃ λῆγειν, « dire hélas »). Dans ses « Chants élégiaques », Millevoeye récupère cette tradition : l'élégie coïncide désormais avec l'acte performatif d'une voix pré-littéraire qui dit/chante – à ce stade primordial il n'y a pas de différence – le regret. La combustion du « Phénix » constitue donc un écho de la symbolique ignée à l'œuvre dans « Le bûcher de la Lyre ». À la raréfaction fictive (l'instrument réduit à sa mélodie) répond l'essentialisation d'un genre réduit à sa tonalité. On peut alors lire dans la mort et résurrection de l'oiseau « père et fils de [s]oi-même »<sup>71</sup> la thématization de l'évolution d'un genre qui ne peut renaître qu'en sacrifiant son attirail de préciosités surannées<sup>72</sup>. Dans le cadre de cette évolution, Millevoeye revêt un rôle de premier plan, ainsi que le reconnaît Loubier : « l'élégie, définie par l'appareil généalogique (qui lui tient lieu de théorie ou de poétique) comme voix-plainte pré-générique, est la clef magique du trans-

---

70 *Ibid.*, p. 155.

71 « Le phénix », *op. cit.*, p. 128.

72 Pour filer quelque peu la métaphore, on rappellera que chez Ovide (où Millevoeye puise avec toute probabilité son inspiration) le phénix achève sa vie dans un nid qu'il a lui-même garni « *simul ac casias et nardi lenis aristas | quassaque cum fulua [...] cinnama murra* » (*Les métamorphoses*, 3 t., éd. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1961-62, III, p. 134 [XV, vv. 398-99]).

générique : elle en ouvre le champ/chant contre toute dispersion par saturation et éclatement »<sup>73</sup>.

Ainsi raréfiée et essentialisée, l'élégie peut enfin retrouver sa fonction originaire, à savoir l'expression du deuil. De ce point de vue, l'écriture élégiaque de Millevoye représente le lieu d'élaboration d'une forme poétique ductile et capable d'accueillir la représentation d'un état de détresse qui transcende désormais l'individu. Dans la fiction primitiviste, l'élégie venait remplacer « sans art » les larmes des premiers hommes. Autrement dit, en subsumant la détresse réelle dans une forme « poétique », elle permettait de composer avec la mort, et donc de rétablir le cours normal de l'existence. Telle est, au fond, la morale du « Phénix » : la mort et résurrection de l'oiseau mythique célèbrent non seulement l'inévitabilité de la mort, mais aussi son inscription dans le devenir de l'humanité :

Depuis l'heure où ton vol tranquille et solitaire  
Se balance au milieu des globes éclatans,  
Oh ! combien de mortels ont passé sur la terre,  
Nomades engloutis dans les déserts du temps !<sup>74</sup>

### 4.3 L'élégie sous la Restauration

Si l'on a dédié autant d'espace à l'analyse de l'élégie chez Millevoye, c'est que son œuvre peut représenter tant bien que mal le chaînon manquant entre une poétique encore classique de l'élégie et une utilisation esthétique déjà essentialiste de l'étiquette générique. Elle constitue en quelque sorte le lieu d'incubation d'une conception nouvelle de l'élégie, axée sur la centralité de la tristesse, et qui éclatera au grand jour sous la

---

73 Pierre Loubier, *La voix plaintive...*, op. cit., p. 88.

74 Charles-Hubert Millevoye, « Le phénix », op. cit., p. 129.

Restauration. Dans le présent sous-chapitre, on analysera donc brièvement la façon dont l'élégie en vient à constituer, après 1815, le lieu (littéraire) de recomposition de la fracture historique causée par la Révolution. Le succès du genre dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle tient au premier abord de cette nouvelle fonction de dire l'« indicible » et de composer ainsi avec le deuil au niveau historique, social et personnel. En somme, au début du XIX<sup>e</sup> siècle l'élégie représente l'espace littéraire où cette génération achève ce que Freud appelle le « travail du deuil », ou *Trauerarbeit*<sup>75</sup>.

À un niveau purement quantitatif, l'époque en question constitue une période tout à fait propice au genre élégiaque. L'étude d'Éric Francalanza, que l'on a souvent mentionné, signale, ne serait-ce qu'à un niveau purement numérique, une croissance appréciable d'œuvres dont le titre contient le mot « élégie »<sup>76</sup>. Des quinze titres de la période 1760-1799, on passe à quarante-sept dans les années 1800-1820 et à cent sept entre 1821 et 1850 ! En croisant ces résultats avec les analyses de Loubier, on peut situer le faîte de cette vague élégiaque entre 1814 et les années 1830<sup>77</sup>. Même en usant de toute la circonspection possible (de tels décomptes sont loin d'être exhaustives, sinon sur une période assez limitée), on peut mettre ce succès en relation avec la période de silence forcée entre les années 1790 et le début de la Restauration. Comme l'a reconnu

---

75 Ce travail consiste en la soustraction, de la part de « l'endeuillé », de toute sa libido de l'attachement à un objet dont « l'épreuve de réalité » a montré la non-existence (Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, traduction de l'allemand par Aline Weill, préface de Laurie Laufer, Paris, Payot, 2011). La biographie de Millevoye telle que De Pongerville nous la relate contient un bel exemple de ce « travail du deuil » : l'épisode de la jeune mère (voir : De Pongerville, *op. cit.*, pp. xvi-xviii)

76 Éric Francalanza, « Le statut littéraire de l'élégie au tournant du siècle », *Cahiers Roucher-André Chénier – L'Élégie et la poésie élégiaque autour d'André Chénier*, 25 (2006), pp. 13-32, ici p. 14.

77 En particulier, selon Loubier, le pic se situe autour des années 1823-26. Voir à ce propos la bibliographie en conclusion de *La voix plaintive* (p. 440 sqq).

Emmanuel Fureix, « le deuil des victimes, interdit sous la Terreur, réfréné sous le Directoire, encore clandestin sous l'Empire, est un deuil comprimé et retardé, qui, comme tel, véhicule une charge expiatoire »<sup>78</sup>. Les larmes, longuement retenues, éclatent enfin après le retour des Bourbon.

#### 4.3.1 Nouveauté des larmes élégiaques

Mais où réside la nouveauté de ces larmes ? Il est vrai que la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle est inondée par un flot de pleurs. On a mentionné dans le premier chapitre la façon dont les larmes du lecteur viennent cautionner la véridicité de l'épanchement lyrique, en scellant par là le pacte élégiaque. Mais au siècle des Lumières les pleurs revêtent aussi une fonction sociale. Anne Vincent-Buffault a analysé la façon dont la profusion des larmes, en permettant l'identification à autrui, constitue un « modèle de sociabilité naturelle »<sup>79</sup> ; un tel modèle agit à plusieurs niveaux de la vie privée (amis, famille, couple...). Après 1789, les pleurs deviennent une expérience collective. Le paroxysme lacrymatoire qui accompagne bien des événements publics lors de la Révolution représente un gage de cohésion sociale et politique<sup>80</sup>.

Mais ces flots de larmes d'Ancien Régime ne s'accommodent que marginalement du genre élégiaque. D'autres genres remportent au XVIII<sup>e</sup> siècle la palme de l'effusion, ainsi que l'a montré Anne Coudreuse : le roman épistolaire, le mélodrame, les plaidoyers

---

78 Emmanuel Fureix, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 137.

79 Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes*, Marseille, Rivages, 1986, p. 44.

80 Voir *ibid.*, pp. 84-104 (chapitre V, « Pleurer sous la Révolution (1789-1794) »).

judiciaires, etc.<sup>81</sup> De plus, on a déjà mentionné le discrédit qui accompagne la poésie lyrique à l'époque de la Révolution. Mais après 1800, ces genres tombent rapidement en désuétude et l'élégie devient la voix privilégiée de ce vaste espace d'effusions littéraires, dont le poète élégiaque se déclare gardien – ou alors « sentinelle de la douleur », selon la formulation de Pierre-Simon Ballanche<sup>82</sup>.

À quoi doit-on ce revirement ? Une raison préliminaire consiste en ce que ces larmes sont foncièrement différentes de celles qu'avait versées le XVIII<sup>e</sup> siècle. Les pleurs qui arrosent copieusement la littérature du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle ne sont plus (seulement) l'effet de règles de la mise en scène de soi dans l'espace social, et donc moyen de reconnaissance *inter pares* au théâtre ou dans les salons<sup>83</sup>. Leur première fonction consiste à apaiser les fantômes qui hantent la France postrévolutionnaire. Ainsi Joseph Treneuil, déguisé en porte-parole divin, explicite-t-il la nécessité d'une telle offrande lacrymatoire : « Calmez par de longs pleurs la colère des morts : | La vertu se rallume au flambeau du remords »<sup>84</sup>.

---

81 Anne Coudreuse, *Le refus du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2001. Quant aux plaidoyers, Coudreuse, en s'appuyant sur les travaux de Sarah Maza (*Private Lives and Public Affairs : the Causes Célèbres in the Pre-revolutionary France*, Berkeley, California University Press, 1993) remarque que le besoin de gagner la confiance du public amène les orateurs à exploiter des ressorts proprement littéraires : à cette époque, « [u]n bon avocat doit être aussi potentiellement un bon romancier » (p. 23).

82 Pierre-Simon Ballanche, *Élégie*, dans : *Œuvres de M. Ballanche de l'Académie de Lyon*, 4 t., Paris – Genève, Barbezat, 1830, I, p. 434.

83 Coudreuse trace une ligne de démarcation entre la représentation du pathétique et la condition personnelle : « [i]l est beaucoup plus rare, voire incongru, d'y pleurer sur des malheurs réels que sur des tragédies ou des romans sensibles. Pleurer dans un salon ne signifie pas qu'on puisse lâcher la bonde à ses souffrances personnelles, ni qu'on mette son cœur à nu dans l'étalage de ses malheurs individuelles » (*op. cit.*, p. 37).

84 Joseph Treneuil, *Les tombeaux de l'abbaye royale de St.-Denis. Poème élégiaque*, Paris, Giguet et Michaud, 1806, p. 30.



Les larmes demeurent en somme un gage de cohésion ; mais à l'échelle plus vaste d'une communauté, d'un peuple appelé à dépasser le traumatisme révolutionnaire. En s'opposant à la froide raison révolutionnaire, elles représentent le signe d'une émotion collective dont le but consiste en un ressourcement monarchique et religieux. Ce processus n'est pas toujours aisé. Fureix a analysé les dangers de ce qu'il appelle « une mémoire pathogène »<sup>85</sup> : la commémoration des victimes de la Révolution, en attisant des souvenirs douloureux, peut paralyser le présent. D'où la décision de Louis XVIII de limiter les commémorations publiques aux victimes de la famille royale, et de transformer un « deuil d'institution fixé par une loi *ad hoc* » dans « un 'deuil général' obligatoire »<sup>86</sup>. L'« auguste victime » (Louis XVI) réunit donc en soi tous les deuils causés par la Révolution. Sa mort fait tâche dans l'histoire du peuple français. Voilà l'anathème que le poète élégiaque Charles-Louis Mollevaut met dans la bouche du roi enfermé dans la Tour du Temple : « Oh ! qui dira ce jour d'exécrable mémoire ? | Que ne puissent nos pleurs l'effacer de l'histoire ! »<sup>87</sup>. L'exhumation des restes de la famille royale, les funérailles et les cérémonies d'expiation représentent autant de tentatives politiques de recomposition de la fracture révolutionnaire.

Le diptyque *L'homme sans nom* et *Élégie* de Ballanche représente une tentative théorétique de recomposition. L'*Élégie*, tout particulièrement, est rédigée après

---

85 Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 147.

86 *Ibid.*, p. 151.

87 Charles-Louis Mollevaut, « Les malheurs des augustes prisonniers du Temple », dans : *Élégies*, Paris, Bertrand, 1816, p. 78. À noter que Mollevaut avait lié sa renommée à quelques traductions d'élégiaques latins qui eurent un bon succès (notamment celle de Tibulle en 1806 ; mais aussi Catulle en 1812, Properce en 1806 et les *Amores* d'Ovide en 1821). « Les malheurs de Louis XVI (tel est le titre dans la table des matières » est le premier des « Poèmes élégiaques » lesquels, comme chez Millevoeye, constituent le dernier livre des *Élégies*.

l'assassinat du duc de Berry (février 1820), événement qui s'inscrit dans une « chaîne de sacrifices et de vengeances, qui de fait prolonge indéfiniment la guerre civile révolutionnaire »<sup>88</sup>. Il s'agit d'un long essai en prose à l'allure philosophique, où Ballanche essaie d'intégrer dans un dessein providentiel le sang versé par les Bourbon. « Une loi de la Providence », écrit-il dans *L'homme sans nom*<sup>89</sup> « c'est que la grandeur du bien se mesure même par l'étendue et l'intensité de la douleur ». Or, bien plus que son succès (la tentative scandalisa les lecteurs des deux camps, libéraux et *ultra*<sup>90</sup>), ce qui est intéressant dans l'*Élégie* est la posture auctoriale délimité par Ballanche. L'auteur se représente la nuit même de l'assassinat ; la nuit est déchirée par la montée d'« une plainte touchante, comme un long gémissement »<sup>91</sup>, mais Ballanche repousse l'expression incontrôlée du deuil (« tâchons de retenir nos larmes, d'étouffer nos sanglots »<sup>92</sup>) en réaffirmant le devoir du poète/auteur élégiaque : veiller, telle une « sentinelle de la douleur », aux bords de ce vaste territoire émotif où s'opère la recomposition de la fracture historique.

Ces quelques exemples, choisis parmi d'autres, montrent donc la nouveauté des larmes qui caractérisent l'élégie au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Leur variété représente aussi un

---

88 Emmanuel Fureix, *op. cit.*, p. 178. Ballanche exprimer cette idée à l'aide d'une image assez iconique : « Le noir démon » qui est entré dans le cœur de l'assassin du duc de Berry « lavait ses pieds dans l'eau du fleuve, tantôt troublé et limoneux, tantôt clair et limpide ; cette eau du fleuve n'étanchait pas la soif du sang royal » (*op. cit.*, p. 457).

89 *Ibid.*, pp. 297-426, ici p. 305.

90 Ceux-ci en particulier ne pouvaient tolérer l'absolution du régicide et sa réduction à instrument providentiel grâce auquel Dieu aurait puni une société foncièrement corrompue. Voir à ce propos : Paul Bénichou, *Le temps des prophètes*, dans : *op. cit.*, I, p. 514 *sqq.*

91 Pierre-Simon Ballanche, *Élégie*, p. 431.

92 *Ibid.*, p. 438.

témoignage révélateur de l'éclatement formel dont on a parlé : du long poème à l'allure ossianesque (*Les tombeaux de l'abbaye royale de St.-Denis*) à la lamentation (« Les malheurs des augustes prisonniers du Temple ») jusqu'à l'essai philosophique en prose (l'*Élégie*), les textes cités aident certes à saisir les contours du vaste espace qui va désormais sous l'oscillation définitoire élégie/élégiaque. Ils prouvent aussi l'extrême ductilité d'un genre soucieux de rétablir à nouveaux frais sa généalogie, quitte à en exclure les excès érotiques des poètes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

#### 4.3.2 Généalogie de l'élégie

Un autre élément dont il faut tenir compte afin d'expliquer le succès de l'élégie à cette époque consiste en la marginalité du genre en question au siècle des Lumières. On a dit plus haut que le repli sur soi-même typique de la poésie lyrique pose problème à une époque où la poésie représente tantôt un élément de sociabilité (dans les épigrammes, dans les chansons à boire, etc.), tantôt le lieu de l'enseignement philosophique (c'est le cas du poème didactique). Entre les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, une pareille marginalité représente un facteur positif : l'élégie représenterait un genre « moins compromis », si l'on peut ainsi dire, avec une esthétique que l'on renie *in toto*.

On objectera que l'élégie de Bertin, de Parny ou de Chénier est solidement ancrée dans le XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, on a vu au cours de chapitres précédents l'importance d'un cadrage sociologique (le rôle du poète dans la société) et surtout philosophique (du Sensualisme au Néo-spinozisme diderotien) pour la compréhension de ces auteurs. Mais le choix de se réclamer d'une fonction primitive du genre permet aux poètes du début du XIX<sup>e</sup> siècle d'opérer un partage décisif entre les chants de deuil, indispensables aux êtres humains, et les célébrations d'un hédonisme extrême, tout à fait exécrables à une époque

qui se redécouvre profondément catholique. Des premières élégies que l'homme ait jamais écrites jusqu'à l'érotisme fringant des poètes créoles, l'histoire de l'élégie est celle d'une dégénérescence séculaire. Ainsi Joseph Treneuil, dans son *Discours sur l'élégie héroïque* (1817), fait remonter les origines du genre aux prophètes de l'Ancien Testament : l'exaltation de l'élégie primitive lui permet de contourner l'élégie latine et de passer complètement sous silence tant Parry que Bertin<sup>93</sup>.

Or, cette représentation de la dégradation du genre de ses plus hautes fonctions jusqu'à la célébration d'aventures galantes représente d'après Loubier, un élément caractéristique du genre : « [c]'est une constante de la pensée généalogique de l'élégie que d'imaginer une strate originelle, antérieure même à tout processus historique. Cette constante s'inscrit à son tour dans une logique purement élégiaque de la déploration de la perte d'une origine. De sorte que la généalogie de l'élégie est aussi une élégie de la généalogie »<sup>94</sup>. Comme on a dit en ouverture du présent travail, la « vraie » élégie se situe toujours *ailleurs* : chez un autre auteur, ou dans une autre époque. Mais le traumatisme révolutionnaire actualise une telle vision. Dans la vision des auteurs, la France d'après 1815 devient alors le lieu où l'élégie retrouvera enfin la sacralité des

---

93 Treneuil délimite trois phases dans l'histoire de l'élégie. Chez les Hébreux, elle est inspirée par Dieu et « fidèle à sa destination primitive », elle parle par bouche des prophètes (Jérémie, Isaïe, Ézéchiël, Job...). Dans la Grèce ancienne, l'élégie célèbre les vertus guerrières et inspire la valeur dans le cœur des citoyens ; mais Treneuil note que « ce n'est plus le ciel qui parle par la voix de ces poètes profanes, et l'on sent bientôt que les ondes du Permesse n'ont point la vertu divine des ondes du Jourdain ». Chez les Romains enfin, l'élégie « n'est plus la sainte indignation du prophète », mais « une courtisane sans retenue, qui ne rougit pas de célébrer sa propre honte, et de chanter ses impudiques triomphes ; [...] une bacchante effrénée qui, tout à-la-fois ivre d'amour et de vin, cherche à faire pénétrer dans les cœurs le goût de ce double poison » (Joseph Treneuil, « Discours sur l'élégie héroïque », dans *Poèmes élégiaques, précédés d'un discours sur l'élégie héroïque*, Paris, Firmin Didot, 1817, pp. 90-92).

94 Pierre Loubier, *La voix plaintive...*, op. cit., p. 78. Ce constat s'établit sur un discours plus vaste, où la dégénérescence de l'élégie rejoint celle des autres genres : dans la théorie des genres romantique, ainsi que le dit Schaeffer, « l'essence générique est toujours déjà advenue » (op. cit., p. 34).

origines : « Eh ! quel temps, quelle région furent jamais plus propres à y fixer la Muse élégiaque, et à lui rappeler sa destination primitive ? » telle est la question (rhétorique à bien voir) de Treneuil<sup>95</sup>.

Le succès de l'élégie tient enfin à des raisons intrinsèques, que l'on a analysées dans les premières pages du présent chapitre. Sur ce décor révolutionnaire et révolutionné (du point de vue de l'histoire et de la littérature), la nature « in-forme » de l'élégie agit de son pouvoir centrifuge et centripète afin de catalyser l'expression poétique de la plainte. Grâce à sa mollesse constitutive, l'élégie devient sous la Restauration un espace littéraire capable d'accueillir des réalisations souvent très différentes entre elles, mais dont le trait commun demeure stable : chanter la souffrance de l'homme moderne, que la mise en branle de l'histoire a violemment forcé à se penser dans le flux du devenir historique.

#### 4.4 Conclusion

La façon dont on a abordé la question de l'élégie sous la Restauration reflète bien, par sa nature lacunaire, l'étendue du champ d'enquête. Mais la prolifération d'élégies et d'écrits élégiaques qui caractérise le début du XIX<sup>e</sup> siècle prouve une fois de plus la vitalité d'un genre qui à l'orée de la modernité offre un instrument privilégié à une génération « d'enfants du siècle » demandant à grande voix de formes nouvelles dans lesquelles couler leurs inquiétudes. Entre les deux extrêmes de l'ouverture métaphysique (chez Lamartine<sup>96</sup>) et du repli intimiste (chez Sainte-Beuve), l'élégie recouvre une variété

---

95 Josph Treneuil, « Discours sur l'élégie héroïque », *op. cit.*, p. 140.

96 « M. de Lamartine, écrit Émile Deschamps en 1827, a jeté dans ses admirables chants élégiaques toute cette haute métaphysique sans laquelle il n'y a plus de poésie forte ; et ce que l'âme a de plus tendre et de plus douloureux s'y trouve incessamment mêlé avec ce que la pensée a de plus libre et de plus élevé.

de formes qui témoignent désormais de cette « mollesse *positive* » dont on a parlé au début du présent chapitre.

Or, il nous tarde de souligner une fois de plus qu'une telle ductilité représente en dernière analyse le résultat de ce processus d'accordage de l'élégie aux mouvements du cœur qui caractérise le XVIII<sup>e</sup> siècle et qu'on a analysé au fil de notre réflexion : de la proximité initiale et troublante à la sphère des passions, exprimée à travers la diction tragique (la seule capable de prendre en compte, à l'époque, le discours sur l'intériorité), à travers le débat autour de la tonalité et des objets du genre, jusqu'à la grande saison de l'élégie fin-de-siècle, lieu d'une réflexion à nouveaux frais sur le genre et ses potentialités. Le long d'un tel processus d'accordage, le genre de l'élégie a représenté le lieu d'incubation tantôt d'un débat décisif autour des rapports qui règlent la taxinomie des genres (décisif en ce qu'il débouche sur une hybridation de plus en plus patente entre l'élégie et d'autres formes : l'épître, la satire, la méditation, etc.), tantôt d'une prise en compte, par l'auteur, de l'instance auctoriale interne au texte, et de la construction d'un sujet lyrique que le Romantisme amplifiera démesurément.

À ce propos, force est de reconnaître à la fin de la présente analyse que le rapport téléologique qui lie, dans l'imaginaire commun, les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, peut aisément être inversé, quitte à reconnaître, avec Laurence M. Porter, que « before 1830 the leading French romantic poets conceived of their achievements in the lyric as, in effect, a

---

L'élégie, sur sa lyre, est devenue immense » (*Études françaises et étrangères*, Paris, Levavasseur, 1829 [1827], p. xiii).

culmination of Neoclassicism, preserving traditional literary forms while regenerating them with new inspirations [...] »<sup>97</sup>. On pourrait donc reprendre et amplifier le jugement porté par Madelénat, selon lequel « la poésie élégiaque et intimiste glisse, sans trop de heurts, d'un néoclassicisme en demi-teintes à un romantisme mineur, ennemi des enflures verbales ; entre les *Élégies* (1811) de Millevoye, les *Méditations* (1820) de Lamartine, et la plupart des pièces de *Joseph Delorme* (1829) de Sainte-Beuve, il n'est pas de rupture »<sup>98</sup>. D'un tel glissement, l'élégie est moins effet que cause primaire : la proximité à la sphère des sentiments cautionne la souplesse d'une forme destinée non seulement à survivre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais à se répandre, tel un courant ou un « lac », tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.

Genre mineur, genre marginal, l'élégie a su accueillir au XVIII<sup>e</sup> siècle l'écho de la riche réflexion esthétique et philosophique propre au siècle des Lumières, toujours en restant fidèle à celle que Gian Biagio Conte définissait (relativement aux élégiaques latins et de façon quelque peu provocatrice) son « idéologie »<sup>99</sup>. On aimerait, à la toute fin de ce long périple, reprendre à notre compte une telle image, à condition qu'elle puisse accueillir des traits sémantiquement assez éloignés d'elle. On aimerait en définitive définir le caractère saillant de l'élégie du XVIII<sup>e</sup> siècle comme le pouvoir d'ébranler toute définition, en élevant la nuance, l'à-peu-près tonal, l'entre-deux générique à principes constitutifs du genre. Si idéologie élégiaque il y a, relativement à la période qui nous

---

97 Laurence M. Porter, *The Renaissance of the Lyric in French Romanticism : Elegy, 'Poème' and Ode*, Lexington, French Forum Publishers, 1978, p. 12.

98 Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 158.

99 Gian Biagio Conte, « Love without Elegy: the *Remedia amoris* and the Logic of a Genre », dans : *Poetics Today*, 10.3 (1989), pp. 441-469, ici p. 443.

intéresse, c'est justement à condition d'institutionnaliser cette vibration subjective sur les bords de l'intime qui représente la condition et l'objet de tout effort élégiaque.



## Bibliographie

### Sources primaires

*Auteurs et théoriciens d'avant le XVIII<sup>e</sup> siècle*

BOILEAU-DESPORTES, Nicolas *Art poétique*, in *Œuvres*, 2 t., éd. Sylvain Menant, Paris, Garnier-Flammarion, 1969 [1674], I.

BORCH, Ole, *Dissertationes academicæ de pœtis*, Francfort-sur-le-Main, D. Paulius, 1683.

DU BELLAY, Joachim, *La deffence et illustration de la langue françoise*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001 [1549].

FONTENELLE, Bernard Le Bouyer de, *Description de l'empire de la poésie*, in *Œuvres de Fontenelle. Nouvelle Édition, augmentée de plusieurs pièces relatives à l'auteur, mise pour la première fois par ordre des matières et plus correcte que toutes les précédentes*, 8 vol., Paris, Bastie et Servières, 1790-1792, III (1790) [1678], pp. 165-72.

HÉSIODE, *Théogonie – Les travaux et les jours – Le bouclier*, éd. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

### HORACE

- *De arte poetica liber*, in *Épîtres*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- *Epistles – Book I*, éd. Roland Mortier, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

LA MESNARDIÈRE, Hippolite-Jules Pilet de, *Le caractere elegiaque*, Paris, Camusat, 1640.

LUCRÈCE, *De la nature*, 2 t., éd. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

### OVIDE

- *L'art d'aimer*, éd. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- *Les amours*, éd. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- *Les métamorphoses*, 3 t., éd. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1961-62.

RAPIN, René, dit le père, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Genève, Droz, 1970 [1673].

RONSARD, Pierre de, *Les amours*, éd. Henri Weber et Catherine Weber, Paris, Dunod, 1993.

SÉBILLET, Thomas, *Art poétique françois*, éd. Félix Gaiffe, Paris, Nizet, 1988.

TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, éd. Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1983

TIBULLE, *Élégies*, éd. Max Ponchot, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

VILLARS, Nicolas-Pierre-Henri de Montfaucon, abbé de, *Critique de Bérénice*, Paris, Bilaine-Le Petit-Michallet, 1671.

#### *Auteurs et théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle*

ALGAROTTI, Francesco, *Pensieri diversi sopra materie filosofiche, e filologiche*, in *Opere del conte Algarotti e di Saverio Bettinelli*, 8 t., Livorno, Coltellini, 1764-65, VII (1765).

« Armide à Renaud, Héroïde annoncée dans le Mercure de Décembre », *Mercure de France*, Paris, Chaubert-Jorry-Pissot-Duchesne-Cailleau-Cellot, 1751, I.

BACULARD D'ARNAUD, François-Thomas-Marie de, *Élégies*, in *Œuvres diverses de M. D'Arnaud de l'Académie des Sciences & Belles-Lettres de Berlin*, 4 t., 1751, II.

BATTEUX, Charles, abbé

- *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*, 4 t., Paris, Dessaint et Saillant, 1753.
- *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

BERTIN, Antoine

- *Œuvres complètes de Bertin avec notes et variantes, précédées d'une notice historique sur sa vie*, éd. Jean-François Boissonade, Paris, Roux-Dufort aîné, 1824.
- *Poésies et œuvres diverses du chevalier Antoine Bertin*, éd. Eugène Asse, Paris, Quantin, 1879.

*Bibliothèque poétique, ou nouveau choix des plus belles pièces de vers en tout genre, depuis Marot jusqu'aux poètes de nos jours, avec leurs vies et des remarques sur leurs ouvrages*, 4 t., Paris, Briasson, 1745.

BOCCAGE, Anne-Marie du, *Mélanges de différentes pièces de vers et de prose traduites de l'anglais*, 3 t., Berlin, 1751.

BOISSY D'ANGLAS, François-Antoine de, *Essai sur les fêtes nationales*, Paris, 12 Messidor an II (Juin 1794).

BOYER (chevalier d') ARGENS, Jean-Baptiste de, *La philosophie du bon-sens, ou Réflexions philosophiques sur l'incertitude des connoissances humaines à l'usage des Cavaliers et du Beau-Sexe*, Londres, Aux dépens de la compagnie, 1737.

CASTILHON, Jean-Louis, *Remarques sur l'héroïde*, in *Second recueil philosophique et littéraire de la société typographique de Bouillon*, Paris, Lacombe, 1769, pp. 128-145.

CHÉNIER, André

- *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940.
- *Œuvres complètes d'André Chénier*, éd. Henri de Latouche, Paris, Baudoin fils, 1819.
- *Œuvres poétiques*, 2 t., éd. Georges Buisson et Édouard Guitton, Orléans, Paradigme, 2005-2010.

CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Traité des sensations*, 2 t., Londres-Paris, Bure l'aîné, 1754.

D'ALEMBERT, Jean le Rond, « Discours préliminaire », in *Encyclopédie*, 17 t., 1751-1765, I (1751), pp. i-xlv.

DELILLE, Jacques, *Les Géorgiques de Virgile, traduction nouvelle en vers françois. Enrichies de notes & de Figures*, Paris, Bleuet, 1770 [1769].

DIDEROT, Denis

- *De la poésie dramatique* [1758], in *Œuvres complètes*, 25 t., éd Herbert Dieckmann et alii, Paris, Hermann, 1975-, X [1980]
- « FUGITIVES (PIÈCES -) », in *Encyclopédie*, 17 t., 1751-1765, VII [1757], p. 360.
- *Le rêve de D'Alembert* [1769], in *Œuvres complètes*, 25 t., éd Herbert Dieckmann et alii, Paris, Hermann, 1975-, XI [1987].
- *Le neveu de Rameau*, in *Œuvres complètes*, 25 t., éd. H. Dieckmann et alii, Paris, Hermann, 1975-, XII [1989].
- *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme* [1755], in *Œuvres complètes*, 25 t., éd. Herbert Dieckmann et alii, 1975-, XXIV [2004].

DORAT, Claude-Joseph

- *Lettre de Valcour à son père, pour servir de suite et de fin au roman de Zeïla ; précédée d'une Apologie de l'Héroïde, en réponse à la la lettre d'un anonyme à M. Diderot*, Paris, Jorry, 1767.
- *Lettre de Zeïla, jeune sauvage, esclave à Costantinople, à Valcour, officier françois*, Paris, Jorry, 1764.
- *Lettres en vers, ou Épîtres héroïques et amoureuses*, Paris, Jorry, 1766.
- *Réponse de Valcour à Zeïla, précédée d'une lettre de l'auteur à une femme qu'il ne connoît pas*, Paris, Jorry, 1766.

ÉCOUCHARD-LE BRUN, Ponce-Denis, *Œuvres de Ponce Denis (Écouchard) Le Brun*, 4 t., éd. P.L. Ginguené, Paris, Crapelet, 1811, IV, 392-403.

FEUTRY, Aimé-Ambroise-Joseph, *Épître d'Héloïse à Abélard, traduite de M. Pope, mise en vers par M. Feutry*, Londres 1751.

FONTENELLE, Bernard le Bouyer de, *Sur la poésie en général, Œuvres de Fontenelle. Nouvelle Édition, augmentée de plusieurs pièces relatives à l'auteur, mise pour la première fois par ordre des matières et plus correcte que toutes les précédentes*, 8 vol.,

Paris, Bastie et Servières, 1790-1792, III (1790) [1751], pp. 173-196.

FRAGUIER, Claude François, abbé, *Mémoire sur l'élégie grecque et latine*, in *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres depuis l'année M. DCCXVIII jusques & compris l'année M. DCCXXV*, Paris, Imprimerie Royale, 1729, VI, 277-282.

GILBERT, Nicholas, *Œuvres, précédées d'une notice historique par Charles Nodier*, nouvelle édition, Paris, Garnier frères, 1859.

GRAY, Thomas, *An Elegy Written in a Country Church Yard*, London, Dodsley, 1751.

GUYS, Pierre, *Essai sur les élégies de Tibulle, auquel on a joint quelques poésies légères*, La Haye et Paris, Duchesne, 1779.

HERVEY, James, *Meditations and Contemplations*, London, Bungay, 1861 [1748]

d'HOLBACH, Paul-Henri Thiry, *Système de la nature ou Des loix du monde physique & du monde moral. Par M. Mirabaud, secrétaire perpétuel, & l'un des quarante de l'Académie française*, 2 t., Londres, 1770.

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine

- *Odes de M. de La Motte de l'Académie Française. Avec un Discours sur la Poésie en général, & sur l'Ode en particulier. Quatrième Edition augmentée de plusieurs Ouvrages*, 2 t., Paris, Dupuis, I, 1713 [1707]
- *Quatrième discours à l'occasion de la tragédie d'Œdipe* [1726], in *Œuvres de Monsieur Houdar de La Motte, l'un des Quarante de l'Académie Française*, 11 t., Paris, Prault l'aîné, 1754, IV, pp. 377-396.

JAUCOURT, Louis, Chevalier de

- « Réflexions sur la poésie élégiaque », in *Encyclopédie*, 17 t., 1751-1765, V (1755), pp. 487-491.
- « PATHÉTIQUE », in *Encyclopédie*, 17 t., 1751-1765, XII (1765), pp. 169-170.
- « VISION », in *Encyclopédie*, 17 vol., 1751-1765, XVIII (1765), pp. 343-347.

LA SERRE, Jean-Antoine de, *Poétique élémentaire, par M. L\* S\*\**, de plusieurs Académies, Lyon, Perisse, 1771.

LE BLANC, Jean-Bernard, abbé, *Élégies de Mr. L\* B\*C., avec un Discours sur ce genre de poésie et quelques autres pièces du mesme auteur*, Paris, Chaubert, 1731.

*Le nouveau trésor du Parnasse, ou Élite de poésies fugitives*, 6 t., Lièges, Bassompierre, 1772.

*L'élite des poésies fugitives*, 5 t., éd. Blin de Sainmore et Luneau de Boisgermain, Londres, 1764-1770.

*Le trésor du Parnasse ou le plus joli des recueils*, 6 t., Londres, 1764-70.

MANCINI-MAZARINI, Louis-Jules de, dit le duc de Nivernais, « Dissertation sur l'élégie », in *Œuvres*, 8 t., Paris, Didot Jeune, 1796 [1743], IV, pp. 257-290.

MARMONTEL, Jean-François,

- *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquières, 2005 [1787].
- « ÉLÉGIAQUE », « ÉLÉGIE », in *Encyclopédie*, 17 t., 1751-1765, V (1755), pp. 483-487.

MASSON (marquis de) PEZAY, Alexandre-Frédéric-Jacques

- *Lettre d'Ovide à Julie*, n.d., 1767.
- *Traduction en prose de Catulle, Tibulle et Gallus, par l'auteur des « Soirées helvétiques » et des « Tableaux »*, 2 t., Paris, Delalain, 1771.

MICHAULT, Jean-Baptiste, abbé, *Réflexions critiques sur l'élégie par Mr M\*\*\*\**, Dijon, Auge, 1734.

PALISSOT, Charles, *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature depuis François Ier jusqu'à nos jours*, in *Œuvres de M. Palissot, lecteur de S.A.S. M<sup>gr</sup> le duc d'Orléans*, 4 t., Paris, Mouton, 1788, pp. 123-124.

PASTORET, Claude-Emmanuel de, *Élégies de Tibulle, traduction nouvelle*, Paris, Jombert jeune, 1784.

PARNY, Évariste-Désiré de

- *Œuvres complètes du Chevalier de Parny*, 2 t., Paris, Hardouin et Gattey, 1788.

- *Œuvres d'Évariste Parny*, 4 t., Paris, Debray, 1808.
- *Œuvres. Élégies et poésies diverses*, éd. Antoine-Joseph Pons, avec une préface de Charles-Augustin Sainte-Beuve, Paris, Garnier, 1862.
- *Opuscules poétiques par M. le Chevalier de Parny*, Amsterdam, 1779.
- *Poésies érotiques*, à l'isle de Bourbon, 1778.

« PASSIONS (*Méd. Hyg. Pathol. Thér.*) », in *Encyclopédie*, 17 t., 1751-1765, XII [1765], pp. 149-150.

RACINE, Louis, *Réflexions sur la poésie*, in *Œuvres*, 4 t., Paris, Dessaint et Saillant, 1747, III-IV.

RÉMOND DE SAINT-MARD, Toussaint, *Réflexions sur la poésie en général, sur l'épique, sur la fable, sur l'épigramme, sur la satire, sur l'ode et sur les différents petits poèmes, suivies de trois lettres sur la décadence du goût en France*, reproduction fac-similé. Genève, Slatkine, 1970 [La Haye, Rogissart, 1734].

ROUSSEAU, Jean-Jacques

- *La nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, 5 t., éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959-1995, II (1961).
- *Les rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres complètes*, 5 t., éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959-1995, I (1995).

SABATIER, André-Hyacinte, *Réflexions sur l'Héroïde & sur les Auteurs qui écrivent sur l'Amour*, in *Odes nouvelles et autres poésies, Précédées d'un Discours sur l'Ode, & suivies de quelques Morceaux de Prose*, Paris, Jorry – Delalain, 1766, 290-301.

SAINT-LAMBERT, Jean-François, marquis de, « GÉNIE », in *Encyclopédie*, 17 vol., 1751-1765, VII (1757), pp. 582-584.

SOUCHAY, Jean-Baptiste, abbé de, *Second discours sur les poètes élégiaques*, in *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, avec Les Mémoires de Littérature tirés des Registres de cette Académie, depuis l'année M. DCCXXVI jusques & compris l'année M. DCCXXX*, Paris, Imprimerie Royale, 1733, VII, pp. 384-397

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit,

- *Catalogue de la plupart des écrivains français qui ont paru dans le siècle de Louis XIV, pour servir à l'histoire littéraire de ce temps*, in *Le siècle de Louis XIV*, 2 t., éd. Antoine Adam, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- « IMAGINATION », in *Encyclopédie*, 17 vol., 1751-1765, VIII (1765), pp. 560-564.

*Auteurs et théoriciens du XIX<sup>e</sup> siècle*

BALLANCHE, Pierre-Simon, *Œuvres de M. Ballanche de l'Académie de Lyon*, 4 t., Paris-Genève, Barbezat, 1830.

BAUDELAIRE, Charles

- *Correspondance*, 2 t., éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.
- *Œuvres complètes*, 2 t., éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-76.

BOWRING, John, *Specimen of Russian Poets*, 2 t., London, G. & W.B. Whittaker, 1823.

CHATEAUBRIAND, François-René de

- « GILBERT », in *Œuvres complètes. Nouvelle édition, précédée d'une étude littéraire sur Chateaubriand*, 11 t., éd. Charles-Augustin Sainte-Beuve, Paris, Garnier Frères, 1865, VIII, pp. 602-614.
- *Mémoires d'outre-tombe*, 4 t., éd. Maurice Levaillant, Paris, Flammarion, 1982 [Paris, Penaud Frères, 1849-50].
- *René*, éd. Gérard Gengembre, Paris, Pocket Classiques, 1996.

DELILLE, Jacques, *Les trois règnes de la nature, avec des notes par M. Cuvier, de l'Institut, et autres savants*, 2 t., Paris, Nicolle-Giguët-Michaud, 1808.

DESCHAMPS, Émile, *Études françaises et étrangères*, Paris, Levavasseur, 1829 [1827].

DESNOIRESTERRES, Gustave, *Le chevalier Dorat et les poètes légers au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin, 1887.

GAUTIER, Théophile, *Histoire du Romantisme suivie de Notices romantiques et d'une*



*Étude sur la poésie française 1830-1868*, Paris, Charpentier, 1874.

GUILLOIS, Antoine, *Pendant la Terreur. Le poète Roucher, 1745-1794*, Paris, Calmann Lévy, 1890.

HUGO, Victor

- « Œuvres complètes d'André de Chénier », in *Le conservateur littéraire 1819-1821*, 4 t., éd. Jules Marsan, Paris, Hachette, 1922-1938, I [1922], pp. 18-28.
- *Odes et ballades*, in *Œuvres poétiques*, 3 t., éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964-1974, I [1964].

LA HARPE, Jean-François de, *Œuvres choisies et posthumes de M. de La Harpe, de l'Académie française*, 4 t., Paris, Migneret, 1806.

LAMARTINE, Alphonse de

- *Correspondance d'Alphonse de Lamartine. Deuxième série (1807-1829)*, éd. Christian Croisille et Marie-Renée Morin, Paris, Champion, 2004, I (1807-1815).
- *Cours familial de littérature : un entretien par mois*, 28 t., Paris, Chez l'Auteur, 1856-1869, IV.
- *Des destinées de la poésie*, Paris, Gosselin-Furne, 1834.
- *Méditations poétiques*, in *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963 [1820].
- *Méditations et Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Furne-Pagnerre-Hachette, 1862 [1849].

MILLEVOYE, Charles-Hubert

- *Œuvres*, 2 t. éd. De Pongerville, Paris, Furne, 1833.
- *Œuvres complètes dédiées au Roi*, 4 t., Paris, Ladvocaat, 1822.

MOLLEVAUT, Charles-Louis, *Élégies*, Paris, Bertrand, 1816.

POTÉZ, Henri, *L'élégie en France avant le Romantisme (de Parny à Lamartine) 1778-1820*, Paris, Calmann Lévy, 1897.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin

- *Portraits contemporains*, éd. Michel Brix, Paris, PUPS, 2008.

- *Portraits littéraires*, éd. Gérard Antoine, Paris, Laffont, 1993.
- *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, éd. Gérard Antoine, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1956 [Délangle Frères, 1829].
- *Volupté*, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, 'Folio Classique, 1986 [Renduel, 1834].

TRENEUIL, Joseph

- *Les tombeaux de l'abbaye royale de St.-Denis. Poème élégiaque*, Paris, Giguet et Michaud, 1806.
- *Poèmes élégiaques, précédés d'un discours sur l'élégie héroïque*, Paris, Firmin Didot, 1817.

### ***Littérature seconde (XX<sup>e</sup> siècle)***

#### *Dictionnaires de langue et littérature*

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTY, Daniel et REY, Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, 4 t., Paris, Bordas, 1987 [1984].

DEMOURGIN, Jacques (dir.), *Dictionnaire des littératures*, Paris, Larousse, 1992 [1985].

DIDIER, Béatrice (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994.

*Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, Paris, Firmin Didot, 1835.

LABRE, Chantal, SOLER, Patrice (dir.), *Dictionnaire des poétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.

*Larousse en ligne* [url : <http://www.larousse.fr>]

NODIER, Charles, *Dictionnaire universel de la langue française, rédigé d'après le Dictionnaire de l'Académie, et ceux de Laveux, Gattel, Boiste, Mayeux, Wailly, Cormon, etc.*, 2 t., Paris, Belin-Mandar, 1835.

REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain (dir.), *Le nouveau petit Robert*, Paris, SEJER, 2008.

SOLER, Patrice, *Genres, formes, tons*, Paris, PUF, 2001.

*Trésor de la Langue Française informatisé* [url : <http://atilf.atilf.fr>]

*Histoire littéraire, questions génériques et philosophiques*

AMBRUS, Gauthier, « La folie et la fureur des *Bucoliques* », in GUITTON (2001) pp. 93-99.

BALDENSBERGER, Ferdinand, *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907.

BARACCHI, Claudia (dir.), *The Bloomsbury Companion to Aristotle*, London-New Delhi-New York-Sydney, Bloomsbury, 2014.

BARQUISSAU, Raphaël, *Les poètes créoles*, Paris, J. Vigneau, 1949.

BECQ, Annie, « Lyrisme et imitation selon Charles Batteux », in ALEXANDRE Didier, CAMMAGRE Geneviève & HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (dir.), *L'ode en cas de toute liberté poétique*, actes du colloque organisé à l'Université Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 janvier 2004, Genève, Peter Lang, 2007, pp. 81-88.

BÉNICHOU, Paul

- *Le sacre de l'écrivain*, in *Romantismes français*, 2 t., Paris, Quarto Gallimard, 2004 [Paris, J. Corti, 1973].
- *Le temps des prophètes*, in *Romantismes français*, 2 t., Paris, Quarto Gallimard, 2004 [Paris, J. Corti, 1977]

BENVENISTE, Émile, « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BERNADET, Arnaud, « L'aporie lyrique du comique : éléments de réflexion critique », *Études françaises*, 51-3 (2015), pp. 143-164.

BERTRAND, Jean-Pierre et DURAND, Pascal, *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006.

BOSQUET, Marie-Françoise Bosquet et SYLVOS, Françoise, *L'imaginaire du volcan*, Rennes, PUR, 2005.

BRISSET, Pascal, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.

BUISSON, Georges

- « Le Brun-Pindare et ses égéries : (I) L'amant de Fanni et (II) Hymen et poésie », *Bicentenaire des Consolations et de ma captivité, Cahiers de l'Association Roucher-André Chénier*, 18 (1999), pp. 88-119 et 121-145.
- « Le Brun-Pindare et ses égéries : (III) De Fanni à Adélaïde », *Le Brun, Roucher, Chénier et quelques autres, Cahiers de l'Association Roucher-André Chénier*, 23 (2004), pp. 189-206.
- « Le Brun-Pindare et ses égéries : (IV) Adélaïde ou la grande illusion et (V) D'amour et de haine : une liaison infernale », in PASCAL (2007), pp. 183-198 et 199-215.
- « Le Brun-Pindare et ses égéries : (VI) Quand l'enfant disparaît... », in PASCAL (2007), pp. 15-29.
- « Le Brun-Pindare, mentor d'André Chénier », in SETH, Catriona, BERTAUD, Madeleine et MOREAU, Françoise, *L'éveil des muses : poétiques des Lumières et au-delà. Mélanges offerts à Édouard Guittou*, Rennes, PUR, 2002, pp. 95-114.
- « Le poète Bertin et ses *Amours* », in GUITTON (1990-91), pp. 53-76.
- « Un rêve de pierre d'André Chénier : le portrait gravé de Maria Cosway », in GUITTON (2001), pp. 157-170.

CAROCCHI, Renata

- « Autour de Maria Cosway et d'André Chénier », in GUITTON (2001), pp.25-34.

CHELEBOURG, Christian, « Histoire naturelle et rêveries volcaniques chez Buffon et Bernardin de Saint-Pierre », in BOSQUET & SYLVOS, pp. 151-166.

CHESTERS, Graham, *Baudelaire and the Poetics of Crafts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

CITTON, Yves

- « André Chénier et la dynamique constituante des affects », in PASCAL (2005), pp. 31-46.
- *L'envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

COBB, Elizabeth, « Some similarities of poetic expression between Millevoye and Chénier », *Nineteenth Century French Studies*, n° 6 (1978), pp. 241-246.

COHEN, Jean, « Comique et poétique », *Poétique*, 61 (1985), pp. 49-61.

COMBE, Dominique

- « Du 'recueil' au 'Poème-livre', au 'Livre-poème' », *Le recueil poétique, Méthode ! Revue de littérature*, éd. Didier Alexandre, Madeleine Frédéric et Jean-Marie Gleize, 2 (2002), pp. 15-22.
- « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in RABATÉ, pp. 39-63.
- *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989.

CONTE, Gian Biagio, « An Interpretation of the Tenth *Eclogue* », in *The Rethoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, éd. Charles Segal, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986, pp. 100-129.

COUDREUSE, Anne

- *Le goût des larmes*, Paris, PUF, 1999.
- *Le refus du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2001.
- et SIMONET-TENANT, Françoise (dir.), *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009.

D'ANGELO, Paolo, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.

DAWSON, Robert L., *Baculard d'Arnaud : Life and Prose Fiction*, 2 t., éd. Théodore Besterman, Oxford, The Voltaire Foundation, 1976.

DELON, Michel

- « Héros de l'esprit. Le Buffon de Lebrun-Pindare », *Camence* 4 (2008) [url : [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/MDelon\\_Buffon.pdf](http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/MDelon_Buffon.pdf)]
- et MAUZI, Robert, et MENANT, Sylvain (dir.), *Histoire de la littérature française. De l'Encyclopédie aux Méditations*, Paris, GF Flammarion, 1998 [Arthaud, 1984].
- *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.
- et MALANDAIN, Pierre, *Littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1996.

DEPRUN, Jacques, « Sade et le rationalisme des Lumières », *Raison présente*, 3 (1967), pp. 75-90.

DE SERMET, Joëlle, « L'adresse lyrique », in RABATÉ, pp. 81-97.

DIAZ, Brigitte et DIAZ, José-Louis, « Le siècle de l'intime », in COUDREUSE et SIMONET-TENANT, pp. 117-146.

DIMOFF, Paul, *Œuvres complètes d'André Chénier, publiées d'après les manuscrits*, 3 t., Paris, Delagrave, 1908-19.

DION, Nicholas, « L'histoire galante d'un poète galant : *Les amours de Tibulle* de Jean de La Chapelle », *Littératures classiques*, 77 (2012), pp. 69-82.

DION, Robert, FORTIER, Frances et HAGHEBAERT, Élisabeth (dir.), « Introduction. La dynamique des genres », in *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Nota Bene, 2001, pp. 5-25.

FABRE, Jean, *André Chénier*, Paris, Hatier, 1965 [1956].

FAYOLLE, Roger, « Quand ? Où ? et pourquoi la notion de Prérromantisme est-elle apparue ? » in Viallaneix, pp. 38-56.

FOLKIERSKI, Władisław, *Entre le Classicisme et le Romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1969.

FRANCALANZA, Éric, « Le Prérromantisme : une notion opératoire ? », in *Le Prérromantisme. Une esthétique du décalage*, Paris, Eurédit, 2006.

FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, traduction de l'allemand par Aline Weill, préface de Laurie Laufer, Paris, Payot, 2011.

FUREIX, Emmanuel, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

GAILLARD, Aurélia, « Vulcain et sa forge aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Vulcain désenchanté, Volcan enchanté d'un imaginaire à l'autre », in BOSQUET & SYLVOS, pp. 117-133.

GAILLARD, Françoise, « Le Prérromantisme constitue-t-il une période ? Ou quelques réflexions sur la notion de prérromantisme », in Viallaneix, pp. 57-72.

GALAND-HALLYN, Perrine, *et alii* « L'inspiration entre fureur et art », in *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2001.

GENAND, Stéphanie, « Le corps ambigu : le trouble de l'identité sexuelle entre les deux siècles », in ASTBURY, Katherine & SETH, Catriona (dir.), *Le tournant des Lumières*, mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 192-202.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, in *Fiction et diction, précédé de : Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 [1979].

GIRARD, Alain, « Évolution sociale et naissance de l'intime », in MOLHO, Raphaël et REBOUL, Pierre (dir.), *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Presses de l'Université Lille III, 1976, pp. 47-54.

GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

GRIMAL, Pierre, *Le lyrisme à Rome*, Paris, PUF, 1978.

GRIEDER, Josephine, *Anglomania in France, 1740-1789. Fact, Fiction and Political Discourse*, Genève-Paris, Droz, 1985.

GUERRERO, Gustavo, *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, traduit de l'espagnol par A.-J. Stéphan et l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

GUITTON, Édouard

- (dir.) *André Chénier, Cahiers de l'association Roucher-André Chénier*, 20 (2001).

- (dir.) *Antoine Bertin : la poésie et le règne de Louis XVI*, *Cahiers de l'association Roucher-André Chénier*, 10-11 (1991).
- « À propos du mythe d'Orphée et de la crise du lyrisme au XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 241-255
- « Deux Laclos en miniature : Bertin, Parny et leurs *Amours* », in MARCHAL, Roger et MOREAU, Françoise (dir.), *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, avec la collaboration de Michèle Crogiez, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 839-850.
- *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974.
- « MILLEVOYE, Charles-Hubert (1782-1816), *Encyclopædia Universalis* [[url : <http://www.universalis.fr/encyclopedia/charles-hubert-millevoye/>].
- *Physionomie(s) d'André Chénier*, Orléans, Paradigme, 2005.

GUILLÉN, Claudio, « Toward a definition of the Picaresque », in : *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 71-106.

GURY, Jacques, « La fin du *Vengeur*. Désastre naval ou naufrage poétique », – *Les poètes sous la Terreur : de l'événement au mythe*, *Cahiers de l'association Roucher-André Chénier*, 15 (1995), pp. 79-85.

HAMON, Philippe, « Sujet lyrique et ironie », in RABATÉ, Dominique, DE SERMET, Joëlle et VADÉ, Yves (dir.), *Le sujet lyrique en question*, *Modernités* 8, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

HARRISON, Stephen, « Style and Poetic Texture », in *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 262-273.

HUET-BRICHARD, Marie-Catherine

- *La poésie de Sainte-Beuve : un imaginaire de l'échec*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 1999.



- « Sainte-Beuve à la lumière de Baudelaire : ‘la pointe extrême du Kamtchatka romantique’ », *Revue d’histoire littéraire de la France*, 101.2 (2001), pp. 263-280.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, « ‘La lyre d’Orphée’ ou Le Tombeau des *Chimères* », *Littérature*, 3.127 (2002), pp. 71-85.

ISER, Wolfgang, *L’acte de lecture. Théorie de l’effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

KIBÉDI-VARGA, Àron, *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, 1970.

LABARTHE, Patrick

- *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*, Genève, Droz, 1999.
- « Expérience intimiste et politique dans *Volupté* », in BERCEGOL, Fabienne et PHILIPPOT, Didier (dir.), *La pensée du paradoxe. Approches du Romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, Paris, PUPS, 2006, pp. 107-140.

LADOUÉ, Pierre, *Un précurseur du Romantisme : Millevoye (1782-1816)*, Paris, Perrin et Cie, 1912.

LOISELEUR, Aurélie, *L’harmonie selon Lamartine. Utopie d’un lieu commun*, Paris, Champion, 2005.

MADELÉNAT, Daniel, *L’intimisme*, Paris, PUF, 1989.

MASSON, Nicole, *La poésie fugitive en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion 2002.

MASSON, Pierre-Maurice, « Lamartine et les deux *Éléonore* », *Revue d’histoire littéraire de la France*, XX (1913), pp. 249-268.

MAZA, Sarah, *Private Lives and Public Affairs : the Causes Célèbres in the Pre-Revolutionary France*, Berkeley, California University Press, 1993.

MEITINGER, Serge, « Exotisme et contre-exotisme dans l’œuvre de Bertin », in GUITTON (1990-91), pp. 77-84.

MENANT, Sylvain, *La chute d’Icare. La crise de la poésie française 1700-1750*,

Genève-Paris, Droz, 1981.

MERCIER, Roger, *La réhabilitation de la nature humaine (1700-1750)*, Villemomble, La Balance, 1960.

MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1992.

MONGLOND, André, *Le préromantisme français*, Genève, Slatkine Reprints, 2000 [Grenoble, Arthaud, 1930].

MONTÉMONT, Véronique, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », in COUDREUSE et SIMONET-TENANT, pp. 15-38.

MORNET, Daniel, *Le Romantisme en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1912.

MORTIER, Roland, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

MOSER, Walter, « De la signification d'une poésie insignifiante : examen de la poésie fugitive au XVIII<sup>e</sup> siècle et de ses rapports avec la pensée sensualiste en France », in BESTERMAN, Théodore (dir.), *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, XCIV (1972), pp. 277-415.

NERAUDAU, Jean-Pierre, « Ovide au château de Versailles, sous Louis XIV », in *Colloque. Présence d'Ovide*, éd. Raymond Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 1982, pp. 324-344.

NIDERST, Alain, « Le matérialisme d'André Chénier », in FINCK, Béatrice et STENGER, Gerhardt (dir.), *Être matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Paris, PUF, 1999 [url : [www.cairn.info/etre-materialiste-a-l-age-des-lumieres—9782130500070-page-219.htm](http://www.cairn.info/etre-materialiste-a-l-age-des-lumieres—9782130500070-page-219.htm)]

PASCAL, Jean-Noël, (dir.), *Lectures d'André Chénier. Imitations et préludes poétiques, Art d'aimer, Élégies*, Rennes, PUR, 2005.

PEUREUX, Guillaume, *La fabrique du vers*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *La poétique du Sublime de la fin des Lumières au Romantisme (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet)*, Paris, Champion, 1997.

PICON, Gaëtan, « La poésie au XIX<sup>e</sup> siècle », in QUENEAU, Raymond (dir.), *Histoire des littératures*, 3 t. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955-58, III [1958].

QUILLEN, Elisath, *L'Angleterre et l'Amérique dans la vie et la poésie d'André Chénier*, Bern-Frankfurt am Main, Peter Lang, 1982.

RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, 3 t., Paris, Éditions du Seuil, 1983.

RYAN, Marie-Laure, « On the why, what and how of generic taxonomy », *Poetics*, 10 2.3 (1981), pp. 190-126

SANTATO, Guido, « Introduzione », in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Padova-Venezia, 11-13 maggio 2000, Genève, Droz, 2003.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

SEEBER, Edward, « Parny as Opponent of Slavery », *Modern Language Notes*, 49.6 (1934), pp. 360-66.

SÉCHÉ, Léon, *Lamartine de 1816 à 1830. Elvire et les « Méditations » (documents inédits)*, Paris, Société du Mercure de France, 1906.

SETH, Catriona

- *André Chénier : le miracle du siècle*, Paris, PUPS, 2005.
- *Bibliographie des écrivains français – Les poètes créoles du XVIII<sup>e</sup> siècle. Parny-Bertin-Léonard*, Roma, Memini, 1996.
- « Entre autobiographie et roman en vers : les *Poésies érotiques* de Parny », in DOMENECH Jacques (dir.), *Autobiographie et fiction romanesque. Autour des 'Confessions' de Jean-Jacques Rousseau*, Nice, Association des Publications de la Faculté de lettres de Nice, 1997, pp. 171-79.
- *Évariste Parny (1753-1814). Créole, révolutionnaire, académicien*, Paris, Hermann, 2014.

SMOLIAROVA, Tatiana, « Le rôle de la Révolution dans le destin du nom propre : le cas

d'Écouchard Le Brun, dit Le Brun-Pindare », in *Studies on Voltaire and Eighteenth Century*, 2 (2002), pp. 181-190

SOZZI, Lionello, « Tra certezza e illusioni : alcuni aspetti della sensibilità settecentesca », in PIVA, Franco (dir.), *La sensibilità dans la littérature française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque international « La sensibilità dans la littérature française de l'Abbé Prévost à Madame de Staël », Vérone, 8-10 mai 1997, Fasano-Paris, Schena-Didier, 1998, 13-30

STAROBINSKI, Jean

- « André Chénier et le mythe de la régénération », in *Savoir, faire, espérer : les limites de la raison*, 2 t., Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1976, II, pp. 577-591.
- « La caresse et le fouet, André Chénier », in GAGNEBIN Murielle et SAVINEL Christine, *Starobinski en mouvement*, Seyssel, Champ Vallon, 2001, pp. 419-434.
- *L'invention de la liberté*, Genève, Skira, 1967.

STAVAN, Henri A., *Le lyrisme dans la poésie française de 1760 à 1820. Analyse et textes de quelques auteurs*, Paris-La Haye, Mouton, 1976.

STEWART, Philip

- *L'invention du sentiment : roman et économie affective au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2010.
- *Le masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Corti, 1973.

STRIVAY, Lucienne, « La pensée politique d'A. Chénier et J.-A. Roucher à travers leur participation dans le *Journal de Paris* », *Les Chéniers I, Cahiers de l'association Roucher-André Chénier*, 2 (1982), pp. 103-112.

THÉLOT, Jérôme, *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993.

TOPAZIO, Virgil V., « Diderot's Supposed Contribution to d'Holbach's Works », *Publications of the Modern Language Association of America*, LXIX (1954), pp. 173-188.

TROUSSON, Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 t., Genève, Droz, 1964.

VADÉ, Yves, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in RABATÉ, pp. 11-37.

VAN TIEGHEM, Paul

- *L'année littéraire (1754-1790) comme intermédiaire en France des littératures étrangères*, Genève, Slatkine Reprints, 1996 [Paris, Rieder, 1917].
- *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle*, reproduction fac-similé, Genève, Slatkine, 1970 [Paris, Rieder, 1921].
- *Ossian en France*, 2 t., Genève, Slatkine Reprints, 1967 [Paris, Rieder, 1917].

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

VIALLANEIX, Paul (dir.), *Le Prérromantisme : hypothèque ou hypothèse ?*, actes du colloque organisé à Clermont-Ferrand les 29 et 30 juin 1972, Paris, Klincksieck, 1975.

VIER, Jacques, *Histoire de la littérature française – XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2 t., Paris, Armand Colin, 1965.

VINCENT-BUFFAULT, Anne, *Histoire des larmes*, Marseille, Rivages, 1986.

#### *Littérature critique sur l'élégie*

BILLY, Dominique, « La versification d'André Chénier l'élégiaque », in PASCAL (2005), pp. 103-116.

BONEU, Violaine, « Les voix d'*Hylas* : remarques sur l'idylle et l'élégie chez André Chénier et Leconte de Lisle », in PASCAL (2006), pp. 119-140.

CAMMAGRE, Geneviève, « Élégie et lyrique : parcours à travers quelques textes théoriques », in PASCAL (2006), pp. 33-47.

CAROCCI, Renata, *Les héroïdes dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (1758-1788)*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1988.

CITTON, Yves, « Le dilemme du peintre affligé : André Chénier et la cartographie de l'élégiaque », in PASCAL (2006), pp. 91-118.

CONTE, Gian Biagio, « Love without Elegy : the *Remedia amoris* and the Logic of a Genre », in *Poetics Today*, 10.3 (1989), pp. 441-469.

DAY, Archibald, *The Origins of Latin Love-Elegy*, New York, G. Olms, 1972.

DECLERCQ, Gilles, « Alchimie de la douleur : l'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie éthique », *Littératures classiques – Les tragédies romaines de Racine, Britannicus, Bérénice, Mithridate*, 26 (1996), pp. 139-165.

DENIS, Delphine, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », in GAUDIN-BORDES, Lucile & SALVAN, Geneviève (dir.), *Les registres. Enjeux pragmatiques et visées stylistiques*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008, pp. 63-76.

DION, Nicholas

- « À la frontière des autres genres : lest *Élégies* de l'abbé Le Blanc », *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire – La frontière en soi. Vivre et écrire entre les lignes*, 10.2 (printemps-été 2015) [url : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1319/1221>]
- *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- « Muses élégiaques, muses pérennes. La tristesse comme critère définitoire de l'élégie française, de Sébillet (1548) à La Mesnardière (164), in VAN DER SCHUEREN, Éric & FORTIN, Matthieu (dir.), *De la permanence. Études offertes à Bernard Beugnot pour son quatre-vingtième anniversaire*, Paris, Hermann, 2013, pp. 65-84.

FRANCALANZA, Éric

- « Fragment et inspiration chez Chénier : des premiers poèmes aux *Élégies* », in PASCAL (2005), pp. 47-59.

- « Le statut littéraire de l'élégie au tournant du siècle », in PASCAL (2006), pp. 13-32.

JOUSSET, Philippe, « Le cœur versifié : élégies d'André Chénier », *L'information littéraire*, 58.1 (2006), pp. 40-50.

LAIGNEAU-FONTAINE, Sylvie, *La femme et l'amour chez Catulle et les élégiaques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999.

LOUBÈRE, Stéphanie, « Translation and Imitation of Classical Elegy in the French Eighteenth Century », in THORSEN, Thea S. (dir.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 320-335.

LOUBIER, Pierre

- *La voix plaintive. Sentinelles de la douleur. Élégie, histoire et société sous la Restauration*, Paris, Hermann, 2013.
- « Mollesse de l'élégie. 1778-1829 », in FRANTZ, Pierre (dir.), *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, 5 (2006), pp. 23-37.
- « Nausée de Chénier », in PASCAL (2007), pp. 55-69

MASSON, Nicole, « Bertin, poète élégiaque », in PASCAL (2006), pp. 167-181.

MAULPOIX, Jean-Michel (dir.), *Élégies d'aujourd'hui, Le nouveau recueil*, 73 (2004-05).

MOREAU, François, « Siècle d'Auguste et siècle de Louis XIV : l'élégie dans la Querelle des Anciens et des Modernes », in THILL Andrée (dir.), *L'élégie romaine. Enracinement – Thèmes – Diffusion*, actes du Colloque International organisé par la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Mulhouse, Paris, Ophrys, 1980, pp. 263-276

PASCAL, Jean-Noël

- (dir.), *Au temps des élégiaques, Cahiers de l'association Roucher-André Chénier*, 26 (2007)
- (dir.), *L'élégie et la Poésie élégiaque autour d'André Chénier*, actes de la journée d'études organisée par la SAPRAC à Versailles les 11 et 12 mars 2005, *Cahiers de l'association Roucher-André Chénier*, 25 (2006)

- « Tibulle, Chénier, Bertin et quelques poètes-traducteurs », in PASCAL (2007), pp. 31-53

PORTER, Laurence M., *The Renaissance of the Lyric in French Romanticism : Elegy, 'Poëme' and Ode*, Lexington, French Forum Publishers, 1978.

SACKS, Peter M., *The English Elegy : Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore, John Hopkins Press, 1985.

SETH, Catriona, « Le corps d'Éléonore. Réflexions sur les poésies érotiques du chevalier de Parny », *Roman*, 25 (1988), pp. 73-78.

SCOLLEN, Christine M., *The Birth of the Elegy in France, 1500-1550*, Genève, Droz, 1967.

SPARGO, R. Clifton, *The Ethics of Mourning. Grief and Responsibility in Elegiac Literature*, Baltimore & London, John Hopkins University Press, 2004.

VERDIER, Lionel, « Le style 'naturel' de Chénier dans les *Élégies* », in PASCAL (2005), pp. 133-148.

VEYNE, Paul, *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

VICKERY, John B., *The Modern Elegiac Temper*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2006.

WHITE, Paul, *Renaissance Postscripts. Responding to Ovid's Heroides in Sixteenth-Century France*, Columbus, Ohio State University Press, 2009.

ZEIGER, Melissa F., *Beyond Consolation. Death, Sexuality, and the Changing Shapes of Elegy*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1997.



## Curriculum Vitae

<b>Name:</b>	Massimiliano Aravecchia
<b>Post-secondary Education and Degrees:</b>	<p>Western University London, Ontario, Canada 2011-2016 Ph.D.</p> <p>University of Parma Parma, Italy 2007-2010 M.A.</p> <p>University of Parma Parma, Italy, Canada 2003-2007 B.A.</p>
<b>Honours and Awards:</b>	<p>Award for Best Conference Paper (étudiant) ACEF-XIX<sup>e</sup> 2016</p> <p>Placed on Teaching Honour Roll List Western University 2015</p> <p>Mary Routledge Award (1000 \$) Western University 2014, 2015</p> <p>Dean's Entrance Scholarship (2000 \$) Western University 2011</p>
<b>Related Work Experience</b>	<p>Course Instructor Western University 2011-2013, 2014-2016</p> <p>Guest Lecturer Western University Nov. 2<sup>nd</sup> 2015 (Italian Renaissance Epic) Sept. 26<sup>th</sup> 2014 (19<sup>th</sup> century French literature)</p> <p>Guest Lecturer University of Parma, Italy May 11<sup>th</sup>, 2012 (19<sup>th</sup> century French literature and aesthetics)</p>

### **Publications:**

Aravecchia, Massimiliano (2016). “Désordres élégiaques au XVIII<sup>e</sup> siècle. *Désordres, débats et discordances à l’époque moderne*, conference proceedings, forthcoming.

Aravecchia, Massimiliano (2015). “De la Caserne au volcan: les *Poésies érotiques* de Parny entre XVIII<sup>e</sup> siècle et modernité”. *Tangence*, 110, 111-129.

Aravecchia, Massimiliano (2014). “Tu m’as donné ta prose et j’en ai fait un vers: Baudelaire et la poétique de l’échec”. *Dalhousie French Studies*, 104, 37-43.

Aravecchia, Massimiliano (2014). “Baudelaire à Honfleur ou ‘l’enfance recréée à volonté’”. *French Studies Bulletin*, 35.132, 48-51.

Aravecchia Massimiliano (2015). “Le ‘Don Juan aux enfers’ de Baudelaire entre Théophile et Théophile”. *MuseMedusa* [online], URL: [http://musemedusa.com/dossier\\_2/](http://musemedusa.com/dossier_2/)