Elégie, souffle historique et pathétique dans la poésie d'André Chénier

Anne Coudreuse

▶ **To cite this version:**

Anne Coudreuse. Elégie, souffle historique et pathétique dans la poésie d'André Chénier. Babel, 2005, 12, pp.79-90. hal-00655178

HAL Id: hal-00655178
https://hal.science/hal-00655178

Submitted on 27 Dec 2011

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

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

Anne Coudreuse

Élégie, souffle historique et pathétique dans la poésie d'André Chénier

Dans *L'Invention*, qu'il rédige en 1787, Chénier prône une littérature qui concilierait la raison nouvelle et l'ancien héritage poétique :

> Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs;
> Pour peindre nos idées empruntons leurs couleurs;
> Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques;
> Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.[1]

Mais son projet se trouve en butte à une contradiction interne, en particulier dans l'*Hermès*: Voué à dire le progrès de l'humanité, il nie celui de l'écriture qui l'a rendu possible. La philosophie du XVIII^e^ siècle suppose un langage particulier, et le dictionnaire qui l'exprime bannit la métaphore et la périphrase, dont Chénier a fait les figures majeures de son écriture, puisque « l'allégorie

[1]. André Chénier, *L'Invention,* Poésie / Gallimard, 1994, p. 345.

est, selon lui, la langue de l'esprit »[2]. Le poète ne peut pas être de son temps, si sa langue est d'un autre temps. La langue des philosophes doit être celle de la vérité ; c'est pourquoi Rousseau récuse l'usage des figures dans l'*Essai sur l'origine des langues* :

> Le mot figuré naît avant le mot propre, lorsque la passion nous fascine les yeux et que la première idée qu'elle nous offre n'est pas celle de la vérité .

Le XVIII[e] siècle vit profondément cette crise du signe et de l'écriture, qui se traduit par la hantise de l'opacité et de l'artifice des mots. Chénier déplace le problème vers une critique de la langue française en tant que telle ; « armée d'obstacles indociles », elle ne possède plus la souplesse du grec et du latin avec leurs inversions, leurs ruptures de construction qui permettent, croit-il, de substituer à l'ordre logique de la phrase, celui, affectif, des passions et des sensations. L'acte poétique consiste donc à faire violence à la langue, à la décaper de sa « rouille barbare », à retrouver ces mots « heureux, faciles, transparents » dont usaient les Anciens. Cette langue poétique, cette recherche d'une origine des langues qui serait la poésie même, doit être capable d'assumer ou de masquer l'antinomie entre la poésie et la prose, en régénérant une langue française aux prosaïsmes barbares – qui apparaîtront dans les *Iambes* pour figurer la hideur révolutionnaire.

Cette gageure inscrite dans le projet poétique produit, aux moments de moindre réussite, une impression d'artifice et de disparate. Le Français poétique de Chénier abuse du mot noble (« arène » pour sable, « tapis » pour couverture, « onde amère »...), de « pensers antiques » laborieusement acclimatés, de périphrases énigmatiques : Pythagore avance – non sans pédanterie quelque peu ridicule à nos yeux – sous le masque périphrastique

> Du muet de Samos qu'admire Métaponte...[3]

---

[2]. *Les Causes et les effets*, ouvrage de Chénier, cité dans l'article qui lui est consacré dans le *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1989.

[3]. « La Jeune Locrienne », *Élégies*, *op. cit.*, p. 68-70.

Chénier privilégie certains procédés stylistiques comme l'inversion et le rejet. L'inversion est le signe d'une perception « passionnelle » du monde extérieur, qui modifie l'ordre normal de la langue en lui substituant celui de « l'imagination ». De même l'omniprésent rejet isole en tête de vers un adjectif, par quoi se disent les qualités sensibles de l'objet : la démarche sensualiste rejoint ici les codes de la rhétorique classique. Chénier a cru à la modernité d'une rhétorique demeurée pour ses contemporains purement substitutive et ornementale. La figure n'est pas chez lui le signe d'une fuite devant le réel, mais d'une transformation de celui-ci en objet de plaisir ou d'émotion.
La recherche d'une langue créatrice s'inscrit, sinon comme réalisation aboutie et pratique, du moins comme revendication théorique, dans ses poèmes qui se présentent parfois comme de véritables manifestes poétiques en acte :

> 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.[4]

Mais il est clair que ce « nouveau langage » reste redevable de la rhétorique classique, et ne trouve à se dire que dans une « image » déjà presque figée en cliché, ce qui ne permet pas à ces « pensers errants » de devenir « vrais », fût-ce dans le « moment » de la lecture. Malgré l'originalité d'une tentative poétique cherchant sa voie entre la prose « philosophique » et la poésie ornementale du temps, par un travail de naturalisation de la rhétorique sur le modèle mythique de l'Antiquité, son projet d'écriture n'a souvent produit que des exercices de style.

---

4. *Op. cit.*, *Élégies*, Livre Premier, "Méditations, voyages", XVIII, p. 198.

La postérité littéraire de Chénier sera comme une radicalisation de son emphase. Ce qu'on s'est complu à gloser comme « pré-romantisme » trouvera à donner de la voix dans le romantisme qui le revendique comme un grand ancêtre, au même titre que Walter Scott pour le roman. Hugo cite les *Iambes* en épigraphe à plusieurs de ses *Odes et Ballades* (1826), et considère le poète assassiné comme un « romantique parmi les classiques ». Chénier voudrait donner une langue au cœur, mais il s'en tient souvent à des stéréotypes, dont les poètes romantiques viendront encore grossir le trait:

> L'art, des transports de l'âme est un faible interprète;
> L'art ne fait que des vers, le cœur seul est poète.
> Sous sa fécondité le génie opprimé
> Ne peut garder l'ouvrage en sa tête formé.[5]

Cette primauté accordée au cœur, et plus précisément à celui du poète « opprimé » dans sa singularité, connaîtra la fortune que l'on sait dans la poésie de Musset, qui emprunte à la symbolique religieuse le thème du pélican, dans la *Nuit de mai*, en 1835 : l'amour, la douleur et la poésie sont liés à un « divin sacrifice » que le poète offre au vulgaire. Ce que Musset résume dans la célèbre formule « Frappe-toi le cœur ! », dont les variations proposés par des esprits moins chagrins ne sont pas moins fameuses... Au XIX^{e} siècle, la fin tragique et les dernières amours de Chénier ont aussi inspiré les faiseurs de mélodrame en tous genres, et l'on pourrait rêver meilleure postérité littéraire. Chénier ne parvient pas à régénérer dans une langue créatrice les thèmes poétiques traditionnels, comme l'exaltation de la passion amoureuse, dont sa poésie est pleine, ainsi qu'en témoignent ces trois exemples :

> Ah! que ceux qui, plaignant l'amoureuse souffrance,
> N'ont connu qu'une oisive et morne indifférence,
> En bonheur, en plaisir pensent m'avoir vaincu:
> Ils n'ont fait qu'exister, l'amant seul a vécu.[6]

---

[5]. *Ibid.*, XXII, p. 207-208.

Amis, oui, j'ai vécu; ma course est terminée.
Chaque heure m'est un jour, chaque jour une année;
Les amants malheureux vieillissent en un jour.[7]

Mais pleurer est amer pour une belle absente;
Il n'est doux de pleurer qu'au pied de son amante,
Pour la voir s'attendrir, caresser vos douleurs
Et de sa belle main vous essuyer vos pleurs,
Vous baiser, vous gronder, jurer qu'elle vous aime,
Vous défendre une larme et pleurer elle-même.[8]

Ces vers restent redevables d'une rhétorique toute classique, ce qui noie la singularité revendiquée par le poète dans le lot commun des procédés poétiques répertoriés : dans le premier exemple, l'exclamation ne suffit pas à donner du souffle à cette plainte qui s'achève sur un cri de triomphe, balancé symétriquement, selon la règle classique, entre les deux hémistiches, et finalement assez artificiel. Chénier ne se dégage pas suffisamment de ses modèles élégiaques (Tibulle, Properce) pour faire jaillir la singularité d'un sujet constitué poétiquement, ce qui serait la condition nécessaire à l'émergence d'un vrai pathétique, pour les lecteurs modernes en tout cas.
Dans le deuxième exemple, l'apostrophe aux « amis » n'a guère plus d'efficace, et l'image traditionnelle, scolaire pourrait-on dire, de la « course » ne parvient pas à constituer Chénier en poète solaire. Le rythme binaire de l'alexandrin, organisé là encore dans une parfaite symétrie recherchée entre les deux hémistiches, est trop pesant et trop exactement équilibré pour rendre compte, dans une langue originale, des déséquilibres que l'amour introduit dans l'horloge d'une vie humaine. Par conséquent, la forme figée de l'expression discrédite par avance l'émotion éventuelle que pourrait susciter le poème. Les

---

6. *Ibid.*, XXIV, p. 213.
7. *Ibid.*, *Élégies*, Livre Second, "Lycoris, Camille d'. R.., III, p. 227.
8. *Ibid.*, VIII, p. 234-235.

pesanteurs formelles dégradent le pathétique potentiel en pathos formulaire. La singularité affirmée par le « j'ai vécu » ne peut pas résister à l'éloquence grandiose et généralisante où elle se dissout: la poésie de Chénier vieillit presque aussi vite que « les amants malheureux » !

Dans le troisième exemple proposé, Chénier reprend l'ancienne paronomase des Rhétoriqueurs – on se souvient du vers célèbre de Marbœuf : « Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage » –, ainsi que le thème lacrymal propre à la poésie amoureuse traditionnelle. Mais ces larmes sont datées : ce sont celles des poètes élégiaques[9]. Ce sont encore des larmes de l'intimité amoureuse, donc individuelles. Or, pour le XVIII^{e} siècle, le sens des larmes est collectif. En pleurant en public, sous les yeux des autres, et en quelque sorte par leurs yeux, les hommes fondent une communauté d'âmes sensibles et bienveillantes, et la reconnaissent comme telle. Rien de semblable dans ces vers de Chénier, où les larmes restent celles de l'exclusion du public, dans le repli du sentiment amoureux. La syntaxe, compliquée à plaisir dans le premier vers de cet extrait, ne peut pas être celle de la transparence des cœurs en communion dans les larmes collectives, ce qui pousse l'éditeur Louis Becq de Fouquières à en proposer cette glose, qui ne manque pas de saveur:

> L'inversion rend la pensée de ce vers obscure; André veut dire que les pleurs que l'on verse pour une belle absente sont amers; s'il était permis de supprimer la conjonction *mais*, on pourrait heureusement corriger ce vers ainsi:
> Amer est de pleurer pour une belle absente.

Marquise, vos beaux yeux me font mourir... de rire, quand des larmes un peu trop alambiquées font surtout couler de l'encre ! C'est un signe caractéristique d'une poésie mort-née, parce qu'elle relève d'une rhétorique et d'une axiologie « dépassées » historiquement. Quand Chénier évoque les misères humaines, et

---

9. Voir Properce, "Felix, qui potuit præsenti flere puellæ:/ Non nihil adspersis gaudet amor lacrymis."

la communauté des souffrances, il commet également un contre-sens historique : les pleurs de ses poèmes ne sont déjà que des larmes écrites (sans rapport au corps absent dans l'écriture) ; elles ont leur place dans un musée, avant même d'être versées.

> Tout homme a ses 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,
> 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.
> Ils changent; et bientôt, versant de nouveaux pleurs,
> Ils trouvent qu'ils n'ont fait que changer de malheurs.[10]

La communion lacrymale, au XVIII^e^ siècle, n'admet pas ce type d'exclusivité dans le malheur, et ne peut pas s'assimiler à cette vision de Chénier que l'on pourrait paraphraser ainsi : « Pour vivre malheureux, vivons cachés. » Au siècle des Lumières, la douleur se conçoit aussi comme un spectacle : pleurer en public n'est pas une honte, mais au contraire une vertu civique et quasiment politique. Ces vers de Chénier annoncent peut-être, au moins thématiquement, certains poèmes de Baudelaire, qui appelle pour sa part à se « méfier des élégiaques »... La version moderne de cette élégie, au sein d'une langue neuve dans laquelle la métaphore répond à un souci de « modernité », ce serait « Any where out of the world »:

> Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.

---

[10]. André Chénier, *op. cit.*, *Élégies*, Livre Premier, "Méditations, voyages", XXV, p. 214.

> Il me semble que je serai toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.[11]

Si les déplorations élégiaques de Chénier échouent à produire un effet pathétique véritable et crédible, il n'en va pas de même dans sa poésie politique, et en particulier dans les *Iambes*. Le 7 mars 1794, il est arrêté à Paris : accusé de recel de documents, enfermé à Saint-Lazare, il proclame dans ses *Iambes* son mépris des hommes au pouvoir. Ses poèmes manifestent l'indignation et le désespoir, mais aussi la dignité devant la mort. Le cri et l'insulte ne se disent qu'au travers d'une forme impeccable. Il a recours aux prosaïsmes pour dénoncer la hideur révolutionnaire. Le tribunal « mange, boit, rote du sang » ; le jacobin Collot d'Herbois porte en lui « un fétide mélange […] de vol, de calomnie, et de merde et de fange ». Chénier mêle les Actéon et les Hippolyte de la mythologie, à Robespierre, Danton, Marat, dont chacun s'empresse de « lécher le cul ». Reprenant un thème cher aux auteurs du XVIII^{e} siècle – qu'on pense en particulier à Gresset et à Diderot – il considère que « le bonheur des méchants est un crime des dieux »[12].

Ce qui donne un souffle pathétique à la poésie d'André Chénier, c'est son inscription de l'histoire, ainsi que l'élan de la révolte et de l'indignation, comme dans ces vers des *Hymnes et Odes* :

> Ma foudre n'a jamais tonné pour mes injures.
> La patrie allume ma voix;
> La paix seule aguerrit mes pieuses morsures,
> Et mes fureurs servent les lois.
> Contre les noirs Pythons et les hydres fangeuses,
> Le feu, le fer, arment mes mains;
> Extirper sans pitié ces bêtes venimeuses,
> C'est donner la vie aux humains.[13]

---

[11]. Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, XLVIII, 1869, Gallimard, La Pléiade, t.1, p. 356.
[12]. André Chénier, *op. cit.*, *Poésies diverses et fragments*, XIII, p. 437.
[13]. *Ibid.*, p. 454.

Il est toutefois difficile, dans la poésie historique de Chénier, de faire le départ entre le pathétique et l'emphase, tant les procédés rhétoriques chargés d'exprimer l'indignation sont codifiés et repérables. La révolte n'est jamais assez forte pour remettre en cause le vieil ordre des figures et du langage poétique. Ainsi des vers dédiés « à Charlotte Corday », organisés autour d'oppositions systématiques entre l' « opprobre » et la « gloire », l'individualité valorisée de l'héroïne vertueuse (« seule »), face au « troupeau lâche et sans âme » des « eunuques vils ». Ce goût pour les contradictions rhétoriques et pour les paradoxismes est caractéristique du souffle pathétique que Chénier cherche à donner à l'inscription historique dans la forme poétique. On peut alors concevoir le pathétique comme l'effet d'une hybridation, ou d'un mélange de deux courants difficilement conciliables : la singularité d'exception de la voix du poète dans le lyrisme, et la communauté souffrante sous l'oppression de la Terreur dans le souffle historique. Se pose alors le problème de la sincérité : la poésie est-elle un genre capable de supporter les mélanges, sans que l'effet poétique se dégrade en pathos historique ?

> La vertu seule est libre. Honneur de notre histoire,
> Notre immortel opprobre y vit avec ta gloire;
> Seule, tu fus un homme, et vengeas les humains!
> Et nous, eunuques vils, troupeau lâche et sans âme,
> Nous savons répéter quelques plaintes de femme;
> Mais le fer pèserait à nos débiles mains.[14]

La référence à l'histoire révolutionnaire et à la Terreur, élaborée par l'écriture en mythe sanglant, donne au thème de la mort, traité jusque là de manière traditionnelle par Chénier, avec une résonance élégiaque marquée au coin de l'artifice rhétorique, une réelle valeur pathétique. Pour le poète condamné à la guillotine, la mort sort véritablement de ses gonds poétiques, puisqu'elle s'inscrit à l'horizon du poème, comme de la vie. L'échafaud re-

[14]. *Ibid.*, p. 458.

sémantise et réactualise pathétiquement l'ancienne bouteille à l'encre de la mort comme thème poétique, en lui redonnant ses couleurs de sang et de haine. Ce n'est plus la mort de l'amant, toujours figée dans les clichés élégiaques, mais jamais à venir au-delà de la clôture du poème. C'est la mort du poète, comme seul avenir concédé par le tribunal de l'Histoire, et que le poème cherche à récuser en lui donnant une forme et un sens par l'écriture, pour qu'elle échappe à la contingence historique et devienne une légende dénonciatrice. Le pathétique s'inscrit dans cette tension entre la poésie et la mort, comme le souffle résiduel que donne la voix poétique après la mort du poète décapité. La rhétorique sort ici de ses vains artifices, car elle doit faire concurrence à la réalité de l'histoire. C'est la mort qui donne sa valeur pathétique à une série de procédés jusque là sclérosés et sclérosants pour l'écriture poétique, car le pathétique est alors la voix de la poésie qui dénonce devant le tribunal de la postérité ceux qui ont fait taire la voix du poète. Dans la légende de Chénier, comme dans toutes les légendes, c'est par la fin qu'il faut commencer, car elle donne son sens et sa valeur à ce qui la précède. C'est pourquoi certains commentateurs affirment que c'est *in fine* la guillotine qui change Chénier en véritable poète. Le pathétique dépérit dans l'élégie, mais il retrouve sa vigueur dans la lutte historique et idéologique, comme le montrent les poèmes écrits à la prison de Saint-Lazare :

> Q'un stoïque aux yeux secs vole embrasser la mort,
> Moi je pleure et j'espère; au noir souffle du Nord
> Je plie et relève ma tête.[15]

Les larmes sont liées ici à la révolte, elles sont la marque du refus et de la lutte, elles ont donc une valeur active, alors que les larmes de l'auteur des *Amours* étaient un abandon élégiaque aux souffrances amoureuses, quand la mort n'était qu'un horizon poétique sans aucun rapport avec l'histoire. L'urgence inscrite par la Terreur dans l'écriture poétique de Chénier le pousse à re-

---

[15]. *Ibid.*, "La Jeune captive", p. 463-464.

sémantiser pathétiquement l'univers familier des *Fables* de La Fontaine, en le dramatisant. De ce heurt entre le monde fabuleux des figures de l'enfance et le bestiaire horrible des masques de l'histoire et de la Révolution, naît un souffle de révolte pathétique dans la grimace macabre que le poète oppose à l'histoire qui le tue, et dans la constitution d'une nouvelle communauté de martyrs soumise aux convulsions de la Terreur, dont les décrets sont désormais édictés par le « peuple-roi ». Le désordre du monde à l'envers, retourné dans ses fondations historiques, politiques et idéologiques, et qui met à bas prix la tête du poète, ne trouve à se dire que dans une langue nouvelle, et dans le néologisme à valeur d'oxymore odieux:

> Quand au mouton bêlant la sombre boucherie
> Ouvre ses cavernes de mort,
> Pâtre, chiens et moutons, toute la bergerie
> Ne s'informe plus de son sort. (...)
> Oubliés comme moi dans cet affreux repaire,
> Mille autres moutons, comme moi
> Pendus aux crocs sanglants du charnier populaire,
> Seront servis au peuple-roi.[16]

Le poème se veut monument à la mémoire des victimes de la Terreur, et dénonciation des injustices qui sans lui ne seraient pas connues par la postérité. Le pathétique vaut alors pour une promesse de justice à venir, quand le présent n'apporte que des réponses sans espoir.

> Quoi! nul ne restera pour attendrir l'histoire
> Sur tant de justes massacrés;
> Pour consoler leurs fils, leurs veuves, leur mémoire;
> Pour que des brigands abhorrés
> Frémissent aux portraits noirs de leur ressemblance;
> Pour descendre jusqu'aux enfers
> Chercher le triple fouet, le fouet de la vengeance,
> Déjà levé sur ces pervers;
> Pour cracher sur leurs noms, pour chanter leur supplice!
> Allons, étouffe tes clameurs;
> Souffre, ô cœur gros de haine, affamé de justice.

---

[16]. *Ibid.*, p. 468.

Toi, Vertu, pleure si je meurs.[17]

Le ton de ces vers est très pathétique. Chénier utilise de nombreuses tournures exclamatives pour manifester une indignation qui ne veut pas être désespérée. La ponctuation est ici la forme exacte de la révolte, pour celui qui n'a plus, comme défense, que le langage. La question rhétorique a également une grande portée pathétique, puisqu'elle induit sa propre réponse, qui est une négation du sens et de la raison d'être de l'écriture poétique de Chénier à Saint-Lazare. Les deux apostrophes, l'une au cœur, l'autre à la vertu, soulignent pathétiquement la proximité de l'instant fatal, et manifestent le grand désert d'hommes dans lequel la Terreur a enfermé Chénier. Cependant la souffrance ne doit pas s'exprimer en pure perte : elle est la seule forme de « justice » dans un monde devenu injuste du fait des convulsions de l'histoire. La rime interne entre « pleure », et « meurs » confère aux larmes une valeur mémorielle : les larmes que Chénier aura pu faire verser à la vertu par la force pathétique de ses vers, seront le tombeau du poète décapité.

Cette relecture de Chénier propose donc une sorte de préhistoire du lyrisme moderne. L'individu se détache en tant que tel et non plus comme figure héroïque dans un récit épique ou mythologique. Du personnage, nous passons à la personne. L'Histoire n'a-t-elle pas fait de Chénier le premier des poètes maudits ?

Anne Coudreuse
Université Paris 13

[17]. *Ibid.*, p. 472.