



**HAL**  
open science

## Le dilemme du peintre affligé. André Chénier et la cartographie de l'élégiaque

Yves Citton

► **To cite this version:**

Yves Citton. Le dilemme du peintre affligé. André Chénier et la cartographie de l'élégiaque. Cahiers Roucher-André Chénier, 2006, 25, pp.91-118. hal-00848169

**HAL Id: hal-00848169**

**<https://hal.science/hal-00848169>**

Submitted on 25 Jul 2013

**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.

« Le dilemme du peintre affligé. André Chénier et la cartographie de l'élégiaque »,  
*Cahiers Roucher - André Chénier*, n° 25 spécial sur l'Élégie, 2006, pp. 91-118.

## LE DILEMME DU PEINTRE AFFLIGÉ. André Chénier et la cartographie de l'élégiaque

Yves CITTON

( Université de Grenoble 3 - UMR *LIRE* )

*Que faut-il regarder lorsqu'on travaille à se peindre ? Le tableau que l'on trace ? Son visage dans un miroir ? Ses mains en action ? Vaut-il mieux fermer les yeux pour se plonger dans une trace mémorielle ou pour imaginer des possibles ? On sait – au moins depuis Denis Hollier et son repérage méticuleux du jeu des mains dans les écrits de Sartre<sup>1</sup> – que ce type de questions apparemment oiseuses, parce que trop naïvement réalistes, peut parfois éclairer d'un jour nouveau les problèmes les plus rabâchés. On se servira donc d'une petite fable que Marmontel sertit au cœur de sa définition de l'élégie pour essayer de mieux situer la position d'André Chénier au sein ce genre alors en pleine régénération. L'excellente édition que viennent de nous donner Georges Buisson et Édouard Guitton, en traquant et en reconstituant avec une maestria impressionnante l'architecture biographique sur laquelle s'élèvent ses *Élégies*, permet de poser à nouveaux frais la vieille question de l'articulation entre « la vie » et « l'œuvre ». À qui ou à quoi font référence les premières personnes mises en scène dans ces textes ? En quoi le genre de l'élégie, tel que le pratique Chénier, a-t-il pu contribuer à façonner les imaginaires de l'individualisme moderne et de la subjectivité romantique ? Les partis pris de cette nouvelle édition, ainsi que la nature même du corpus textuel légué par le jeune homme (un chantier figé par une mort précoce et laissé largement en plans), nous invitent à explorer *l'atelier du poète* pour y chercher les marques encore fraîches de ses gestes créateurs et de ses postures d'artiste.*

La fable de Marmontel nous permettra aussi de reconsidérer un des obstacles sur lesquels bute le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle en ouvrant les *Oeuvres poétiques* de Chénier : comment ne pas refermer aussitôt un livre qui prétend exprimer la chaleur et la vérité du sentiment (amoureux) alors que nous sautent aux yeux les procédés éculés d'une poésie figée dans l'académisme le plus classique et le plus froid ? Il n'y a pas que l'étudiant ou l'agrégatif qui se trouvent confrontés à cette question. Les meilleurs critiques prennent souvent (et avec raison) pour point de départ de leur réflexion sur les *Élégies* une hésitation excessive « between sincerity and a fashionable pose »<sup>2</sup>, une difficulté à « faire le départ entre le pathétique et l'emphase »<sup>3</sup>, une tension entre « deux exigences contradictoires, mais en réalité complémentaires, hors desquelles, selon Chénier, il n'existe point d'élégie : une sincérité totale, une continuelle référence à des modèles »<sup>4</sup> – ce qui les conduit parfois très près d'une condamnation assez sommaire de ce versant de son oeuvre, où domineraient « de

---

<sup>1</sup> Voir son splendide ouvrage *Politique de la prose. Jean-Paul Sartre et l'an quarante*, Paris, Gallimard, 1982, qui reste un modèle toujours aussi inspirant pour penser notre activité de critique littéraire. (Pour les mains, voir surtout pp. 115-118 et 167-226.)

<sup>2</sup> Francis Scarfe, en conclusion du chapitre consacré aux *Élégies* dans son livre *André Chénier, His Life and Work*, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 144.

<sup>3</sup> Anne Coudreuse, « Élégie, souffle historique et pathétique dans la poésie d'André Chénier », *Le Goût des larmes au XVIII<sup>e</sup>, siècle*, Paris, PUF, 1999, p. 308.

<sup>4</sup> Jean Fabre, *André Chénier*, Paris, Hatier, 1956 (réédition de 1965, pp. 240).

pauvres périphrases », une « tendresse facile », une « gaucherie faussement ingénue » associant « le pédantisme le moins discret » à « l'érotisme le plus frivole », à tel point qu'on « chercherait en vain ici la manifestation de ce 'moi' » dont l'élégie se gonfle si orgueilleusement<sup>5</sup>.

Cette problématique oscillation entre la sincérité sentimentale d'un « roman intime » et la facticité artificieuse d'un « assemblage de lieux communs »<sup>6</sup> articule déjà la définition bien connue que donne de l'élégie l'*Art poétique* de Boileau – définition dont Chénier réalisera de très près le programme :

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 peut d'être poète, il faut être amoureux [...]  
Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie.<sup>7</sup>

Ce sont en effet surtout de plaintes, de gémissements et de désordres amoureux que Chénier remplit ses élégies ; la division en quatre chapitres choisie par l'édition récente confirme qu'on peut les organiser autour des flatteries, menaces, irritations et paix introuvables que lui promet chaque maîtresse successive (Lycoris, Camille, Cosway) ; toute une abondance de notes savantes nous invitent à penser que le poète a bien « été amoureux » de ces trois femmes avant de prendre une plume qui donne un relais finalement assez fidèle à son « cœur ».

À peine Boileau a-t-il ainsi défini l'idéal de sincérité devant animer cette poésie de plainte amoureuse qu'il anticipe déjà nos condamnations modernes des « fashionable poses » et de la « fausse ingénuité » du poète élégiaque :

Je hais ces vains auteurs, dont la muse forcée  
M'entretient de ses feux, toujours froide et glacée ;  
Qui s'affligent par art, et, fous de sens rassis,  
S'érigent, pour rimer, en amoureux transis.  
Leurs transports les plus doux ne sont que phrases vaines.<sup>8</sup>

L'autoportrait du poète en amoureux transis doit-il fatalement donner l'impression d'une posture artificielle ? Les feux du cœur sont-ils condamnés à la congélation de phrases vaines ? Essayons de comprendre en quoi ce *dégonflement du moi élégiaque* fait partie de la nature même du genre, et du projet poétique esquissé par l'œuvre d'André Chénier.

## LA SINCERITE ELEGIAQUE ET LE DILEMME DU PEINTRE AFFLIGE

On peut essayer de résumer en quelques mots les caractéristiques principales du genre élégiaque dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, à partir de l'article « Élégie » de l'*Encyclopédie*, article se composant d'un long texte de Marmontel (qui sera repris dans ses *Éléments de littérature*) et des *Réflexions sur la Poésie élégiaque* qu'y ajoute Jaucourt. Conformément aux définitions sur lesquelles s'accordent les dictionnaires de l'époque,

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 242-245.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 240-241.

<sup>7</sup> Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant II, vers 39-44 & 57, *Oeuvres*, Paris, GF, 1969, tome II, p. 94.

<sup>8</sup> *Ibid.*, vers 45-49.

l'élégie y est conçue comme « un petit poème dont les plaintes & la douleur sont le principal caractère »<sup>9</sup>. On relève généralement que les sujets peuvent aussi parfois être joyeux, et l'on cherche alors à expliquer comment ce qui a commencé comme des « plaintes ou lamentations, usitées aux funérailles » a pu donner matière à un chant enjoué (nous retrouverons sous peu ce devenir-joyeux de la tristesse élégiaque). Reste que ce genre se définit par (a) la *tristesse* et les douleurs (à dominante amoureuse) qu'il met en scène, (b) le fait qu'elle jouisse encore « de la *liberté* de son premier âge » (associée à la tolérance d'un certain désordre et à la valorisation d'un certain négligé) et (c) le fait que sa visée et sa puissance premières consistent « à *toucher* » les émotions du lecteur par la transcription fidèle des émotions du poète : « le genre élégiaque a mille attraits, parce qu'il émeut nos passions, parce qu'il est l'imitation des objets qui nous intéressent, parce qu'il nous fait entendre des hommes touchés, & qui nous rendent très-sensibles à leurs peines comme à leurs plaisirs, en nous en entretenant eux-mêmes » (Jaucourt). On voit donc à quel point Chénier exprime parfaitement cette perception commune lorsqu'il écrit (transformant ce genre en la Belle pour laquelle brûlent ses feux amoureux):

Mais la tendre Élégie et sa grâce touchante  
M'ont séduit : l'Élégie à la voix gémissante,  
Au ris mêlé de pleurs, aux longs cheveux épars,  
Belle, levant au ciel ses humides regards.<sup>10</sup>

Quoique (ou peut-être parce que) étant « l'un des genres de poésie qu'on a le plus négligé », l'élégie apparaît dès le milieu du siècle comme amenée à servir d'emblème à la parole poétique dans son ensemble : « dans sa simplicité touchante & noble, elle réunit tout ce que la Poésie a de charmes, l'imagination & le sentiment » (Marmontel). On voit d'ores et déjà s'esquisser la fortune que connaîtra le genre avec les Parny, Bertin et autres Le Brun, ainsi que le rôle central que va occuper à l'époque romantique la libre lamentation d'une touchante tristesse.

Il apparaît donc d'emblée que la *sincérité*, l'*authenticité*, la *véracité* dans l'expression du sentiment jouent un rôle central dans la définition et l'évaluation de ce genre poétique. Le duc de Nivernais insiste sur ce point dans sa *Dissertation sur l'élégie* en exigeant que « le poète élégiaque nous peign[e] des sentiments qui lui sont réellement propres et dont il est véritablement affecté »<sup>11</sup>. La même exigence structure le portrait que Jaucourt donne de Tibulle, qu'il propose en modèle au poète élégiaque :

Tibulle a conçu & parfaitement exprimé le caractère de l'élégie : ce *désordre ingénieux* qui est si *conforme à la nature*, il a su le jeter dans ses élégies ; on diroit qu'elles sont *uniquement le fruit du sentiment*. Rien de médité, rien de concerté, *nul art, nulle étude* en apparence. *La nature seule de la passion* est ce qu'il s'est proposé d'imiter, & qu'il a imité en en peignant les mouvemens & les effets, par les images *les plus vives & les plus naturelles*. [...]

<sup>9</sup> Furetière : « Espece de Poésie qui s'employe dans les sujets tristes & plaintifs. Les amans font des *Élegies* pour se plaindre de leurs maistresses ». *Dictionnaire de l'Académie* (1762) : « Espèce de Poésie qui s'emploie dans les sujets tristes & plaintifs, principalement dans ce qui regarde l'amour ».

<sup>10</sup> Toutes nos citations des élégies renvoient à la belle édition de Georges Buisson et Édouard Guittou : André Chénier, *Oeuvres poétiques*, Orléans, Paradigme, 2005, tome I « Imitations et préludes, Art d'aimer, Élégies », Élégie II,13, vers 15-18, p. 242. (Dans toutes les citations, sauf indication contraire, c'est moi qui soulignerai.) On relèvera que ces vers ont été élevé au statut implicite de définition par Littré qui les a inclus dans l'entrée consacré à ce mot, à côté de ceux de Boileau.

<sup>11</sup> Louis-Jules Barbon de Mancini-Mazarin, duc de Nivernais, *Dissertation sur l'élégie* (1743) in *Oeuvres*, Paris, Didot, 1796, tome IV, p. 269. Il ajoute que dans l'élégie, « ce n'est pas le poète qui fait mouvoir un certain personnage ; c'est le personnage qui est poète, et c'est de ses propres sentiments qu'il nous entretient » (p. 270).

Rien dans ses élégies qui puisse faire voir *de la fiction*, ni ces termes ambitieux qui forment une espèce de contraste & supposent nécessairement *de l'affectation*, ni ces allusions savantes qui décréditent le poète, parce qu'elles font disparaître la nature & qu'elles détruisent *la vraisemblance*. Dans Tibulle *tout respire la vérité*. Il est tendre, *naturel*, délicat, passionné, noble sans faste ; *simple* sans bassesse ; élégant *sans artifice*. Il *sent* tout ce qu'il *dit*.<sup>12</sup>

À ce modèle de vérité naïve (naturelle, authentique, sincère) représenté par Tibulle s'opposent l'artificialité et « la froideur d'Ovide dans les *Tristes* », illustrées par Marmontel à l'aide de fable suivante, que nous scanderons en cinq moments (marqués par des lettres insérées entre parenthèses dans le récit) :

(a) Un peintre affligé *se voit* dans un miroir ; (b) il lui vient dans l'idée de *se peindre* dans cette situation touchante : doit-il *continuer à se regarder* dans la glace, ou *se peindre de mémoire* après s'être vû la première fois ? (c) S'il continue de se voir dans la glace, *l'attention à bien saisir* le caractère de sa douleur, & *le desir de le bien rendre*, commencent à en *affaiblir l'expression dans le modèle*. Ce n'est rien encore. Il donne les premiers traits ; il voit qu'il *prend la ressemblance*, il *s'en applaudit* ; le *plaisir du succès* se glisse dans son âme, se mêle à sa douleur, en adoucit l'amertume ; les mêmes changements s'opèrent sur son visage, & le miroir les lui répète : mais *le progrès en est insensible*, il *copie sans s'apercevoir* qu'à chaque instant ce ne sont plus les mêmes traits. Enfin de nuance en nuance, il se trouve avoir *fait le portrait d'un homme content, au lieu du portrait d'un homme affligé*. (d) Il veut *revenir* à sa première idée ; il *corrige*, il *retouche*, il recherche dans la glace *l'expression* de la douleur : mais la glace ne lui rend plus qu'*une douleur étudiée*, qu'il *peint froide comme il la voit*. N'eût-il pas mieux réussi à la rendre, s'il l'eût copiée *d'après un autre*, ou si *l'imagination & la mémoire lui en avaient rappelé* les traits ? C'est ainsi qu'Ovide a manqué la nature, en voulant *l'imiter d'après lui-même*.<sup>13</sup>

Ce petit module narratif convoqué par Marmontel reprend bien les termes du problème auquel est confronté le poète élégiaque : comment rendre compte ingénument de sa vérité d'amant affligé ? comment, pour reprendre les termes de l'éloge de Tibulle par Jaucourt, « peindre les mouvements » de la passion de façon « conforme à la nature », sans « nul art » et sans « nulle étude », sans « fiction » ni « affectation », de telle sorte que le portrait soit « uniquement le fruit du sentiment », que « tout y respire la vérité » et que le poète « sente tout ce qu'il dise » ? Ou encore, pour reprendre cette fois les termes de Boileau : comment l'artiste affligé peut-il ne pas ressembler à ceux qui « s'affligent par art » ? Le dilemme évoqué par Marmontel réagence ces éléments d'une façon riche et complexe, qu'il vaut la peine de déplier avec une certaine précaution. Commençons par reconstituer la scansion temporelle proposée par cette fable :

*Moment a* : Tout commence par *une première représentation de soi* que l'on découvre dans un miroir alors qu'on est marqué par un affect de tristesse.

*Moment b* : S'ensuit *la volonté de représenter cette première représentation* du miroir à travers une peinture. Cette volonté se confronte tout de suite à *un dilemme* : que regarder

<sup>12</sup> Jaucourt, *Réflexions sur la Poésie élégiaque*, deuxième partie de l'article « Élégie » de l'*Encyclopédie* (1755), (cd-rom Redon, 2000). Dans son *Discours sur Tibulle* (1763), Le Brun abonde dans le même sens : Tibulle représente « ce que l'Élégie a de plus touchant », « son cœur est la source de ses vers », lesquels « sont en effet des soupirs » (in *Oeuvres*, Paris, 1811, tome IV, p. 392).

<sup>13</sup> Jean-François Marmontel, article « Élégie » de l'*Encyclopédie* (1755), reproduit dans les *Éléments de littérature* (1787), éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 451-452.

afin de peindre au mieux sa tristesse ? l'image renvoyée fidèlement dans la glace, ou l'image mnémorique, sujette à erreurs, que l'on garderait en tête après avoir repoussé le miroir ?

*Moment c* : Préférant la vérité de l'observation aux illusions potentielles de la mémoire et de l'imagination, l'auto-portraitiste (qui paraît avoir vocation scientifique) s'absorbe dans *le travail de représentation* le plus consciencieux qui soit – avec toutefois ce résultat paradoxal de voir la qualité même de son observation faire s'évanouir l'objet observé. D'une part, en effet, le désir d'être aussi précis que possible et l'attention extrême avec laquelle il observe son modèle altèrent celui-ci en lui donnant les traits de la concentration appliquée au lieu de ceux de la tristesse ; d'autre part, ses débuts de succès dans la représentation de son visage affligé lui apportent un sentiment de contentement qui en arrive bientôt à faire fuir son affliction originelle. La souci même de véridicité (de scientificité) qui a guidé ses efforts l'a donc conduit à « manquer la nature » et à rater le portrait qu'il visait, puisque son tableau offre maintenant l'image souriante du contentement là où il s'agissait de peindre la tristesse.

*Moment d* : s'apercevant qu'il a fait fausse route, le peintre se résout alors à rebrousser chemin et à tenter de retrouver l'image que lui renvoyait le miroir au moment *a*. Il se fait alors singe de lui-même et « s'afflige par art », sollicitant les muscles de son visage pour leur faire reprendre les traits qui caractérisent l'état de tristesse. Mais la vérité implacable du miroir ne lui renvoie bien entendu qu'une image n'ayant rien de l'ingénuité qu'il cherchait à saisir : il n'y voit qu'une douleur étudiée, qu'une plus ou moins « fashionable pose », probablement marquée par une « emphase » aussi « gauche » que « fausse ». C'est sans doute une « expression de douleur » qu'il arrive à se donner, mais une expression forcée, résultant d'une pression imposée aux traits de son visage par la volonté artificielle (décidée « de sens rassis ») de prendre les postures de l'affliction ou de la folie. Ce ne sera dès lors plus la vérité singulière de la tristesse ressentie qui apparaîtra sur son visage (ou sur son tableau), mais les lieux communs sur lesquels retombe une époque lorsqu'elle cherche à exprimer l'idée de tristesse.

Ce *peintre grimaçant* correspond bien à ces « vains auteurs » d'élégies modernes que « haïssait » Boileau et dont il dénonçait la « muse forcée ». Tel est aussi le reproche que fait le chevalier de Jaucourt à « plusieurs poètes modernes qui se sont aussi consacrés à l'élégie » dans la suite qu'il ajoute à l'article de l'*Encyclopédie* : comme les « vains auteurs » de Boileau, et comme le peintre grimaçant, ils ont eux aussi « substitué le faux au vrai, le pompeux au simple, & le langage de l'esprit à celui de la nature ».

La petite fable évoquée par Marmontel nous fait retrouver notre point de départ. En donnant un déploiement temporel au problème qu'affronte le poète élégiaque (peindre la chaleur du sentiment singulier sans le glacer dans des formes figées et communes), elle est toutefois porteuse d'une série de leçons dont mérite de profiter une réflexion sur l'élégie – ainsi d'ailleurs qu'une réflexion sur la science (à laquelle on sait que n'était pas étranger l'auteur de l'*Hermès*) :

1. *La représentation de soi relève d'un processus qui doit prendre en compte le temps nécessaire à son déploiement.* Dès lors que le travail du peintre prend du temps, l'objet à peindre sera susceptible de n'être plus le même entre le début et la fin de la séance de pose. Même si André Chénier est mort dramatiquement jeune, on voit affleurer en plusieurs points de son oeuvre une conscience aiguë de la transformation de ce « moi » qu'essayaient de peindre ses *Élégies*. Sa méthode de composition par réécriture, retouches, couches successives et rassemblement de pièces diverses (écrites parfois à différentes époques de sa vie) pose le problème de la coïncidence (ou non) des différents états affectifs superposés dans la référence du *je* poétique à la personne de l'auteur. Comme Diderot, il avait sans doute trop vive conscience de son statut « d'être passager » pour espérer saisir la vérité de sa « personne » dans quelque peinture figée que ce soit.

2. *La structure de l'énonciation élégiaque ne se réduit nullement à l'expression d'un « moi » dans un texte, mais résulte d'en entrecroisement d'instances expressives multiples participant d'une topologie infiniment complexe.* Au-delà de toute la série de problèmes (classiques) liés au fait que « l'œil ne puisse pas se voir lui-même », cette petite fable rend sensibles les différents mouvements expressifs et dédoublements représentatifs impliqués dans tout travail d'auto-portraiture. En ces quelques lignes se mettent déjà en place quatre dénivellations du mécanisme mimétique : le *tableau* ( $\alpha$ ) représente le *reflet du miroir* ( $\beta$ ), qui représente les *traits du visage* ( $\gamma$ ), lesquels ne sont que l'expression des *sentiments du cœur* ( $\delta$ ) (ce dernier à son tour, dans un contexte chrétien, pouvant passer pour une manifestation des affres que doit subir *l'âme* ( $\epsilon$ ) durant son existence terrestre). À cela s'ajoutent, bien entendu, toutes les déterminations socio-historiques qui informent le « moi » individuel de chaque poète (l'idéologie ( $\zeta$ ) dans laquelle il baigne, la langue ( $\eta$ ) qu'il parle, le genre littéraire ( $\theta$ ) en fonction duquel il formate son message, etc.). Chaque changement de niveau est forcément à la source de divers brouillages portant sur la « vérité » originellement à exprimer. Ici encore, mais en fonction cette fois-ci d'une complexité topologique, et non plus seulement en fonction du passage du temps, l'effort pour « se peindre » paraît relever d'une mission impossible tant la « personne » à peindre semble se dissoudre en diffractions insaisissables.

3. *Il ne suffit pas de s'observer avec toute la scientificité requise pour être en mesure de rendre compte de sa vérité.* Ne serait-ce qu'en conséquence des deux points précédents, la fable nous montre qu'une suite de descriptions, toutes parfaitement adéquates, de ce qu'on voit peut parfaitement produire un monde dépourvu de toute réalité référentielle : quels que soient les talents figuratifs de l'auto-portraitiste, son oeuvre ressemblera au *Chef d'œuvre inconnu* imaginé par Balzac, en ce que le visage peint sur la toile aura la forme d'une chimère chaotique à la fois triste (pour les premiers traits posés sur la toile) et joyeuse (pour les derniers, lorsque le miroir renvoie au peintre l'image de son contentement). Contrairement à ce que nous suggère la logique formelle classique, l'enchaînement d'une somme de vérités (dont chacune est impeccable dans son adéquation ponctuelle au réel) finit par produire un énorme mensonge, trahissant complètement l'effort de véridicité qui caractérisait l'origine, ainsi que chaque étape, du travail de représentation. Même si le poète élégiaque parvenait à rendre compte de son « moi » à chaque fois qu'il prend la plume, cette suite de moments discontinus ne formerait jamais, par une simple mise bout à bout, la vérité d'ensemble que vise une écriture de type biographique<sup>14</sup>.

4. *La production d'une vérité intime exige le détour par un autre.* La fable de Marmontel est fournie avec une morale, qui prend la forme d'une question rhétorique : cette tristesse que le peintre cherchait à saisir dans son miroir, « n'eût-il pas mieux réussi à la rendre, s'il l'eût copiée d'après un autre, ou si l'imagination & la mémoire lui en avaient rappelé les traits » ? Autrement dit : *le peintre aurait été plus vrai envers son propre visage de tristesse s'il l'avait peint en regardant un autre que lui !* Tel est bien le *paradoxe d'Ovide* pour l'illustration duquel Marmontel avait recouru à la fable du peintre affligé :

il semble qu'un poète doit être *plus émû & plus capable d'émouvoir* en déplorant *ses malheurs*, qu'en peignant les malheurs d'un *personnage imaginaire*. Cependant 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 & à sa femme. [...] Pourquoi ? parce que la

<sup>14</sup> Marmontel lui-même a remarquablement théorisé cette question à travers le concept de « Vérité relative » : « Un peintre qui dans l'éloignement peindrait les objets dans tous leurs détails, avec leur forme, leur couleur et leur grandeur naturelle exprimerait la *vérité absolue*, et n'observerait pas la *vérité relative*. Un poète qui ferait penser juste tous ses personnages remplirait de vérités un ouvrage qui serait faux d'un bout à l'autre » (*Éléments de littérature, op. cit.*, p. 1145).

chaleur de son génie étoit dans son imagination, & qu'il s'est peint les malheurs des autres bien plus vivement qu'il n'a ressenti les siens.[...] Mais lorsqu'il veut *exprimer la douleur d'un autre*, ce n'est plus dans son ame, c'est dans *son imagination* qu'il en puise les couleurs : il ne prend plus son modele *en lui-même*, mais *dans les possibles* : ce n'est pas *sa manière d'être*, mais *sa manière de concevoir* qui se reproduit dans ses vers ; & la contention du travail qui le déroboit à lui-même, ne fait que *lui représenter* plus vivement un personnage supposé. Ainsi Ovide est plus Briseis ou Phèdre dans les *Héroïdes*, qu'il n'est Ovide dans les *Tristes*.<sup>15</sup>

Voilà un renversement qui a bien de quoi déniaiser toute approche naïvement biographisante ! Ovide se met plus véridiquement en scène à travers la figure fictionnelle de Phèdre (une femme emportée dans un amour incestueux) que lorsqu'il peint le visage d'homme en exil que lui renvoie son propre miroir<sup>16</sup>. Sa capacité à imaginer des possibles à propos d'un personnage imaginaire touche plus près de la vérité que l'observation de sa réalité vécue. Il est plus ému et plus émouvant en évoquant les douleurs fictives d'un autrui inexistant qu'en se penchant sur ses propres souffrances intimes. Quant à ces dernières, et comme pour le portraitiste de la fable, « si l'on demande pourquoi il les a peints froidement, c'est parce qu'il se plaisait à les peindre ».

Tout dans cette affaire repose donc sur le choix opéré au moment *b*, qu'articulait notre question inaugurale : *Que faut-il regarder lorsqu'on se peint ?* La réponse de la fable est qu'une image mémorielle ou une projection de l'imagination valent mieux que le reflet fidèle de la réalité que nous propose le miroir. Pour le dire encore autrement : il faut savoir détacher ses yeux de l'image de soi pour en donner une image adéquate.

### TROIS GENRES PLUS UN

Si Marmontel avait recours à une telle fable, c'était dans le cadre du petit jeu, très populaire alors, qui invitait chacun à proposer et à justifier sa hiérarchie personnelle entre les poètes élégiaques latins. Contrairement à d'autres critiques<sup>17</sup>, il plaçait Ovide au dernier rang, pour des raisons qui tiennent au paradoxe que l'on vient de citer, mais qui s'inscrivent plus

<sup>15</sup> Marmontel, « Élégie », in *Éléments de littérature*, op. cit., p. 450

<sup>16</sup> Bien entendu, cela ne s'applique nullement à la possibilité d'une approche biographique, mais en étend au contraire le champ, puisque tout personnage fictionnel mis en scène peut légitimement être lu comme une projection de l'auteur (au nom de ce que Philippe Lejeune appelait le « pacte fantasmatique »). Toute relation univoque et immédiate en devient toutefois digne de suspicion entre le *je* du poème et la personne historique de l'auteur, ainsi qu'entre *Lycoris* et telle actrice de l'Opéra (Mlle La Guerre), entre *Camille* et Mme de Bonneuil, ou encore entre *Le Brun*, *De Pange*, *Brazais* et les individus du même nom. Le résultat – banal depuis des décennies du point de vue de la théorie littéraire, mais qui paraît résister encore à pénétrer dans certaines études chénieristes – conduit l'interprète à constituer *tout* l'univers évoqué par Chénier en une scénographie fictionnelle, dont on pourra dans un second temps chercher des causes productives dans tel ou tel aspect de (ce que nous pouvons reconstituer de) son expérience vécue. Cette scénographie autorise toutefois à trouver autant de Chénier en *De Pange* qu'en *je* – de même qu'Ovide est plus présent dans la Phèdre des *Héroïdes* que dans l'*ego* des *Tristes*. Comme le souligne Marmontel, « ce n'est pas *sa manière d'être*, mais *sa manière de concevoir* qui se reproduit dans ses vers » – même si rien n'empêche par ailleurs de tenter (avec prudence) de ramener le travail de conception à des déterminations de l'être.

<sup>17</sup> Michel Mourgues déclarait par exemple qu'entre Tibulle, Propertius et Ovide, « le dernier, plus naturel, plus touchant, plus passionné que les deux autres, a mieux connu, ce semble, la nature de l'Élégie » (*Traité de la poésie française*, Paris, J. Vincent, 1724, p. 271). Henri Potez montre toutefois que l'opinion bascule vers le milieu du siècle et que, de « chef de chœur des élégiaques », Ovide sera désormais condamné pour sa galanterie, et supplanté par Tibulle sur le registre de la sensibilité (*L'Élégie en France avant le Romantisme de Parny à Lamartine 1778-1820* (1898), Genève, Slatkine, 1970, p. 84).



généralement dans sa tripartition de l'élégie en trois genres, dont chacun se trouve représenté par l'un des auteurs du triumvirat latin.

Properce illustre le *genre passionné*, dans lequel domine le *sentiment* : c'est la passion dans sa plus grande sincérité et dans son caractère le plus spontané qui doit s'y exprimer, ne tolérant l'imagination créatrice qu'au statut de servante soumise, chargée d'embellir sa maîtresse sans jamais se placer avant elle. Dans ce premier genre prime donc non tant la violence que *l'emportement* de la passion : c'est elle qui doit (faire mine de) s'imposer par-dessus toute considération esthétisante réfléchie.

Ovide illustre au contraire le *genre gracieux*, dans lequel *l'imagination* domine le sentiment. La passion s'y voit instrumentalisée afin d'« animer » l'imagination, tout en restant « humble & docile » et en « se laissant couvrir des fleurs qu'elle répand à pleines mains ». L'émotion vécue y sert de source d'énergie, captée dans le but d'alimenter le feu d'artifices qui est la visée principale de ce type d'élégies : le sentiment ne peut donc y être ni trop emporté ni trop noir, puisque « les grâces sont effrayées de l'air sombre de la passion ».

Tibulle, pour sa part, illustre le *genre tendre*, lequel doit tout soumettre à l'expression d'une *émotion douce*. Même si le « sentiment tranquille et doux », ainsi que les « douces rêveries » qui s'y manifestent, doivent « être nourries sans cesse par une imagination vive et féconde », ce troisième genre repose moins sur « la parure » offerte par l'élaboration artistique que sur « le négligé des grâces ». Cette dernière catégorie est donc affaire de quantité : de même que l'émotion doit y rester en deçà d'un certain seuil (au-delà duquel on tomberait dans le genre passionné), de même l'imagination artistique ne doit-elle y travailler qu'en sous-main pour « animer des tableaux » dans lesquels la main du peintre ne se donne jamais à voir.

C'est d'ailleurs toute la classification prônée par Marmontel qui relève d'une continuité quantitative plutôt que de catégories discrètes : « le tendre, le passionné, le gracieux ne sont pas des genres incompatibles dans l'élégie amoureuse ; mais dans leur mélange, il y a des nuances, des passages, des gradations à ménager »<sup>18</sup>. Ni Marmontel ni Jaucourt ne sont assez naïfs pour croire qu'un poème puisse voir le jour sans « nul art » et sans « nulle étude » ; tous deux savent que c'est d'un savant mélange entre « l'imagination et le sentiment », entre art et passion, que naissent les élégies les plus réussies. Tout est donc question de jauger *la proportion variable* qui doit entrer dans chaque mélange en fonction du sujet choisi, du talent propre à chacun, de l'effet visé, etc. Lorsque nous lisons un auteur comme Chénier, il faut donc concevoir ces trois genres, et ces trois noms propres de la littérature latine, comme des ingrédients dont il module la quantité nécessaire au bon goût de chaque poème. Ou encore : on peut songer à s'en servir comme des pôles ou des points de repère pour identifier la position relative de telle ou telle oeuvre (plutôt que comme des principes d'une taxinomie rigoureuse). On dira dès lors que toute élégie est à situer quelque part sur cette *carte du tendre élégiaque*, à l'aide de ces modèles idéaux, en fonction de la distance ou de la proximité qu'entretient tel poète ou tel poème à l'égard de chacun de ces points de repère.

On peut toutefois utiliser la fable du peintre affligé pour ajouter *un quatrième terme* (proprement moderne) à la triangulation offerte par le triumvirat latin. Pour ce faire, il convient de solliciter à notre tour notre imagination (créatrice) afin de rajouter un dernier moment au récit que nous proposait Marmontel. Sa fable s'interrompt en effet sur un état particulièrement instable de l'auto-portraitiste : après avoir souri de contentement devant les succès de son art d'observation (moment *c*), on l'a vu (au moment *d*) se perdre en grimaces pour essayer de retrouver artificiellement les traits d'affliction qui étaient originellement les siens, « la glace ne lui rend[ant] plus qu'une douleur étudiée, qu'il peint froide comme il la

<sup>18</sup> Marmontel, « Élégie », in *Éléments*, op. cit., pp. 446-447.

voit ». Pas besoin d'être fin psychologue pour faire découler de la logique du récit la dernière étape qui y est restée implicite :

*Moment e* : face à ses propres grimaces et aux incohérences de son portrait bancal, le peintre ressent alors effectivement la douleur d'être incapable de peindre adéquatement son affliction. Comment ne pas pleurer de frustration en voyant ses plus sincères efforts de représentation véridique sombrer dans l'artifice de postures gauches, froides et convenues ? Comment conserver un sentiment (et un visage) de contentement dès lors qu'on prend la mesure de l'artificialité ou du chaos de traits contradictoires qui ont envahi l'auto-portrait ? Ce dernier moment nous place dans une position d'affliction secondaire, qui est « artificielle » en ce qu'elle résulte de la conscience d'un artifice minant la parole élégiaque (avide de transparence et de sincérité ingénue), mais qui retrouve néanmoins une expérience vécue et un sentiment authentiquement affligé de son triste sort.

Loin d'être une chimère issue seulement des tours de passe-passe d'une herméneutique déconstructiviste, cette position hante tout le discours sur l'élégie moderne. On l'a vue apparaître, chez Jaucourt amplifiant les vers de Boileau, sous la forme du rejet de ces « poètes modernes qui se sont aussi consacrés à l'élégie », auxquels on reproche de se jeter « dans des ornemens frivoles, dans des pensées recherchées, dans des images pompeuses, ou dans des traits d'esprit quand il s'agissoit de peindre le sentiment », avant de les accuser de chercher à émouvoir par « par des gémissemens, dont la feinte saute aux yeux, par des douleurs étudiées, & par des désespoirs de sang-froid »<sup>19</sup>.

On connaît le rôle que joue un tel *rejet* dans l'image de soi que construit Chénier à travers son oeuvre. Après avoir résumé la vivacité et la richesse du renouveau que connaît l'élégie en France dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, Jean Fabre se montrait « déconcerté et choqué » du « mépris collectif » où Chénier tient ses collègues. Ce mépris, qui mérite en effet de retenir l'attention, traverse pourtant bel et bien toute son oeuvre, qu'il se manifeste par le silence dont il couvre la plupart de ses contemporains (sauf Le Brun et ses amis intimes) au nom d'un noble renoncement à les mordre par la satire, ou qu'il se déploie dans les condamnations innombrables qu'il porte de façon générale et anonyme (sauf Dorat et quelques autres souffre-douleurs attitrés) sur la vénalité, la superficialité, l'ambition mondaine, l'inanité intellectuelle et la moutonnerie aveugle du troupeau littéraire de son temps.

Sans sombrer dans une psychologie de café du commerce, on peut assez facilement comprendre ce mépris généralisé comme la manifestation d'une angoisse profonde que connaît l'élégiaque moderne sommé de se conformer au modèle de sincérité représenté par Tibulle. Les psychiatres de Palo Alto ont abondamment souligné tout ce qu'ont d'anxiogène les injonctions du type : *Sois sincère !* Sans constituer à proprement parler un « double-bind », puisqu'il n'est pas logiquement contradictoire de répondre à un ordre nous imposant de dire ce que l'on sent, un tel impératif n'en est pas moins particulièrement difficile à gérer pour un auteur d'alexandrins classiques, qui sait combien de coups de lime, de retouches, de révisions, de recherches, de réflexions, d'efforts – bref : d'artifices – sont nécessaires pour donner l'impression de dire ce que l'on sent, et de « sentir tout ce que l'on dit »<sup>20</sup>. Le « vain

<sup>19</sup> Jaucourt, *Réflexions sur la Poésie élégiaque*, op. cit. Le duc de Nivernais, qui avertissait ses lecteurs qu'«Ovide est un guide dont il faut se défier : il est galant, il n'est point tendre », ne voyait dans les élégiaques modernes (ceux qui sont venus après Régner) que des « poètes qui se battent les flancs pour parler d'amour » (*Dissertation sur l'élégie*, op. cit., p. 271 & 288).

<sup>20</sup> On devine bien la structure d'un *double-bind* derrière les deux remarques suivantes, tirées toutes deux des mêmes *Réflexions sur la Poésie élégiaque* de Jaucourt. D'un côté, on reconnaît qu'il serait illusoire de croire « que pour faire des élégies, il suffise d'être passionné, & que l'amour seul en inspire de plus belles que l'étude jointe au talent sans l'amour. La passion toute seule ne produira jamais rien qui soit achevé : elle doit sans-doute fournir les sentimens ; mais c'est à l'art de les mettre en oeuvre, & d'y ajouter les graces de l'expression ». De l'autre, on affirme que « l'élégie ne s'accommode point des pensées recherchées, ni dans le genre tendre &

auteur », celui dont les ornements sont « frivoles », les « pensées recherchées », les « gémissements feints », les « douleurs étudiées » et les « désespoirs de sang-froid », c'est forcément (au moins un peu) celui que chaque poète élégiaque voit dans sa glace sinon lorsqu'il se rase, du moins lorsqu'il essaie de peindre son affliction. Et c'est sans doute cette triste figure de soi en artificieux grimaçant qu'il essaie d'extra-jeter en déclarant sa « haine » de ces « vains auteurs » (qui sont pourtant ses semblables, ses frères).

## VERS UNE CARTOGRAPHIE DE L'ÉLEGIAQUE

La position décrite par notre moment *e* – qu'on appellera celle de l'*élégiaque moderne* – permet toutefois d'esquisser une première voie de sortie hors de l'impasse apparente et de la fatale frustration qu'impose l'impératif de « sentir tout ce que l'on dit » – même s'il faudra bien sûr attendre quelques décennies pour que cette figure profondément désillusionnée prenne pleinement conscience d'elle-même avec Stendhal, Musset, Baudelaire et les poètes revendiquant leur décadence.

On sait cependant que la plupart des efforts déployés pour lire Chénier comme un *pré-*(généralement un pré-Romantique) sont à la fois méthodologiquement douteux et heuristiquement décevants. Aussi n'est-il sans doute pas judicieux de vouloir forcer sur lui cette figure de l'*élégiaque moderne*, à laquelle il ne correspond pas vraiment, tant il semble se laisser souvent bercer – avec une naïveté touchante – par l'illusion que le néo-classicisme puisse ne pas être une impasse esthétique. On sera donc plutôt enclin à faire de l'*élégiaque moderne* la quatrième coordonnée fondamentale de la cartographie qui nous aidera à situer les unes par rapport aux autres les élégies de Chénier (et de quelques-uns de ses contemporains<sup>21</sup>).

Résumons synthétiquement ce qui définit ces quatre coins de la carte du tendre élégiaque<sup>22</sup> :

Sur l'axe du haut, deux genres « ingénus » exhibent un *sentiment* face auquel le discours apparaît comme transparent, comme si la parole coulait naturellement de la source des émotions :

1. *L'élégiaque propercien* donne voix à des passions violentes, dont la force émotive suffit à emporter l'adhésion et requiert un minimum d'élaboration formelle. Ce *genre passionné* repose sur la puissance de contagion inhérente à de tout sentiment intense, dont il n'hésite pas à reproduire le *désordre*.

passionné de celles qui seroient seulement ingénieuses & brillantes ; elles pourroient faire honneur au poète dans d'autres occasions, mais l'esprit n'est point à sa place où il ne faut que du sentiment ». L'injonction qui nous est donnée nous intime donc de recourir à l'art sans recherche et d'étudier sans penser : même s'il est sans doute vrai qu'une large partie du monde artistique et du monde universitaire suit de tels mots d'ordre, ils n'en demeurent pas moins contradictoires pour quiconque prendrait à cœur son devoir de création et d'étude.

<sup>21</sup> On trouve en effet chez de nombreux contemporains une vive conscience de tout ce que la *poésie* élégiaque tient de la *pose* (dont deux lettres seulement la séparent) : Le Brun reconnaît par exemple que « La candeur n'est qu'un fard du moment qu'elle est peinte » (cité in GB,181), tandis que Parny met en scène un poète qui répond à sa Muse lui intimant de parler « sans art » : « En vain vous disputez : il faut être, vous dis-je, / Amant quand on écrit, auteur quand on corrige » (cité in Jean Fabre, *op. cit.*, p. 237). Le duc de Nivernais admettait déjà qu'« assurément les larmes sincères et l'envie de rimer ne vont pas ensemble » (*op. cit.*, p. 275).

<sup>22</sup> On sait que Chénier concevait dans l'*Hermès* son travail de philosophe, de penseur politique et de poète explorant les émotions humaines comme visant idéalement à produire une cartographie des affects : « Les écrits des sages, des législateurs, guident leurs descendants dans l'*étude du cœur humain*. Comme un jour les pilotes auront la *carte marine* de leurs prédécesseurs, qui leur indiqueront la route : là est un courant dangereux, là un banc de sable, et là un écueil... *C'est cette forme qu'il faut suivre* » (André Chénier, *Oeuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, Pléiade,1950, p. 416 – noté par la suite *OC*, suivi du n° de page).

2. *L'élégiaque tibullien* présente des affections plus douces, et repose sur l'impression d'une coïncidence entre le senti et le dit. Ce *genre tendre*, porté sur la rêverie, excelle dans l'exploration des diverses nuances émotives. Il dissimule ses efforts d'imagination sous l'apparence du *négligé*.

Sur l'axe du bas, deux genres « secondaires » sont marqués par les stigmates de *l'artificialité*, mais proposent deux stratégies différentes pour échapper aux impasses de l'impératif générique de sincérité :

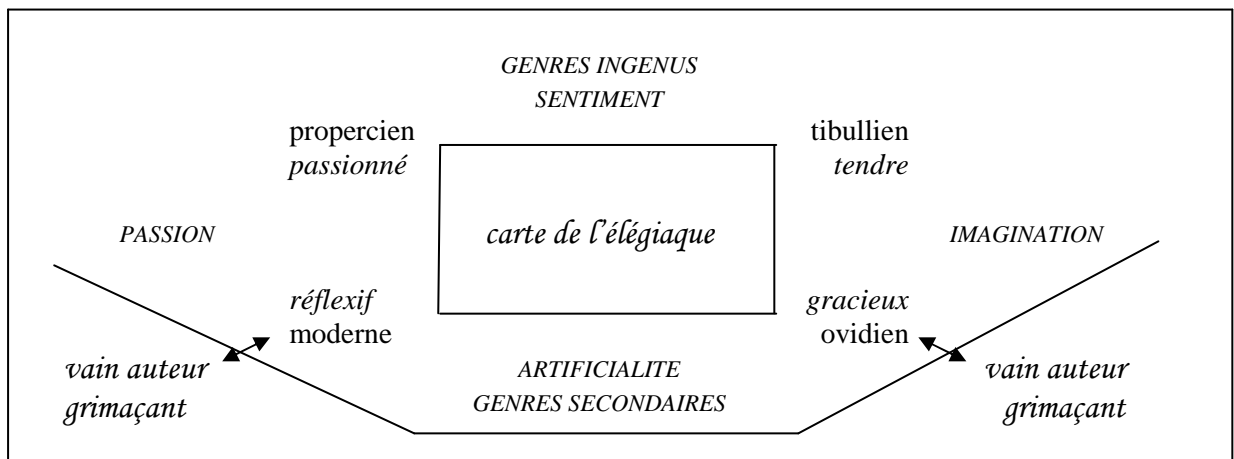
3. *L'élégiaque ovidien* compense la faiblesse du sentiment par la force de l'imagination. Ce *genre gracieux* correspond au moment *c* de la fable du peintre affligé : sa chaleur et sa vie émotionnelle propres ne lui viennent pas directement du sentiment à exprimer, mais de ces états d'esprits secondaires que sont l'attention et le plaisir retirés du travail d'expression. Il risque de rater son objet s'il veut peindre l'expérience d'affliction du poète, mais il excelle à se projeter par l'imagination dans la douleur d'autrui.

4. *L'élégiaque moderne* retrouve l'accès au sentiment, même s'il s'agit d'un sentiment de tristesse secondaire qui se nourrit de la frustration de ne pouvoir donner aux affects une expression naturelle. Ce *genre réflexif* correspond au moment *e* de la fable du peintre affligé : on se lamente sincèrement de vivre dans un monde d'où la sincérité est bannie.

Sur l'axe vertical, on pourrait placer à gauche les genres (le *propercien* et le *moderne*) dans lesquels domine *la passion* (définie comme un affect dont on subit la pression sans pouvoir le soumettre à son contrôle), et à droite les genres dans lesquels *l'imagination* joue un rôle dominant (l'*ovidien*), ou du moins important, quoique dissimulé et asservi à la vérité du sentiment (le *tibullien*).

Les deux genres « secondaires » sont structurellement hantés par l'inéluctable menace d'un basculement vers la figure du « vain auteur », identifiable à travers le moment *d* de la fable, celui où le *peintre grimaçant* contorsionne artificiellement son visage pour tenter de lui redonner les traits de la tristesse qu'il cherche à représenter mais qu'il ne ressent plus.

L'ensemble donnerait la carte suivante :



## QUELQUES APPLICATIONS

Une tel appareil cartographique pourrait sans doute aider à classifier les différentes élégies rédigées ou esquissées par André Chénier, en fonction de leur proximité plus ou moins grande avec chacun des quatre genres. En voyant se constituer des séries d'élégies concentrées quelques points précis de la carte, en notant ainsi des points d'équilibre entre les différentes tensions, tentations et attirances en provenance de chacun des quatre coins, on

risquerait alors de retrouver par une autre voie les différentes configurations phrastiques qu'esquisse Lionel Verdier dans son article sur les efforts de Chénier pour se forger un « style naturel »<sup>23</sup>. Une superposition se laisse en effet deviner entre les trois « configurations phrastiques » que dégage son analyse stylistique et trois des quatre genres esquissés ici : sa première configuration, *théâtralisante*, dont le rythme heurté, les exclamations et les changements de registres miment la violence des passions (illustrée par l'élégie II,26 ainsi que dans tout le cycle centré sur Camille), témoignerait de la victoire du pôle *propercien*, en vertu duquel Chénier joue le jeu de la scénographie passionnée ; la deuxième configuration, *suspensive*, par laquelle « la phrase résiste à la fermeture du vers ainsi qu'à son propre bouclage », en cherchant à « prolonger l'illusion », la rêverie, et à se perpétuer dans « l'écart entre désir et plénitude » (illustrée par les élégies III,1 et IV,1 ainsi qu'à travers l'ensemble des deux derniers livres), témoignerait d'une dominante *tibullienne*, dans laquelle Chénier s'adonnerait à une peinture de soi sincèrement tendue entre rêves de bonheur et plaintes face aux frustrations qu'il ressent ; quant à la troisième configuration phrastique, *ressassante*, qui enlise la phrase dans des litanies et fige le discours dans une claustration ontologique (illustrée par les élégies II,12 et II,15), elle traduirait stylistiquement la résolution du *moderne* à adopter une posture élégiaque relevant ce que Lionel Verdier propose d'appeler « l'antifiction », à travers laquelle, nous dit-il, « le temps de la dérélition est sans cesse redoublé [...] par le palimpseste des lieux de l'élégie antique ».

Mais ici encore, toute taxinomie rigide est condamnée à rater ce qui fait la richesse réelle de l'élégie, laquelle – conformément à ce que nous disent à la fois ses théoriciens classiques et nos stylisticiens actuels<sup>24</sup> – constitue un espace de liberté, de variation, de métissage et de modulation dont la structure relève d'une *superposition de champs tensionnels*. Plutôt qu'à proposer des catégories discrètes et des classements d'entomologiste, il vaudrait mieux solliciter notre cartographie de l'élégiaque pour rendre compte de tensions, de déplacements et de bifurcations à l'intérieur du mouvement décrit par telle élégie particulière.

Une micro-analyse de ce type permettra par exemple de mieux sentir l'originalité et la richesse de l'élégie IV,33, dont le fameux « L'art ne fait que des vers ; le cœur seul est poète » (v.2) semble a priori se situer au plus près du coin *tibullien* de notre carte (GB,317-318). La relative modération des émotions dépeintes, d'une « folâtre joie » (v.10) à de « tristes vers en deuil » (20), l'absence d'exclamation gesticulatoire, la capacité à « exprimer » la vérité de ce qu'on « sent » (v.24) et à saisir « au passage » un moment « volage » et « prêt à fuir » (v.25-26), la précieuse fragilité de « vers frais et vermeils, pétris d'ambre et de fleurs », tout cela confirme certes la dominance du genre tendre, mais révèle du coup, en creux, la présence d'autres traits, qui tirent cette élégie vers la diagonale opposée qu'occupe le genre réflexif. Au lieu du langage de *l'émotion* que l'on attendrait dans la configuration tibullienne, c'est en effet le vocabulaire de *la cognition (de soi)* qui s'impose progressivement au fur et à mesure que le poème progresse : si l'on commençait par vouloir exprimer les « transports de l'âme » (v.1) et laisser parler « le cœur » (v.2), c'est très vite « le génie » (v.3), puis de façon récurrente « la pensée » (v.6+25) qui prennent le relais pour apparaître comme la source et le moteur de la production poétique – avant que des ambitions

<sup>23</sup> Lionel Verdier, « Le style 'naturel' de Chénier dans les *Élégies* » in Jean-Noël Pascal (éd), *Lectures de Chénier*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

<sup>24</sup> Tant Jaucourt que Marmontel soulignent que la vivacité originelle de l'élégie lui venait des possibilités formelles, offertes par le distique élégiaque, de « mélange », de « marche inégale », de « suspensions » tendues entre mouvements « de chutes et d'élans » (mécanismes particulièrement appropriés à représenter les « mouvements de l'âme ») ; Lionel Verdier, pour sa part, s'inspire explicitement de la stylistique des champs tensionnels proposée par Laurent Jenny ; François-Charles Gaudard juge également que « l'élégie est au XVIII<sup>e</sup> siècle un lieu d'épanchement et de tensions » (« Poésie et versification dans les « Élégies » d'André Chénier » in *Lectures de Chénier, op. cit.*).

propres à la philosophie ne viennent explicitement investir le dernier quart du poème, avec des questions de véridicité ou de contradictions (v.23) ainsi qu'une « sage envie » de « se connaître » (v.29). Il apparaît ainsi que, même (voire surtout) lorsqu'elle clame sa naïveté tibullienne, l'élégie chénieriste est contaminée en profondeur par des préoccupations émanant du coin *réflexif* de la carte élégiaque : dans la mesure où une véritable naïveté ne ressentirait pas le besoin de s'afficher comme telle, c'est bien pour conjurer le spectre du vain auteur grimaçant qu'on déprécie « l'art » et « les vers » au profit du « cœur » et du « senti » ; et c'est donc par impossibilité de s'identifier pleinement avec l'idéal de spontanéité et d'autosuffisance tibullienne qu'on théâtralise son allégeance à ce genre, tout en le détournant vers une instrumentalisation philosophique qui en reconfigure profondément la visée.

## TABLEAUX, ECRANS, MIROIRS ET MODELES

Cette omniprésence du genre réflexif jusque dans les poèmes apparemment les plus passionnés, tendres ou gracieux, on l'évoquera, pour terminer, en survolant quelques passages célèbres dans lesquels les *Élégies* mettent en scène explicitement le modèle pictural qui nous a fourni notre module interprétatif (par le détour de Marmontel). *Comment l'auto-portraitiste peint-il ses gestes de peintre ?* Comment nous invite-t-il à concevoir leur source de vérité et leurs effets visés ? C'est ce que nous allons tenter d'esquisser avant de conclure.

Commençons par l'incontournable élégie-épître adressée à Le Brun et Brazais :

L'homme *insensible et froid* en vain s'attache à peindre  
 Ces *sentiments du cœur* que l'esprit ne peut feindre ;  
 De ses *tableaux fardés* les *frivoles* appas  
 N'iront jamais au *cœur* dont ils ne viennent pas.  
 Eh ! comment me tracer *une image fidèle*  
 Des traits dont votre main ignore *le modèle* ?  
 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 agréé,  
 Un *sentiment profond* que son *cœur* a créé.  
 Aimer, *sentir*, c'est là cette ivresse vantée  
 Qu'aux célestes *foyers* déroba *Prométhée*. (II,14 ; GB,215)

Comme dans l'élégie IV,33 qu'on vient de commenter, tout a l'air parfaitement mis en place pour coller au plus près de l'idéal de *sincérité*, de *vérité intime*, d'*image fidèle* et d'*expérience vécue*, typique de ce Tibulle tant loué pour « sentir tout ce qu'il dit ». Comme auparavant toutefois, ce *tableau triomphant de l'ingénuité élégiaque* témoigne autant des visées et des espoirs enthousiastes d'un projet poétique partagé avec deux collègues-amis, que d'une dénégation cherchant désespérément à réprimer une angoisse indépassable. L'assimilation opérée par la rime entre « peindre » et « feindre », la mise en scène d'un « vain » portraitiste « insensible et froid », dans lequel « l'esprit » masque le cœur sous du « fard » et de « frivoles appas », tout cela nous est cruellement familier : cette litanie, qui ne fait que ressasser une énième fois les obsessions propres à notre genre réflexif, a pour fonction première de *conjurer le spectre du peintre grimaçant* qui veille au cœur de tout élégiaque moderne – et qui nourrit son oeuvre d'une authentique *passion*, à entendre pour le coup dans son sens christique de crucifixion choisie et assumée (ce qui ne la rend pas moins infiniment douloureuse). Comme on l'a vu à travers quelques citations de Jean Fabre en

début de cet article, nos pauvres élogistes modernes ont parfaitement raison d'être habités par l'angoisse de passer pour des peintres grimaçants : non seulement nous les voyons, de leur vivant, s'en rejeter l'accusation les uns sur les autres, avec force projections de « haine » et de « mépris », mais les plaintes funèbres chantées autour de leur tombeau sont à peine retombées que l'histoire littéraire voue leurs efforts de sincérité au purgatoire commun à toute la vaine galanterie. Henri Potez, dans son chapitre sur Chénier, rassemblait déjà en 1898 un impressionnant florilège de critiques condamnant ses *Élégies* sous l'inculpation que « l'art y domine l'amour ». Il rapporte une même sentence portée par Chateaubriand sur Le Brun : « ses élégies sortent de sa tête, rarement de son âme ; il a l'originalité recherchée, non l'originalité naturelle ; il ne crée rien qu'à force d'art »<sup>25</sup>. Entre jugements critiques et angoisses autoriales, les litanies sont prisonnières d'une même logique du ressassement. Il faut donc imaginer le Sisyphe élégiaque, sinon heureux, du moins assuré d'un approvisionnement en affliction inépuisable – pourvu seulement que ses miroirs et autres boules de cristal lui renvoient une « image fidèle » de ce qui l'attend dans cet Autre monde que représentent les jugements de la Postérité pour un philosophe ou un poète matérialiste.

Si la référence à Sisyphe fait entrevoir un ressassement litannique voué à la répétition circulaire et une frustration se nourrissant de son propre manque, la contamination des images, ici implicites, de Narcisse (*se regarder*) et de Pygmalion (*faire passer la vie dans l'art*) par celle de Prométhée (*encapaciter l'homme à se faire dieu par le partage du feu volé*) ouvre toutefois la voie à un intéressant dépassement. Ce que nous dit cette superposition des trois images mythologiques, ainsi que toute la citation de l'élégie II,14 retranscrite ci-dessus, c'est que le poète élégiaque doit « s'enflammer lui-même au feu qui le dévore »<sup>26</sup>. 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 : pour porter sur la terre la vérité qu'il dérobe au ciel, pour lui donner vie (comme Pygmalion) et pour faire que chacun s'y reconnaisse (comme Narcisse en son image), il doit accepter de mettre au feu tout lien prédéterminé avec sa personne. Ce qui part ainsi en fumée, dans le portrait de l'élégiste sous les traits d'un Prométhée ardent, c'est en fin de compte le schéma « naïf » à travers lequel le bon sens nous fait concevoir nos individualités et nos mécanismes d'« expression ».

Le modèle sous-jacent aux genres « supérieurs » de l'élégie – ceux que notre carte plaçait sur l'axe du haut caractérisé par l'ingénuité et le sentiment, et ceux que Marmontel, Jaucourt, Le Brun et Chénier eux-mêmes mettaient au sommet de leur hiérarchie – postule qu'un *moi* est pré-donné et que le travail de représentation (picturale, littéraire, poétique) consiste à trouver une forme d'expression adéquate à cette essence prédéterminée. Le Prométhée ardent, amant et sculpteur de lui-même, dont Chénier esquisse la figure à travers toute son oeuvre, renverse la donne : le *moi* n'est pas à *re-présenter*, mais à *constituer* à travers le travail poétique ; la personne (psychologique) apparaît comme étant moins à *exprimer*, qu'à *brûler* dans le feu commun dont elle tient sa lumière<sup>27</sup>. Ce renversement

<sup>25</sup> Henri Potez, *L'Élégie en France*, op. cit., p. 263 & 213.

<sup>26</sup> Jean Starobinski a déjà souligné l'intérêt de cette contagion entre Pygmalion et Prométhée dans son article « André Chénier et le mythe de la régénération » in *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison*, Bruxelles, Facultés universitaires St Louis, 1976, vol II, p. 584. On trouve par ailleurs, dans *l'Épître sur mes ouvrages*, cette même image de Prométhée en feu : « Là Prométhée ardent, je dérobe les feux / Dont j'anime l'argile et dont je fais des Dieux » (OC,159).

<sup>27</sup> Cette problématique s'articule à ce que j'ai proposé dans deux autres articles sur Chénier, autour des notions d'auto-constitution, de transindividualisme et de production du commun : « André Chénier et la dynamique constituante des affects », in *Lectures de Chénier*, op. cit., et « André Chénier entre l'abeille et la harpe éolienne : enjeux poétiques et politiques de l'imitation inventrice », à paraître dans les actes du colloque *Ferments d'Ailleurs*, disponible sur le site de *LIRE* Grenoble : <http://www.u-grenoble3.fr/lire/conferences/index.html>. Notons par ailleurs que sous les auspices du Prométhée ardent de

implique trois conséquences pour notre propos sur l'auto-portrait élégiaque, qui sont toutes trois parfaitement repérables dans l'œuvre que nous a laissée Chénier. Évoquons-les brièvement en guise de conclusion.

1. *Le masque de la personne atteint sa vérité en se faisant écran.* Jean-Noël Pascal a montré de façon très suggestive, dans deux articles récents, combien « de masques ou d'écrans (ce qui suppose moins de volonté délibérée de se cacher) viennent s'interposer, dans le texte des *Élégies*, entre la vraie vie du poète et sa transposition littéraire » : il est réducteur de parler de « poésie personnelle » dès lors qu'on prend la mesure des jeux de reflets intertextuels, de projections imaginaires et de constructions rhétoriques qui font de chaque *je* une « fiction de soi » et de chaque référence à la Belle (fût-elle désignée par son nom d'état civil) une « fiction du féminin »<sup>28</sup>. Le masque de Gallus, qu'aime à revêtir le poète lorsqu'il se met en scène avec Lycoris, joue à cet égard un rôle emblématique. Modèle antique (porteur d'autorité classique) dont aucun texte ne nous est resté (fonctionnant donc comme un écran vide), poète latin dont le nom trace en creux l'appel à une transposition gauloise, schème narratif marqué par un naufrage final parfaitement adapté à la plainte lyrique : Chénier a fait bien davantage que se *retrouver* lui-même lorsqu'il s'est contemplé dans son miroir sous les traits du « roman élégiaque » que lui fournissait Gallus. C'est par de telles identifications qu'il s'est *inventé* une identité élégiaque (nullement préformée en lui dès sa naissance)<sup>29</sup>.

Qu'il faille *se faire écran* pour se forger un moi – faire écran à sa personne prédonnée et devenir écran sur lequel viennent se projeter différentes figures d'autrui – c'est ce que montre aussi la complexité des échos intertextuels à travers lesquels fait surface la conscience de ces mécanismes projectifs dans les vers des *Élégies*. L'image de la reconnaissance de soi dans un tableau apparaît en conclusion de l'*Élégie sur l'élégie* :

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. » (II,13 ; GB,244)

C'est en effet bien *d'abord* « en lisant » ce qu'a écrit *un autre* que « chaque homme » peut « se retrouver dans quelque endroit de ses ouvrages, s'en appliquer quelque morceau, se dire à lui-même : 'Je ne suis pas seul au monde et cet auteur a pensé avec moi' » (OC,685). La preuve que ma vérité me vienne de l'autre, on la trouve dans le simple fait que Chénier ait lui-même trouvé cette vérité, qu'il fait sienne, dans le texte d'un autre (Ovide), texte copié et traduit par un autre encore (Marmontel) dans l'article définissant l'élégie : « *Je veux, dit Ovide, que quelque jeune homme blessé des mêmes traits que moi, reconnoisse dans mes vers tous les signes de sa flamme, & qu'il s'écrie après un long étonnement : qui peut avoir appris à ce poète à si bien peindre mes malheurs ? C'est la règle générale de la poésie pathétique. Ovide la donne ; Tibulle & Propertius la suivent, & la suivent bien mieux que lui* »<sup>30</sup>. André

---

Chénier, l'élégiaque le plus pur et le plus radical serait sans doute Maurice Scève dont la *Délie* se consume toute entière en une équivalence homophonique (*j'ars*), transformant en lumière d'un même brasier les images du feu dévorant, de la sublimation artistique et de l'ardeur sexuelle.

<sup>28</sup> Voir Jean-Noël Pascal, « André Chénier est-il un poète personnel », in *Méthode !*, No 7, Vallongues, 2005.

<sup>29</sup> Voir Jean-Noël Pascal, « Chronique d'un échec annoncé : Gallus et Lycoris » in *Lectures de Chénier, op. cit.* Ces deux articles ont largement et remarquablement balisé le terrain sur lequel s'est développée ma réflexion sur l'élégie, laquelle essaie d'articuler une réponse à la question qui leur sert de toile de fond commune : « comment produire une *authentique* fiction de soi ? » (p. 182).

<sup>30</sup> Marmontel, article « Élégie », *op. cit.*, p. 447-448 – c'est Marmontel qui souligne. Au titre de ces détours par diverses « troisièmes personnes » (grammaticales) sollicitées pour peindre une auto-fiction où se développe la fabrication de sa personne psychique, on pourrait mentionner l'évitement du *je* dans un des passages les plus



Chénier ne peut être lu comme un « poète personnel » que si l'on comprend par cette expression l'ambition nietzschéenne de se faire créateur (*poiètès*, sculpteur, fondeur, façonneur, *fictor*) de sa propre personne, conçue comme une fiction/faction de soi déployée à l'échelle de toute une vie et nourrie (par « innutrition ») des projections auxquelles on aura su donner écran.

2. *La personne n'accumule de réalité qu'en contemplant ses effets sur autrui.* Les *Élégies* montrent moins souvent des Narcisse se contemplant dans un miroir que des amants se regardant en autrui. Contrairement aux clichés qu'il aime à donner de lui-même, l'amant élégiaque se préoccupe moins de ce qu'il cherche à *exprimer* que de ce qu'il parvient à *imprimer* sur le visage de son partenaire. C'est ainsi que

[...] pleurer est amer pour une belle absente ;  
Il n'est doux de pleurer qu'aux pieds de son amante,  
*Pour la voir s'attendrir*, caresser vos douleurs  
Et de sa belle main vous essuyer vos pleurs. (II,19 ; GB,251)

Mais, dieux, que de plaisir quand, muette, immobile,  
*Mes chants font soupirer* ma naïve Camille ;  
Quand *mon vers*, tour à tour, humble, doux, outrageant,  
*Éveille* sur sa bouche un sourire indulgent. (II,13, GB,242)

L'amante elle-même – comme on le lui rappelle cruellement après s'être brouillé avec elle (II,32) – n'a de beauté que dans la mesure où l'écrit élégiaque la constitue en Belle ; elle aussi a tout intérêt à négliger son miroir pour investir tous ses espoirs et tous ses désirs dans la peinture (fictionnante) que dresse d'elle le poème :

*Vois ta brillante image* à vivre destinée  
D'une immortelle fleur dans mes vers couronnée. (I,6 ; GB,200)

Chacun des deux amants ne devient ainsi véritablement lui-même qu'à travers ce croisement de regards où il peut contempler les effets qu'il produit sur l'autre.

3. *Le poète ne peut atteindre au beau qu'à travers le multiple.* Il est un autre passage célèbre, extérieur aux *Élégies*, qui met en scène le geste du peintre en quête de vérité et de beauté. L'Invention apparaît en effet sous les traits d'une portraitiste dans le poème éponyme :

C'est le fécond pinceau qui, sûr dans ses regards,  
*Retrouve un seul visage en vingt belles épars*,  
Les fait renaître ensemble, et *par un art suprême*,  
Des traits de *vingt beautés* forme *la beauté* même. (OC,124)

Cette citation nous rappelle un principe central des conceptions esthétiques que partage Chénier avec ses contemporains, et qui font de la production de beauté un travail de collection et de distillation du multiple, tel que nous l'offre la réalité, en une essence sublimée qui nous dote d'un idéal. L'auto-portraitiste (néo)classique ne sera jamais vraiment seul face à son miroir : quoi qu'il y voie, ses gestes seront toujours orientés en sous-main par une norme collective qui agira comme un filtre, lui faisant choisir de garder tel grain de beauté, mais d'effacer telle verrue. L'une des tensions constitutives de la représentation du moi dans les *Élégies* de Chénier tient à ce qu'il vit une époque charnière, hantée par deux conceptions

---

« auto-biographiques » et les plus « pathétiques » des oeuvres du jeune homme : « *un nommé A. C.* fut un des cinq ou six que ni la frénésie générale, ni l'avidité, ni la crainte, ne purent engager à ployer le genou devant des assassins couronnés» (OC,745).

incompatibles de la vérité esthétique<sup>31</sup> : d'une part, celle qui se définit encore par rapport à un Beau idéal, dont les esthétiques des Lumières s'aperçoivent qu'il est à produire au lieu d'être donné, mais qui gardera néanmoins une fonction régulatrice intimant à l'artiste de sélectionner, dans le multiple du donné, ce qui mérite de passer sur la toile de façon à rehausser les goûts d'un spectateur universalisé ; d'autre part, celle qui (à partir du culte du monstre chez les romantiques) revendiquera sa vérité sur la base d'une singularité inassimilable aux normes préexistantes, normes qu'elle sera chargée bien au contraire de remettre en cause et de réagencer à partir de ce qui lui échappe.

À la question *Que faut-il regarder lorsqu'on travaille à se peindre?*, l'une de ces conceptions répond : un modèle de beauté dont nous voulons que chacun s'inspire en faisant sa toilette le matin devant sa glace – tandis que l'autre cherche au contraire dans les verrues et les rictus propres à ce visage singulier de quoi remettre en cause et redéfinir les critères de la beauté. Lorsque l'élégie II,14 demandait comment tracer une image fidèle dont la main ignorerait le modèle, on n'a plus affaire du tout à une question rhétorique dès lors qu'on hésite à situer le « modèle » dans les sentiments effectifs du cœur, avec tout ce qu'ils peuvent avoir de monstrueux et « d'anti-naturels », ou dans un idéal de naturalité qu'on aura composé à partir « des traits de vingt beautés ». Quelle que soit la réponse choisie, le résultat reposera sur *la productivité du multiple* : celui qui se manifeste à travers la diversité des singularités dans le premier cas ; celui qui compte sur l'égalisation des différences et le rassemblement des traits épars dans le second.

## LE REFLET DU CAMELEON

À travers ces jeux de projections, d'identifications, de contemplation de soi en l'autre et de composition d'un Beau idéal épars en vingt beautés, on comprend que la personne de l'amant élégiaque – pour autant qu'elle se regarde attentivement dans son miroir – sera fatalement conduite à retrouver la présence d'une multitude d'autres personnes en elle. Dans son chapitre sur les *Élégies*, Scarfe a donc raison de suggérer que « Chénier ait été un homme qui n'avait pas de centre et qui se regardait lui-même comme une sorte de caméléon »<sup>32</sup>. C'est ce qu'illustrerait bien l'élégie I,17, où l'absence de Lycoris l'amène à se retourner vers « son premier amour », les Muses, qui lui donnent une expérience protéique d'identification avec tout ce qui passe à sa portée, l'engageant successivement dans un devenir-abeille, un devenir-rose, un devenir-colibri, un devenir-papillon et un devenir-fleuve. Relevons que c'est explicitement aux Muses qu'il attribue cette disponibilité caméléonesque :

*Par vous la rêverie errante, vagabonde,  
Livre à vos favoris la nature et le monde ;  
Par vous, mon âme au gré de ses illusions  
Vole et franchit les temps, les mers, les nations ;  
Va vivre en d'autres corps, s'égare, se promène,  
Est tout ce qu'il lui plaît, car tout est son domaine. (GB,220)*

Dans l'élégie IV,1, ce sont de même les Beaux-arts, « amis sûrs dans la peine, et constantes maîtresses », « de la vie aimables enchanteurs », qui lui redonnent goût à la vie après ses déceptions sentimentales : « Et les arts dans un cœur de leur amour rempli / Versent

<sup>31</sup> On retrouve ici un champ de tension comparable à celui dont Stéphanie Loubère montre très bien qu'il a plombé le projet chénériste d'un *Art d'aimer*, tiraillé qu'il était entre exaltation du sentiment et didactisme du plaisir et du stratagème amoureux (cf. « *L'Art d'aimer* inachevable d'André Chénier », in *Lectures de Chénier*, *op.cit.*)

<sup>32</sup> Francis Scarfe, *André Chénier*, *op. cit.*, p. 137.

de tous les maux l'indifférent oublié » (GB,292). L'identification à l'Ovide de la fable mise en scène par Marmontel joue ici à plein : j'étais affligé (par la trahison de Camille, ou de quelque autre) ; je me tourne vers les arts, et voilà qu'opère leur magie enjouante, qui dissipe mon affliction. Cette joie créatrice va jusqu'à la jubilation puisque – court-circuitant toutes les angoisses d'artificialité grimaçante, de « pensées recherchées » et de feintes mensongères – « [S]a main donne au papier sans travail, sans étude / Des vers fils de l'amour et de la solitude » (GB,292). Ce sont donc *les Beaux-arts* eux-mêmes qui donnent le secret de la parole *sans art* et de la nature ingénue. Curieuse échappée, étonnamment aisée (pas besoin de travail ni d'étude), à toutes les névroses d'insincérité que nous avons vu ressassées par les litanies de l'élégiaque moderne ! On rétorquera sans doute que la position de cet artiste protéiforme n'a rien à voir avec la situation de l'auto-portraitiste grimaçant, puisque le poète ne semble nullement songer ici à se regarder dans une glace pour peindre son visage d'affligé ? Mais est-ce bien sûr ? N'est-il pas en train de nous *parler de lui*, et de sa gestion de son affliction ? N'est-ce pas toujours lui qu'il regarde et qu'il peint, élégie après élégie ? En quoi son devenir-papillon ou son devenir-feu relèvent-il moins de l'auto-portrait que son devenir-Gallus ou son devenir-A.C. ?

Surtout, et ce sera notre dernière question : *Que peut bien voir un caméléon lorsqu'il se regarde dans un miroir ?* Deviendra-t-il miroir lui-même, comme il serait conforme à sa nature imitative ? Mais qu'est-ce qui viendra donc se refléter dans ces deux miroirs se faisant face ? Le caméléon-miroir deviendra-t-il l'abeille, la rose, le papillon, le livre, le pinceau, le canevas, l'auto-portrait qui se reflètent en lui ? Jouira-t-il sans fin de sa « rêverie errante et vagabonde » ? Ou sombrera-t-il bientôt dans ce type d'affliction typiquement moderne, né de l'impossibilité non tant de *se représenter*, que de *percevoir* et de *ressentir* un ancrage identitaire inamovible ? Mais cette forme-la de tristesse peut-elle encore donner lieu à une lyrique de type élégiaque ?