



HAL
open science

Poétique de l'élégie moderne, de C.-H. de Millevoye à J. Reda

David Galand

► **To cite this version:**

David Galand. Poétique de l'élégie moderne, de C.-H. de Millevoye à J. Reda. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT : 2015USPCA066 . tel-01485771

HAL Id: tel-01485771

<https://theses.hal.science/tel-01485771>

Submitted on 9 Mar 2017

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

N°

**E.D. 120
UMR 7172 – THALIM**

**THÈSE *pour obtenir le grade de DOCTEUR*
de L'UNIVERSITÉ PARIS III**

DISCIPLINE : Littérature et civilisation françaises

présentée par
David GALAND

**POÉTIQUE DE L'ÉLÉGIE MODERNE,
DE Ch.-H. MILLEVOYE À J. RÉDA**

Sous la direction de
M. le Professeur Dominique COMBE

Soutenue publiquement le 12 juin 2015

Volume I

JURY :

M. Dominique COMBE, professeur à l'École Normale Supérieure (Ulm)
M. Jean-Nicolas ILLOUZ, professeur à l'université Paris VIII
M. Jean-Michel MAULPOIX, professeur à l'université Paris III
Mme Claude MILLET, professeur à l'université Paris VII

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

N°

E.D. 120
UMR 7172 – THALIM

THÈSE *pour obtenir le grade de DOCTEUR*
de L'UNIVERSITÉ PARIS III

DISCIPLINE : Littérature et civilisation françaises

présentée par
David GALAND

**POÉTIQUE DE L'ÉLÉGIE MODERNE,
DE Ch.-H. MILLEVOYE À J. RÉDA**

Sous la direction de
M. le Professeur Dominique COMBE

Soutenue publiquement le 12 juin 2015

VOLUME I

JURY :

M. Dominique COMBE, professeur à l'École Normale Supérieure (Ulm)
M. Jean-Nicolas ILLOUZ, professeur à l'université Paris VIII
M. Jean-Michel MAULPOIX, professeur à l'université Paris III
Mme Claude MILLET, professeur à l'université Paris VII

Poétique de l'élégie moderne, de Ch.-H. Millevoye à J. Réda

Résumé

L'élégie connaît une vogue manifeste à l'aube de notre modernité, au sein de ce qu'il est convenu d'appeler le préromantisme et le romantisme. Mais cet engouement ne va pas sans susciter de profondes interrogations sur la dimension générique de l'élégie.

En effet, depuis son acclimatation en français, l'élégie ne peut plus être définie par le seul critère formel, devenu douteux. En outre, dès l'âge classique, deux dangers minent le genre : sa variété thématique qui gêne sa définition et une évolution sclérosante qui le fige en clichés. Émerge donc le souci de rédimier un certain babélisme de l'élégie et d'en refonder le pouvoir expressif par le recours à la notion plus souple d'« élégiaque ».

La modernité de l'élégie s'adosse à cet héritage problématique et réclame une perspective d'étude résolument historique : la vitalité de l'élégie au seuil du XIX^e siècle s'autorise d'une nouvelle saisie du genre, qui promeut l'élégiaque au rang de critère premier, ramenant peu à peu l'étiquette d'*élégie* à la portion congrue. L'œuvre de Millevoye permet de dater ce point de bascule, qui ouvre la voie à l'élégie romantique, attachée à la notion naissante de « lyrisme » et magnifiée par Lamartine sous les auspices de la *méditation*.

Mais en refondant l'élégie sur l'expressivité élégiaque, la modernité romantique l'a soumise aux aléas des sollicitations du sujet par l'histoire, qui le déstabilisent. D'où un déplacement de l'écriture élégiaque durant la seconde moitié du XIX^e siècle, dans le repliement intimiste, le dédoublement parodique et humoristique, ou encore la polyphonie, manifestations diverses d'une remise en cause de la source subjective de la plainte élégiaque.

Quand revient à la surface du champ littéraire l'élégie revendiquée comme telle, à l'occasion du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, c'est pour cristalliser en un genre labile les doutes, les deuils et les sourires d'un lyrisme incertain de son propre chant comme de l'existence du sujet qui le *hante* plus qu'il ne le *chante*.

Mots clés : Poésie française 19^e siècle ; Poésie française 20^e siècle ; Élégie ; Élégiacque ; Poétique ; Modernité.

The Poetics of modern elegy, from Ch.-H. Millevoye to J. Réda

Abstract

The elegy was fashionable at the dawn of modernity, during the periods which are known as Pre-Romanticism and Romanticism. But this infatuation with elegy was not without raising deep questioning on its generic dimension.

Indeed since the French had appropriated the genre, the elegy can no longer be just defined by a formal criterion which has become disputable. Furthermore, as early as the classical period, two dangers have been subverting the genre: its wide range of themes which is an obstacle to our grasping its quintessence and an evolution at a standstill condemning it to stereotyped perceptions.

And from this came the worry to amend the confusion existing around the elegy as well as the urge to revivify its expressive power around the more flexible notion of "elegiac".

The modernity of the elegy relies on this problematic heritage and requires a study in historical perspective: the vitality of the elegy at the beginning of the XIXth century allowed itself to provide a new interpretation of its genre that promoted the elegiac as a decisive criterion. Millevoye's works enables us to date this turning point which paved the way to the romantic elegy linked to the rising notion of "lyricism" and glorified by Lamartine under the auspices of *meditation*.

But while revivifying the elegy on elegiac expressiveness, romantic modernity compelled with the subject having to respond to historical vagaries that were eventually unsettling. Hence a shifting away from elegiac writing during the second half of the XIXth century into intimist withdrawal, parodic splitting or polyphony, all of them being various utterances of a questioning of the elegiac complaint's subjective source.

When the elegy as such resurfaced the literary scene owing to the trauma of the Second World War, it featured a shifting genre to crystallize the doubts, mournings and smiles of a lyricism as uncertain of its own song as the very existence of a subject that haunted its lines more than he inhabited them.

Keywords : *French Poetry of the XIXth century; French Poetry of the XXth century; Elegy; Elegiac; Poetics; Modernity.*

*À la mémoire de mon père.
Pour Sandra et Israël.*

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu M. Dominique Combe de la cordialité et de la bienveillance avec lesquelles il m'a dirigé, conseillé et aidé durant ces années de recherches. Sans la justesse de ses remarques, sans la générosité avec laquelle il partage son savoir et la disponibilité dont il a fait preuve, je ne serais pas parvenu à achever cette thèse.

Je veux également remercier mon épouse, toute ma famille et mes amis pour la patience avec laquelle ils m'ont soutenu dans ce travail et supporté dans les moments de découragement, d'anxiété et d'enthousiasme volubile qui ont jalonné tour à tour le cheminement du doctorant que j'ai été.

Cette thèse doit en outre beaucoup à la confiance que m'ont accordée durant mes années de formation et de recherche un grand nombre d'enseignants, et qui, par leurs cours, ou les échanges divers que j'ai eu la chance d'avoir avec eux, ont maintenu en éveil ma curiosité littéraire et ont consolidé ma réflexion. Que M^{me} Françoise Boussard et M. Yves Touchefeu, professeurs en classes préparatoires au lycée Guist'hau de Nantes, M^{me} Arlette Bouloumié et M. Alain Néry, de l'université d'Angers, M^{me} Hélène Merlin-Kajman, M. Michel Collot et M. Philippe Hamon, de l'université Paris 3, trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude.

Que soient enfin remerciés les personnels de l'École doctorale, de la Bibliothèque Nationale de France et des Bibliothèques universitaires d'Angers et de Paris 3 pour leur accueil et leur amabilité.

Sommaire

Volume I

Introduction générale, 15

Première partie : petite histoire de l'élégie, 20

Introduction, 21

Chapitre I. L'élégie dans l'antiquité grecque et romaine, 25

- I- L'élégie grecque, 25
- II- L'élégie romaine, 37

Chapitre II. La naissance du genre en France, 63

- I- La complainte médiévale, 63
- II- L'ère des *Regrets*, 67

Chapitre III. L'élégie à l'âge classique, 100

- I- L'âge classique en France, 100
- II- Le souffle de l'étranger, 142

Conclusion, 163

Deuxième partie. Poétiques de l'élégie au XIX^e siècle, 167

Introduction, 168

Chapitre I. L'élégie dite « romantique » : une poétique empirique, 171

- I- État des lieux d'un genre migrant, 171
- II- Élévation de l'élégie, 242

Chapitre II. Poétique du paysage élégiaque dans le premier XIX^e siècle, 263

- I- Paysage élégiaque et nostalgie, 263
- II- Déhiscence temporelle du paysage élégiaque, 289

Volume II

Chapitre III. Du parallélisme à la métonymie (Poétique de la hantise, I), 341

- I- La figure romantique du deuil, 342
- II- Le déni de la mort, 352
- III- Fragilités élégiaques, 371

Chapitre IV. Poétiques du « faux accord » (1829-1913), 397

- I- L'élégie d'analyse, 401
- II- Élégie, allégorie et ironie : Baudelaire, 418
- III- Poétiques du « refrain incertain », 425
- IV- Élégie de l'élégie ? 440

Conclusion, 456

Troisième partie. Poétiques de l'élégie contemporaine, 457

Introduction, 458

Chapitre I. Cartographie de l'élégie contemporaine, 463

- I- Seuils, lieux, frontières, 464
- II- Situation de l'élégiaque dans le système de l'esthétique, 479
- III- Le contrat élégiaque, 484

Chapitre II. Temporalités de l'élégie contemporaine, 514

- I- Le temps ou la relation aux choses, 515
- II- Dé-mesure du temps, 521
- III- Trois géologies, 526
- IV- Le deuil ou « ce qui n'en finit pas », 540

Chapitre III. Pour une poétique de la hantise (II), 546

- I- Hantises : investir l'intervalle, 548
- II- Devenir-voix, 578

Chapitre IV. « Poétique » élégiaque, 592

- I- Une parole taciturne, 592
- II- (C)hanter, 610
- III- Éthique de la parole élégiaque, 643

Conclusion, 671

Conclusion générale, 673

Index des noms, 677

Bibliographie, 684

Table des matières, 704

Introduction générale

L'antiquité de l'élégie, l'un des genres les plus anciens de la poésie européenne, ne laissait pas prévoir le vif intérêt que les poètes de langue française lui ont témoigné au moment même où s'inventait ce que l'on appelle la modernité. Avec le romantisme, en effet, l'élégie a connu un important regain de vivacité dans les productions littéraires. Mais, ce qui surprend davantage, c'est la profusion d'œuvres poétiques, qui, surtout depuis les années 1970, se réclament directement ou indirectement de ce genre, volontiers tenu pour désuet, dans un contexte où la diffusion de la poésie, de plus en plus restreint, réduit en conséquence le nombre de recueils publiés.

La critique a pris acte, depuis les années 2000, de cette renaissance du genre. Des thèses, des colloques et des publications universitaires se sont penchés sur les nouvelles pratiques du genre ; ces recherches en ont amené d'autres, qui concernent l'histoire du genre, dont on redécouvre la richesse dans la poésie du XVIII^e siècle, ou dans celle de la Restauration. On s'est également interrogé sur le rapport de l'élégie contemporaine aux lointains modèles gréco-latins. Mais il nous est apparu qu'il y avait encore place pour une recherche sur la poétique du genre dans la modernité qui considérerait les continuités et les ruptures entre l'élégie romantique, dont on sait la fortune, et l'élégie contemporaine soudain fleurissante. Car entre les deux périodes semble se situer une période de crise du genre, qui, en remettant en cause certains aspects de l'élégie romantique, met sans doute au jour une logique interne au genre qui en explique, outre le sentiment du désastre qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, les modulations et les résurgences d'aujourd'hui. Rares encore sont les ouvrages qui, en France tout au moins¹, tentent une approche globale du genre, en rendant compte de toute sa diversité, qui donne parfois l'impression (et peut-être n'en est-ce pas une) d'une grande disparité. Les survivances ou les reviviscences de certains traits des poétiques antiques de l'élégie, d'autres hérités de l'âge classique, d'autres encore inventés ou valorisés par le romantisme ont doté le genre d'un large éventail d'inspirations parfois assez inconciliables voire communément perçues comme antagonistes : érotisme, déploration

¹ Les pays anglo-saxons, dont la tradition générique conserve à l'évidence une plus grande unité formelle de l'élégie que la nôtre, disposent déjà à cet égard de travaux majeurs, par exemple *Elegy and Paradox. Testing the Conventions* de W. David Shaw (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994), qui retrace l'histoire du genre de Milton à Tennyson.

funèbre, expression lyrique de la nostalgie, chant du naufrage du lyrisme... Car dans le champ contemporain, l'élégie, on s'en aperçoit vite, met en question le lyrisme, avec qui elle entretient des relations variables : elle peut tout aussi bien en être l'un des modes d'expression privilégiés, sous l'aspect de la tonalité élégiaque, revers lyrique de l'ode et de la célébration, qu'en être l'ennemi avoué, écriture où le sujet poétique raconte sa propre perte. Il est notable, en effet, que l'élégie soit pratiquée, à la fin du XX^e siècle, aussi bien par les partisans du lyrisme que par les tenants du littéralisme, selon les termes consacrés d'une querelle bien connue.

Notre travail a donc cherché à creuser les paradoxes d'un genre souvent confondu, depuis le romantisme, avec la tonalité littéraire qui lui est afférente, l'élégiaque, lui-même souvent noué à la tonalité affective de la nostalgie ou à celle de la mélancolie comme s'il y avait consubstantialité. Nous avons souhaité, en cela, définir une poétique du genre la plus immanente possible, c'est-à-dire indissociable de l'histoire littéraire. L'exercice est périlleux, mais il s'impose clairement concernant une problématique générique. Il consiste à définir, selon des époques nécessairement délimitées avec quelque arbitraire, le système littéraire dans lequel s'ordonne une poétique du genre. Un Formaliste russe comme Iouri Tynianov notait déjà, en 1929, que « l'étude des genres est impossible hors du système dans lequel et avec lequel ils sont en corrélation¹ ». Ce système, en l'occurrence, est pour le début du XIX^e siècle singulièrement complexe à décrire : les catégories génériques y sont floues et fluctuantes, les évolutions poétiques s'y déploient selon des rythmes variables, qui mettent côte à côte néoclassiques et romantiques pendant quelques années entre l'Empire et 1820 au moins. En outre, l'élégie dispose déjà d'un long héritage polymorphe et labile, dont s'emparent des auteurs très différents pour l'infléchir selon leurs sensibilités et leurs imaginaires souvent diamétralement opposés. On retrouve la même difficulté plus tard dans le siècle, entre ceux pour qui l'élégie peut encore avoir le sérieux du lyrisme sentimental, et ceux qui le font dissonner en le déséquilibrant par l'ironie et la trivialité notamment. L'époque contemporaine déploie davantage encore une diversité formelle ouverte, *in fine*, à tous les possibles, et, nous venons de le dire, en font l'un des étendards du nouveau lyrisme comme de l'avant-garde littéraliste, selon les cas. De sorte que l'on est logiquement amené à se demander si la seule unité du genre élégiaque, du point de vue de la poétique, ne serait pas précisément une élasticité hyperbolique, se prêtant à tous les étirements, même rigoureusement antinomiques, ou une plasticité telle, qu'elle permettrait à chaque auteur une actualisation originale voire unique *en son genre*.

¹ I. Tynianov, « De l'évolution littéraire » [1929], dans : *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Todorov Paris : Seuil, 2001, (Points Essais), p. 130.

Nous tenterons donc, tout au long de cette recherche, un périlleux exercice d'équilibre, qui voudrait ne nier *a priori* aucune mise en œuvre de l'élégie, n'atténuer ni les continuités, ni les ruptures, enfin ne se soumettre à aucune idéologie monadique comme à aucune facilité purement énumérative. Il nous faut pour cela tenter, quand il en sera besoin, d'employer ou d'élaborer au plus juste certaines notions nuancées et souples, adaptées à l'objet de notre étude : l'élégiaque, bien sûr, mais aussi la tonalité affective (Bollnow), la « déterritorialisation » des genres (C. Millet), et, surtout, ce qui nous est apparu comme l'une des clés possibles de l'élégie moderne : la hantise. Ces catégories, et d'autres encore, permettront peut-être de mettre au jour *une* poétique du genre, à condition, on l'a compris, de ne pas voir dans l'unité un principe contraignant et systématique, mais plutôt un ensemble d'indices convergents, qui font signe vers une labilité caractéristique.

Notre recherche, dans cette perspective de poétique historique, s'organise donc selon une chronologie qui, bien que commode, sera largement mise en question.

La première partie tente de penser l'héritage générique qui revient de fait à la modernité qui s'invente au début du XIX^e siècle. On en connaît les grands traits ; nous les rappelons en insistant sur certains points parfois négligés du fait d'une trop grande focalisation moderne sur la tonalité élégiaque. Nous partons de l'élégie gréco-latine, qui permet de comprendre selon nous l'acclimatation particulière et l'évolution du genre en France à partir de Marot. Pour celles-ci la forme est moins secondaire qu'on ne le pense souvent, comme on le verra à l'étude des arts poétiques renaissants et des pratiques de poètes comme Marot, Louise Labé et Ronsard. La thématique amoureuse y est prédominante, et se teinte, sur le modèle des élégiaques latins, de modulations tristes mais aussi licencieuses, ce qu'on aurait tort de sous-évaluer, tant la veine sensuelle, pour dépréciée qu'elle ait pu être, a perduré jusqu'à nos jours. Les débats autour de la valeur du genre, aux XVII^e et XVIII^e siècles, montrent par ailleurs les débuts d'une véritable interrogation critique sur l'identité de l'élégie.

La seconde partie traite du XIX^e siècle. Elle cherche à mettre en lumière, plutôt qu'à les réduire, les incertitudes et les incohérences des poétiques toutes empiriques qui s'emparent du genre. Mais il nous semble que le XIX^e siècle est bien le laboratoire d'une modernité qui affecte aussi l'élégie, et qui lui assigne l'expérience d'un rapport nouveau du *moi* au monde, dans l'élaboration d'une poétique du paysage foncièrement nostalgique, destinée à s'étendre à tous les genres pratiqués par les auteurs romantiques, ainsi que l'expérience d'une nouvelle relation au temps, à la finitude et à la mort, qui aboutit, nous semble-t-il à une poétique de la

hantise qui aboutit au parallélisme fondamental du passé et du présent une métonymie à la fois consolatrice et déstabilisante. La fin du chapitre envisage la mise en crise de l'élégie, qui n'équivaut pas, nous essaierons de le montrer, à une mise à mort du genre.

La troisième partie, enfin, est consacrée à l'époque contemporaine, qui revitalise le genre en lui attribuant une place à la fois au sein et à la marge du lyrisme, positionnement en quelque sorte oblique, boiteux, qui inquiète un lyrisme devenu suspect d'une « poétique » (Pinson) intenable dans un monde traumatisé par les guerres mondiales. L'inquiétude se porte aussi, par conséquent, sur le sujet lyrique, que le sujet élégiaque contigu déséquilibre pour en interroger la possibilité même.

Première partie

**Petite histoire du
genre**

INTRODUCTION

Comment écrire aujourd'hui une histoire du genre de l'épigramme ? Inévitablement, une telle entreprise doit reconnaître modestement sa relativité, et réduire son ambition au vu des problèmes épistémologiques liés à l'histoire littéraire, en particulier quand elle s'appuie sur la notion incertaine de genre.

Dans un célèbre article écrit en 1931, intitulé « L'histoire des genres littéraires¹ », Karl Viëtor soulignait déjà l'aporie fondamentale à laquelle se heurte tout projet de saisie historique d'un genre littéraire, « le dilemme de l'histoire des genres² », qu'il formulait en ces termes :

Le problème le plus difficile, et aussi le problème décisif, le voici : est-il possible d'écrire l'histoire des genres, quand aucune norme du genre ne peut être fixée au préalable, et quand, au contraire, cette norme du genre ne peut être établie qu'après une vue d'ensemble sur toute la masse des œuvres individuelles apparues dans l'histoire³ ?

L'historien littéraire, même en limitant son travail à un genre particulier, se trouve par conséquent obligé de s'affronter à l'insoluble contradiction d'une histoire générique qui vise à mieux cerner l'identité de ce genre mais qui n'est possible qu'à partir d'une définition *a priori* du genre, c'est-à-dire à partir d'un choix toujours plus ou moins arbitraire de critères qui restreignent le champ de sa recherche. Cet obstacle théorique, comme l'explique K. Viëtor dans la suite de son article, n'empêche aucunement le labeur concret de l'historien, dont la pratique s'appuie en conséquence sur un incessant va-et-vient entre l'intuition ou l'hypothèse première et les faits, entre la perspective synthétique et l'observation analytique. Le cercle herméneutique veut que le tout et les parties s'éclaircissent mutuellement dans une démarche progressive où les parties corrigent parfois le tout et où le tout dirige la prise en compte des parties. L'histoire du genre est la résultante de ce processus dialectique ; mais elle doit s'accompagner d'une conscience épistémologique qui implique de renoncer à toute prétention à l'universalité, à l'exhaustivité et à la validité permanente du propos.

Par ailleurs, la réflexion épistémologique de la philosophie herméneutique contemporaine⁴ a suffisamment montré l'historicité intrinsèque à tout savoir inscrit dans le

¹ K. Viëtor, « L'histoire des genres littéraires » [1931], *Poétique*, n°32, 1977, repris dans : G. Genette [*et al.*], *Théorie des genres*, Paris : Seuil, 1986, (Points), p. 9-35.

² K. Viëtor, « L'histoire des genres littéraires », *ibid.*, p. 29.

³ K. Viëtor, « L'histoire des genres littéraires », *idem*.

⁴ Nous pensons en priorité à l'ouvrage de Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [*Wahrheit und Method*, 1960], traduit de l'allemand par P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Paris : Seuil, 1996, (L'Ordre philosophique), auquel nous empruntons les idées qui nourrissent ce paragraphe.

champ des sciences humaines, du fait du rapport d'appartenance qui y relie le sujet à l'objet de sa recherche : toute synthèse historique, étant elle-même située historiquement, ne peut que se réduire à un *parcours* particulier, voué à la caducité, au sein d'un corpus singulier. Dans la sphère des études littéraires, en outre, cette appartenance du sujet à son objet n'existe pas qu'au niveau historique : elle est également esthétique et langagière, puisqu'elle touche à la fois à notre réception des œuvres et à notre lien à l'ordre des signes.

À notre connaissance, un tel parcours, concernant l'élégie, n'a guère été tenté récemment et de façon globale (sur plusieurs siècles) que par Jean-Michel Maulpoix dans *Du Lyrisme* (2000), qui reprend un ouvrage antérieur, *La Voix d'Orphée : essai sur le lyrisme* (1989), mais en y ajoutant notamment un chapitre développé traitant « De l'ode et de l'élégie¹ ». Inscrite dans la cadre d'un *essai*, la lecture historique singulière du genre y repose sur des présupposés qui ont infléchi les choix de l'auteur. La place consacrée à ce genre est en elle-même révélatrice d'une perspective critique particulière. D'une part, le titre du livre indique à l'évidence un premier parti pris : l'élégie est d'emblée classée parmi les genres du lyrisme. J.-M. Maulpoix n'ignore certes ni l'origine romantique de cette notion, ni la charge connotative qui lui est associée, et qui renvoie à la fois à un imaginaire esthétique et à une attitude existentielle. L'histoire de l'élégie est donc délibérément lue selon la projection rétrospective d'une catégorie héritée de notre modernité ; le genre est conçu comme une classe analogique où l'essayiste réunit les œuvres qui ont des traits similaires du point de vue du lecteur d'aujourd'hui, ce qui oblige à limiter la prise en compte de la diversité immanente du genre du point de vue historique. D'autre part, la mise en relation, au sein d'un même chapitre, de l'ode et de l'élégie veut donner à voir la double face du lyrisme : le « lyrisme parfait² » de l'ode, genre valorisé dans la hiérarchie traditionnelle des genres, en particulier depuis la Pléiade (valorisation que J.-M. Maulpoix semble tenté de faire sienne³), est présenté en contraste avec la « plaintive élégie⁴ ». Ainsi la « positivité énergétique » de l'ode est-elle « toute opposée à la contemplation mélancolique de l'élégie⁵ ». Cette opposition est cependant nuancée par la suite :

Issue, comme l'Ode, de l'Antiquité, l'élégie se situe à première vue à son opposé. Elle déplore et se lamente, là où l'autre célèbre et se réjouit. Elle exprime la perte et la dépossession, quand l'ode chante

¹ J.-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris : José Corti, 2000, (« en lisant, en écrivant »), pp. 149-218. Ce chapitre est divisé en deux sections : « L'Ode, ou le lyrisme parfait » (pp. 151-188) et « La plaintive élégie » (pp. 189-218).

² J.-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, *ibid.*, p. 151.

³ Il désigne l'ode comme « forme-mère du lyrisme », expression où la primauté sous-entend aisément une certaine suprématie (J.-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, *idem*).

⁴ J.-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, *ibid.*, p. 189.

⁵ J.-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, *ibid.*, p. 185.

des énergies et rend mémorables des victoires. En vérité, il convient de relativiser ce partage : ces deux genres présentent de nombreuses parentés et se recourent sur plusieurs points¹.

Le lyrisme, *bifrons*, possède deux visages antithétiques et solidaires à la fois. Mais cette présentation double des genres relève d'une visée démonstrative qui traverse tout le livre : il s'agit de mettre au jour les fondements esthétiques et éthiques du lyrisme, ou plutôt de *l'expérience lyrique*, dont les contours sont esquissés dans le dernier chapitre. Les évolutions parallèles de l'ode et de l'élégie tendraient ainsi vers un dévoilement progressif de cette expérience, se laissant approcher au fur et à mesure que disparaît la notion de modèle (examinée au début de l'essai) et que l'examen des formes et genres divers du lyrisme cède la place à celui, plus radical, de son fonds existentiel. Témoin de cette orientation, le choix de conclure le chapitre sur l'élégie sur Rilke : les *Élégies de Duino* (1923) marqueraient la définitive conversion du genre en méditation poétique et éthique, « apologie de la dépossession », « méditation ontologique », « ouverture de la parole à l'angoisse² » (la terminologie heideggérienne affleure ici). Toute l'analyse de l'histoire de l'élégie est informée par ce paradigme existentiel, cette représentation du genre que la modernité, des romantiques à Rilke, nous a léguée³.

La démarche et la finalité de l'essai de J.-M. Maulpoix participent à creuser la problématique du lyrisme. Les résultats pertinents auxquels il aboutit sont précieux à toute investigation sur l'élégie, et il serait inutile de les suivre ici à nouveau mot pour mot. Notre perspective voudrait être différente, et complémentaire. Il s'agit de déterminer ce que recouvre le nom *élégie*, au niveau de la tradition poétique comme à celui du discours métatextuel et critique, lorsque la modernité née au XIX^e siècle en hérite. Nous proposerons donc à notre tour un parcours singulier et qui, pour n'être pas exhaustif, puisque cela est impossible, voudrait échapper à l'écueil de l'aléatoire en suivant quelques principes méthodologiques qu'il s'agit maintenant de formuler rapidement.

Il semble souhaitable, dans l'objectif qui est le nôtre, de ne pas projeter rétrospectivement la représentation romantique de l'élégie qui la fait dépendre massivement du lyrisme. En effet, la poétique romantique et, plus largement, la poétique moderne de l'élégie ne laissent apparaître leur(s) spécificité(s) que si on prend garde de ne pas lire d'emblée à travers leur prisme toute la tradition antérieure. Il s'agit donc, dans la mesure du

¹ J.-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, *ibid.*, p. 189.

² J.-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, *ibid.*, pp. 211-212.

³ J.-M. Maulpoix interroge ailleurs l'élégie contemporaine, de Jaccottet à Hocquard, dans un chapitre de *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris : Mercure de France, 1998, pp. 146-154, sur lequel nous reviendrons. La perspective est identique, Rilke étant reconverti en *terminus a quo* : « La poésie de ce temps se fonde ainsi tout entière sur l'interrogation dont les *Élégies* de Rilke avaient donné le ton : "Qui, si je criais, qui donc entendrait mon cri parmi les hiérarchies des Anges ?" » (p. 148).

possible, d'historiciser et de contextualiser chaque moment de cette tradition, tout en n'ignorant pas les limites importantes que nous avons rappelées au désir d'objectivité. Pour cela, nous essaierons d'échapper, tant que faire se peut, à la tentation de former d'emblée une classe analogique du genre, en rassemblant sous l'étiquette *élégie* toutes les œuvres qui paraissent avoir certains points communs. Par conséquent, le corpus historique sera d'abord déterminé en fonction des relations hypertextuelles (en un sens peut-être plus large que celui que Genette donne à ce mot) qu'il peut avoir avec les œuvres que nous avons choisies d'étudier au XIX^e et au XX^e siècle : cela exclut immédiatement, par exemple, les traditions poétiques désignées par le même terme d'*élégie* dans les littératures orientales, mais qui relèvent en réalité de pratiques très différentes et qui n'ont guère pu avoir d'influence directe sur la littérature française, sinon marginale. C'est le cas notamment de l'*élégie* chinoise, largement étudiée par F. Tökei dans un essai¹ de 1967. Nous nous en tiendrons aux traditions grecque et latine, sources majeures pour notre littérature, et à quelques influences européennes ; l'essentiel du corpus sera évidemment de langue française. Il privilégiera les œuvres dont l'appartenance au genre de l'*élégie* est le fait d'une décision auctoriale explicite, moins fréquemment d'un affichage éditorial ou d'une longue tradition lectorale.

Nous ne séparerons pas l'histoire des œuvres poétiques rattachées au genre et celle de la réflexion théorique, c'est-à-dire métatextuelle, qu'elle prenne place dans les œuvres elles-mêmes (éventuellement dans leur paratexte) ou dans les traités de poétique et les discours critiques. Il nous semble en effet que, si la production scripturaire des poètes précède logiquement et ordonne la réflexion théorique sur le genre, il n'est pas rare que le discours sur le genre fasse retour sur les œuvres poétiques, et qu'il influence la manière dont le genre est mis en œuvre. Nous verrons notamment l'importance du discours des poètes eux-mêmes sur leurs pratiques de l'*élégie*, d'Ovide à Ronsard, de Théophile de Viau à Chénier.

¹ F. Tökei, *Naissance de l'élégie chinoise*, Paris : Gallimard, 1967.

CHAPITRE I

L'ÉLÉGIE DANS L'ANTIQUITÉ GRECQUE

ET ROMAINE

I- L'élegie grecque

En matière de littérature, toute quête des commencements ne peut être que déceptive : elle ne peut que nous ramener à cette « parole vivante¹ » à jamais inaccessible, qui portait le chant épique aussi bien que le discours public, comme le remarque Philippe Brunet. Tout au plus pouvons-nous nous en remettre aux inscriptions gravées, officielles ou privées, qui, dès les débuts de l'écriture alphabétique grecque, vers la fin du VIII^e siècle avant l'ère chrétienne, témoignent des chants originels de la poésie occidentale.

Ainsi, c'est sur une inscription qu'apparaît pour la première fois le mot *élégie*, dans une dédicace à Héraclès due à Échembrotos d'Arcadie, vainqueur de l'épreuve de chant accompagné de flûte lors des Jeux pythiques de 586 : « chantant des chansons et des élégies » (« ἀείδων μέλεα καὶ ἐλέγους² »). Mais rien ne vient préciser davantage ce qui est ainsi désigné. Cette première occurrence ne peut donc à elle seule éclairer ce que les Anciens considéraient comme relevant de ce type de poésie. Il faut alors en appeler aux textes mêmes des élégies grecques.

Ce que l'on a coutume de regrouper, dans les études hellénistes, sous l'étiquette de l'élegie archaïque est un ensemble de textes représentatifs d'une poésie qui paraît s'être

¹ P. Brunet, *La Naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*, Paris : Librairie Générale Française, 1997, (Livre de poche, Références/Antiquité), p. 33.

² Cité dans *Greek elegiac poetry from the seventh to the fifth century BC*, edited and translated by D. E. Gerber, Cambridge : Harvard University Press, 1999, (Loeb Classical Library), p. 2. Voir aussi, à propos de cette inscription : S. Saïd, M. Trédé et A. Le Boulluec, *Histoire de la littérature grecque*, Paris : P.U.F., 1997, (Premier Cycle), pp. 76-77.

épanouie au VII^e et au VI^e siècle avant J.-C., entre le siècle d'Homère et celui de Périclès. Il s'agit de partir d'un constat empirique : le peu qu'il nous reste des élégies grecques date principalement de cette période archaïque. Le corpus est maigre, comme le rappelle Monique Trédé :

De Callinos, nous ne connaissons par des citations que 25 vers ; il nous reste 149 vers (plus un fragment très mutilé de 63 vers) des cinq livres de poèmes composés par Tyrtée ; Mimnerme et Solon se résument pour nous à 21 fragments ou 285 vers, etc. Certes, il y a Théognis. Mais il est admis, aujourd'hui, que le *Corpus Theognideum*, c'est-à-dire l'ensemble des distiques qui nous est parvenu sous le nom de Théognis, comprend nombre de poèmes qui ont été composés non par le vrai Théognis, cet aristocrate de Mégare du VI^e siècle, mais par différents auteurs et à des dates diverses, avant d'être rassemblés en un corpus à Athènes, selon toute vraisemblance au début du V^e siècle¹.

Le recueil théognidéen, sorte de vaste compilation, comporte environ 700 distiques élégiaques répartis en deux livres. Les fragments sont de longueurs inégales, cités parfois avec une extrême parcimonie comme dans les gnomologies, parfois au contraire sous forme d'amples passages comme dans les anthologies. Certains de ces fragments sont d'auteurs anonymes, insérés sans raison apparente, mais on peut en attribuer quelques-uns à Solon, à Tyrtée ou encore à Événos de Paros². À cela s'ajoutent encore quelques fragments de Xénophane et de Critias.

C'est à partir de l'observation de ce corpus que l'élégie grecque doit être d'abord pensée, dans un contexte historique restreint³, celui des VII^e et VI^e siècles. Mais l'élégie grecque ne se limite pas à l'époque archaïque. La reconnaissance progressive de l'élégie comme « genre » littéraire, depuis Aristote jusqu'aux érudits alexandrins, et l'importance de l'œuvre de Callimaque (dont l'influence sera prédominante sur les poètes latins), obligent à ne pas négliger la dimension diachronique dans l'étude de l'émergence de la poésie élégiaque. Prenant acte de l'hétérogénéité de cet ensemble, on tentera moins d'élaborer une définition générique vaine et, on le verra, sans doute anachronique, que d'esquisser une histoire de l'évolution de l'élégie grecque, à la fois dans les pratiques d'écriture multiples des poètes, mais aussi dans sa théorisation *a posteriori*, souvent problématique pour notre regard contemporain.

Diversité du corpus archaïque

¹ S. Saïd, M. Trédé et A. Le Boulluec, *Histoire de la littérature grecque, ibid.*, p. 77.

² Voir L. Canfora, *Histoire de la littérature grecque, d'Homère à Aristote* [*Storia della letteratura greca*, 1986], traduit de l'italien par D. Fourgous, Paris : éditions Desjonquères, 1994, (La mesure des choses), chapitre « L'élégie politique », pp. 95-115.

³ On rappellera la remarque prudente de Clayton Kolb : « Dès lors qu'on admet que les genres sont des institutions, il faut abandonner tout espoir de les définir, sinon de manière partielle et pour des contextes spécifiques. », dans « The Problem of Tragedy as a Genre », *Genre*, vol. VIII (3), 1975, p. 251 ; cité par J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris : Seuil, 1989, (Poétique), p. 19.

À première vue, il semble difficile de postuler une unité de l'élégie grecque archaïque, car on ne peut nier l'irréductible diversité des contenus et des pensées développées par les plus grands élégiaques de cette époque. La perspective diachronique fait apparaître pleinement la richesse thématique de l'élégie.

Les premiers élégiaques connus, Callinos et Tyrtée, nous ont laissé des textes qui se rapportent au souci militaire lié à des conflits contemporains. Natif d'Éphèse en Ionie vers le milieu du VII^e siècle avant J.-C., Callinos fait l'éloge du courage et exhorte ses auditeurs au combat contre les Cimmériens. Les rares fragments que nous connaissons de son œuvre relèvent donc de la poésie martiale. C'est également le cas des fragments de Tyrtée transmis par Pausanias, Stobée et Lycurgue : Tyrtée exalte la vertu guerrière lors de la seconde guerre de Messénie. Mais la thématique militaire semble plus fortement reliée à la citoyenneté que chez Callinos. L'héroïsme n'est en effet pas seulement un affrontement glorieux de la mort, une conscience aiguë du destin comme chez Homère. Il s'ancre également dans une dépendance réciproque du combattant et de la cité : le citoyen doit combattre pour la survie de la cité, non par simple devoir civique, mais aussi parce que s'il devient apatride il sera nécessairement malheureux. En conséquence, l'héroïsme est avant tout défini comme relation à la communauté, et non plus comme un acte individuel, si bien qu'il consiste avant tout à tenir fermement son rang parmi les hoplites, dans la lutte collective.

Avec Solon, né à Athènes vers 640 avant J.-C., l'élégie devient plus politique que guerrière. Si le poète encourage les citoyens athéniens à la conquête de Salamine (612 avant J.-C.), bien des fragments élégiaques de son œuvre stigmatisent plutôt la cupidité des aristocrates qui font preuve de démesure (*hybris*) face aux richesses¹, développant une morale de la modération et du juste milieu, qui semble en accord avec la législation que Solon a instaurée dès qu'il fut élu archonte en 594 avant J.-C.². Ces élégies sont donc à la fois des « œuvres de circonstance³ » et des discours didactiques et moraux, qui se veulent porteurs d'une vérité bien différente de celles des mythes ou de l'épopée.

Mimnerme, probablement originaire de Colophon en Ionie, semble avoir été un contemporain de Solon. Par leur thématique comme par leur style, ses élégies ont souvent été considérées comme très différentes des poèmes guerriers et politiques des trois auteurs

¹ Voir par exemple le fragment 13, dans : *Greek elegiac poetry from the seventh to the fifth century BC*, *op. cit.*, pp. 128-135.

² Sur les réformes politiques de Solon, voir C. Mossé, *Histoire d'une démocratie : Athènes. Des origines à la conquête macédonienne*, Paris : Seuil, 1971, (Points-Histoire), pp. 15-18. Sur la pensée politique de Solon, on pourra se reporter à J.-P. Vernant, *Les Origines de la pensée grecque* [1962], Paris : P.U.F., 1992, (Quadrige), chapitre VI, « L'organisation du cosmos humain », pp. 79-99.

³ J. Defradas, *Les Élégiaques grecs*, Paris : P.U.F., 1962, (« Érasme »), p. 12.

précédents. Ainsi, dans le panorama historique des « élégiographes¹ » grecs qui occupe la majeure partie de l'article sur l'élégie du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, l'œuvre de Mimnerme paraît rompre avec la rhétorique de l'exhortation :

De là le caractère de ses *élégies*. Sans doute, elles ont un certain caractère politique ; elles sont remplies d'allusions aux antiques origines de sa ville natale ; elles vantent son courage militaire ; mais ce n'est que le retour mélancolique d'un patriote désabusé vers un passé irrévocablement perdu. Chez lui aucun appel à la bravoure².

Force est de constater, en effet, que le thème militaire, quoique présent par l'évocation de la bataille de Smyrne contre la Lydie, n'est pas prédominant. Produites dans le cadre du symposium, les élégies de Mimnerme prennent souvent l'apparence de chants amoureux pédérastiques ou voués à Nanno, une flûtiste bien-aimée, et qui engendrent une « méditation sur la fuite du temps et la hantise de la vieillesse³ ». C'est une poésie plus personnelle, qui, par l'emploi fréquent de la première personne, fait naître « un pathétique neuf⁴ ». Pourtant, on peut juger excessif d'y lire un « retour [...] vers un passé irrévocablement perdu », comme le fait le dictionnaire de Pierre Larousse. Il ne s'agit pas d'une nostalgie anachroniquement romantique, mais d'une déploration de la vieillesse qui advient. Mimnerme infléchit l'élégie vers des thèmes privés, sans qu'on puisse en appeler à un véritable lyrisme, une véritable expression de soi (quelle représentation l'homme antique pouvait-il d'ailleurs avoir de la subjectivité ?). Sa poésie est encore profondément imprégnée d'une mythologie qui orne et ordonne le chant amoureux et la déploration de l'âge. Chanter l'amour, c'est d'abord chanter Aphrodite ; chanter le temps, c'est d'abord chanter le Soleil et son lit forgé par Héphaïstos⁵. S'il est certain que Mimnerme sera très admiré par les élégiaques latins qui y trouveront une source de leur poésie amoureuse⁶, nous verrons que cela ne doit pas nous conduire à y projeter notre conception moderne du lyrisme.

Le recueil théognidéen, enfin, bien qu'il collecte des poèmes de différents auteurs, est dominé par la figure de Théognis de Mégare, auteur du VI^e siècle avant J.-C., dont la vie nous est peu connue. Le *Corpus* est divisé en deux livres qui semblent plus ou moins correspondre à deux grandes thématiques élégiaques, l'une politique, l'autre amoureuse. La poésie morale et politique de Théognis présente « le point de vue d'un aristocrate foncier privé de ses

¹ Le mot est synonyme, d'après ce dictionnaire, de « poète élégiaque ».

² Article « Élégie » du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse (Paris, 1866-1876).

³ J. Defradas, *Les Élégiques grecs*, op. cit., p. 14.

⁴ M. Trédé, dans : *Histoire de la littérature grecque*, op. cit., p. 83.

⁵ Voir par exemple le fragment 1 (pour Aphrodite) et le fragment 12 (pour Héphaïstos) dans : *Greek elegiac poetry from the seventh to the fifth century BC*, op. cit., respectivement pp. 80-81 et pp. 90-93.

⁶ Ainsi Properce affirme-t-il au vers 11 de son élégie I, 9 : « Plus in amore ualet Mimnermi uersus Homero » (« En amour, un seul vers de Mimnerme vaut plus que tout Homère »). Properce, *Élégies*, traduit du latin par D. Paganelli, Paris : Les Belles Lettres, 1995, p. 17.

biens¹ » par l'exil, éloignée de l'éthique du juste milieu propre à Solon. Méditant sur l'éducation aristocratique, il expose le précepte « selon lequel la noblesse ne s'apprend que par la fréquentation des nobles² » dans l'exercice vertueux de l'amitié, véritable valeur de caste. Prenant acte de la disparition progressive de cette élite, il aboutit à un « certain pessimisme de la déchéance civique et morale³ » qui donne à ses distiques élégiaques un aspect plaintif. Le constat amer de l'effacement des limites entre la noblesse et la bassesse (vers 1109-1114⁴), la perte du sens de la justice inhérent à l'âme élevée (v.145-146), entre autres, marquent ces élégies qui, selon J. Carrière, « attestent à leur manière le degré d'achèvement qu'a atteint à l'époque créatrice la poésie de l'expérience et de la réflexion morale⁵ ». Le livre II du recueil est entièrement consacré à chanter les amours pédérastiques. Fréquemment ancrée dans le cadre du banquet, grâce à l'éloge du vin, la plainte amoureuse a pour destinataire largement privilégié le jeune Cyrnos Polypaïdes, dont de nombreux vocatifs rappellent l'importance. La poésie amoureuse de Théognis ne relève pas, cependant, d'une poésie intime et lyrique (au sens moderne du mot), ne serait-ce que parce qu'elle est produite dans le cadre très ritualisé du banquet. Certes, Théognis n'hésite pas à revendiquer son statut d'auteur dès les vers 19 à 24 (livre I), que Jean Carrière traduit ainsi :

Cyrnos, que ces vers où je parle sagesse portent un sceau : on ne les dérobera jamais sans se trahir, et personne n'en altérera la bonne substance. Ainsi chacun dira : « Ce sont les vers de Théognis le Mégarien, d'universel renom. » Sans doute, je ne puis de si tôt plaire à tous mes concitoyens⁶.

Mais Gregory Nagy a bien montré les limites de ce statut auctorial dans le cadre de la tradition orale de l'interprétation poétique, et le paradoxe de cette « autorité intemporelle, *qui se maintient en dépit de la nécessité de changer pour plaire à un public occasionnel*⁷ ». Le « sceau » (*sphragis*) de Théognis n'est pas un signe simple, qui renverrait le texte de façon univoque à la personne biographique de son auteur. Dans le cadre de la poésie archaïque, le statut d'auteur est rendu fort problématique par le geste des récitants, geste de *mimèsis* qui interprète le poème devant un public, l'adapte pour lui dans sa performance, et qui prend ainsi en charge la responsabilité du poème à la manière d'un auteur second. Dès lors, Théognis marque bien de son nom l'autorité première et intemporelle qu'il exerce sur ses élégies, sans pour autant en assurer la fixité textuelle, ni empêcher que le rhapsode n'assume le « je » de

¹ M. Trédé, dans : *Histoire de la littérature grecque, op. cit.*, p. 81.

² L. Canfora, *Histoire de la littérature grecque, d'Homère à Aristote, op. cit.*, p. 111.

³ J. Carrière, « Introduction » à Théognis, *Poèmes élégiaques*, traduit du grec par J. Carrière, Paris : Les Belles Lettres, 1975, (Collection des Universités de France Budé), p. 31.

⁴ Les références des vers du recueil de Théognis sont, sauf avis contraire, celle du livre *Greek elegiac poetry from the seventh to the fifth century BC, op. cit.*

⁵ J. Carrière, « Introduction » à Théognis, *Poèmes élégiaques, op. cit.*, p. 40.

⁶ Théognis, *Poèmes élégiaques, ibid.*, p. 59.

⁷ G. Nagy, *La Poésie en acte. Homère et autres chants* [1996], traduit de l'anglais par J. Bouffartigue, Paris : Belin, 2000, (L'Antiquité au présent), p. 273. Sur ce sceau de Théognis, voir pp. 271-275.

l'élégie, qui, tout en se présentant comme celui de l'auteur, n'en reste pas moins un « "je" dramatisé¹ ». Le « je » de l'élégie archaïque, malgré le sceau de Théognis, est donc loin d'être un signe transparent d'expression personnelle.

Un tel parcours à travers les œuvres des poètes élégiaques de l'époque archaïque rend évidente la variété thématique de l'élégie grecque. Il est d'usage de présenter chronologiquement ces poètes en faisant apparaître successivement les dominantes : la guerre (Callinos, Tyrtée), la politique (Solon) puis l'amour (Mimnerme, Théognis). Mais on voit que l'on risque ainsi de réduire quelque peu la liberté dont ont fait preuve les premiers élégiaques dans le choix des motifs qu'ils ont abordés et qui interdit de définir l'élégie sur des critères thématiques.

L'élégie, une forme métrique

Dans l'« Introduction » à son édition commentée des *Élégiaques grecs* (1962), Jean Defradas écrit :

L'unité du genre élégiaque est toute formelle : dans la littérature grecque, les formes traditionnelles s'imposent avec une telle autorité que, indépendamment du contenu, elles permettent de définir les genres. Un poème élégiaque est celui qui est composé en distiques élégiaques².

L'élégie grecque serait donc une forme métrico-prosodique : c'est sur ce seul critère que les hellénistes constituent le corpus élégiaque archaïque. Tous les textes qui y sont réunis se présentent sous l'aspect de distiques élégiaques, c'est-à-dire de strophes de deux vers, le premier étant un hexamètre dactylique, le second un pentamètre dactylique. L'hexamètre dactylique est un vers de six pieds, dont les quatre premiers sont des dactyles (une syllabe longue suivie de deux brèves : – ∪ ∪), qui peuvent toujours être remplacés par des spondées (– –), suivis d'un dactyle et, pour le sixième pied, d'un spondée ou d'un trochée (– ∪). L'hexamètre dactylique est le plus souvent doté d'une césure penthémimère, qui sépare le vers en deux hémistiches après le cinquième demi-pied³ :

– ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – || ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – ∪ ∪ / – ∪

¹ G. Nagy, *ibid.*, p. 270.

² J. Defradas, *Les Élégiaques grecs, op. cit.*, pp. 2-3.

³ Il existe d'autres césures, telle que la troisième trochaïque (après le trochée du troisième pied). Pour cette analyse de l'hexamètre dactylique, voir J. Bertrand, *Nouvelle grammaire grecque*, Paris : Ellipses édition marketing, 2000, pp. 478-479.

L'élégie reprend ce mètre en y ajoutant un pentamètre dactylique, qui est en réalité formé de « deux tripodies dactyliques catalectiques juxtaposées¹ » (les deux premiers dactyles pouvant être remplacés par deux spondées) :

- u u / - u u / - | | - u u / - u u / u

Cette forme métrico-prosodique est, pour les Grecs eux-mêmes, le trait définitoire essentiel de l'élégie. La *Poétique* d'Aristote passe presque totalement sous silence l'élégie – comme, du reste, toutes les formes littéraires qui ne supportent pas l'agencement de faits, la configuration d'une intrigue et qui par conséquent ne mettent pas en œuvre le *muthos*, comme l'a remarqué G. Guerrero². Mais on ne doit pas négliger l'allusion que fait le philosophe dès le début de son ouvrage à la forme élégiaque :

Cependant, l'art qui n'imité que par la prose ou les vers – qu'il combine entre eux différents types de vers ou n'en utilise qu'un seul – n'a pas jusqu'à présent reçu de nom. En effet, nous ne saurions désigner par un terme commun les mimes de Sophron et de Xénarque, et les dialogues socratiques, pas plus que les imitations que l'on peut faire à l'aide de trimètres, de mètres élégiaques ou d'autres mètres du même genre ; du reste, les gens accolent au nom du mètre le verbe *poiein* [faire] et nomment les uns *elegeiopoioi* [faisers d'élégies] et les autres *epopoioi* [faisers d'épopée], les appelant poètes non parce qu'ils imitent, mais d'un commun accord parce qu'ils ont recours au mètre. En effet, pour peu que quelqu'un expose un sujet de médecine ou d'histoire naturelle à l'aide de mètres, les gens ont coutume de l'appeler ainsi ; rien de commun pourtant entre Homère et Empédocle si ce n'est le mètre : aussi est-il juste d'appeler poète le premier, et le second naturaliste plutôt que poète³.

Le passage, on le voit, n'apporte que peu d'informations qui puissent servir à cerner davantage ce que les Anciens entendaient derrière l'étiquette d'*élégie*. Mais Aristote confirme que le critère métrique, formel, constitue le centre de la définition de l'élégie, au moins dans la conscience littéraire intuitive de son temps. C'est donc le *moyen* de l'imitation (*mimèsis*) qui détermine le « genre » élégiaque.

Le distique est la forme de l'élégie. Peut-on pourtant considérer ce critère comme spécifique à la seule élégie ? En effet, l'utilisation du distique élégiaque semble déborder le cadre de l'élégie. P. Laurens rappelle notamment que le distique élégiaque est aussi « un des mètres préférés de l'épigramme⁴ ». L'historien Paul Veyne, considérant les élégies hellénistiques, propose une mise au point convaincante sur ce problème. Selon lui, en effet, on appelle souvent aujourd'hui à tort certaines élégies des épigrammes, « sous le faux prétexte

¹ P. Grimal, *Le Lyrisme à Rome*, Paris : P.U.F., 1978, p. 117.

² « Ni la poésie élégiaque, ni les mythes d'Hésiode ne méritent de ce point de vue la qualification poétique. Il leur manque, comme aux monodies et aux chants chorals, la stricte organisation d'un récit qui caractérise le "faire" du poète et dans lequel prend corps l'"imitation d'action" comme source d'une vérité générale. » G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, traduit de l'espagnol par A.-J. Stéphan et l'auteur, Paris : Seuil, 2000, (Poétique), p. 34.

³ Aristote, *Poétique*, traduit du grec par M. Magnien, Paris : Librairie Générale Française, 1990, (Le Livre de Poche / Classiques de poche), 1447b, p. 86.

⁴ P. Laurens, « Caractères des mètres antiques », *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*, éd. bilingue de P. Laurens, Paris : Gallimard, 2004, (Poésie / Gallimard), p. 376.

qu'elles sont trop brèves¹ ». Or, constate-t-il, « au sens antique du mot, l'épigramme n'est pas un poème court, mais un texte d'inscription, votive ou funéraire, ou un pastiche d'inscription votive ou funéraire ; un ex-voto ou une épitaphe en vers² ». La distinction entre élégie et épigramme semble pouvoir ainsi être mieux établie pour un grand nombre de textes.

Mais par ailleurs le distique élégiaque porte en lui la trace permanente d'un autre genre, l'épopée, puisque l'hexamètre dactylique est, depuis Homère, le mètre épique par excellence, « le vers de l'épopée et de toute la poésie savante³ », du fait, selon Aristote, qu'il « est le plus posé et le plus ample de tous (et pour cette raison accueille très facilement les noms rares et les métaphores, puisque l'imitation à travers un récit a plus d'ampleur que les autres⁴) ».

De l'épopée à l'élégie

D'un point de vue formel, il est tentant de situer l'élégie grecque archaïque dans les marges de l'épopée. Non seulement la métrique y invite, mais le choix du dialecte ionien qui ne peut manquer de rappeler la langue de l'*Illiade* :

Son dialecte [de l'élégie] est un ionien riche en homérismes, et ce, quelle que soit l'origine géographique de l'auteur ou du public auquel on s'adresse. Ainsi Tyrtée, qui fut pour toute l'Antiquité le poète de Sparte et l'incarnation la plus parfaite de l'esprit dorien, a si soigneusement observé dans sa langue les conventions du genre et les particularités de l'ionien qu'on est allé jusqu'à lui prêter une origine milésienne (*La Souda*), voire athénienne (Platon, *Lois*, 629a)⁵.

Un autre fait de style commun aux élégiaques grecs peut également marquer le lien intertextuel avec Homère : la présence fréquente d'énoncés sentencieux, gnomiques, qui témoignent d'une visée didactique, particulièrement prégnante chez Solon et Théognis.

Enfin, dès l'Antiquité, l'élégie archaïque a été perçue comme proche de l'épopée du point de vue éthique. Comme le rapporte P. Laurens, les commentateurs alexandrins d'Aristote s'autorisaient du passage de la *Poétique* sur le lien entre vers héroïque et représentation narrative pour établir l'idée d'une convenance absolue entre un mètre et un *ethos*. Ainsi, pour le grammairien grec Didyme (I^{er} siècle avant J.-C.), par exemple, les vers inégaux du distique élégiaque devaient évoquer « la défaillance du défunt rendant le dernier

¹ P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident* [1983], Paris : Seuil, 2003, (Points-Essais), p. 51.

² P. Veyne, *L'Élégie érotique romain*, *ibid.*, note 41, p. 51.

³ J. Bertrand, *Nouvelle grammaire grecque*, *op. cit.*, p. 478.

⁴ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1459b, p. 125.

⁵ M. Trédé, dans : *Histoire de la littérature grecque*, *op. cit.*, p. 77.

soupir¹ ». La thématique des plus anciennes élégies ne pouvait qu'étayer cette hypothèse : la valeur guerrière y est exaltée, et la déploration des hommes morts au combat y occupe une place importante, comme dans l'épopée.

À y regarder de plus près, pourtant, les choses ne sont pas si simples, même à ne vouloir considérer que les élégies martiales. Lorsqu'elle a trait au deuil et à la guerre, l'élégie se distingue nettement de l'épopée par sa visée pragmatique, que J.-M. Maulpoix interprète de la façon suivante :

Plutôt qu'à simplement déplorer la défaite ou la disparition, l'élégie invite à relever son courage. [...] De sorte que cette forme lyrique tient du genre épique en amont et en aval : d'une part elle procède d'une idéalité épique qu'elle présente comme perdue, et d'autre part elle tend vers une espèce de morale épique qu'elle invite à retrouver : il s'agit, en vérité, de renouer à l'intérieur de soi les fils qui se sont rompus dans l'histoire. C'est, très largement, une poésie du *ressaisissement*².

On peut penser que, contrairement à ce que dit J.-M. Maulpoix en référence à « une espèce de morale épique » un peu vague, cette incitation au ressaisissement éloigne l'élégie de l'épopée. En effet, cette visée pragmatique ne peut s'expliquer que par un univers de référence qui, contrairement à celui de l'épopée, n'est pas celui d'un passé clos et légendaire³, mais celui de l'actualité : « le poète élégiaque s'adresse à des contemporains pour leur parler d'événements dont ils furent témoins ou acteurs⁴ ». Callinos évoque l'armée des Cimmériens qui menaçait l'Ionie au VII^e siècle, Tyrtée parle de la deuxième guerre de Messénie qui éclata peu après, Solon, au VI^e siècle, appelle à la conquête de Salamine... Cette actualité élégiaque se comprend mieux encore si l'on veut bien tenir compte de son contexte de production. Les élégies de Solon sont d'abord adressées à ses concitoyens, devant l'assemblée, puisque au début de son poème sur Salamine il prend soin de préciser qu'il ne s'agit pas d'un discours mais bien d'un chant, ce qui suggère qu'il ne prend pas la parole devant un cercle

¹ P. Laurens, « Caractères des mètres antiques », *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*, op. cit., p. 375. On retrouve une telle approche de la métrique, en correspondance étroite avec l'éthique, chez les élégiaques latins.

² J.-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, op. cit., p. 190.

³ Mikhaïl Bakhtine insiste sur ce point : « Le monde du récit épique, c'est le passé héroïque national, le monde des "commencements" et des "sommets" de l'Histoire nationale, celui des pères et des ancêtres, des "premiers" et des "meilleurs". L'important ce n'est pas que le passé se présente comme le contenu de l'épopée. La référence et la participation du monde représenté au passé, voilà le trait constitutif formel du genre épique. Jamais l'épopée ne fut un poème sur l'actualité, sur son temps, et ne devint un poème sur le passé que pour la postérité. Comme genre connu, précis, elle fut d'emblée un poème sur le passé ; l'option de l'auteur (celui qui prononce le discours épique), immanente à l'épopée et pour elle partie constitutive, est celle d'un homme qui se réfère à un passé inaccessible ; c'est la pieuse ferveur d'un descendant. Par son style, son ton, son caractère imagé, le texte épique est infiniment éloigné de la façon dont un contemporain parle d'un contemporain à ses contemporains. [...] Tant l'aède que l'auditoire, immanents au genre épique, se situent à la même époque et à un même niveau de valeurs (hiérarchiques), mais le monde des héros se situe à un tout autre niveau de temps et de valeurs, inaccessible, coupé par la distance épique. » (M. Bakhtine, « Récit épique et roman » [1940], dans : *Esthétique et théorie du roman* [1975], traduit du russe par D. Olivier, Paris : Gallimard, 1978, (Tel), pp. 449-450.)

⁴ M. Trédé, dans : *Histoire de la littérature grecque*, op. cit., p. 77.

aristocratique habitué à des poèmes¹. Quant aux élégies de Callinos, de Tyrtée, de Mimnerme et de Théognis, elles ne s'empêchent jamais de souligner elles-mêmes leur dimension publique dans le contexte du banquet, « cadre traditionnel de l'élégie² » selon L. Canfora. De nombreux poèmes du *Corpus Theognideum*, notamment, ont pour destinataire explicite, nous l'avons vu, le jeune Cynos, interpellé directement durant le symposium.

Un chant sans lyre ?

On peut juger vain de chercher à l'époque archaïque une esquisse de définition de l'élégie autre que celle, toute formelle, qu'on peut inférer des remarques d'Aristote. Cependant, d'autres indices des prémices d'une conscience « générique » invitent à se poser la question de la place de l'élégie parmi les genres poétiques antiques.

Si la première occurrence du mot sous la forme ἐλέγους apparaît à l'occasion des Jeux pythiques de 586 avant J.-C., comme nous l'avons déjà signalé, l'étymologie en est pour le moins obscure. La langue grecque distingue entre *élegeion*, qui désigne le distique élégiaque, le féminin *élegeia*, qui est une suite de distiques et *élegos*, que le *Dictionnaire historique de la langue française* traduit par « chant de deuil » et dont il rappelle une étymologie populaire peu vraisemblable : le mot se rattacherait au verbe *elegein* que les Anciens « analysaient en *e legein*, "dire hé ! ou hélas", de *legein* "dire"³ ». Le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de Pierre Chantraine suggère une racine orientale : « On pense assez naturellement à un mot pris à l'Asie mineure, notamment à la Phrygie », tout en signalant que « le vieux rapprochement avec [...] *elegn* "roseau" qui serait pris au phrygien n'est pas plus sûr⁴ » que l'étymologie populaire déjà citée. Il est par conséquent assez vain de chercher par l'enquête étymologique à déterminer la notion première de l'élégie.

C'est à l'âge classique que se trouvent les premières occurrences utiles, notamment dans la tragédie. C'est dans *Iphigénie en Tauride* d'Euripide que l'on rencontre le mot ἐλέγος avec le sens d'un chant plaintif :

Je suis plongée, ô mes suivantes,
dans les plus amères des plaintes,
chants lugubres qui font taire les lyres (ἐλέγοις ἀλύροισ),

¹ Voir le fragment de Solon connu par Plutarque, reproduit dans *Greek elegiac poetry from the seventh to the fifth century BC*, *op. cit.*, pp. 110-111.

² L. Canfora, *Histoire de la littérature grecque, d'Homère à Aristote*, *op. cit.*, p. 99.

³ Article « Elégie » du *Dictionnaire historique de la langue française* [1992], sous la direction d'A. Rey, Paris : Le Robert, 1998.

⁴ Article « ἐλέγος » dans : P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, tome 1, Paris : Klincksieck, 1968.

se détourner les Muses,
gémissements de deuil, douleur, douleur !
si lourds que les malheurs qui me suivent¹.

Euripide reprend la même formule dans *Hélène*, quand le chœur, au *parodos*, décrit les plaintes d'Hélène en Égypte :

De là j'entendis une plainte,
un chant qui refuse la lyre
comme si une nymphe, une naïade éperdue,
réfugiée dans la montagne,
lançait au fond des grottes un appel de détresse,
sous l'étreinte brutale de Pan².

Il semble donc que l'élégie soit identifiée à une lamentation sans lyre, c'est-à-dire à un chant de deuil, proche du thrène, auquel ne convient pas la lyre apollinienne, car celle-ci accompagne harmonieusement la parole. À la lyre s'oppose la flûte, qui se confond avec la voix, la parasite, fait entendre le cri, la plainte suraiguë, l'inaudible : « les sonorités de la flûte sont étrangères à la parole articulée, au chant poétique, à la locution humaine³ ». Analysant les lamentations endeuillées dans les tragédies grecques en poursuivant l'intuition nietzschéenne d'un antagonisme entre l'apollinien et le dionysiaque, Nicole Loraux a montré que la flûte, instrument phrygien selon Aristote (*Politique*, VIII), était associée à la plainte, et au-delà à une force de désordre, de folie et d'étrangeté orientale qui renvoie au culte de Dionysos⁴.

On peut alors supposer que l'élégie, en tant que poème, fut progressivement liée à la musique de la flûte, sous la forme par exemple d'un « récitatif scandé ou psalmodié [qui n'est pas] le chant mélodique proprement dit⁵ ». L'élégie grecque archaïque, parfois soutenue par le son de la flûte mais sans que cela fût obligatoire⁶, trouverait ainsi sa place dans la distinction platonicienne entre les paroles chantées (*melè*) et les paroles non chantées⁷ qui suit la classification des modes d'énonciation de la poésie dans *La République* (livre III, 398c) :

¹ Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 147-152, dans : *Tragiques grecs. Euripide*, traduit du grec par M. Delcourt-Cuvers, Paris : Gallimard, 1962, (Bibliothèque de La Pléiade), p. 780.

² Euripide, *Hélène*, v. 184-189, dans : *Tragiques grecs. Euripide, ibid.*, p. 943. Dans leur version, M. et J. Bollack traduisent la formule « un chant qui refuse la lyre » par « une lamentation dissonante » (Euripide, *Hélène*, traduit du grec par M. et J. Bollack, Paris : Minuit, 1997, p. 22).

³ J.-P. Vernant, *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne, Artémis, Gorgô*, Paris : Hachette Littératures, 1998, (Pluriel), p. 57.

⁴ Voir N. Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris : Gallimard, 1999, (NRF essais), en particulier le chapitre V « Le chant sans lyre », pp. 83-99.

⁵ G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique, op. cit.*, p. 19.

⁶ Voir R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship : from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford, 1968, p. 182, cité par G. Guerrero, *idem*, note 8 : « “Although there were some times instrumental preludes and interludes, the delivery of elegy and iambus was declamatory or perhaps melodramatic, as opposed to singing with obligatory instrumental accompaniment.” (Bien qu'il y ait eu parfois des préludes et des interludes instrumentaux, l'exécution des élégies et des iambes était déclamatoire ou peut-être mélodramatique, s'opposant ainsi aux chants, dotés obligatoirement d'un accompagnement musical.) ».

⁷ « Quant aux paroles, différent-elles de celles qui ne sont pas chantées ? » demande Socrate à Glaucon à propos des paroles de la mélodie, qui, pour être composées dans « une forme semblable » aux autres, excluent les « plaintes » et les « lamentations ». Platon, *La République*, traduit du grec par R. Baccou, Paris : Garnier frères, 1966, (Garnier-Flammarion), p. 150.

l'élégie serait du côté de ce qui est dit et non du côté de ce qui est chanté. Bien que Platon ne fasse aucune allusion à la forme élégiaque, une telle hypothèse nous invite à considérer que l'élégie aurait des accointances, dans la classification des modes d'énonciation, avec l'imitation (*mimèsis*) plutôt qu'avec la narration (*diégèsis*) ou même le mode mixte, d'autant plus que le son de la flûte et de la syrinx est associé, dans les paroles de Socrate, au discours imitatif¹, qui, on le sait, sera condamné au livre X de *La République* parce qu'il sera jugé dangereux pour la Cité. Néanmoins, cela doit rester une simple hypothèse. Notre nomenclature contemporaine des genres ne saurait être projetée trop rigoureusement sur le paradigme des modes d'énonciation, que seuls quelques rares exemples viennent étayer chez Platon (le dithyrambe pour la *diégèsis*, la comédie et la tragédie pour la *mimèsis* et l'épopée pour le mode mixte).

Quelle conception les Grecs se faisaient-ils donc de l'élégie ? Il est mal aisé de le dire avec exactitude. Mais l'élégie est déjà perçue, dans l'embryon de réflexion poéticienne de l'époque qu'on peut tenter de reconstituer, comme une catégorie poétique, avant tout formelle, et non lyrique (non accompagnée par la lyre apollinienne). Probablement caractérisée par son mètre, l'élégie se distingue d'abord nettement, dans les catégories littéraires antiques, de l'épopée comme du *melos* lyrique. Il semble que ce n'est qu'entre les II^e et I^{er} siècles, à l'ère alexandrine, que naisse véritablement la catégorie de poésie lyrique (*lyrikè poièsis*), catégorie englobante qui ne se limite pas aux genres accompagnés de la lyre : l'élégie s'y trouve alors incluse, mais c'est aussi le cas de la tragédie, de la comédie et de l'épopée².

L'élégie alexandrine : Callimaque

Nul doute que c'est encore la définition métrique qui domine lorsque, au III^e siècle avant J.-C., l'élégie semble retrouver la faveur des poètes grecs, notamment chez Callimaque, poète qui fut admiré au plus haut point par les poètes élégiaques latins et par Quintilien. Son œuvre a joué un rôle essentiel dans les transformations que l'élégie a subies lorsqu'elle est passée du monde grec à la latinité.

¹ Voir 397b, où Socrate affirme : « l'orateur différent, dans la mesure où il sera plus médiocre, imitera tout et ne croira rien indigne de lui, de sorte qu'il tentera sérieusement de contrefaire, en présence de nombreux auditoires, ce que nous énumérons tout à l'heure : le bruit du tonnerre, des vents, de la grêle, des essieux, des poulies ; les sons de la trompette, de la flûte, de la syrinx, de tous les instruments, et de plus les cris des chiens, des moutons et des oiseaux ; son discours tout entier sera imitatif de voix et de gestes : il n'y entrera que peu de récit ». Platon, *La République*, *ibid.*, p. 148. Les paroles oratoires peuvent donc imiter la flûte.

² C'est le cas chez Denys le Thrace, selon G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique*, *op. cit.*, p. 38.

Callimaque nous a d'abord laissé des poèmes élégiaques aujourd'hui isolés, probablement « des pièces de circonstance et de signification politique ou courtisane¹ », dont le fragment le plus long fait l'éloge de Sôsibios – ami ou protecteur du poète – qui fut victorieux lors des jeux du stade. Cette élégie, bien que très lacunaire, se révèle d'une construction subtile, intégrant au sein des paroles du « je » une prosopopée du Nil évoquant Sôsibios (« moi, dont le cheminement est inconnu des mortels, pour celui-là seul du moins, j'étais plus humble que ces fleuves que traversent sans peine les chevilles blanches des femmes et un enfant à pied sans se mouiller le genou² ») et d'autres discours rapportés dont les énonciateurs sont difficilement identifiables.

Callimaque a également écrit en distiques élégiaques le recueil des *Origines* (*Aitia*), divisé en trois livres mais vraisemblablement composé en deux parties à plus de vingt ans d'intervalle, et dont les fragments principaux ont été retrouvés sur des papyrus. S'inscrivant « dans la tradition de la poésie de catalogues³ », l'ouvrage cultive la diversité thématique et explique, en recourant à nombre de mythes peu connus, l'origine des fêtes religieuses, des rituels et des coutumes. Il s'agit d'abord d'une poésie précieuse, qui emploie des mots rares et archaïques et qui utilise la matière mythique avec abondance, privilégiant des légendes locales, ou reprenant le thème des Jeux Néméens cher aux odes triomphales (ou épinicies) pindariques. Les procédés d'écriture atteignent une grande subtilité : ironie née du mélange de l'érudition et de la familiarité, ou de l'héroïque et du trivial, dialogue avec les Muses inspiré des invocations dans les épopées d'Homère (livres I et II), et prosopopée de la boucle de cheveux de la reine Bérénice, qui raconte elle-même comment, après avoir été coupée, elle devint une constellation céleste (livre III). Jouant en permanence de l'incertitude entre le discours sérieux et la parodie, Callimaque, selon Paul Veyne, « a fondé une esthétique sur un fait sémiotique : l'indépendance de la signification littérale ; un exercice d'équilibrisme et, donc, de grâce ; un texte qui, loin d'être miroir de la réalité, est équivoque jusqu'au vertige ; une écriture qui se suffit puisqu'elle n'exprime rien...⁴ ».

La poésie savante de Callimaque infléchit donc la forme élégiaque vers une esthétique de l'ambiguïté, de la virtuosité, où l'utilisation de la première personne est moins le signe d'une expression transparente de soi que le support d'une ironie extrêmement fine, qui exige du lecteur une connivence intellectuelle importante. Paul Veyne y voit une des clés qui

¹ E. Cahen, « Notice » des élégies, dans : Callimaque, *Les Origines – Réponse aux Telchines – Élégies – Épigrammes – Iambes et pièces lyriques – Hécalé – Hymnes*, traduit de grec par E. Cahen [1925], Paris : Les Belles Lettres, 1972, (Collection des Universités de France Budé), p. 91.

² Callimaque, fr.384 Pf, dans : Callimaque, *Fragments poétiques*, traduits du grec par Y. Durbec, Paris : Les Belles Lettres, 2006, p. 246.

³ M. Trédé, dans : *Histoire de la littérature grecque*, op. cit., p. 310.

⁴ P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine*, op. cit., p. 36.

permettent de mieux lire les élégiaques latins, qui se seraient inspirés de cette esthétique innovante.

II- L'élégie romaine

Dans son *Institution oratoire* (X, 1, 93), Quintilien, après avoir comparé l'art épique d'Homère et de Virgile, affirme avec une certaine fermeté la qualité de l'élégie romaine : « *Elegia quoque Graecos prouocamus* » [« Dans l'élégie aussi nous le disputons aux Grecs¹ »]. La poésie latine s'évalue d'abord par rapport aux productions littéraires de la civilisation grecque, seule norme culturelle possible, dont les Romains tirent tous leurs modèles d'écriture, à l'exception – peut-être – de la satire². La fière déclaration de Quintilien n'est donc pas à comprendre en termes d'originalité, mais en termes de perfectionnement et d'appropriation, comme le rappelle Paul Veyne :

Les Romains sont évidemment originaux quand ils ajoutent quelque chose à la Grèce, quand ils perfectionnent les recettes connues d'abord d'elle (car, à leurs yeux, il n'est pas d'arbitraire culturel : la civilisation est faite de techniques qui ont l'universalité de la nature, de la raison) ; mais ils ne sont pas moins originaux quand ils cultivent pour leur compte un bien d'origine grecque³.

Le jugement esthétique du rhéteur antique suggère sans doute plutôt que les Romains ont su, à l'instar des Grecs, porter le genre élégiaque à son apogée, c'est-à-dire le rapprocher éminemment de son essence même. Le présupposé, d'origine platonicienne, sur lequel repose le raisonnement est, on le voit, que l'élégie aurait, comme toute catégorie poétique, une essence idéale ; chaque poème élégiaque tiendrait sa qualité de sa convenance, de son adéquation plus ou moins grande à cette idée. Un premier problème apparaît ici, qui touche à la définition en compréhension que les Romains donnaient à l'élégie : quelle idée, quelle essence de l'élégie fondaient en droit leur appréciation des poèmes élégiaques ?

La suite du texte de Quintilien n'aide guère à répondre. L'ensemble du passage sur l'élégie est ainsi rédigé : « *Elegia quoque Graecos prouocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lasciuior, sicut durior Gallus.* » [« Dans l'élégie aussi nous le disputons aux Grecs, et, dans ce

¹ Quintilien, *Institution oratoire*, X, 1, 93 [Nous traduisons]. Édition électronique en ligne : http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/quintilianus_instit_lv10/texte.htm [Dernière consultation : 7 janvier 2008]. P. Veyne traduit ainsi ces mêmes mots : « en poésie élégiaque, nous avons dépassé les Grecs » (P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine*, op. cit., p. 32), ce qui semble légèrement excessif.

² Dans le même passage de son ouvrage, Quintilien ne revendique comme totalement romaine (jusque dans sa désignation) que la satire – passant d'ailleurs sous silence l'influence de la satire grecque : « *Satura quidem tota nostra est* » [« La satire, elle, est entièrement nôtre » – nous traduisons].

³ P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine*, op. cit., p. 33.

genre, Tibulle me semble l'auteur le plus pur et le plus élégant. Il en est qui préfèrent Properce. Ovide est plus badin que ces deux poètes, comme Gallus est plus âpre¹ »]. Quatre poètes sont nommés en exemples de la réussite romaine en matière de poésie élégiaque, et, bien que leur hiérarchisation soit nuancée d'une incertitude quant à la supériorité de Tibulle ou de Properce, Quintilien propose bien une sorte de liste canonique. Cela soulève un second problème de définition de l'élégie latine, celui de son extension : quels poètes (et quels poèmes) les Romains rangeaient-ils sous la bannière de l'élégie ? Au vu des auteurs cités, il semble que Quintilien songe d'abord à un type de poésie amoureuse et licencieuse – érotique au double sens du mot – dont il a d'ailleurs déconseillé la lecture aux enfants (*Institution oratoire*, I, 8). C'est celle-là même qu'Ovide a audacieusement recommandée aux femmes dans son *Art d'aimer* (livre III) en citant Callimaque, Philéas de Cos, Properce et Tibulle. On ne peut cependant aisément réduire l'élégie romaine à ce type de poésie, si l'on songe que, à Rome comme en Grèce, la forme métrique demeure prépondérante dans la perception des pratiques d'écriture, et que le distique élégiaque est encore largement utilisé hors de la poésie amoureuse et ce, alors même que la difficile survie des textes antiques ne nous permet d'atteindre qu'à une vision très partielle de ce que fut la littérature latine.

L'approche de l'élégie romaine ne peut espérer éclaircir quelque peu ces problèmes définitoires (en compréhension comme en extension) qu'au moyen de deux perspectives croisées. On ne pourra faire l'économie d'un parcours historique des diverses actualisations de la forme élégiaque avant d'envisager de cerner ce que les Romains semblent ériger, en théorie comme en pratique, comme un "genre" poétique spécifique, l'élégie érotique. Mais la confrontation de ces deux perspectives – la première diachronique, la seconde synchronique – nous obligera alors à nous interroger sur les raisons qui ont fait de l'élégie érotique, dans la littérature latine, un genre à la fois si apprécié et si éphémère.

Acclimatation et innovation

La gestation de l'élégie romaine : Catulle, Gallus

L'on attribue souvent au poète grec Parthénios de Nicée, amené comme esclave à Rome en 73 avant J.-C., l'introduction du distique élégiaque dans le monde latin². Il semble

¹ Quintilien, *Institution oratoire*, X, 1, 93 [Nous traduisons], *op. cit.*

² Jean-Claude Julhe précise pourtant : « Ennius, au début du second siècle, avait été le premier à utiliser cette forme métrique dans des épitaphes rappelant la vertu des morts ; Porcius Licinus et Q. Lutatius Catulus, dans la seconde moitié du même siècle, en avaient usé pour chanter l'amour des jeunes gens – suivant l'exemple donné, entre autres, par Callimaque – et Valerius Aedituus, sensiblement à la même époque, avait composé des

que son œuvre, imprégnée de l'esprit hellénistique illustré par Callimaque et par Philétas de Cos, ait fortement inspiré Catulle, et de cette façon participé à l'émergence des *poetae novi*.

Mais c'est avec Caius Valerius Catullus (87 ?-54 ? avant J.-C.) que l'élégie romaine surgit. Il est l'auteur d'un livre de poèmes dont les pièces LXV à CXVI sont entièrement rédigées en distiques élégiaques, les poèmes précédents étant de formes métriques diverses héritées de la poésie grecque (par exemple les hendécasyllabes phaléciens ou les strophes glyconiques). Une part importante de l'ensemble du livre est consacrée à chanter l'amour d'une jeune femme mariée, Lesbie, dont le pseudonyme cache sans doute Claudia, sœur du tribun Claudius¹, et fait évidemment signe vers la poétesse grecque Sappho de Lesbos. Sous ces signes divers d'emprunts et d'hommages se dévoile un des traits caractéristiques de la poétique de Catulle : la pratique de la réécriture et de l'imitation, sous l'aiguillon de l'*aemulatio*, ce souci de rivaliser avec les modèles grecs. Le poème LI en strophes saphiques, par exemple, emprunte largement aux images du lyrisme amoureux de Sappho. De même, le poème LXV – le premier dans l'ordre du livre tel qu'il nous est parvenu à être écrit en distiques élégiaques – reprend le récit de la boucle de Bérénice à Callimaque. Catulle se montre fort influencé par le poète alexandrin, au point de jouer comme lui de l'équivoque entre subjectivité et érudition, entre sentiment et divertissement littéraire.

Chez Catulle, cette ambiguïté est menée jusqu'à une limite inouïe, à partir de laquelle le lecteur ne sait plus faire la part de l'amour et celle de l'artifice. Comme l'écrit Jacques Gaillard, « au-delà de l'imitation alexandrine, un ton nouveau est né, bien romain, et ouvert à des fantaisies² ». Catulle inaugure dans l'ensemble de ses poèmes une sensibilité inédite, qui se cristallise autour du thème de la passion douloureuse : « [...] pour la première fois dans la littérature latine, un certain nombre de poèmes de Catulle font état de sentiments amoureux exacerbés, qui laissent soupçonner une expérience personnelle dont ils seraient, en quelque sorte, la confession poétique³ ». Il ne s'agit pas pour autant d'une vision univoque et idéale de l'amour. D'une part, l'amour que chante le poète est entaché d'adultère, ce qui ancre le sentiment dans un contexte moral et sociologique trouble. D'autre part, Catulle dépeint volontiers l'ambiguïté des sentiments, comme dans le célèbre distique qui constitue la pièce LXXXV :

épigrammes érotiques, si bien que petit à petit, le lyrisme amoureux avait adopté le distique élégiaque comme moyen d'expression » (J.-C. Juhle, *La Critique littéraire chez Catulle et les Élégiques augustéens. Genèse et jeunesse de l'élégie à Rome (62 avant J.-C. – 16 après J.-C.)*, Louvain – Paris – Dudley, MA : Peeters Publishers, 2004, (Bibliothèque d'études classiques), pp. 14-15).

¹ Voir J. Gaillard, R. Martin, *Les Genres littéraires à Rome*, Paris : Nathan-Scodel, 1990, p. 362.

² J. Gaillard, *Approche de la littérature latine. Des origines à Apulée*, Paris : Nathan, 1992, (Nathan 128), p. 23.

³ J. Gaillard, *ibid.*, p. 69.

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.

[Je hais et j'aime. Comment est-ce possible ? demandez-vous peut-être. Je l'ignore, mais je le sens et je suis crucifié¹.]

Ces vers posent de façon exemplaire le délicat problème de la sincérité élégiaque, qui retient toute l'attention des critiques contemporains. Derrière l'alliance de mots, faut-il entendre l'expression transparente de la douleur d'aimer, ou le travail de la rhétorique si prégnant dans la culture antique ? C'est sans doute par son habileté à susciter chez le lecteur cette interrogation et à la rendre indécidable que Catulle fonde réellement l'élégie latine.

L'art de Catulle repose en partie sur l'entrelacement, dans le chant amoureux, de dissonances que l'on peut aisément interpréter comme des indices d'insincérité. Le chant amoureux consacré à Lesbie est en effet marqué par la discontinuité narrative et un ordre volontairement dyschronologique : le récit d'une passion ne peut être envisagé qu'après un important effort de reconstruction qui peut certes aboutir mais dont le poète – pour autant que le recueil, là encore, nous soit parvenu dans un ordre concerté par lui – semble s'être attaché à briser la linéarité. Les déclarations d'amour, les affirmations du bonheur (par exemple à la fin du poème LXVIII, v.161-162) sont ici constamment interrompues par des poèmes où les menaces de rupture sont nombreuses. Les poèmes relatifs à Lesbie sont dispersés dans le recueil, et parfois même le lecteur hésite à rattacher à cet amour certains poèmes où la femme aimée n'est pas nommée, et où l'on peut donc parfaitement penser que le poète parle d'une autre personne. Ce n'est donc pas la linéarité qui donne au livre son unité, mais peut-être davantage la récurrence d'un code littéraire. On perçoit assez aisément dans ces poèmes la permanence d'un schéma de relations entre les principaux personnages : la relation entre l'amant-poète et la femme (Lesbie ou toute autre) est sans cesse compliquée par la présence d'obstacles, extérieurs (le mari, les rivaux amoureux) et intérieurs (la vénalité féminine). Ce code, on le voit, est similaire à celui de la *fabula palliata*, du théâtre romain issu de la nouvelle comédie grecque. Le motif du paraclausithyron, « c'est-à-dire un dialogue entre le poète et la porte de la maison où habite une belle² », au poème LXVII, paraît confirmer cette parenté, par son aspect de scène comique traditionnelle. Plus généralement, le livre de Catulle multiplie les liens avec les genres littéraires « bas » dans une grande hétérogénéité de tons (poèmes épigrammatiques, satiriques, érotiques, obscènes...) et prend plaisir à parodier l'épopée (« miniaturisée et pulvérisée en brèves allusions qui sont enchâssées les unes dans

¹ Catulle, *Poésies*, éd. bilingue, texte établi et traduit par G. Lafaye, revu par S. Viarre et J.-P. Néraudeau, Paris : Les Belles Lettres, 2006, (Classiques en poche), pp. 168-169.

² Selon la définition de J.-P. Néraudeau dans son « Introduction » aux *Poésies* de Catulle, *ibid.*, p. XIII.

les autres¹ » dans le poème LXIV, selon J.-P. Néraudeau). Le chant amoureux de Catulle, pour sincère qu'il peut probablement être à certains moments du livre, se glisse donc toujours dans le moule d'une tradition littéraire qu'il exhibe, afin de mettre en valeur l'habileté de son appropriation et sa capacité d'innovation.

Quelle place accorder alors à la partie élégiaque du livre, qui en représente presque la moitié ? Plusieurs critiques ont remarqué le soin avec lequel Catulle semble avoir ménagé la transition entre les poèmes de formes lyriques et épiques et les poèmes relevant de la métrique élégiaque. Ainsi, J.-P. Néraudeau observe un glissement dans le poème LXV de la déploration du frère défunt vers la mythologie puis vers l'expression du sentiment amoureux. En effet, le poète prétend que le deuil le rend incapable d'inventer, de créer, et décide alors d'adapter le poème de Callimaque sur Bérénice, ce qui l'amène enfin à traiter de la passion². La partie élégiaque du livre serait ainsi placée sous le double signe de « l'amour de l'amour et [de] l'amour de la poésie³ », selon la belle formule de J.-P. Néraudeau. Mais aucune spécialisation thématique explicite du distique élégiaque n'est véritablement repérable dans les poèmes qui suivent. Il semble que Catulle ne fasse qu'associer de façon privilégiée une forme métrique à un code (le poète, la femme vénale et leurs amours contrariées) et à l'expression de l'amour, sans que cela exclue tout autre emploi du distique. Bien qu'il initie un certain ton mêlant sincérité et jeu, qu'il introduise de nouveaux motifs qui deviendront des *topoi* poétiques, Catulle n'identifie ni ne superpose la poésie amoureuse et la forme élégiaque. Il ne fait qu'esquisser un rapprochement entre ces éléments, si bien qu'il serait difficile de le considérer comme le fondateur d'un genre (tout au moins au sens où les Romains pouvaient comprendre ce concept, c'est-à-dire comme une « adéquation du ton, de la forme et du sujet⁴ »).

Le premier successeur de Catulle semble Caius Cornélius Gallus (69-26 avant J.-C.), dont l'œuvre nous est presque inconnue. On sait qu'il fut l'auteur de quatre livres d'élégies. Mais P. Grimal souligne qu'il faut être prudent sur ce que cela signifie : « Sous ce nom il faut sans doute entendre, au moins partiellement, des poèmes étiologiques, racontant l'origine d'un site célèbre⁵ », dans la tradition des *Aitia* de Callimaque. On sait aussi qu'il consacra nombre de poèmes à une jeune femme, Lycoris, qu'il dépeignit comme une maîtresse cruelle. La dixième des *Bucoliques* de Virgile fait écho à cette passion amoureuse par le biais de ce qui est, probablement, un pastiche de Gallus. On y voit Virgile rêver d'abord avec nostalgie à l'Arcadie. Puis, dans les vers 42 à 69, il imagine que Gallus, devant Pan, Apollon et les

¹ J.-P. Néraudeau, « Introduction », *ibid.*, p. XVIII.

² Voir J.-P. Néraudeau, « Introduction », *ibid.*, p. XIX.

³ J.-P. Néraudeau, « Introduction », *ibid.*, p. XX.

⁴ J. Gaillard, *Approche de la littérature latine*, *op. cit.*, p. 22.

⁵ P. Grimal, *La Littérature latine*, Paris : Fayard, 1994, p. 261.

bergers d'Arcadie, s'adresse à l'insensible Lycoris (« dura », v.47) et qu'il se plaint de cet amour qu'il appelle une folie (« furor », v.38 ; « furoris », v.60). Le discours de Gallus s'achève sur un énoncé parénétiq ue, qui invite à une acceptation du sentiment : « Omnia vincet Amor : et nos cedamus Amori » [« L'Amour triomphe de tout ; nous aussi, plions devant l'Amour¹ »]. Gallus semble ainsi avoir participé, comme Catulle, à la mise en place des motifs élégiaques : la femme infidèle, le poète malheureux et la soumission résignée au pouvoir sacré de l'Amour. En outre, Virgile semble indiquer que ces *topoi* impliquent un ton chagriné, puisqu'il note, juste avant que Gallus ne prenne la parole, que celui-ci est « triste » (« Tristis at ille », v.31). Mais l'auteur de l'*Énéide* laisse entrevoir sa propre conception de l'élégie à travers cet hommage à Gallus. Le pastiche glisse vers la réflexion sur la poésie quand Virgile fait dire à Gallus, au milieu exact de la prosopopée :

Ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita uersu
carmina pastoris Siculi modulabor auena.

[Je m'en irai, et les vers que j'ai composés à la manière du poète de Chalcis, je les modulerai sur le pipeau du pâtre sicilien².]

Ces deux vers traduisent la volonté d'intégrer l'inspiration élégiaque à la poésie bucolique, ce que Virgile, en digne émule de Gallus, est précisément en train de réaliser, en transposant dans son églogue en hexamètres les thèmes, le code et le ton des élégies. La dixième bucolique esquisse donc une conception de l'élégie partiellement libérée de la seule forme métrique. *A contrario*, le distique élégiaque semble dès lors associé à un réseau de traits non métriques qui ébauchent sa spécialisation dans le domaine d'un type particulier de poésie amoureuse. On voit ainsi naître les prémices d'une notion générique.

L'apogée de l'élégie : Tibulle, Propertius

L'âge d'or de l'élégie romaine se situe sous le règne d'Auguste. À la suite de Catulle et de Gallus, la forme élégiaque séduit plusieurs poètes qui la portent à un haut degré de perfection.

L'œuvre de Tibulle (Albius Tibullus, vers 54 - 19 avant J.-C.) se compose de deux livres où il emploie exclusivement le distique élégiaque : le premier parut vers 27 ou 26 avant J.-C., le second fut sans doute posthume et inachevé. Dans ces poèmes, Tibulle chante diverses amours contrariées. En effet, le premier livre est dominé par la figure de Délie, une

¹ Virgile, *Bucoliques*, éd. bilingue, traduction d'E. de Saint-Denis, introduction et notes de J.-P. Néraudau, Paris : Les Belles Lettres, 1997, (Classiques en poche), pp. 112-113.

² Virgile, *Bucoliques*, *ibid.*, pp. 110-111. Le poète de Chalcis est Euphorion (vers 276-vers 184), auteur d'épyllia et d'épigrammes en distiques élégiaques dont il ne reste que des fragments.

femme infidèle qu'aime passionnément le poète, en dépit de leur distance sociale : alors que le poète appartient à l'ordre équestre, Délie illustre assez bien la condition d'une affranchie apparemment mariée. Mais le premier livre fait également mention de Marathus, un jeune garçon, dont le poète semble amoureux, bien que Marathus soit de son côté attiré par une femme. Comme le souligne Pierre Macris, cette liaison est à considérer avec prudence, car elle ne relève pas nécessairement de la réalité biographique : « Tibulle, par exemple, fut-il vraiment l'amant du jeune Marathus comme nous l'apprend sa poésie, ou bien n'avons-nous dans ce motif d'inspiration qu'un stéréotype de plus conforme à la tradition pédérastique alexandrine¹ ? ». Le second livre quant à lui présente principalement la figure de Némésis, une courtisane cupide dont le pseudonyme mythologique révèle la cruauté. Quoique beaucoup plus chastes dans leurs images que les poèmes de Catulle, les élégies de Tibulle parlent d'amours irrégulières réprouvées par la société romaine, « hostile par définition à toute forme d'inquiétude amoureuse, facteur de déstabilisation et de faiblesse² ». Elles forment de longs tableaux des diverses facettes du sentiment, sans continuité narrative. Une marque de l'unité du recueil et de la singularité de Tibulle est la rusticité du cadre spatial des divers amours du poète : bien des élégies prennent place dans une campagne héritière de l'Arcadie et toujours décrite de manière laudative :

Rura cano rurisque deos : his uita magistris
 desuevit querna pellere glande famem ;
 illi compositis primum docuere tigillis
 exiguam uiridi fronde operire domum ;
 illi etiam tauros primi docuisse feruntur
 seruitium et plaustro suposuisse rotam. [...]

[Je chante la campagne et ses dieux : ils apprirent / À ne plus chasser la faim par des glands ; / Ils montrèrent comment assembler des solives / Et couvrir de feuillage une cabane ; / Ils montrèrent aux bœufs, dit-on, l'art de servir, / Et joignirent la roue au chariot³.]

La poésie de Tibulle est caractérisée par la douceur des descriptions qui la rapproche, selon cette même élégie II, 1, de la poésie bucolique, des « chants rustiques » (« rustica uerba ») et du chant de la flûte (« auena carmen »), où elle croit deviner sa source.

Quelques poètes moins célèbres ont été rapprochés de Tibulle, et ce qui nous reste de leurs œuvres est rassemblé dans le *Corpus Tibullianum*. Ce recueil comporte six élégies de Lygdamus (souvent identifié comme le frère d'Ovide), consacrées à Neaera, une jeune femme qui l'a trahi, et de courts textes en distiques élégiaques de Sulpicia dont le thème central est également l'amour triste.

¹ P. Macris, « L'Amour et le silence », présentation de Tibulle, *Élégies*, choix et traduction du latin de P. Macris, Paris : La Différence, 1992, (Orphée), p. 9.

² P. Macris, « L'Amour et le silence », *ibid.*, p. 15.

³ Tibulle, *ibid.*, II, 1, p. 86-87.

L'œuvre de Propertius (Sextus Propertius, vers 47 - vers 16 avant J.-C.) est bien plus ample. Elle se compose de quatre livres d'élégies. Le premier, appelé *Cynthia monobiblos* et publié vers 29 avant J.-C., est tout entier voué à chanter l'amour du poète pour Cynthia, une jeune femme dont l'inconstance le fait souffrir. C'est une poésie plus vigoureuse que celle de Tibulle, et beaucoup moins rustique : Cynthia connaît tous les artifices de la vie à Rome et toutes les ruses de la vénalité. Les deux livres suivants, publiés entre 28 et 20 avant J.-C., accentuent les visions multiples des joies et des tourments amoureux : les infidélités avérées de Cynthia, les soupçons du poète jaloux, la force du désir sont tour à tour montrés sans qu'on puisse suivre le récit chronologique d'une liaison. Certains poèmes étrangers à cet amour brisent d'ailleurs la continuité thématique : par exemple, le poème II, 10 chante la gloire d'Auguste ; l'élégie II, 31 traite de l'inauguration du Portique du temple d'Apollon Palatin ; l'élégie III, 22 fait l'éloge de Rome... Le livre IV, enfin, paraît fort éloigné de l'obsession amoureuse. Inspiré de Callimaque, ce livre contient essentiellement des poèmes étiologiques et mythologiques (origine légendaire du nom de la roche Tarpéienne, IV, 4 ; célébration du temple d'Apollon Palatin, IV, 6). Seuls trois poèmes sur onze se rattachent à Cynthia, dont le poète évoque la mort en IV, 7, mais aussi les accès de débauche en IV, 8, de façon complètement dyschronologique.

Les élégiaques augustéens sont des poètes jeunes, qui vouent l'élégie, sans exclusivité certes, mais avec quelle prédominance, à l'expression du sentiment amoureux, dans toutes ses variations. Appartenant à la même génération, Ovide mérite cependant d'être considéré à part, au vu de son imposante œuvre en distiques.

Métamorphoses de l'élégie : Ovide

Après le succès de sa tragédie *Médée* (aujourd'hui perdue), Publius Ovidius Naso (43 avant J.-C. - vers 17 après J.-C.) commence son œuvre élégiaque en composant le recueil des *Amours*, commencé vers 25 avant J.-C. et publié vers 15 avant J.-C., d'abord en cinq livres, puis, vers 4 avant J.-C., en trois livres. Il s'agit de poèmes dans la lignée érotique de Tibulle et de Propertius, où le poète se met en scène dans sa relation à une seule jeune femme nommée Corinne (le pseudonyme est, comme chez Catulle, un clin d'œil à la poésie grecque). À la même époque, Ovide écrit *Les Héroïdes*, un ensemble de vingt-et-une épîtres en vers élégiaques où l'auteur invente les lettres amoureuses d'héroïnes légendaires (Pénélope écrivant à Ulysse, Briséis à Achille, Didon à Énée, Ariane à Thésée...) et – telle une exception – une lettre de la poétesse Sappho à Phaon (lettre XV). Un peu plus tard, il rédige

L'Art d'aimer, poème didactique en forme de manuel de séduction, qu'il publie vers 1 après J.-C., et qu'il complète par *Les Remèdes à l'amour*. Mais Ovide ne laisse pas à l'amour le monopole de l'élégie. Il laisse inachevé *Les Fastes*, recueil qui suit, dans la tradition alexandrine, le calendrier des fêtes religieuses et en explique l'origine. Lors de son exil décidé par Auguste pour d'obscures raisons en 8 après J.-C., le poète rédige en distiques élégiaques des poèmes très différents destinés à exprimer les souffrances du bannissement près du Pont-Euxin et à obtenir la clémence de l'empereur. Il s'agit d'abord des cinq livres des *Tristes*, puis des quatre livres des *Lettres du Pont* ou *Pontiques*. Par ces dernières œuvres, Ovide accomplit ce que J.-C. Juhle appelle « un renouvellement complet de l'élégie¹ » ; désormais, le distique élégiaque est fortement associé à un registre de passions tristes, à un état d'esprit dysphorique qui dépasse l'amour contrarié et qui multiplie les accointances avec la nostalgie, la souffrance de la séparation avec les proches.

Il ne faudrait pas en conclure qu'avec Ovide l'élégie revient à la diversité thématique extrême du distique élégiaque de la poésie grecque. Elle évolue, certes, de la fiction de soi (le poète qui prend les masques des héroïnes fabuleuses et le poète-personnage des *Amours*) aux frissons du moi (le poète apeuré par l'exil aux frontières de la barbarie). Mais l'on risque alors de trop simplifier la poétique d'Ovide, et de la penser comme une appropriation véritable de la subjectivité. Or, Ovide ne cesse, en réalité, des *Amours* jusqu'aux *Pontiques*, de jouer des incertitudes sur la limite entre le moi biographique et la représentation élégiaque de soi. Le poète des *Amours*, on le verra, élabore une fiction ironique où il se met en scène en tant que poète amoureux. De même, le poète des *Tristes* et des *Pontiques* se met en scène dans le personnage de l'exilé, à travers une rhétorique des plus subtiles. Tout concourt, dans ces poèmes, au désir d'émouvoir l'empereur, et par là d'obtenir une atténuation du châtement : l'emploi de certains motifs pathétiques récurrents (les larmes, les regrets, la crainte), le lien métaphorique constant entre l'exil et l'attente de la mort (« Comme je regrette d'avoir tant de fois heurté les portes du tombeau sans qu'elles se soient jamais ouvertes² ! » *Tristes*, III, 2 ; « Puisqu'il [Maxime] sait s'acquitter ainsi de ses devoirs envers ses amis défunts, j'aimerais, moi, aussi, qu'il me mette au nombre des morts³ », *Pontiques*, I, 9), l'inversion du regard sur soi et sur l'Autre (« C'est moi le Barbare ici⁴ [...] », *Tristes*, V, 10). Chez Ovide, l'élégie est avant tout le lieu d'un tissage, élaboré grâce au savoir-faire rhétorique, entre la matière biographique du poète et sa fiction plaisante ou émouvante. Le distique élégiaque n'est plus,

¹ J.-C. Juhle, *La Critique littéraire chez Catulle et les Élégiques augustéens*, op. cit., p. 21.

² Ovide, *L'Exil et le salut. Tristes et Pontiques*, textes choisis et traduits du latin par C. Labre, Paris : Arléa, 1999, p. 94.

³ Ovide, *L'Exil et le salut. Tristes et Pontiques*, *ibid.*, p. 206.

⁴ Ovide, *L'Exil et le salut. Tristes et Pontiques*, *ibid.*, p. 171.

comme dans la poésie archaïque, une forme encore largement vide, prête à accueillir divers sujets, mais une forme labile, souple, où le poète fait chatoyer habilement les multiples facettes de son propre personnage, ce qui revient à mettre en valeur sa virtuosité poétique. L'élégie ovidienne n'est un miroir de soi qu'en tant qu'elle est une moirure de l'art.

La forme élégiaque dans la littérature latine tardive

Le distique élégiaque n'aura plus la faveur des poètes après le siècle d'Auguste. Les historiens de la littérature ne retiennent que quelques œuvres éparses. Si l'on se réfère par exemple au livre de René Martin, *Approche de la littérature latine tardive et protomédiévale*, on ne voit guère que Lactance (vers 250 - vers 320) qui ait utilisé la métrique élégiaque de façon encore relativement proche de la tradition érudite des poètes alexandrins : dans les 85 distiques de *De aue Phoenice (Sur l'oiseau phénix)*, il reprend le mythe de l'oiseau éternel, « en le dotant d'une signification chrétienne¹ ». René Martin cite encore au IV^e siècle Avianus, qui emploie le distique élégiaque pour écrire des fables inspirées d'Ésope, et au V^e siècle Orientius d'Auch qui rédige en vers un long sermon chrétien appelant à la conversion et intitulé *Commonitorium*. La forme élégiaque intègre ainsi progressivement d'autres pratiques littéraires que celle des poètes augustéens, et ne perdurera guère au Moyen âge que de façon anecdotique, comme dans les comédies élégiaques, à la mode aux XII^e et XIII^e siècles dans les milieux scolaires, pièces de théâtre brèves mêlant érudition et licence érotique, tel *Milon* (vers 1170) de Mathieu de Vendôme.

Un tel parcours historique ne répond que trop partiellement à la question de savoir ce que les auteurs romains pouvaient entendre sous le mot « élégie ». Il ne fournit guère d'indices quant à la définition du terme. Il nous faut donc aborder maintenant la question épineuse de la théorie de la poésie élégiaque à Rome.

Avènement d'un genre littéraire ?

Esquisse d'une reconnaissance théorique

¹ R. Martin, *La Littérature latine tardive et protomédiévale*, Paris : Nathan, 1994, (Nathan 128), p. 30.

Le distique élégiaque est une forme métrique importée de Grèce sans aucune modification. Le système latin a repris la même configuration quantitative de l'hexamètre et du pentamètre dactyliques, et les mêmes possibilités de coupes que celles de la poésie grecque¹, sans y ajouter d'innovations formelles notables. Il est certain que cette forme constitue le trait déterminant de l'élégie dans la classification des types de poésie chez les Romains. Mais, sous l'influence des Alexandrins qui, nous l'avons vu, postulaient une adéquation d'un mètre à un thème, la définition de l'élégie s'enrichit d'une spécialisation progressive du distique autour d'une substance particulière, celle de l'amour.

L'*Épître aux Pisons* (ou *Art poétique*) d'Horace est de ce point de vue un témoignage fondamental, mais paradoxal, puisque construit sur l'ignorance volontaire, ou le déni, de l'élégie érotique qui lui est contemporaine. Horace, écrit G. Guerrero, « se montre conscient de l'existence d'une *lex operis*, c'est-à-dire de cette concordance nécessaire et presque naturelle entre un thème et un type de mètre qui gouvernait la conception romaine des genres littéraires² », et qui s'autorisait de remarques d'Aristote (*Poétique*, 1459b-1460a). L'*Épître aux Pisons* développe cette idée de correspondance, ou de convenance métrico-thématique dans les vers 73 à 92, passage au sein duquel Horace mentionne justement, outre l'épopée, les vers lyriques, l'iambe, la tragédie et la comédie, l'élégie :

Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est uoti sententia compos ;
quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.

[Le distique a exprimé d'abord la plainte funèbre, puis a été consacré à l'ex-voto. Qui a, le premier, fait servir ce mètre modeste à l'élégie, les grammairiens en discutent encore, et le procès est toujours pendant³.]

Le passage appelle immédiatement trois remarques. En premier lieu, il appert que pour Horace la forme du distique n'est pas nécessairement liée à un thème particulier, mais qu'il s'agit plutôt d'une correspondance, d'un rapport d'adéquation en quelque sorte idéale, qui s'inscrit dans le processus qui mène la forme métrique à son plus haut degré de perfection, qui la porte à la réalisation de son essence présupposée. En second lieu, Horace, « adversaire de Properce⁴ », ne mentionne aucunement l'élégie érotique ; dédaignant cette poésie ludique et équivoque, il préfère resituer l'élégie dans son rapport originel au divin, que ce soit dans son usage déploratif ou dans son emploi votif. Cela a deux avantages. D'une part, cette origine

¹ Voir par exemple M. Lavarenne, *Initiation à la métrique et à la prosodie latines*, Paris : Magnard, 1948, p. 9-11 (l'hexamètre dactylique) et 20-21 (le pentamètre dactylique).

² G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique*, op. cit., p. 48.

³ Horace, *Art poétique*, v. 75-78, dans : *Œuvres*, traduction de F. Richard, Paris : Garnier frères, 1967, (GF Flammarion), p. 261.

⁴ Nous empruntons la formule à E. Delbey, *Venance Fortunat ou l'enchantement du monde*, Rennes : Presses Universitaires, 2009, (Interférences), p. 14.

explique l'absence d'un « premier » élégiaque, ironiquement soulignée : l'élégie naît comme une forme collective, religieuse, à la manière des formes folkloriques. D'autre part, la brièveté du distique (« exiguos elegos », v.77) l'apparente à la forme sérieuse de la *sententia*, close, univoque, fulgurante, et propre à figurer la densité de la pensée. Enfin, et c'est le troisième point d'intérêt du passage, le contexte apporte une indication supplémentaire sur l'élégie. Il semble admis, pour Horace, que celle-ci ne se confond pas avec les autres catégories de poésie citées dans l'ensemble du passage, qui ont toutes une forme métrique et une matière thématique assez clairement établies. Ce qui est particulièrement intéressant est la confirmation par le poète latin de la distinction entre l'élégie et la poésie lyrique, que nous avons déjà vue très nettement soulignée dans le domaine grec, puisque Horace rappelle plus loin la mission que la Muse a attribuée à la lyre (« Musa dedit fidibus... ») aux vers 83 à 85. La poésie élégiaque sera constamment maintenue par les auteurs romains hors du champ de la poésie lyrique, de deux manières différentes. La quinzième des *Héroïdes* d'Ovide, lettre imaginaire de Sappho à Phaon, prend soin d'entériner le clivage entre lyrique et élégie : la poétesse grecque y justifie son abandon de la lyre pour le rythme plaintif de l'élégie :

Peut-être aussi te demanderas-tu pourquoi j'ai choisi des vers d'une mesure inégale, quand je suis plus propre aux accents de la lyre. Il me faut pleurer sur mon amour ; l'élégie est un chant plaintif ; aucun luth ne convient à mes larmes¹.

La poésie lyrique n'est donc pas compatible avec le pathétique et les souffrances extrêmes de l'amour. Mais l'amour charnel ne lui sied pas non plus : bien après le texte d'Horace, le *Dialogue des orateurs* de Tacite (vers 55 - vers 117 après J.-C.) énumère les diverses catégories de poésie, parmi lesquelles, après la poésie héroïque, viennent « le charme de la poésie lyrique, l'enjouement des élégies, le fiel des iambes, les jeux d'esprit de l'épigramme² ». Les joies et les agréments de la lyre se différencient donc des plaisirs de l'élégie (« elegorum lascivias ») où il faut sans doute entendre le charme à la fois littéraire (le texte de Tacite traite avant tout de l'éloquence) et psychologique de l'érotisme. Si la lyre peut permettre de chanter l'amour, comme l'affirme Horace³, elle ne le fait que par rapport aux sentiments, quand ils sont mesurés : c'est désormais à l'élégie que revient de dire l'amour

¹ Ovide, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, traduction du latin de Th. Baudement, Paris : Gallimard, 1999, (Folio classique), p. 142.

² « [...] lyricorum quoque iucunditatem et elegorum lascivias et iamborum amaritudinem et epigrammatum lusum » (Tacite, *Dialogue des orateurs* (X, 4), texte établi par H. Goelzer, traduction d'H. Bornecque, [1936], Paris : Les Belles Lettres, 2003, (Collection des Universités de France), p. 34). Pierre Grimal traduit quant à lui le même passage de la manière suivante : « [...] la douceur des vers lyriques, la liberté des élégies, l'âpreté des iambes, les badinages des épigrammes » dans : Tacite, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1990, (Bibliothèque de La Pléiade), p. 75.

³ Parmi les objets du chant de la lyre cités par Horace figurent « les amours des jeunes gens » (« iuuenum curas »). Horace, *Art poétique*, v. 85, *Œuvres, op. cit.*, p. 261.

désespéré ou brûlant, limitant son éthologie aux sentiments extrêmes et contraires. Tacite est ainsi le premier à donner véritablement sa place théorique à l'élégie amoureuse.

Ces brèves réflexions dessinent les contours d'une théorisation fort inaboutie de l'élégie, certes, mais où la forme métrique paraît se spécialiser progressivement dans une thématique (l'*éros*, au double sens intérieur et charnel) et confirmer par là même son opposition aux autres types de poésie.

Autoportrait de l'élégie érotique

Innovation latine qui perpétue la tradition grecque, l'élégie érotique latine présente l'avantage de réclamer et de justifier elle-même sa spécificité et sa dignité poétiques. Les lacunes de sa définition chez Quintilien, Horace ou Tacite, elle les comble en se pensant elle-même : les poètes qui la pratiquent, qu'il s'agisse de Tibulle, de Propertius ou d'Ovide, ne cessent d'introduire dans leurs poèmes des indices qui permettent au lecteur de comprendre l'idée qu'ils se font de leur poésie. Ils élaborent ainsi une sorte de pacte de lecture, précieux pour qui veut déterminer les caractéristiques de l'élégie. On peut présenter ces indices, croyons-nous, selon trois orientations majeures :

- une orientation verticale, par laquelle l'élégie érotique s'inscrit dans une tradition et énonce sa propre généalogie au sein de relations hypertextuelles : ↓
- une orientation horizontale, correspondant au débat esthétique qu'elle entretient, au sein de la nomenclature latine des catégories poétiques, avec l'épopée et la tragédie notamment : ↔
- une orientation circulaire, par laquelle elle met en scène son travail de construction d'une fiction poétique, ou par laquelle elle montre comment s'élabore, à partir d'un matériau réel, son code littéraire, dont fait partie précisément cette même mise en scène ostentatoire : ↻.

L'élégie érotique revendique d'abord une filiation qui la situe dans la tradition littéraire et surtout dans l'héritage grec. Il est fréquent que Propertius évoque ses prédécesseurs de l'époque hellénistique, Callimaque et Philétas de Cos, cités ensemble en II, 34 (v.31-32), en III, 1 (v.1), en III, 9 (v.43-44), et auxquels le poète latin se mesure en IV, 6 (v.3-4), allant jusqu'à se proclamer le « Callimaque romain » :

Ennius hirsuta cingat sua dicta corona :
mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua

ut nostris tumefacta superbiat Vmbria libris,
Vmbria Romani patria Callimachi.

[Qu'Ennius ceigne une couronne qui hérissé son front et ses paroles ; moi, je ne veux que des feuilles de lierre, de ton lierre, Bacchus, pour que l'Ombrie soit fière de mes livres et s'enfle d'orgueil, – l'Ombrie, patrie du Callimaque romain¹ !]

De même Ovide imagine à l'occasion son talent poétique reconnu supérieur à celui du maître alexandrin par une jeune femme : « Est quae Callimachi prae nostris rustica dicat / carmina [...] » [« Celle-ci trouve les poèmes de Callimaque sans art au prix des miens »²]. Mais les élégiaques latins n'oublient pas de se situer dans une généalogie poétique nationale. Dans les derniers vers du deuxième livre de ses *Élégies*, Propertius, qui avait déjà cité dans le même poème les ancêtres de Grèce, se place sous l'égide de Varron, de Catulle, de Calvus et de Gallus pour solliciter la reconnaissance de son génie : « Cynthia quin etiam uersu laudata Properti, / hos inter si me ponere Fama uolet » [« Et, pour finir, la Cynthia de Propertius que son vers célébra, si toutefois la Renommée veut bien me ranger parmi eux³ »]. Ovide, légèrement postérieur, accroît cette filiation de quelques modèles nouveaux. Dans *Les Amours*, il rend ainsi hommage à Tibulle, dont les vers lui assurent l'immortalité (I, 15, v.27-28) au même titre que Gallus ; cette louange se poursuit dans l'élégie III, 9, qui met en scène l'agonie de ce « poète sacré » (« sacer uates⁴ »). Ériger ainsi des figures tutélaires, s'inventer ainsi sa propre généalogie poétique, c'est en un même geste enraciner le genre dans une tradition et donc lui accorder une valeur esthétique atemporelle, mais aussi justifier l'élection du genre par le nouvel émule, qui pourra à son tour entrer dans la postérité. La poésie élégiaque n'acquiert de dignité que parce qu'elle provient de la Grèce, modèle absolu de civilisation, où elle n'a pu naître que parce qu'elle est fondée sur l'Idée éternelle du Beau ; or, de la dignité de l'élégie dépend la renommée posthume du poète. Descendant d'illustres prédécesseurs, le poète élégiaque doit alors trouver son équilibre entre l'admiration pour ses modèles et l'ambition de rivaliser avec eux. Cet équilibre advient, nous le verrons, dans la construction ambiguë de l'*ego*, cette première personne de l'énonciation qui est un mixte indéfinissable d'éléments autobiographiques et de fiction.

Mais l'enracinement de l'élégie érotique dans une tradition, l'insertion du poète élégiaque dans la lignée de ses pairs ne suffisent pas à asseoir définitivement le "genre". La poésie élégiaque doit encore trouver sa place dans l'ensemble (hiérarchisé) des types de

¹ Propertius, IV, 1, v. 61-64, *Élégies*, *op. cit.*, p. 131.

² Ovide, *Les Amours*, éd. bilingue, texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris : Les Belles Lettres, 2002, (Classiques en poche), pp. 70-71.

³ Propertius, *Élégies*, *op. cit.*, II, 34, v. 93-94, p. 86.

⁴ Ovide, *Les Amours*, *op. cit.*, III, 9, v. 41, pp. 164-165. Dans l'élégie unique du livre II des *Tristes*, Ovide affirmera de plus n'avoir fait que suivre les traces de Catulle, de Tibulle et de Propertius. La généalogie sera encore mieux exhibée en IV, 10 du même recueil : « Tibulle t'avait succédé, Gallus, comme Propertius lui succéda ; je venais ensuite, le quatrième dans l'ordre chronologique » (Ovide, *L'Exil et le salut. Tristes et Pontiques*, *op. cit.*, p. 149).

poésie, et notamment auprès des "grands genres" que sont l'épopée et la tragédie depuis Aristote. Properce se place là encore sous la bannière d'un glorieux prédécesseur archaïque :

Plus in amore ualet Mimnermi uersus Homero :
carmina mansuetus lenia quaerit Amor.

[En amour, un seul vers de Mimnerme vaut plus que tout Homère : l'Amour est douceur et veut de tendres accents¹.]

La poésie élégiaque, considérée en son domaine thématique propre, atteint donc à une égale dignité esthétique que l'épopée en son territoire héroïque. Properce revient à plusieurs reprises sur cette légitimation de sa poésie. L'élégie I, 7, adressée à l'auteur épique Ponticus, affirme que les vers d'amour ont leur noblesse, que celle de l'épopée ne saurait enlever. En II, 1, Properce défend devant Mécène son choix de chanter ses amours et son refus de réécrire l'*Iliade*. Mieux : avec une certaine fausse modestie, il souligne son incapacité à composer des vers héroïques, son manque de souffle épique (II, 10), et se dit destiné à l'élégie, comme le souligne cette prosopopée de la muse Calliope s'adressant au poète :

E quarum numero me contigit una dearum
(ut reor a facie, Callipea fuit) :
"Contentus niueis simper uectabere cynis
nec te fortis equi ducet ad arma sonus.
Nil tibi sit rauco praeconia classica cornu
flere nec Aonium tinguere Marten emus;
aut quibus in campis Mariano proelia signo
stent et Teutonicas Roma refringat opes,
barbarus aut Sueuo perfusus sanguine Rhenus
saucia maerenti corpora uectet aqua.
Quippe coronatos alienum ad limen amantis
nocturnaeque canes ebria signa fugae
ut per te clausas sciat excantare puellas,
qui uolet austeros arte ferire uiros."

[L'une des déesses (Calliope, si j'en crois son visage) m'aborde : "Tu te contenteras toujours d'être porté par des cygnes au blanc plumage ; jamais un coursier hennissant et fougueux ne te conduira aux combats. Ce n'est point à toi d'emboucher la trompette au son rauque et plaintif des combats navals ; de teindre du sang de Mars les bosquets d'Aonie ; ce n'est point à toi de chanter les plaines où Marius plantant son étendard livre bataille, où Rome brise la puissance des Teutons ; ce n'est point à toi de chanter le Rhin barbare, où coule à flots le sang des Suèves, le Rhin dont les ondes attristées roulent des cadavres. Ce sont les amants couronnés de fleurs, au seuil d'une porte étrangère, que tu chanteras, leur ivresse bruyante et leur fuite dans la nuit, et, grâce à toi, du fond de leurs demeures il saura enchanter et attirer à lui les femmes les mieux gardées celui qui, avec art, voudra atteindre et frapper les maris sévères²."]

La parole inéluctable, l'ordre sacré régit la vocation du poète : la poésie élégiaque, non moins noble que l'épopée, mais dont l'objet est l'amour des jeunes gens. La mise en scène d'une autorité divine légitime la carrière élégiaque, certes, mais elle lui confère également un caractère naturel, puisque la vocation du poète lui préexiste et précède son œuvre. Le poète élégiaque, en répondant à l'appel de Calliope, découvre ainsi son identité profonde. C'est

¹ Properce, *Élégies*, op. cit., I, 9, v. 11-12, p. 17.

² Properce, *Élégies*, ibid., III, 3, v. 37-50, p. 93.

pourquoi Properce, comme le remarque finement Paul Veyne, recourt à plusieurs reprises à ce que les philologues allemands nomment le "Priamel",

Structure qui servait à un individu à se replacer, avec sa différence, dans la liste des autres différences individuelles, pour prendre du recul sur lui-même ; selon les cas, il exaltait sa différence, se donnait au contraire une leçon de modestie, ou encore, [...] s'autorisait à revendiquer sa particularité, puisque les autres avaient les leurs, et ramenait la sienne à la taille de celle des autres, afin de ne pas heurter l'orgueil de ces autres et d'être toléré par eux¹.

Cette « structure » argumentative aboutit, par la confrontation avec l'autre, à cerner davantage *ego* en explicitant ce qui constitue le sens de sa vie singulière. On en trouve un exemple flagrant dans l'élégie II, 1 :

Nauita de uentis, de tauris narrat arator
et numerat miles uulnera, pastor ouis ;
nos contra angusto uersantis proelia lecto :
qua pote quisque, in ea conterat arte diem.

[Le pilote parle des vents, le laboureur de ses taureaux, le soldat compte ses blessures, le pâtre ses brebis ; moi, je livre combats après combats sur une couche étroite : que chacun passe donc ses jours dans la carrière où il excelle².]

Le poète élégiaque se démarque ainsi non seulement des autres professions (et notamment de la carrière militaire, ce qui sera un élément majeur de son personnage littéraire, on le verra), mais aussi des autres poètes – en particulier du poète épique, incarnation de la plus haute poésie. Cette distinction prend, dans le poème liminaire des *Amours* d'Ovide, une valeur programmatique :

Arma graui numero uiolentaque bella parabam
Edere, materia conueniente modis.
Par erat inferior uersus ; risisse Cupido
Dicitur atque unum surripuisse pedem.

[J'allais chanter, sur le rythme héroïque, les armes, la fureur des combats ; au sujet convenait le mètre : le second vers du poème était égal au premier. On dit que Cupidon se mit à rire et qu'il y retranscha furtivement un pied³.]

Ces vers légitiment à nouveau l'écriture élégiaque en la rapportant à une volonté divine, impérieuse. Mais surtout, ils exercent une fonction esthétique en déterminant certains aspects de l'élégie. Celle-ci, en effet, est présentée non en opposition avec l'épopée, mais comme dérivée du vers héroïque. On reconnaît là le *topos* de la *recusatio*, inauguré par Callimaque et repris par Horace dans ses *Satires* : « alors que le poète s'apprête à entreprendre une œuvre relevant d'un grand genre, tel que l'épopée ou la tragédie, Apollon intervient pour l'en dissuader, en lui suggérant que ses forces poétiques lui interdisent une telle entreprise⁴ ». Le verbe « dicitur [on dit] » est le signal de ce lieu commun, plutôt que d'une incertitude du

¹ P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine*, op. cit., p. 180.

² Properce, *Élégies*, op. cit., II, 1, v. 43-46, p. 36.

³ Ovide, *Les Amours*, op. cit., I, 1, v. 1-4, pp. 2-3.

⁴ A. Teulade, « Relation poétique et relation amoureuse », dans : A. Teulade, E. Delbey, R. Lenoir, E. Soubrenie, J. Wilker, *Poètes de l'amour. Ovide, Les Amours. Pétrarque, Le Chansonnier. Shakespeare, Sonnets. Goethe, Le Divan*, Neuilly : Atlante, 2004 (Clefs concours / Littérature comparée), p. 224.

poète qui serait bien étrange en l'occurrence. Ce *topos*, qui tend à devenir chez Properce et Ovide un marqueur de l'élégie, établit un contrat de lecture : la tentation épique est la toile de fond de l'élégie, elle est l'horizon à partir duquel peut se percevoir sa dimension ludique. Le rire de Cupidon fait donc signe vers l'amusement, la légèreté, qui ne se conçoit que par contraste avec le sérieux.

Une telle mise en scène ne suffit pourtant pas à postuler une véritable conscience générique, puisque, si l'on s'en tient à ces quatre premiers vers, Ovide ne considère que la forme métrique de l'élégie. La matière (« *materia* », v. 19) en fait défaut : c'est pourquoi, à la fin du poème, Cupidon lance une flèche au poète pour le rendre amoureux, et ce faisant, lui donner un thème pour son œuvre. La fin du poème suggère que l'amputation du second vers du distique entraîne une conséquence au niveau thématique. Le distique, bancal, n'a plus l'ampleur de l'hexamètre, et doit donc s'en tenir à un contenu moins noble, manifestant, selon P. Grimal, la « volonté bien arrêtée de faire redescendre le discours parmi les mortels, en l'éloignant de l'héroïque, voire de ramener le divin aux proportions plus humbles de l'humain¹ ». L'amour sera donc l'objet des poèmes. L'ironie avec laquelle Ovide présente les choses fait ici merveille, puisque l'élégie se trouve définie par une adéquation privilégiée de la thématique amoureuse à la forme élégiaque, plutôt que par une coalescence nécessaire. Aussi, ce qui semble primer est bien l'aspect ludique de l'élégie, le thème amoureux n'étant que secondaire, si bien que la légitimation de l'élégie demeure quelque peu ambiguë. D'une part, l'élégie est le résultat de l'intrusion de Cupidon dans un domaine qui n'est pas le sien, mais celui d'Apollon, comme ne manque pas de le rappeler le poète en interpellant le petit dieu : « "Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris ?" [Cruel enfant, qui t'a donné ce droit sur la poésie² ?] ». D'autre part, le *topos* de la *recusatio* ainsi réemployé ne laisse pas d'entériner la hiérarchie traditionnelle des "genres", où l'épopée et la tragédie restent les valeurs hautes ; l'élégie ne peut atteindre à la même dignité, et, partant, la virtuosité du poète élégiaque, moins inspiré qu'artisan, confine toujours peu ou prou avec la parodie.

Ovide poursuit sa réflexion sur la place de l'élégie parmi les types de poésie dans l'élégie 1 du livre III. Le poète s'y montre derechef tiraillé entre deux inspirations contradictoires. Cette fois, le débat se situe entre l'Élégie et la Tragédie, personnifiées sous des apparences féminines, dont le poète dresse les portraits contrastés :

Hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris

¹ P. Grimal, « Introduction à l'élégie romaine », dans : A. Thill (éd.), *L'Élégie romaine. Enracinement – Thèmes – Diffusion. Actes du colloque international organisé par la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Mulhouse en mars 1979*, Paris : Ophrys, 1979, (Bulletin de la Faculté des Lettres de Mulhouse), p. 10.

² Ovide, *Les Amours*, *op. cit.*, I, 1, v. 5, pp. 2-3.

(Quod mea, quaerebam, Musa moueret opus),
 Venit odoratos Elegeia nexa capillos,
 Et, puto, pes illi longior alter erat ;
 Forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis,
 Et pedibus uitium causa decoris erat.
 Venit et ingenti uiolenta Tragoedia passu
 (Fronte comae torua, palla iacebat humi ;
 Laeua manus sceptrum late regale mouebat,
 Ludius alta pedum uincla cothurnus erat)
 [...]

[C'est là que je faisais les cent pas, protégé par l'ombre de ces bois, cherchant une inspiration pour ma muse. Je vis venir à moi l'Élégie, les cheveux peignés et parfumés ; si je ne me trompe, un de ses pieds était plus long que l'autre. Sa beauté était gracieuse, sa robe très légère, son expression celle d'une amante ; le défaut même de ses pieds était chez elle une beauté. Je vis venir aussi, à grands pas, la Tragédie, farouche, les cheveux épars sur son front menaçant ; sa longue robe balayait le sol ; sa main gauche, d'un geste large, agitait le sceptre royal ; le cothurne lydien chaussait haut ses pieds¹.]

Les deux allégories, mises en parallèles par l'anaphore de « Venit » (v.7 et 11), s'opposent terme à terme afin de dessiner les contours des deux "genres" : légèreté vs gravité, claudication vs solennité, séduction citadine vs vigueur sauvage. La description caractérise le ton, la forme métrique et les personnages (l'amante vénale habituée aux artifices de la ville / les personnages guerriers et marqués par l'*hybris*) propres à chacun des deux types de poésie. Suit alors une confrontation de deux prosopopées face au poète. La Tragédie défend ses intérêts auprès du poète en arguant de la bassesse morale et esthétique de l'élégie et conclut en inversant le *topos* de la *recusatio* : telle une divinité, elle affirme au poète qu'il a le talent pour entreprendre une œuvre tragique : « Nunc habeam per te, Romana Tragoedia, nomen ! / Inplebit leges spiritus iste meas. [Maintenant, moi, la Tragédie romaine, je veux, grâce à toi, avoir un nom ; ton souffle saura bien se conformer à mes lois².] ». L'ironie d'Ovide dévoile toute sa complexité dans la réplique de l'Élégie. Celle-ci commence par disqualifier, au moyen de la rétorsion³, l'attaque de la Tragédie à son encontre, en faisant remarquer que celle-ci était justement formulée en distiques élégiaques : « In me pugnasti uersibus usa meis. [Pour me combattre, tu as employé mes vers⁴.] ». Elle poursuit son apologie en soulignant son efficace dans le domaine amoureux, rappelant que c'est grâce à elle que le poète a pu séduire Corinne. Sous l'argumentation, la distinction entre élégie et tragédie se précise peu à peu, en filigrane. La Tragédie est ainsi par deux fois qualifiée de grave (« grauibus uerbis », v.35, « grauis », v.36), alors que l'Élégie se prétend légère à l'image de Cupidon (« Sum leuis, et mecum leuis est, mea cura, Cupido » [Je suis légère, et léger comme moi est mon favori,

¹ Ovide, *Les Amours, ibid.*, III, 1, v. 5-14, pp. 122-123.

² Ovide, *Les Amours, ibid.*, III, 1, v. 29-30, pp. 124-125.

³ Ch. Perelman définit ainsi la rétorsion : « Parmi les innombrables cas d'incompatibilité, il y en a qui résultent non du fait que deux règles différentes s'opposent, mais de ce que l'affirmation d'une règle est incompatible avec les conditions ou les conséquences de son assertion ou de son application : on peut qualifier ces incompatibilités d'*autophagie*. La *rétorsion* est l'argument qui attaque la règle, en mettant l'autophagie en évidence. ». Ch. Perelman, *L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation* [1977], Paris : Vrin, 1997, (Bibliothèque des textes philosophiques), pp. 72-73.

⁴ Ovide, *Les Amours, op. cit.*, III, 1, v. 38, pp. 124-125.

Cupidon] », v.41). Aux « accents sublimes » (« sublimia carmina », v.39) de sa rivale, l'Élégie oppose sa « voix caressante » (« blanditiis [...] meis », v.46). Mais, s'il semble donner l'avantage à l'élégie, ne serait-ce que parce qu'en fin de poème le personnage du poète obtient de la Tragédie un délai pour finir ses *Amours*, Ovide maintient une certaine ambiguïté en ne remettant jamais en question la hiérarchie traditionnelle : l'Élégie elle-même ne conteste pas la supériorité et la noblesse de celle qu'elle combat.

Le jeu ovidien se complique encore si l'on observe la composition globale du recueil, dont l'ordre paraît habilement concerté, comme le suggère la refonte des cinq livres en trois indiquée par l'auteur. En effet, les *Amours* peuvent être lus comme un intermède élégiaque entre deux projets plus importants. C'est ainsi du moins que, de façon assez linéaire, le poète élégiaque met en scène son activité littéraire : le poème I, 1 le montre contrarié dans son projet épique ; le poème II, 1 est un adieu aux chants héroïques ; en II, 18, le poète déclare à Macer, auteur épique, devoir se consacrer à chanter Vénus ; en III, 1, le poète est appelé par la tragédie, mais obtient de pouvoir finir ses élégies ; enfin, en III, 15, il dit adieu aux « molles élégies » de son recueil (« Inbelles elegi¹ »). Un tel parcours invite le lecteur à penser l'élégie comme un genre parenthétique, une sorte d'intermède ludique : le débat esthétique reste donc dynamique, ouvert, et le poète garde sa mobilité parmi les différentes possibilités que la poésie, en sa variété, lui offre. La conscience générique de l'élégie s'éveille ainsi sans mettre à mal le système hiérarchisé des "genres". Ovide, en suivant la voie ouverte par Propertius et Tibulle, réussit sans doute le tour de force d'assigner à l'élégie un champ propre, d'en légitimer l'écriture, d'en revendiquer la dignité, sans pour autant lui enlever sa légèreté caractéristique.

Nous avons montré que, pour se constituer en "genre" poétique, l'élégie érotique romaine s'est choisie une généalogie illustre (initiée par Callimaque) et s'est affrontée à l'épopée et à la tragédie dans un débat esthétique qu'elle n'a voulu ni figer ni résorber. Cela ne doit pas occulter pour autant la question de savoir si elle recouvre une poétique spécifique, c'est-à-dire si – par-delà les singularités de chaque auteur – elle implique intrinsèquement un « schéma générique relativement stable² », pour reprendre une expression de Jean-Marie Schaeffer. Cette question est au cœur de l'ouvrage de Paul Veyne que nous avons déjà évoqué, *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident* (1983) qui a fait date par l'audace de sa lecture de la poésie élégiaque latine, fondée prioritairement sur l'étude serrée des textes de Propertius. P. Veyne y insistait sur l'*étrangeté* de cette pratique d'écriture qui

¹ Ovide, *Les Amours*, *ibid.*, III, 15, v. 19, pp. 186-187.

² J.-M. Schaeffer, article « Poétique », dans : O. Ducrot, J.-M. Schaeffer (dir.), *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* [1995], Paris : Seuil, 1999, (Points / Essais), pp. 210-211.

déroute notre représentation de la poésie, emprunte au plus haut degré de la notion de lyrisme, connotée du côté de la sincérité et de l'effusion sentimentale authentique, et souhaitait faire sortir le lecteur contemporain de son « égocentrisme¹ ».

P. Veyne prend d'abord acte des incohérences chronologiques des épisodes par lesquels Properce ou Ovide sont censés narrer leur passion pour Cynthie ou pour Corinne. Celles-ci rendraient ardues voire vaines les diverses tentatives de la critique contemporaine visant à reconstituer l'intrigue amoureuse prétendument sous-jacente aux recueils. L'élégie érotique serait « une poésie sans action, sans intrigue menant à un dénouement ou maintenant une tension² ». Certes, cela n'empêche pas d'y trouver une organisation cohérente. P. Grimal, par exemple, propose de lire les poèmes de Properce non pas comme « le journal d'un amour, mais, chaque fois, une expérience de l'Amour en soi », ce qui expliquerait notamment le glissement des élégies amoureuses (livre I à III) aux récits étiologiques (livre IV), si l'on admet que « l'amour permet le passage du transitoire à l'absolu³ ». Mais lire les recueils hors de toute illusoire continuité narrative, c'est abandonner l'idée d'y trouver des correspondances étroites avec la vie de leurs auteurs et adopter un mode de lecture plus proche de celui des manuels de séduction tels que *L'Art d'aimer* d'Ovide. En effet, selon P. Veyne, chaque élégie exposerait une situation de la vie amoureuse, indépendamment des autres poèmes. Le genre élégiaque serait alors fondé sur une poétique de la répétition, de la scène typique. Les différentes situations de la vie amoureuse mises en œuvre par les élégiaques (la séduction, la jalousie, la dispute, la rupture, la réconciliation...) sont à considérer, selon P. Veyne, comme de simples motifs littéraires récurrents.

À l'appui de cette thèse, l'historien observe d'abord que le personnage de la femme aimée, chez les élégiaques, est construit avec un artifice ostentatoire. Son nom fait signe vers la mythologie (Némésis) ou la littérature (Lesbie, Corinne), c'est-à-dire vers la fiction. Les auteurs ne se soucient guère de la cohérence psychologique de ce personnage, dont le comportement face au poète s'inverse parfois d'un poème à l'autre. Plus encore, malgré la présence de *realia* qui permettent au lecteur de reconnaître, à certains indices, le demi-monde romain – aux contours assez flous, d'ailleurs, car le statut civique et moral des matrones, des plébéiennes, des affranchies et des prostituées n'est pas toujours clairement distingué –, on ne

¹ P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine*, *op. cit.*, p. 293. La thèse de P. Veyne est aujourd'hui nuancée, notamment par Frédéric Nau dans son article « *Flendo castigat mores* : le langage de l'émotion dans les *Élégies* de Properce », qui voit dans l'œuvre de Properce un manuel à l'usage des amants où la sémiotique des larmes et de l'émotion entre dans la perspective d'une sorte de décryptage didactique (Revue en ligne *Camena*, n°7, novembre 2009, disponible à l'adresse suivante : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Flebilis_elegia.pdf [Dernière consultation le 10 octobre 2010]).

² P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine*, *ibid.*, p. 88.

³ P. Grimal, *La Littérature latine*, *op. cit.*, p. 331.

saurait trop dire, parfois, s'il s'agit de femmes vénales ou bien simplement intéressées par les cadeaux de leurs amants. Selon P. Veyne, cette indécidabilité amène à penser que dans l'élégie le demi-monde n'est qu'une convention littéraire, et qu'il relève moins de la sociologie que de la sémiotique. Le demi-monde, en effet, instaure nécessairement une distance par rapport au narrataire, en principe éloigné de cette société. De plus, il explique l'amour malheureux du poète : « À Rome, le seul moyen de souffrir poétiquement en amour était d'aimer une femme indigne qu'on l'épouse¹ », la notion d'adultère étant beaucoup moins nette et culpabilisante dans la société romaine que dans une société judéo-chrétienne.

Qu'en est-il alors du personnage du poète ? Là encore, P. Veyne attribue à *ego* le rôle d'un simple signe pseudo-autobiographique, insincère, puisque « l'ego n'est qu'un procédé », et que l'« élégie est un photomontage de sentiments et de situations typiques de la vie passionnelle irrégulière, exposés à la première personne² ». *Ego* est donc un personnage, construit sans doute à partir de lointaines expériences personnelles des auteurs, mais qui n'est au fond que le troisième terme d'une relation actantielle déployée entre une femme qu'on ne peut épouser, un obstacle (le mari, un rival ou simplement la vénalité) et l'amant-poète. De cette relation triangulaire le lecteur-narrataire est à la fois le témoin et le juge. Le dispositif permet, selon P. Veyne, de fonder un véritable code élégiaque, exhibant son artifice grâce à des conventions littéraires (la *recusatio*, le sceau auctorial inspiré de Théognis chez Propertius et Ovide, les allusions érudites à la mythologie), et jouant de *topoi* dont les deux principaux sont l'esclavage amoureux (*seruitium amoris*) et le service de Vénus (*militia Veneris*). Le poète se présente effectivement comme l'esclave de celle qu'il aime, situation fort dégradante qui marque le choix d'*ego* de vivre en marge de la norme sociale. Chez Propertius, par exemple, cet esclavage est ressenti comme douloureux, et le poète s'en plaint, dès l'élégie I, 1 ; mais, parce qu'il est au fond choisi et non contraint, cet esclavage paraît ridicule, et la plainte devient plaisante aux yeux du lecteur, d'autant plus qu'elle parodie parfois le discours tragique ou s'orne artificiellement de comparaisons mythologiques. Le second lieu commun repose également en partie sur la parodie, puisqu'il s'agit de détourner le lexique militaire et épique pour l'appliquer au domaine amoureux. L'amant se décrit comme un combattant de l'amour, au service de Vénus. Ce *topos* a un double intérêt : d'une part, il suggère de façon plaisante l'aspect violent de la relation à la femme aimée ; d'autre part, il est un autre indice de l'inversion des valeurs sociales par le poète élégiaque, qui refuse l'engagement politique et militaire, et par conséquent la gloire et la richesse qui l'accompagnent éventuellement, au profit de son amour et de sa vocation poétique.

¹ P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine*, op. cit., p. 149.

² P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine*, *ibid.*, p. 65.

L'ouvrage de P. Veyne aboutit à rapprocher l'élégie érotique d'un genre aussi conventionnel que la bucolique, et à l'envisager comme une « pastorale en costume de ville¹ », constamment teintée d'humour. Cela implique une véritable révolution de notre conception de l'élégie, sans doute trop marquée par l'idée de lyrisme depuis le romantisme. Élaguée de tous les *a priori* qui la brouillent, de notre envie d'y trouver les réjouissances esthétiques de la confession amoureuse, de la représentation fidèle du réel ou encore de l'analyse fine des sentiments, l'élégie érotique apparaît comme un jeu, qui use des pièges et de la séduction d'un « je » conventionnel, à partir duquel le poète peut « subtilement mêler un ton personnel et des considérations impersonnelles, feindre l'aveu, suggérer des fantasmes, amuser, émouvoir, se moquer de lui-même et se moquer du lecteur² ». Sans doute a-t-on pu reprocher à P. Veyne de minorer quelque peu les affleurements de sincérité et d'émotion vraie des élégies romaines, notamment chez Tibulle et chez Propertius, moins enclins qu'Ovide au pur badinage, et d'oublier que les fantasmes et les fantaisies d'un poète font peut-être autant partie de sa biographie que ses aventures amoureuses avérées³. Il faut probablement nuancer, en effet, certains excès de son ouvrage, mais il nous semble qu'il met à jour de façon claire les grands principes de la poétique du "genre" de l'élégie érotique dans la littérature latine.

L'élégie érotique romaine semble s'être hissée au rang d'un véritable "genre" littéraire, en se dotant d'une généalogie de poètes exemplaires (Callimaque, Catulle, Propertius, etc.), en s'inscrivant de façon souple dans le débat esthétique avec les grands genres et en élaborant ses propres conventions. Elle s'est assurée une visibilité dans la tradition, et une adéquation de son domaine de prédilection, l'amour sensuel des jeunes gens, à un ton poétique léger et humoristique. Qu'est-ce qui pourrait alors expliquer que l'élégie érotique n'ait guère survécu au siècle d'Auguste ? Qu'est-ce qui, dans la production et la réception littéraires de l'époque, est susceptible d'éclairer l'actualisation éphémère du genre ?

Ovide : exaspération de l'élégie érotique

La question de la fugacité de l'élégie érotique nécessiterait une enquête approfondie, et nous nous en tiendrons ici à des hypothèses sans doute insuffisantes. Mais il apparaît clairement que la dialectique de la structure et de l'histoire qui préside à l'évolution des genres littéraires trouve, en l'espèce, un ancrage crucial dans l'œuvre d'Ovide, qui en est tout à la fois un témoin et un acteur majeur.

¹ P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine*, *ibid.*, titre du chapitre 7, p. 171.

² J. Gaillard, *Approche de la littérature latine*, *op. cit.*, p. 89.

³ Voir par exemple les remarques de J. Gaillard et R. Martin, *Les Genres littéraires à Rome*, *op. cit.*, p. 367.

Dans les *Amours*, le code de l'élégie érotique, déjà proche de la comédie par sa structure (un amant, une femme infidèle, et leurs amours contrariées) et par ses motifs (le paraclausithyron, par exemple, en I, 6 ou en II, 19), est poussé à son plus haut degré d'artifice, jusqu'à l'exaspération. Certains critiques¹ ont récemment mis en évidence de façon convaincante le soubassement rhétorique des *Amours*, les poèmes se présentant parfois comme de véritables suasoires. Le poète y fait l'éloge de la persuasion du discours, notamment en II, 19, où il exprime les délices d'un amour obligé de déjouer les obstacles que lui opposent la finesse de Corinne (« uersuta Corinna [la rusée Corinne²] ») et la rivalité du mari : les difficultés agrémentent le sentiment en forçant les amants à déployer de subtiles stratégies persuasives, un véritable art de la guerre où le triomphe est dû à la parole et non au sang (II, 12). Le lieu commun de la *militia Veneris* se conjugue donc au plaisir du discours. Mais la parole persuasive, qui aime à se pimenter de contraintes, encourt le risque de l'échec ; et c'est précisément ce qui arrive dans plusieurs élégies, notamment lorsque l'amant-poète se heurte aux lois naturelles. Le poème I, 13 en est un exemple : le poète demande en vain que la nuit se prolonge. De même, dans l'élégie III, 6, la débâcle vernale ayant gonflé les eaux d'un fleuve au point qu'il se trouve empêché de rejoindre sa maîtresse, l'amant-poète le supplie de « suspendre un moment [s]on cours³ ». Pour persuader à l'aurore ou au fleuve d'accéder à ses prières, le personnage du poète emploie des trésors de rhétorique. Il apostrophe les éléments et fait appel à la mythologie (Memnon en I, 13, Alphée, Xanthe et autres fleuves célèbres en III, 6). Mais l'adynaton se brise toujours à l'épreuve de la réalité, et le poète, déjà ridicule par ses folles requêtes, achève en III, 6 son caractère comique par une colère déraisonnable et outrancière : la rhétorique se défigure alors en invectives diverses au « torrent bourbeux⁴ ». Le retournement de l'adresse élogieuse au fleuve en agressivité mesquine trahit la désillusion du poète, qui découvre la vanité de la rhétorique persuasive et les mensonges de la mythologie poétique. L'ensemble du recueil reflète la généralisation de cette désillusion, puisque Corinne, malgré les discours séduisants de son amant, lui demeure infidèle et continue à se laisser guider par la vénalité. L'élégie III, 11 raconte la rupture définitive entre les amants, le poète prenant conscience des souffrances insupportables que sa maîtresse lui a fait subir et de la manière dont elle s'est jouée de lui. La séduction rhétorique a cédé face au réel, elle connaît

¹ Il s'agit notamment d'E. Delbey qui présente une synthèse de ses travaux [*Poétique de l'élégie romaine. Les âges cicéronien et augustéen*, Paris : Les Belles Lettres, 2001, (Études anciennes – série latine), 232 p.] et de ceux d'A. de Caro [*Si qua fides. Gli Amores di Ovidio e la persuasione elegiaca*, Palerme, 2003] dans : A. Teulade, E. Delbey, R. Lenoir, E. Soubrenie, J. Wilker, *Poètes de l'amour. Ovide, Les Amours. Pétrarque, Le Chansonnier. Shakespeare, Sonnets. Goethe, Le Divan*, op. cit., pp. 30-34.

² Ovide, *Les Amours*, op. cit., II, 19, v.9, pp. 116-117.

³ « [...] siste parumper aquas ». Ovide, *Les Amours*, *ibid.*, III, 6, v. 2, pp. 142-143.

⁴ « [...] non candida torrens ». Ovide, *Les Amours*, *ibid.*, III, 6, v. 105, pp. 150-151.

une mise en échec pragmatique, qui fait dire au poète qu'il ne sera plus dupe des illusions de la jeunesse, ni en amour, ni en discours :

Desine blanditias et uerba, potentia quondam,
Perdere ; non ego sum stultus, ut ante fui.

[Plus de ces caresses, plus de ces mots, tout-puissants autrefois, inutiles aujourd'hui ; je ne suis plus le sot que j'étais¹.]

Que reste-t-il alors à l'élégie ? Le plaisir du jeu littéraire, répondra-t-on. Mais là encore, les *Amours* d'Ovide amènent à s'interroger sur les limites de l'écriture élégiaque. Le jeu littéraire, qui s'appuie sur des conventions traditionnelles et sur des connivences intertextuelles, est ici entièrement exhibé dans la parodie. Ainsi, non seulement Ovide parodie-t-il les situations typiques de l'élégie érotique, mais aussi les parodies elles-mêmes. Comme le montre J.-P. Néraudeau², l'élégie II, 6 sur la mort du perroquet de Corinne est une parodie du poème 3 de Catulle, sur la mort du moineau de Lesbie, qui était lui-même une parodie des épitaphes des animaux domestiques de l'époque. Ovide atteint dans ce texte un niveau ironique inouï. Mais une telle parodie de la parodie, d'une certaine façon, signe l'échec de la rhétorique élégiaque, en ce qu'elle confirme son inanité dans le domaine amoureux : sans efficace sur les passions de la femme, l'élégie en est réduite à jouer avec le discours lui-même³. La séduction élégiaque se fige en fascination ludique.

Mais l'œuvre d'Ovide évite toute crispation et entrouvre une issue à l'élégie, en renouant paradoxalement avec sa dimension funèbre (déjà présente en Grèce) et l'expression de la tristesse. La lettre XV des *Héroïdes*, dont l'énonciatrice est la poétesse Sappho, articule la rhétorique non plus à la séduction persuasive, mais à la lamentation pathétique (et non à une plainte ridicule comme dans les *Amours*). Certes, la structure d'ensemble des *Héroïdes* est encore proche de l'exercice scolaire (l'écriture du discours imaginaire d'un personnage mythologique ou historique), mais l'enjeu n'est plus la conquête amoureuse : il s'agit bien plutôt de susciter une émotion, c'est-à-dire de mettre en mouvement les passions, comme le suggère une définition nouvelle de l'élégie promise à un grand retentissement : « elegia flebile carmen [l'élégie est le chant des pleurs⁴] » (v.7). Il nous semble qu'on gagne à mettre cet infléchissement de la structure rhétorique de l'élégie vers le pathétique en relation avec l'histoire de la rhétorique elle-même, afin d'en saisir la portée de manière nuancée. En effet,

¹ Ovide, *Les Amours*, *ibid.*, III, 11, v. 31-32, pp. 172-173.

² J.-P. Néraudeau, « Introduction » dans : Ovide, *Les Amours*, *ibid.*, p. XX.

³ Dès lors, elle devient un objet de parodie : on se souvient que, dans l'étonnante ronde de tous les discours littéraires que constitue le *Satiricon* de Pétrone, on peut lire, portée par le personnage d'Eumolpe, une « manière d'élégie » (« elegidarion ») sur la chute des cheveux qui reprend l'élégie I, 14 des *Amours*, qui n'est peut-être pas elle-même sans ironie vis-à-vis du texte de Catulle sur la chevelure de Bérénice, inspiré de Callimaque... Voir Pétrone, *Le Satiricon*, traduction du latin d'A. Ernout [1965], préface et notes de P. Galand-Hallyn, Paris : Librairie Générale Française, 1992, (Le Livre de Poche / classique, n°589), chapitre CIX, p. 126-127.

⁴ Nous traduisons.

comme l'a montré G. Mathieu-Castellani dans *La Rhétorique des passions*¹, l'évolution de la pensée rhétorique latine témoigne d'un intérêt toujours croissant pour les passions. La progressive réduction de la part effective de l'art oratoire dans la vie politique, que notait déjà Tacite, a favorisé la montée en puissance du genre épideictique et a recentré l'attention sur la visée *mouere*. Ce faisant, la rhétorique latine s'est peu à peu étoffée d'une théorie des passions, des altérations que le discours peut provoquer sur l'auditeur. Cette étude des mœurs et des caractères, cette éthique, n'est pas indifférente à la lente émergence du sujet poétique. C'est pourquoi le glissement vers le pathétique qu'Ovide amorce dès cette quinzième héroïde sera approfondi dans les *Tristes* et dans les *Pontiques*. Mais Ovide ne s'inscrit pas dans une démarche d'expression transparente (ni même revendiquée comme telle) de ses affects personnels. Le poète de Sulmone, nous l'avons déjà dit, n'invente pas la subjectivité poétique au sens où nous l'entendrions aujourd'hui, et ses deux dernières œuvres sont avant tout écrites comme des suppliques argumentées qui visent à obtenir de l'empereur un adoucissement de l'exil. C'est la mise en œuvre rhétorique du *pathos* fait entrer l'élégie dans une perspective poétique nouvelle, où le « je » ne sera plus réduit à un rôle conventionnel, et qui annonce la contiguïté du genre avec le lyrisme.

¹ Voir G. Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, Paris : P.U.F., 2000, (écriture), pp. 11-81 notamment.

CHAPITRE II

LA NAISSANCE DU GENRE EN FRANCE

I- La complainte médiévale

Les acquis de la recherche sur la poésie du Moyen Âge paraissent interdire de postuler une quelconque continuité de l'histoire de l'élégie entre l'Antiquité latine et la Renaissance. Certes, il existe une tradition savante qui perpétue l'emploi du mot latin d'*elegia* dans les arts poétiques : un traité de Mathieu de Vendôme, remarque G. Guerrero, « mentionne, par exemple, la tragédie, la comédie, la satire et l'élégie¹ ». De même, dans le chapitre V de la *Parisiana Poetria* (fin XII^e-début XIII^e siècle) de Jean de Garlande, l'élégie apparaît à la suite de la tragédie au sein de la catégorie des narrations historiques, c'est-à-dire non essentiellement fictives, dans un classement qui nous reste largement étranger, mais qui donne ici une brève définition thématique : « Il y a aussi l'élégie, qui est un chant de plainte, qui contient ou manifeste le chagrin des amants² ». Dante, d'autre part, parle au moins à deux reprises de l'élégie. La première allusion se trouve dans une lettre où, décrivant sa *Comédie*, il en vient à énumérer les genres poétiques dans une liste largement empruntée à Horace ; l'élégie y figure parmi le chant bucolique, la satire et la sentence votive³. La seconde mention figure dans le traité *De vulgari Eloquentia*, dans lequel Dante reprend l'idée d'une hiérarchie des styles qui distingue, selon lui, la tragédie, la comédie et l'élégie, celle-ci étant rattachée au style bas ou humble et à une matière pitoyable⁴. Ces différentes occurrences nous éclairent

¹ G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique, op. cit.*, p. 62.

² J. de Garlande, *Parisiana Poetria*, chapitre V, cité et traduit par M. Macé dans : *Le Genre littéraire*, textes choisis et présentés par M. Macé, Paris : Flammarion, 2004, (G.-F. Flammarion, « Corpus – Lettres »), p. 64.

³ « Il y a encore d'autres genres de narrations poétiques, à savoir le poème bucolique, l'élégie, la satire et la sentence votive, comme il peut apparaître dans la Poésie d'Horace ; mais de ceux-ci n'y a lieu de rien dire à présent. » Dante, *Épîtres*, XIII, 32, *Œuvres complètes*, traduction et commentaires par A. Pézard, Paris : Gallimard, 1965, (Bibliothèque de La Pléiade), p. 797.

⁴ « Ensuite, dans cette matière qui s'offre aux vers du poète, l'on doit user de discernement pour savoir si elle doit être chantée sur le ton tragique, ou comique, ou élégiaque. Par ce nom "tragédie" est prescrit le choix du style le plus élevé ; par "comédie", d'un style non relevé ; par "élégie", j'entends le style des malheureux. S'il semble qu'on doive chanter en style tragique, il faut alors prendre le vulgaire illustre, et par conséquent lier les paroles en forme de chanson. Si l'on doit chanter en style comique, on prendra tantôt le vulgaire moyen, tantôt le plus humble ; et je me réserve de montrer dans le quatrième livre de cet ouvrage la distinction à faire entre ceux-ci. Si enfin l'on chante en style élégiaque, il faut prendre seulement le vulgaire le plus humble. » Dante, *De l'Éloquence vulgaire*, II, 4, *Œuvres complètes, ibid.*, pp. 601-602.

donc sur la réception de l'étiquette générique latine à l'époque médiévale, où elle ne demeure que dans un usage savant, lié à la tradition de la poésie néo-latine notamment.

On ne peut se contenter d'une telle observation pour conclure à la permanence de la tradition de l'épique, dont la place dans la poésie médiévale en langue vulgaire semble bien plus incertaine. Il faut ainsi faire nôtre la prudence méthodologique de H.-R. Jauss qui, à la fin de son article sur « Littérature médiévale et théorie des genres », regrettait le poids de « l'idéologie de la continuité¹ » héritée de la conception romantique de l'histoire littéraire, et qui « nous a fait oublier combien l'éloignement de la littérature médiévale dans le temps est grand et combien différente est sa nature² ». Dans son *Essai de poétique médiévale* (1972), Paul Zumthor pose de manière claire la question préliminaire à toute enquête sur les genres au Moyen Âge :

Une question préalable : les hommes du Moyen Âge eurent-ils l'idée ou le sentiment que les textes poétiques se rangeaient en ensembles génériques ? Ils possédèrent un vocabulaire « littéraire », fait de bric et de broc et d'usage assez banal, que l'absence de toutes réflexions théoriques sur la poésie empêcha sans doute de prendre consistance³.

À partir de ce métalangage embryonnaire, il serait donc audacieux, selon P. Zumthor, de considérer que les auteurs médiévaux aient connu un véritable système de classification générique. L'opposition chant *vs* non-chant n'est pertinente que pour un certain nombre de noms de genres : *chanson*, *descort vs estoire*, *dit*, *fabliau*. D'autres genres se définissent par leur thématique : le *planh* occitan s'applique à tout chant de déploration, par exemple. D'autres encore « renvoient, de façon assez confuse, à une certaine forme, indépendamment de son contenu : ainsi *rondeau*, *virelai*⁴ ». Une telle conscience rudimentaire des genres appelle, selon P. Zumthor, une taxinomie élaborée à partir de critères propres à la période médiévale et d'où résultent « non des classes abstraites, mais des groupes historiques ». De cette recherche découlent les notions de « subtraditions⁵ » (fondées sur des variations typologiques, rhétoriques ou rythmiques) et de « formes de discours⁶ » (identifiables à certaines fonctions linguistiques spécifiques). L'approche de P. Zumthor, qui cherche la plus grande adéquation possible à la production "littéraire" médiévale, confirme l'absence de l'épique telle qu'elle a pu se caractériser dans la tradition latine.

On ne peut pour autant inférer de la "disparition" du mot dans la littérature en langue vulgaire l'extinction de la chose elle-même. L'épique pourrait demeurer une pratique

¹ H.-R. Jauss, « Littérature et théorie médiévale des genres », *Poétique*, n°1, 1970, repris dans : G. Genette [*et al.*], *Théorie des genres*, *op. cit.*, p. 70.

² *Idem.*

³ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale* [1972], Paris : Seuil, 2000, (Points / Essais), p. 194.

⁴ P. Zumthor, *ibid.*, p. 195.

⁵ P. Zumthor, *ibid.*, p. 198.

⁶ P. Zumthor, *ibid.*, p. 208.

d'écriture vive sous un autre nom, et son essence avoir investi d'autres traditions ou d'autres formes poétiques. Cette continuité est ainsi défendue par Jean-Michel Maulpoix, par exemple, lorsqu'il retrace brièvement l'histoire de l'élégie :

Au Moyen Âge, l'élégie est absente de la poésie. Ou plutôt elle s'y montre présente, non pas comme telle, mais comme tonalité (élégiaque) dans des genres tels que les « chansons de toile », les « aubes » qui chantent la séparation des amants, les complaintes, les dits, les ballades, les épitaphes... Elle dit les chagrins d'amour¹.

Jean-Michel Maulpoix souligne avec prudence le glissement que cette continuité opère vers une conception du genre qui n'est ni celle des élégiaques latins, ni probablement celle de l'*épistémè* médiévale, puisque l'élégie est alors réduite au seul « niveau sémantique² » (le thème des « chagrins d'amour ») ou à une « tonalité », terme dont on verra la complexité mais qui indique de prime abord une configuration énonciative qui lie le thème du malheur à une énonciation dysphorique.

Les auteurs du XVI^e siècle eux-mêmes semblent pourtant suggérer une filiation entre l'élégie latine et une forme poétique médiévale, la complainte³. S'appuyant probablement sur les accents plaintifs des *Héroïdes* et des *Tristes* d'Ovide, Du Bellay traduit ainsi l'*Héroïde VII* sous le titre : « Complainte de Didon à Énée » en 1552. Mais le reste de l'œuvre poétique de Du Bellay montre que complainte et élégie, en dehors de la pratique de la traduction, ne se superposent pas tout à fait, notamment du point de vue de la forme métrique. Ainsi les poèmes qu'il intitule du nom d'élégie sont-ils toujours composés en décasyllabes à rimes plates⁴, alors que « La Complainte du désespéré⁵ » par exemple procède d'une versification plus complexe (quatre-vingt-cinq sizains d'heptasyllabes de disposition AABCCB). Les traités de rhétorique contemporains de Du Bellay feront également la différence. Thomas Sébillet, au chapitre XII du deuxième livre de son *Art poétique français* (1548), intitulé « De la déploration, et Complainte », paraît d'abord faire l'amalgame : « Complaintes et déplorations sembleraient être comprises sous l'élégie, qui ne les sonderaient au vif. Car

¹ J.-M. Maulpoix, *Du Lyrisme*, op. cit., p. 195.

² J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 108.

³ Sur ce point on se reportera à l'enquête minutieuse de Georges Lote, qui montre à quel point les délimitations incertaines de l'élégie, du point de vue thématique comme du point de vue formel et rhétorique, amènent les auteurs du XVI^e siècle et du XVII^e siècle à brouiller la distinction entre élégie et complainte, voire à confondre l'élégie avec le lai. Voir G. Lote, *Histoire du vers français*, t. VI, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1991, pp. 35-45.

⁴ Voir par exemple « Elegie » dans : Du Bellay, *Œuvres poétiques*, édition de D. Aris et F. Joukovsky, t. I, Paris : Bordas, 1993, (Classiques Garnier), pp.181-184 ; « Élégie d'amour » et « Élégie amoureuse », dans : Du Bellay, *Œuvres poétiques*, édition de D. Aris et F. Joukovsky, t. II, Paris : Dunod, 1996, (Classiques Garnier), respectivement pp. 196-199 et pp. 231-233.

⁵ Du Bellay, *Œuvres poétiques*, *ibid.*, tome I, pp. 200-214.

l'élégie proprement veut dire complainte¹ ». Mais la valeur modale du conditionnel introduit déjà, on le sent, une nuance explicitée par la suite :

Mais les usages et différentes sortes d'icelles me contraignent t'en faire traité particulier : et t'aviser au reste que tu trouveras chez Marot et autres clairs Poètes des complaintes et déplorations : les unes faites en forme d'épithames, comme la plupart des épithames qui se font aujourd'hui : les autres en forme d'élégie, comme celle de Marot sur la mort de Samblançay. Autres en forme d'éplogue, comme celle de Marot sur la mort de feu Madame la Régente².

L'expression « en forme d'élégie » est ici de la plus grande importance. La suite du chapitre, en effet, énumère encore d'autres formes possibles de la complainte (huitains ou dizains, longs discours...), même si Sébillet reconnaît que les rimes plates et le vers de dix syllabes sont pour lui plus appropriés à l'expression de la plainte, qui est commune à la complainte et à l'élégie. Il ressort de tout cela que selon Sébillet l'élégie est plus fermement attachée à une forme métrique déterminée que la complainte. Paradoxalement, il semble donc que pour un théoricien de la Renaissance tel que Sébillet ce ne soit pas la tonalité élégiaque qui survit dans la forme de la complainte, mais plutôt la tonalité de la complainte qui se retrouve en la forme de l'élégie. De fait, dans la tradition médiévale de la complainte, la forme était soumise à de telles modulations métrico-prosodiques qu'on est bien obligé d'y reconnaître « un poème extensible, fondé sur la répétition et la variation³ », hors de toute considération formelle, et dont l'« assise pseudo-générique⁴ » est essentiellement thématique et énonciative, définissable comme « profération endeuillée⁵ ». À travers l'exemple de la complainte, on mesure à quel point les pratiques poétiques médiévales demeurent irréductibles à tout classement générique quelque peu systématique, qu'il s'agisse de celui qui prend peu à peu corps au XVI^e siècle ou de celui (largement informé par le précédent) de nos habitudes de lecture actuelles.

Si le nom de l'élégie s'efface au Moyen Âge, ce n'est certes pas que la thématique de l'amour malheureux disparaisse. Les *topoi* de l'expression antique de la tristesse se retrouvent bien entendu encore chez Rutebeuf ou chez François Villon : les lieux du *tempus fugit* virgilien et de l'*ubi sunt* emprunté au *Livre de Baruch* (3, 16-18) et à Boèce imprègnent la lyrique médiévale : « Mais où sont les neiges d'antan¹ ? » demande instamment Villon dans la « Ballade des dames du temps jadis ». Il serait assez audacieux, semble-t-il pourtant, d'en

¹ T. Sébillet, *Art poétique français* (1548), II, XII, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, édités par F. Goyet, Paris : Librairie Générale Française, 1990, (Le Livre de Poche classique), p. 140-141.

² T. Sébillet, *poétique français*, dans : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *ibid.*, p. 141.

³ H. Scepti, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris : Gallimard, 2000, (Foliothèque), chapitre V : « La forme complainte : une forme hybride », p.96. Cela n'empêche guère de constater par ailleurs la récurrence d'un schéma métrique dominant, que décrit H. Morier pour qui la complainte adopte souvent « la disposition du "lai", l'alternance de deux mètres sur deux rimes seulement », généralement des heptasyllabes et des trisyllabes. (Voir H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, article « Complainte », Paris : P.U.F., 1961, p. 201).

⁴ H. Scepti, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, *ibid.*, p. 97.

⁵ H. Scepti, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, *idem*.

¹ F. Villon, « Ballade des dames du temps jadis », *Poésies*, édition de J. Dufournet, Paris : Gallimard, 1973, (Poésie), p. 69-70.

conclure à un simple effacement de l'étiquette de genre *élégie* durant la période médiévale ; dans la production poétique du XI^e au XIV^e siècle au moins, où la conscience générique, si elle existe, ne peut être qu'embryonnaire, comme l'a montré P. Zumthor, c'est bien le genre de l'élégie lui-même qui disparaît. Chez les élégiaques latins, on l'a vu, l'élégie est plus qu'une thématique : elle est d'abord une forme métrico-prosodique, fortement liée à la période augustéenne à un code littéraire (personnages typiques, situations amoureuses déterminées) ou, à partir d'Ovide, à une structure énonciative et formelle (la lettre plaintive). Il paraît assez vain d'en chercher une équivalence au sein de la "littérature" médiévale, qui est dans une large mesure étrangère à celle de l'Antiquité comme à celle inaugurée à la Renaissance. Il faut admettre après H.-R. Jauss une certaine discontinuité de l'histoire des genres littéraires, qui touche particulièrement l'élégie. Cette discontinuité n'est pas absolue (la tradition néo-latine et érudite garde la trace de l'*elegia*) mais suffisante pour que la résurgence de l'élégie au XVI^e siècle constitue une rupture remarquable, qu'il faut interroger.

II- L'ère des Regrets

La première occurrence en français du nom « élégie » remonte, selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, aux environs de 1500. C'est à tort que Du Bellay en attribue la paternité à Lazare de Baïf à la fin de *La Deffence et illustration de la langue françoise* (1549) :

Je ne craindray point d'aleguer encores pour tous les autres ces deux lumieres Françoises, Guillaume Budé & Lazare de Bayf. Dont le premier a escrit, non moins amplement que doctement, l'Institution du Prince, œuvre certes assez recommandé par le seul nom de l'ouvrier. L'autre n'a pas seulement traduit l'Electre de Sophocle quasi vers pour vers, chose laborieuse, comme entendent ceux qui ont essayé le semblable : mais davantaige a donné à nostre Langue le nom d'*epigrammes* & d'*elegies*, avecques ce beau mot composé, *aigredoux* : afin qu'on n'attribue l'honneur de ces choses à quelque autre¹.

Selon V.-L. Saulnier, le terme « elegye » apparaîtrait dans la *Chronique de l'an 1500* de Jean d'Autun, pour désigner semble-t-il la déploration d'un mort illustre, et l'adjectif « elegiaque » dans le *Barathre infernal* de Regnaud le Queux, écrit autour de 1480, au sein de la formule : « Poètes moraulx, satyriques, elegiaques¹ ». On trouve en réalité déjà le nom « elegie » à la fin du XV^e siècle sous la plume de Simon Gréban qui, parlant de la plainte funèbre, différencie le

¹ Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, II, 12, édition de L. Terreaux, Paris-Bruxelles-Montréal : Bordas, 1972, (Bibliothèque Bordas), p. 111.

¹ V.-L. Saulnier, *Les Élégiés de Clément Marot* [1952], Paris : SEDES, 1968, p.161. Saulnier s'est sans doute appuyé sur A. Dauzat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris : Larousse, 1938, article « Élégié », p. 270, qui propose la même datation des premières occurrences.

« gros langaige pastoureau », destiné aux gens du peuple, du langage plus relevé qui convient aux nobles, « elegie ou chant eroïque¹ ».

Quelle que soit l'histoire du mot dans notre langue, les historiens de la littérature s'accordent pour reconnaître à Clément Marot la paternité de l'élégie en tant que "genre poétique" en France.

Les élégies de C. Marot

L'édition *princeps* de *La Suite de L'Adolescence clémentine* paraît sans date chez la veuve du libraire P. Roffet, sans doute en fin 1533 ou au début de 1534 ; la première section du recueil est intitulée « Les Elegies », et comporte vingt-et-un poèmes expressément désignés sous ce nom, suivis d'un rondeau. Chez un poète incarnant, selon la formule de F. Rigolot, « une nouvelle conscience d'auteur² », et qui se montre attentif à l'extrême non seulement aux conditions matérielles mais également à la dimension textuelle de l'édition de ses œuvres, nul doute que le choix d'un tel titre ne procède d'une intention de souligner l'aspect nouveau de ces textes, par contraste peut-être avec les formes poétiques médiévales qui dominaient encore dans *L'Adolescence clémentine* publiée en 1532 : complaintes, épitaphes, ballades, chant royal, rondeaux, chansons, etc. *La Suite de L'Adolescence clémentine* met en effet davantage en valeur deux « genres nouveaux³ » de l'époque de François I^{er} : l'élégie et l'épître. Ces vingt-et-une élégies rompent ainsi avec les formes médiévales et singulièrement avec les formes de prédilection des Grands Rhétoriciens, en faisant retour sur un "genre" gréco-latin.

Mais le choix de ce titre ne se limite probablement pas à une revendication de nouveauté, car désigner ces poèmes par le terme d'épître eut alors suffi. Il aurait dénoté la forme énonciative effectivement adoptée par l'ensemble des poèmes, et connoté une certaine mise à distance des formes poétiques héritées du Moyen Âge. C'est pourquoi C. A. Mayer, dans la préface à son édition critique, avance l'hypothèse que c'est le thème de l'amour, commun à ces vingt-et-un textes, qui a donné à Marot l'idée de les baptiser « elegies » pour les distinguer des épîtres dont le thème était différent¹. L'élégie marotique serait alors une

¹ Citations des *Épitaphes de Charles VII de France* de S. Gréban dans : C. Thiry, *La Plainte funèbre*, Turnhout : Brepols, 1978, (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 30), p. 32.

² Voir le chapitre 6, intitulé : « Une nouvelle conscience d'auteur : Clément Marot », dans l'ouvrage de F. Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Paris : Seuil, 2002, (Points-Essais), pp. 99-113.

³ G. Gros et M.-M. Fragonard, *Les Formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris : Nathan, 1995, (Nathan 128), p. 78.

¹ Voir C. A. Mayer, « Introduction » à C. Marot, *L'Enfer, les Coq-à-l'âne, les Élégies*, Paris : Honoré Champion, 1977, p. XXII.

épître amoureuse – définition que l’on retrouvera plus tard chez Sébillet. Cette hypothèse paraît confirmée par Marot lui-même dans les titres définitifs de certaines élégies, qui invitent à distinguer l’élégie de la seule forme épistolaire : « La Première Elegie, en forme d’epistre¹ », « La troisieme elegie, en manière d’epistre² », « La quatriesme elegie en epistre³ ». Mais une telle distinction n’a pas pour unique conséquence de porter l’attention sur le contenu thématique des élégies, qui spécifierait l’élégie au regard de la forme épistolaire : elle amène à se demander si cette forme n’est pas accidentelle, et si la thématique amoureuse n’est pas la seule caractéristique essentielle de l’élégie. De cela témoigneraient d’abord le fait qu’un rondeau ait pu clore la section des élégies dans l’ensemble du recueil, mais surtout « La dixiesme Elegie en forme de Ballade » et « La dixneufviesme Elegie ». Le premier de ces deux textes adopte en effet la forme traditionnelle de la ballade médiévale (trois huitains d’octosyllabes suivis d’une demi-strophe d’envoi, avec un refrain), et sera intégrée dans l’édition des *Œuvres* de 1544 dans la section consacrée à cette forme. Le second texte possède une structure particulière : 78 vers répartis en sizains de rimes AABAAB, où se répète l’alternance de deux décasyllabes suivis d’un tétrasyllabe. Sébillet le citera en exemple du « cantique », forme aux contours variables qu’il rapproche de l’ode et de la chanson⁴. Dès *La Suite de L’Adolescence clémentine*, l’élégie marotique se caractérise donc par une certaine instabilité, ou du moins une élasticité formelle qui rend le critère du thème amoureux en grande partie comptable de l’unité du genre.

Dans sa "matière" amoureuse, l’élégie marotique s’inscrit d’abord dans la filiation des élégiaques augustéens. Comme chez Properce notamment, l’ensemble obéit à une apparente continuité, que les titres choisis par Marot exhibent à deux reprises : « L’unziesme Elegie, suivant le propos de la precedente⁵ » et « RONDEAU À CE PROPOS⁶ » faisant suite à la vingt-et-unième élégie. Une lecture aussi attentive que celle de V.-L. Saulnier y repérerait les indices possibles d’un éventuel « roman par lettres, à épisodes⁷ » : les élégies I à VIII correspondraient alors aux promesses et aux demandes de faveurs de l’amant à la dame qui l’aime ; les élégies IX à XIII mettraient en scène une dame qui n’aime pas (ou plus ?) l’amant, et irait jusqu’à s’en montrer indigne (élégie XIV) ; les élégies XV à XVII témoignent de

¹ C. Marot, *Œuvres complètes I*, édition de F. Rigolot, Paris : Flammarion, 2007, (GF Flammarion), p. 263.

² C. Marot, *Œuvres complètes I*, *ibid.*, p. 270.

³ C. Marot, *Œuvres complètes I*, *ibid.*, p. 272.

⁴ Voir T. Sébillet, *Art poétique français*, II, VI, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 124.

⁵ C. Marot, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 281.

⁶ C. Marot, *Œuvres complètes I*, *ibid.*, p. 305.

⁷ V.-L. Saulnier, *Les Élégies de Clément Marot*, *op. cit.*, p. 52.

meilleures dispositions de la femme aimée, qui consent à être appelée « Maistresse¹ » ; enfin, les élégies XVIII à XXI seraient centrées autour du mariage. Mais, comme le souligne V.-L. Saulnier lui-même, ces éléments ne suffisent guère à établir que toutes les élégies se réfèrent au même personnage féminin, et l'ensemble juxtapose plutôt diverses figures typiques de la dame aimée : l'oublieuse de ses promesses, l'intéressée qui écrit dans l'intention de se faire épouser, ou encore la mal mariée. Ces figures, en particulier la dernière, renvoient à des lieux communs de la poésie médiévale, et à une vision pré-pétrarquiste de l'amour.

C'est que l'élégie marotique s'éloigne fort de la poésie personnelle, et joue à la fois de stéréotypes médiévaux, telle que la loyauté de l'amant éconduit qu'illustre par exemple *La Dame sans merci* d'A. Chartier dont le nom est cité avec à-propos dans la pièce XVII (« J'ay leu Alain, le tresnoble Orateur² »), et de *topoi* de l'élégie latine, dont le plus prégnant est le servage amoureux : « estre serf en tes mains³ » (I, v.95), « Esclave et serf d'amour⁴ » (II, v.23). L'élégie XIV mêle ainsi de façon exemplaire l'influence de Properce (III, 21) et de la tradition de l'*amor de lonh* provençal, en reprenant l'idée que l'amour trop ardent exige un éloignement de l'amant. De même, l'élégie VII, dans laquelle l'amant s'inquiète de ne pas recevoir de lettres de sa dame, associe le *topos* médiéval de l'*ubi sunt* et le *topos* rhétorique antique de l'adynaton (la chose impossible) :

Où sont ces yeulx, lesquelz me regardoient
 Souvent en ris, souvent avecques larmes ?
 Où sont les motz, qui tant m'ont faict d'alarmes ?
 Où est la bouche aussi, qui m'appaisoit,
 Qui tant de foys et si bien me baisoit ?
 Où est le cueur que irrevocablement
 M'avez donné ? Où est semblablement
 La blanche main qui bien fort m'arrestoit,
 Quant de partir de vous besoing m'estoit ?

Helas (Amans), hélas se peult il faire
 Qu'amour si grant se puisse ainsi desfaire ?
 Je penseroys plustost que les ruisseaulx
 Feroient aller encontre mont leurs eaux,
 Considerant que de faict, ne pensée,
 Ne l'ay encor (que je sache) offensée⁵.

Cette double influence latine et médiévale ne cesse de travailler les vingt-et-un poèmes dans le sens d'une généralisation du propos amoureux pour le mettre à distance de la poésie personnelle ou subjective (au sens que prendra ce mot avec la modernité romantique). La

¹ Dans l'élégie XVII, v.22 : « Quand me souffrez vous nommer ma Maistresse ». C. Marot, *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 293.

² C. Marot, *Œuvres complètes I*, *ibid.*, p. 292.

³ C. Marot, *Œuvres complètes I*, *ibid.*, p. 265.

⁴ C. Marot, *Œuvres complètes I*, *ibid.*, p. 268.

⁵ Élégie VII, v. 8-22. C. Marot, *Œuvres complètes I*, *ibid.*, p. 277.

"poésie", ce « champ d'écriture qu'on peut considérer comme une fiction ornementale¹ » et qui définit encore partiellement au début du XVI^e siècle l'écriture poétique par le recours à la fable, entrecroise sans cesse les mythes antiques et les allégories médiévales telles que le *Roman de la Rose* les avait multipliées : Hélène, Vénus (élégie I) et Cupidon (VI) côtoient Fortune (I), Danger, Jalousie, Amour et Crainte (VIII) ; Dangier, Maubec, Jalousie et Fantaisie (XII) ou Nature (XX) voisinent avec Pluton et Orphée (XXI).

Parmi toutes ces figures, la présence de Didon et de Sapho dans l'élégie XXI (respectivement aux vers 15 et 18) révèle l'influence majeure des *Héroïdes* d'Ovide (traduites en vers français par Octavien de Saint-Gelais dès 1498), qui éclaire en partie le choix de la forme de l'épître pour la plupart des poèmes. Mais elles obligent également à prêter attention aux figures de l'échange épistolaire : jamais sans doute le scripteur n'est Marot lui-même, mais bien les diverses *personae* qu'il adopte : l'énonciateur de l'élégie XVIII est un amant possédant « une grande et noble seigneurie² », ce qui n'est pas le cas de l'auteur... Mieux encore : l'élégie XIX, démarquée par sa forme strophique, fait surgir une nouvelle voix, celle de la Dame elle-même, qui se plaint d'être délaissée par son amant déloyal. Et c'est encore une voix féminine, celle de la mal mariée invoquant Didon et Sapho, qu'on entend dans l'élégie XXI, achevant ainsi le recueil sur un hommage explicite à Ovide, avant une adresse à la Vierge qui, comme le signale F. Rigolot³, rappelle la fin des *Rime sparse* de Pétrarque.

Cette diversité énonciative, ces ornements mythologiques et allégoriques, ainsi que la structure casuistique de la majorité de ces poèmes, poussent V.-L. Saulnier à conclure que les élégies de Marot visent à « nous présenter les diverses faces de l'amour malheureux », à exposer diverses situations typiques de la relation amoureuse en ce qu'elle peut avoir de douloureux. Marot inscrit définitivement l'élégie, semble-t-il, du côté de la plainte amoureuse. Mais cela ne la cantonne nullement dans le pathétique, dans le « piteux stille⁴ » qu'évoque l'amant de l'élégie I. Les *topoi* employés par Marot entravent l'empathie du lecteur, et les situations amoureuses confinent à la comédie, comme chez les élégiaques latins : l'élégie XIII, par exemple, fait écrire un vieillard qui se plaint que sa jeune femme ne s'intéresse guère à lui :

Le juste dueil remply de fascherie
Qu'eustes her soir par la grand' resverie
De l'homme vieil, ennemy de plaisir,
M'a mis au cueur ung si grant desplaisir
Que toute nuyct repos je n'ay seu prendre.

¹ C.-G. Dubois, *La Poésie du XVI^e siècle en toutes lettres*, Paris : Bordas, 1989, p. 4.

² Élégie XVIII, v. 76. C. Marot, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 297.

³ Note 80 de la page 305, dans C. Marot, *Œuvres complètes I, ibid.*, p. 581.

⁴ Élégie I, v. 106. C. Marot, *Œuvres complètes I, ibid.*, p. 266.

Aussi seroit à blasmer et reprendre
Le serviteur qui porter ne sauroit
Le mesme dueil que sa Maistresse auroit.
Certainement ma Nymphé, ma Deesse,
Quant joye avez, je suis plain de Iyesse ;
Et quant douleur au cueur vous touche et poingt,
Je ne reçoÿ de plaisir ung seul poinct¹.

Le lexique omniprésent du pathétique, du « deuil² », de la « complainte³ », de la « plainte amère⁴ », et les multiples occurrences de l'interjection « hélas⁵ » ne doivent pas occulter les éventuelles accointances de l'élégie avec le comique.

On s'aperçoit que les limites que Marot impose à l'élégie sont extrêmement fluctuantes, et que dès cette section de *La Suite de L'Adolescence clémentine* dans l'édition de 1533-1534, on doit se contenter de quatre dominantes, et non de caractéristiques hégémoniques. La première de ces dominantes est l'énonciation épistolaire, certes non exclusive, mais fortement soulignée dans l'ensemble des poèmes à la fois par certains titres de poèmes, par les indices de première et de deuxième personnes, et par le lexique omniprésent de l'écriture et de la lecture, jusqu'en ses dimensions matérielle (« Sur le papier », IX, v.8) et spirituelle (« Le plus grant bien qui soit en amytié, / Apres le don d'amoureuse pitié, / Est s'entrescrire [...] », VI, v.1-3). La deuxième dominante est la thématique amoureuse, qui n'est certes pas l'apanage de l'élégie seule, mais qui prend une place prépondérante dans la définition du genre. En outre se confirme une dominante d'ordre plus stylistique : la tendance à l'emploi d'un lexique et d'une rhétorique le plus souvent liés à l'idée de tristesse, et qui participent assez généralement à une stratégie persuasive axée sur l'effet pathétique – quoique, affirmons-le derechef, cela ne soit là encore en rien exclusif. Enfin, l'influence de Marot sur la pratique du genre au XVI^e siècle se fera peut-être avant tout sentir à travers une dominante métrique : l'emploi des décasyllabes à rimes plates comme forme majoritaire de l'élégie française, sorte d'équivalent premier du distique latin. La lecture des élégies marotiques de 1533-1534 n'apportent donc aucun trait définitoire absolu à l'élégie, ni ne figent le moins du monde sa souplesse et sa labilité irréductibles.

Or les éditions suivantes des œuvres de Marot ne font encore qu'accroître l'extension de l'élégie dans la pratique de son initiateur français. Les *Œuvres* de 1538 reprennent dans *La Suite de L'Adolescence clémentine*, après la « Deploration sur le Trespas de Messire Florimond Robertet » et de l'« Eglogue sur le Trespas de Ma Dame Loyse de Savoye », les élégies de 1533-1534, en les augmentant de six autres élégies : trois complaints déploratives

¹ Élégie XIII, v. 1-12. C. Marot, *Œuvres complètes I, ibid.*, p. 283-284.

² Voir entre autres : III, v. 20 ; XIV, v. 45 ; XV, v. 21.

³ Voir par exemple : XV, v. 1 ; XVIII, v. 87 ; XXI, v. 92.

⁴ XXI, v. 89.

⁵ Notamment : I, v. 109 ; II, v. 2 ; VII, v. 17 ; XIV, v. 33 ; XIX, v. 10 ; XXI, v. 66.

et trois nouvelles élégies amoureuses. Marot rebaptise « elegies » deux anciennes complaintes funèbres déjà publiées dans le recueil de 1533-1534 dans la section du « Cimetière » : « Complainte sur la mort de Anne Lhuillier d'Orleans, laquelle par fortune fut bruslée dormant en son lict » et « La complainte du riche infortuné, Messire Jacques de Beaune, seigneur de Semblançay », à la suite desquelles il ajoute « De Jehan Chauvin Menestrier, qui fut noyé ». Le classement de poèmes funèbres sous l'étiquette « elegie » a embarrassé les critiques : C.A. Mayer y voit une hésitation de Marot quant à la définition du genre au vu de l'ambivalence même de l'élégie antique¹ (dont Marot pouvait évidemment percevoir, au-delà de la seule élégie érotique latine, combien elle seyait à toutes les thématiques tristes et aux effets pathétiques). V.-L. Saulnier préfère quant à lui considérer que Marot voulait marquer par cette nouvelle désignation la singularité de ces textes déploratifs, qui réalisaient selon lui un mixte inédit entre le sérieux de la complainte et une certaine légèreté (mais sous une forme moins épigrammatique) de l'épithaphe².

L'œuvre de Marot introduit donc l'élégie dans la poésie française sans en déterminer précisément les caractéristiques, bien au contraire : elle semble l'ouvrir toujours davantage à la variété, au divers, tant au plan thématique qu'au plan énonciatif (les élégies déploratives délaissant la structure de l'épître). Seules la recherche pragmatique d'un effet fréquemment pathétique (liée à une rhétorique) et la préférence formelle pour les décasyllabes à rimes plates demeurent tout au long de l'œuvre de Marot. C'est bien peu, en fait, pour cerner un "genre" poétique nouveau. Les critiques ne laissent pas de relever les difficultés qui accompagnent le geste inaugural de Marot pour qui tente de tracer l'histoire du genre. Ainsi, James E. Clarke estime que l'état de l'élégie à la mort du poète de Cahors constitue une « véritable anarchie [dans laquelle] n'importe quelle forme métrique, n'importe quel thème et même n'importe quelle disposition d'esprit paraît admissible³ » et l'explique par la double influence de l'élégie augustéenne et de l'épître. De son côté, Christine M. Scollen circonscrit de manière fort nuancée les caractéristiques de l'élégie chez Marot, dans l'édition de 1533-1534 :

They are love epistles, which, though not necessarily concerned with sad themes, deal mainly, though not exclusively, with the themes of absence or unrequited love. Although the very name elegy suggests a return to the literature of Antiquity, the elegies do not represent an attempt to imitate the Latin elegiac

¹ C. A. Mayer, « Introduction » à C. Marot, *L'Enfer, les Coq-à-l'âne, les Élégies*, op. cit., p. XXIII.

² V.-L. Saulnier, *Les Élégies de Clément Marot*, op. cit., pp. 43-44.

³ « [...] pure anarchy [in which] any prosodic form, any theme, even any mood seems to be acceptable » J. E. Clarke, *Élégie : The Fortunes of a Classical Genre in Sixteenth-Century France*, The Hague-Paris: Mouton, 1975, (Studies in French Literature, 23), p. 53 [Nous traduisons].

poets directly, but follow rather, as to their form the *Heroides* of Ovid, and as to their content, to a large extent the tradition of mediaeval love poetry¹.

Selon elle, c'est la plasticité même des élégies de Marot, le flou de leurs contours, qui a ouvert la voie aux ambiguïtés et aux confusions qui entourent le genre tout au long du XVI^e siècle :

When Marot published a group of poems in the *Suite de L'Adolescence clémentine* under the titles of "Elegies", he was the first French poet to use this title. However, on closer scrutiny of the poems that Marot called "élégies" in this and subsequent editions of his works, it becomes clear that the poet himself had a very ill-defined idea of the nature of the elegy, and it is this initial vagueness on the part of the so-called inventor of the genre that gave rise to the ambiguities which surround the elegies of the poets of the early sixteenth century. [...] Later on, for the poets of the Pléiade, the genre is still a very ill-defined one, and for Ronsard in particular it is almost infinitely elastic. In the various *Arts poétiques* which appear in the two decades following the publication of Marot's elegies, the definition becomes even more confused and complicated, since the theorists based their remarks sometimes on the examples of elegies by their contemporaries, and sometimes on their knowledge of the Greek and Roman elegy².

Après Marot, l'élégie s'ouvre encore, comme le montre Christine M. Scollen, aux objets les plus divers : si Charles Fontaine publie trente-deux élégies qui demeurent des épîtres amoureuses (*Fontaine d'amour*, 1545), Charles de Sainte-Marthe, en revanche, baptise du nom d'« élégies » un ensemble de poèmes relevant de préoccupations philosophiques et religieuses (*La Poésie Française de Charles de Sainte Marthe, natif de Fontevrault en Poictou*, 1540). Ce dernier exemple intéresse par ailleurs l'histoire littéraire au sens où l'on y voit nettement distinguées et séparées les élégies et les épîtres. Ces fluctuations de la conception de l'élégie, ces variations et hésitations initiales, les théoriciens des arts poétiques vont effectivement s'y heurter de manière saisissante.

¹ « Ce sont des épîtres amoureuses, qui, bien que ne traitant pas nécessairement de thèmes tristes, parlent principalement, bien que non exclusivement, des thèmes de l'absence ou de l'amour non partagé. Quoique le nom même d'élégie suggère un retour à la littérature antique, les élégies ne constituent pas un essai d'imitation des élégiaques latins, mais suivent plutôt les *Héroïdes* d'Ovide quant à leur forme et dans une large mesure la tradition de la poésie amoureuse médiévale en ce qui concerne leur matière. » Christine M. Scollen, *The Birth of the elegy in France, 1500-1550*, Genève: Droz, 1967, p. 51 [Nous traduisons].

² « Quand Marot publia un ensemble de poèmes sous le titre d'« Elegies » dans *La Suite de L'Adolescence clémentine*, il était le premier poète français à employer ce titre. Cependant, à regarder de plus près les poèmes que Marot baptise « élégies » dans cette édition de ses œuvres et dans les suivantes, il devient évident que le poète lui-même avait une idée fort imprécise de la nature de l'élégie, et c'est ce flou initial de la part du soi-disant inventeur du genre qui a donné lieu aux ambiguïtés qui entourent les élégies des poètes du début du seizième siècle. [...] Plus tard, pour les poètes de la Pléiade, le genre est encore des plus imprécis, et pour Ronsard en particulier il est d'une extension quasi infinie. Dans les différents *Arts poétiques* publiés dans les deux décennies qui ont suivi la publication des élégies de Marot, la définition en devient encore plus confuse et complexe, puisque les théoriciens fondent leurs observations tantôt sur l'exemple des élégies de leurs contemporains, tantôt sur leur connaissance de l'élégie grecque et romaine ». Ch. M. Scollen, *ibid.*, p. 13 [Nous traduisons].

L'élégie dans les arts poétiques renaissants

Le renouveau de l'élégie à la Renaissance doit être mis en relation avec le retour humaniste aux textes théoriques de l'Antiquité, en particulier, on s'en doute, l'*Épître aux Pisons* ou *Art poétique* d'Horace, texte dont l'autorité devient incontestable dès la fin du XV^e siècle, notamment, comme l'a démontré G. Guerrero, grâce à l'élection de l'auteur latin comme archétype absolu du poète lyrique¹. Y. Bellenger rappelle le rôle essentiel de la traduction d'Horace :

La vogue des arts poétiques, qui vint d'Italie, renouait par-delà le Moyen Âge avec une tradition antique. En 1527, Marco Girolamo Vida avait publié en Italie une *Poétique* latine en trois livres. En France, ce n'est qu'en 1541 que Peletier traduisit en vers l'*Art poétique* d'Horace, introduisant ainsi le genre et l'expression².

Les arts poétiques du milieu du siècle s'inscrivent dans le sillon de cette relecture d'Horace, et entrent par conséquent dans une recherche dont le cœur est la confrontation des pratiques poétiques contemporaines aux modèles de l'Antiquité. La question de l'élégie doit ainsi être replacée dans la perspective du débat autour de cette confrontation.

Le modèle formel latin : la quête d'une transposition

Si l'effort de Jean Doublet pour adapter dans ses *Élégies* (1559) le distique élégiaque au vers français reste isolé, il n'en reste pas moins que le problème formel, prosodique, n'est pas négligeable pour les théoriciens du XVI^e siècle, encore habitués à penser le travail du poète, son art, selon la dimension technique de la *métrie*, dont C.-G. Dubois rappelle l'importance, tout au moins dans la première moitié du siècle, avant que l'émergence de la « poésie » ne révèle une conception nouvelle de la relation aux mots et aux choses :

Lorsqu'on veut évoquer le travail du poète, on parle de « métrie » ou de « poésie », deux mots qui ne correspondent pas à ce qu'on entend aujourd'hui par « poésie ». La métrie (ou métrification) renvoie à une technique et à un travail d'habile artisan : il s'agit de faire entrer le discours dans des mesures rythmiques soulignées par une récurrence phonétique (déterminant selon le cas la rime ou l'assonance). On ne parle pas de poète mais de « métrifieur », sans que ce mot recouvre une intention péjorative, puisque sont ainsi désignés d'authentiques poètes, comme Ovide ou Juvénal. Le terme métrie est associé à la grammaire et à la rhétorique qui constituent les trois piliers de l'écriture en vers ou « rhétorique métrifiée », encore appelée « seconde rhétorique³ ».

¹ Voir G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique*, op. cit., sur « L'empreinte horacienne », pp. 73-86.

² Y. Bellenger, *La Pléiade*, Paris : P.U.F., 1978, (Que sais-je ?), p. 13.

³ C.-G. Dubois, *La poésie du XVI^e siècle en toutes lettres*, op. cit., pp. 3-4.

Le critère métrique est encore dans ce contexte un trait relativement pertinent pour la définition de l'élégie, qui sans être à proprement parler une forme poétique, garde pourtant, nous le verrons, une certaine stabilité formelle jusqu'au XVIII^e siècle.

Quelle forme les arts poétiques renaissants assignent-ils à l'élégie française ? Sébillet, en 1548, prescrit assez fermement une isométrie en décasyllabes à rimes plates : « Prends donc l'élégie pour épître amoureuse : et la fais de vers de dix syllabes toujours : lesquels tu ne requerras tant superstitieusement en l'épître que tu ne la fasses parfois de vers de huit, ou moindres : mais en l'une et en l'autre retiens la rime plate pour plus douce et gracieuse¹ ». L'exhortation ne va pas sans quelque ambiguïté cependant, puisque Sébillet, traitant au chapitre V du livre I des diverses mesures, avait ainsi commenté le décasyllabe, à la suite de l'octosyllabe :

Cette espèce est encore plus fréquente que la précédente, comme trouveras revolvant les bons Poètes. Et à vrai dire ces deux dernières espèces, sont les premières, principales, et plus usitées : pource que l'une sert au Français de ce que sert au Latin le vers Élégiacque : et l'autre s'accommode par lui à ce que le Latin écrit en carme Héroiique².

L'octosyllabe serait ainsi analogique du vers élégiaque latin (*i.e.* le pentamètre, puisque l'hexamètre dactylique, qui sert aussi à l'épopée, rencontrerait son équivalent français dans le décasyllabe). Mais là encore s'imisce une contradiction dans le système poétique de Sébillet, puisque l'examen de la ballade était accompagné d'une remarque sur l'octosyllabe qui s'accorde mal à la tristesse que le chapitre II, VII reconnaîtra comme attachée à l'élégie : « Mais tiens toujours en mémoire cette règle générale, que le vers de huit syllabes est né seulement pour choses légères et plaisantes³ ». Malgré ces incohérences, Sébillet³ cautionne la prééminence du décasyllabe dans l'élégie, déjà établie de fait chez Marot, et que les auteurs du groupe de Coqueret, en dépit du prestige qu'ils accorderont à l'alexandrin par ailleurs, entérineront dans une très large mesure.

Peletier pourtant, théoricien de la Pléiade, décrit et préconise, dans son *Art poétique* (1555), une structure formelle bien plus complexe, dont il trouve un exemple chez Ronsard (l'élégie sur la mort de Chateignier dans les *Odes* de 1553) :

Les Vers en l'Épître seront tous d'une même mesure : À la différence de l'Élégie, laquelle je suis d'opinion qui se fasse du vers Dodécasyllabe accompagné du Décasyllabe : c'est-à-dire, par Distiques : Quelle me souvient en avoir vu une en Ronsard : et la couleur sera de vers à autre⁴.

Structure fort élaborée à l'évidence, qui cherche à créer une homologie formelle par rapport au distique élégiaque, et qui ferait de l'élégie française un poème strophique, composé selon

¹ T. Sébillet, *Art poétique français*, II, VII, dans : *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 129.

² T. Sébillet, *Art poétique français*, dans : *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, *ibid.*, p. 66.

³ T. Sébillet, *Art poétique français*, dans : *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, *ibid.*, p. 117.

⁴ J. Peletier, *Art poétique*, II, VI, dans : *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 300.

une alternance de deux mètres aboutissant à un système de rimes croisées : *AbAb*, où *b* représente le décasyllabe. Le distique doit en outre être doté d'une unité syntaxique forte : « En l'Élégie, les clauses sont communément finies en chaque deux vers : et quasi jamais le verbe ne se va chercher au troisième¹ ». Un tel patron formel n'a pourtant guère connu fortune, pas même au sein de la Pléiade. De fait, Ronsard lui-même, dans son *Abrégé de l'Art poétique français* (1565), paraît plutôt privilégier le seul décasyllabe dans l'élégie :

Les vers communs sont de dix à onze syllabes, les masculins de dix, les féminins de onze, et ont sur la quatrième syllabe leur repos ou reprise d'haleine, ainsi que les vers Alexandrins sur la fin des six premières syllabes. Or comme les Alexandrins sont propres pour les sujets héroïques, ceux-ci sont proprement nés pour les amours, bien que les vers Alexandrins reçoivent quelquefois un sujet amoureux, et même en Élégies et Églogues, où ils ont assez bonne grâce, quand ils sont bien composés².

L'élégie semble trouver, dès Marot, une stabilité formelle minimale que ne remettent vraiment en cause ni les auteurs des traités de poétique du XVI^e siècle, ni, en pratique, la grande majorité des poètes lorsqu'ils choisiront à la suite du poète de Cahors d'intituler « élégies » certains de leurs poèmes. Le décasyllabe reste jusqu'à la fin du siècle le vers dominant, aussi bien chez Louise Labé que chez Ronsard, et surtout les rimes plates resteront la norme, y compris à l'âge classique.

Mais il convient de relativiser fortement l'idée d'une tradition formelle de l'élégie française, qui ne s'homogénéise guère, dans les faits (et encore sans se fixer véritablement), que peu à peu durant les deux siècles suivants, où l'alexandrin s'imposera largement. Il faut noter en particulier que ni la longueur du poème, ni la versification ne sont déterminantes dans l'élégie de la Renaissance. Étudiant les élégies de Louise Labé du point de vue de la versification, Julien Gœury a rappelé que l'amplification moyenne choisie par la Lyonnaise (une centaine de vers) la rapproche davantage de la longueur des élégies chez les poètes de la Pléiade que de celle qui a cours chez Marot³. La versification en distiques *aa* mono-métriques (décasyllabes), elle, suit la caution de Marot et de Sébillet notamment, que Pernelle du Guillet a déjà confirmée dans les cinq élégies recueillies dans ses *Rymes*. Par ailleurs, Louise Labé paraît chercher une concordance rhétorique entre la versification et le mouvement phrastique, lointain héritage de l'élégie antique. Mais cette concordance n'a rien de systématique. En tout

¹ J. Peletier, *Art poétique*, dans : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *idem*.

² P. de Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique français*, dans : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 481.

³ Les élégies de Pernelle du Guillet recueillies dans ses *Rymes* de 1545, toujours en décasyllabes, sont quant à elles de longueur très variable : 34 vers (« Élégie I – Parfaite Amitié »), 54 vers (« Élégie II »), 187 vers (« Élégie III – La nuit »), 78 vers (« Élégie IV – Désespoir traduit de la prose du parangon italien »), 128 vers (« Élégie V – Confort ») dans l'édition procurée par Françoise Charpentier. Voir Louise Labé, *Œuvres poétiques précédées des Rymes de Pernelle du Guillet avec un choix de Blasons du Corps féminin*, Paris : Gallimard, 2006, (Poésie).

cela, les trois élégies de Louise Labé illustrent selon J. Gœury le fait que « techniquement parlant, la tradition élégiaque française est largement fictive¹ ».

La tristesse de l'élégie

Un certain consensus naît au XVI^e siècle autour de l'idée que l'élégie est vouée à la tristesse² – consensus tout théorique, en réalité, puisqu'il paraît bien plus fermement établi dans les traités de poétique que dans les œuvres mêmes des poètes. Cette nuance admise, encore faut-il préciser le lien qui unit l'élégie et la tristesse, ce qui rapproche ce poème et cette passion. S'agit-il déjà, derrière la tristesse, de ce que nous appellerions aujourd'hui une tonalité dominante, ou d'un effet pragmatique visé sur le lecteur ?

La question est ardue. Pour Sébillet, c'est l'objet de l'élégie qui est triste ; fidèle à la correspondance horatienne entre un "genre" (on l'a vu, il s'agissait plus exactement d'un mètre) et une matière, l'auteur de l'*Art poétique français* écrit :

L'élégie n'est pas sujette à telle variété de sujet : et n'admet pas les différences des matières et légèretés communément traitées aux épîtres : ains a je ne sais quoi de plus certain. Car de sa nature l'Élégie est triste et flébile : et traite singulièrement les passions amoureuses, lesquelles tu n'as guère vues ni ouïes vides de pleurs et de tristesse³.

Sébillet défend ainsi la pertinence de l'analogie stricte entre les modèles antiques (ici, les élégiaques augustéens, lus de façon partielle) et les genres contemporains. Les membres de la Pléiade, dont la démarche, moins analogique que généalogique, laisse place à la variation historique, contextuelle, pour favoriser l'imitation, sont plus raffinés. Chez Du Bellay, la tristesse ne semble pas se réduire à la seule thématique, mais devenir également un effet à produire :

Distile avecques un style coulant & non scabreux ces pitoyables elegies, à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibule & d'un Properce, y entremeslant quelquesfois de ces fables anciennes, non petit ornement de poésie⁴.

¹ J. Gœury, « Remarques sur la versification des élégies de Louise Labé Lyonnaise », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n°6, Caen : Centre d'Études Métriques, 2012, p. 16. Nulle norme, donc, mais plutôt une lente installation d'habitudes, surtout après la Pléiade.

² Ce qui justifie d'ailleurs selon Barthélémy Aneau, dans le *Quintil horacien* (1550) qui s'oppose aux conceptions de Du Bellay, de tenir l'élégie comme un genre méprisable : « Horace t'a enseigné (si tu as voulu) que la Poésie est comme la peinture. Or la peinture est pour plaire, et réjouir, non pour contrister. Par quoi la triste Élégie est une des moindres parties de Poésie : et aussi la plus aisée, toute plate et plaignante qui n'apprend rien qu'à pleurer, et jouer le personnage des amoureux, et amoureuses,

Des langoureux, et langoureuses,

Qui meurent le jour quinze fois. »

(B. Aneau, *Le Quintil horacien*, dans : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 214).

³ T. Sébillet, *Art poétique français*, dans : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, ibid., pp. 128-129.

⁴ J. Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, II, 4, op. cit., p. 74.

L'épithète « pitoyables » fait entendre désormais le désir d'exciter la pitié du lecteur, à l'opposé de l'adjectif « flébile » que Sébillet emprunte directement à un vers des *Amours* d'Ovide¹. Le changement de caractérisation induit un glissement du poème à son destinataire, et peut-être de la virtuosité à l'effet.

Chez Peletier, la convenance entre l'élégie et les sujets tristes est justifiée d'une manière plus complexe encore, qui, s'appuyant d'abord sur Horace qui indiquait l'origine funèbre du distique élégiaque, élargit ensuite le champ de ses considérations :

La première matière de l'Élégie furent choses tristes : comme lamentations, déplorations sur les morts, doléances des cas piteux : ainsi même que sonne le mot en Grec. Et même les Épitaphes des morts, se faisaient en vers Élégiaques. Toutefois on a gagné depuis, à l'accommoder aux choses joyeuses, c'est à savoir aux propos d'Amour. Comme ont fait Tibulle et Properce : lesquels Quintilien met pour les deux excellents en ce genre d'écrire : nommant Tibulle pour le premier : mais Pline le Jeune, donne l'avantage à Properce. Il n'y a pas grand préciput : tous deux ayant été de l'heureux temps. Ovide est lascif : et Galle, rude. À mon avis que l'Élégie a été transférée en l'Amour, non point comme en considération de joyeuseté : mais plutôt de tristesse, dont les pauvres amoureux sont toujours pleins : ou pour le moins, parce qu'il y a de tous deux, et du bien et de l'ennui².

Peletier analyse l'élégie comme intrinsèquement liée à l'idée de tristesse, à partir d'arguments de natures diverses : étymologie supposée (*e-legein* : dire hélas), rappels historiques, jugements d'autorités et surtout considérations dignes d'un moraliste. Peletier s'en tient cependant, on le voit, à parler de la tristesse comme la substance de l'élégie, indissoluble de sa thématique, et non comme l'effet qu'elle cherche à faire naître.

Les arts poétiques du XVI^e siècle, quelle que soit la place qu'ils accordent à la passion triste (objet représenté ou effet pragmatique) sont donc à l'origine du postulat théorique qui associe fréquemment la dysphorie à l'élégie – postulat dont la fortune se poursuivra jusque dans la modernité, où il tendra à devenir systématique. Néanmoins, il serait erroné d'y voir l'affirmation claire de l'annexion pure et simple de l'élégie au lyrisme, entendu comme expression subjective, et ce pour deux raisons au moins : d'abord, parce que cette conception du lyrisme serait absolument anachronique ; ensuite, parce que la relation de l'élégie aux genres poétiques placés sous l'emblème de la lyre est extrêmement ténue.

L'élégie parmi les genres

Commençons par observer, à travers les arts poétiques, la place de l'élégie parmi les autres « genres d'écrire » (Peletier). L'élégie doit en effet trouver sa place parmi ces genres

¹ Ovide écrivait en effet au vers 3 des *Amours*, III, 9 : « Flebilis indignos, Elegeia, solue capillos » [« [...] plaintive Élégie [...] laisse tomber tes cheveux en désordre »] (Ovide, *Amours*, *op. cit.*, pp. 162-163). Ces cheveux tombant contrastent, on s'en souvient, avec la noblesse initiale de l'Élégie, les cheveux peignés et parfumés face à la Tragédie (voir *Amours*, III, 1, v. 6).

² J. Peletier, *Art poétique*, II, VI, dans : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 300.

nouveaux qui relèguent au rang d'« episseries¹ » les usages de la poésie médiévale. Chez Sébillet comme chez Peletier, l'élégie n'est jamais l'unique objet d'un chapitre. Dans l'*Art poétique* de 1548, elle partage avec le poème épistolaire le chapitre de VII de la seconde partie, intitulé de façon programmatique : « De l'Épître, et de l'Élégie, et de leurs différences ». Il s'agit de donner des définitions contrastives de deux genres considérés comme apparentés : « Marot en ses œuvres, ou l'Imprimeur en son nom, a distingué et mis à part les Épîtres en un rang, et les élégies en un autre. Toutefois la différence en est tant petite, qu'il t'y faut aviser de bien près pour la discerner² ». La distinction se fait selon trois aspects. En premier lieu, l'épître ne traite des souffrances amoureuses qu'accidentellement, alors que l'élégie en fait son thème privilégié. En deuxième lieu, une convenance particulière s'établit entre l'élégie et le décasyllabe, tandis que l'épître se satisfait aussi bien de l'octosyllabe, voire de vers plus courts. Enfin, Sébillet pose un critère issu de la rhétorique des genres antique et de la théorie des styles que la « roue de Virgile » a illustrée pour le Moyen Âge³ :

[...] Mais je dis que l'Élégie traite l'Amour, et déclare ses désirs, ou plaisirs, et tristesses à celle qui en est la cause et l'objet, mais simplement et nûment : où l'épître garde sa forme de superscriptions et souscriptions, et de style plus populaire⁴.

Ce passage différencie donc l'élégie de l'épître à la fois par le cadre énonciatif (plus direct, plus nu, dans l'élégie) et par le style : toutes deux font partie du style simple ou bas, mais l'épître touche au populaire, que l'élégie évite. La nuance est bien subtile, mais elle assigne une place à l'élégie dans la tripartition traditionnelle des styles, si fondamentale pour la poésie littéraire de l'époque. Si Du Bellay peut qualifier les élégies de « pitoyables » et recommander un style « coulant & non scabreux » (autrement dit doux et fluide), c'est bien en vertu de ce lien rhétorique de convenance entre un style et l'effet à produire sur l'auditoire : Aristote lui-même rapportait le style simple à la pitié :

L'élocution rendra l'émotion d'un homme courroucé s'il s'agit d'un outrage. A-t-on à rappeler des choses impies et honteuses ? il faudra s'exprimer en termes (respectivement) sévères et réservés. – Des choses louables ? en termes admiratifs ; – des choses qui excitent la pitié ? dans un langage humble ; et ainsi du reste⁵.

Malgré tout ce qui l'éloigne de Sébillet (et notamment le rejet de Marot au profit d'Ovide érigé en modèle), Du Bellay conserve cette assignation de l'élégie et de l'épître dans le style bas, et, au sein de ce style, la supériorité d'objet et d'élégance langagière de l'élégie :

¹ J. Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, II, 4, *op. cit.*, p. 74.

² T. Sébillet, *Art poétique français*, II, VII, dans : *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 128.

³ Sur cette question, voir D. Combe, *Les Genres littéraires*, Paris : Hachette, 1992, (Contours littéraires), pp. 44-45.

⁴ T. Sébillet, *Art poétique français*, dans : *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 129.

⁵ Aristote, *Rhétorique*, III, VII, traduction de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, Paris : Librairie Générale Française, 1991, (Le Livre de Poche / Classiques de la philosophie), p. 319.

Quand aux epistres, ce n'est un poème qui puisse grandement enrichir nostre vulgaire, pource qu'elles sont volontiers de choses familiares & domestiques, si tu ne les voulois faire à l'imitation d'elegies, comme Ovide, ou sentencieuses & graves, comme Horace¹.

La contiguïté de l'épître et de l'élegie se retrouve également chez Peletier, qui les regroupe avec la satire en un seul chapitre de son *Art poétique*. L'opposition entre l'élegie et l'épître y est davantage axée sur le mètre, celui-ci étant plus libre dans l'épître, à condition d'y respecter l'isométrie. Mais il confirme la « familiarité² » des objets dont parle l'épître, sans pourtant établir de comparaison nette avec ceux de l'élegie. La proximité avec la satire ne semble pas explicitement justifiée par Peletier, mais la lecture des *Regrets* (1558) de Du Bellay nous permettra d'en apercevoir la raison *a posteriori*.

Au-delà de ces voisinages immédiats de l'élegie avec les autres espèces de la poésie se pose la question, sans doute plus aiguë et plus complexe, de sa place dans la nomenclature globale des genres, et notamment du problème de sa relation aux formes lyriques. Jean Lemaire de Belges, comme l'a fait remarquer N. Dauvois, semble englober déjà l'élegie sous l'étiquette lyrique. Elle cite à l'appui ce passage de *La Concorde des deux langages* :

[...] Lyriques vers, dont amours on blasonne.
Là recite on d'invention sapphique
Maint noble dit cantilène et odes
Dont le style est subtil et mirifique.
Tout ce qui est en livres ou en codes,
Se met avant, hymnes et elegies,
Chansons, motets, de cent tailles et modes.
Là maint gosier barytonnant bondit,
Qui lay prononce ou Balade accentue,
Virelay vire ou Rondel arondit.
Maint serventois là endroit se punctue,
Chant royal maint si chante et psalmodie³.

Cette question devient cruciale avec le bouleversement qui, à partir des arts poétiques italiens qui désirent donner à l'œuvre de Pétrarque la dignité théorique qui lui revient, va permettre l'émergence de la catégorie lyrique dans un système générique encore dominé par l'épopée et la tragédie auxquelles la *Poétique* d'Aristote, relue par les humanistes à partir de la traduction de Pazzi (1536), avait donné la faveur⁴. Ainsi, le *De Poeta* (1559) de Minturno fait apparaître, en son livre V, la catégorie de poésie mélique, à laquelle il adjoint, sous forme de remarques finales, l'épigramme, l'élegie et l'iambe. Le postulat d'une relation entre l'élegie et la catégorie émergente du lyrique est ainsi posé, mais il demeure éminemment problématique au vu des flottements heuristiques qui entourent la notion de "poésie mélique" dans ce traité.

¹ J. Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, II, 4, *op. cit.*, p. 75.

² J. Peletier, *Art poétique*, II, VI, dans : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 299.

³ J. Lemaire de Belges, *La Concorde des deux langages*, cité par N. Dauvois, « Essai de définition d'une éthique du genre lyrique à travers les poèmes à la lyre », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 2003, volume 57, numéro 1 (pp. 13-25), note 1 de la page 15.

⁴ Nous suivons ici les analyses de G. Guerrero dans *Poétique et poésie lyrique* (*op. cit.*), à qui nous empruntons nos informations sur les arts poétiques italiens.

Comme l'a montré G. Guerrero¹, Minturno la définit d'abord selon un critère performantiel (le chant), précisé ensuite par d'autres traits : le mètre (les mesures mélodiques s'opposant à l'hexamètre épique comme aux trimètres iambiques de la poésie scénique), le style (le mélodique correspondrait au style tempéré) et le mode. Le mode est le lieu de contradictions pour le poéticien italien, qui ne sait décider si la poésie mélodique relève de l'énonciation réservée au poète ou de l'énonciation mixte. En outre, Minturno lui assigne pour objet l'imitation d'une action complète, détournant ainsi d'un même coup les notions aristotéliennes de *mimèsis*, entendue désormais comme une vague représentation de la vie réelle, et celle de *praxis*, réduite à une sorte d'acte de parole (louer, blâmer, prier, etc.). L'élégie paraît ainsi, sans autre précision, juxtaposée à cette catégorie encore bien erratique de "poésie mélodique", ce qui souligne encore une fois la difficulté à lui trouver place, dans une nomenclature littéraire qui tente peu à peu de se libérer des théories antiques pour intégrer les "genres" naissants ou renaissants.

L'ouvrage de Scaliger (*Poetices libri septem*, 1561) n'éclaircit guère davantage les relations de l'élégie à la poésie lyrique dont on commence à comprendre l'importance à cette époque. En effet, Scaliger établit une classification des genres élaborée à partir de trois critères : l'objet imité, le moyen (métrique) et le mode, mais il privilégie en fait le critère de l'objet, pris au sens large de thème². Le degré de noblesse de la thématique permet à Scaliger de déterminer une hiérarchie sous l'effort classificatoire :

- | | |
|--|---|
| - Hymnes, péans | + |
| - Chants, odes, scolies | |
| - Épopée, tragédie | |
| - Comédie | |
| - Satires, jeux, hyménées, élégies, chansons, épigrammes | - |

Dans une telle échelle néo-platonicienne, qui suit, *via* l'objet imité, l'axe vertical qui rejoint les Idées aux apparences, l'élégie se voit rejetée en bas de la hiérarchie. En outre, elle semble donc exclue de la liste de la classe lyrique, que Scaliger définit selon le critère performantiel (l'accompagnement musical) qu'il n'avait jusque là pas évoqué, et grâce auquel le lyrique regroupe de façon hétérogène les odes, les *melè*, les dithyrambes, les poèmes d'amour à la manière de Sapho et autres. En revanche, Scaliger reconnaît un trait commun aux élégies et aux poèmes lyriques : c'est le mode simple, c'est-à-dire où l'on expose les affects du poète lui-même, et non ceux d'un personnage.

¹ G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique, ibid.*, pp. 86-93.

² G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique, ibid.*, pp. 93-101.

Chez Minturno comme chez Scaliger, l'élégie reste donc, on le voit, hors de la catégorie lyrique, encore mal définie d'ailleurs. Le rapport n'est pas d'inclusion, et l'élégie demeure une catégorie à part entière, malgré des accointances supposées qui, sans être identifiées, ne passent pas totalement inaperçues, et qui justifient qu'on les rapproche.

Louise Labé : l'élégie prend corps

L'édition des « *Euvres* » de Louise Labé chez l'imprimeur lyonnais Jean de Tournes en 1555 propose *a priori* un ensemble assez hétérogène de textes : une épître dédicatoire, suivie du *Débat de Folie et d'Amour*, de trois *Élégies*, de vingt-quatre *Sonnets*, et, en guise de clôture, un hommage collectif composé de vingt-quatre pièces poétiques d'auteurs divers. L'organisation du volume semble pourtant concertée, puisque Louise Labé n'en modifiera aucunement l'économie dans l'édition de 1556. Or, il semble que les *Élégies* soient au centre du livre, qui ordonne symétriquement autour d'elles deux textes périphériques (l'épître dédicatoire et l'hommage collectif) et deux œuvres poétiques (le *Débat* et les *Sonnets*).

Comme dans *L'Adolescence clémentine* et sa *Suite* chez Marot, Louise Labé adopte un classement générique. Il faut noter cependant que celui-ci n'est pas exempt d'hésitations, probablement imputables aux fluctuations de la terminologie littéraire de l'époque : le « Privilège du Roy » signale en effet que le volume paraît suite à « l'humble supplicacion de nostre chere et bien aymée Louïze Labé, Lionnoize, contenant qu'elle aurait dés long temps composé quelque Dialogue de Folie et d'Amour : ensemble plusieurs Sonnets, Odes et Epistres, qu'aucuns ses Amis auroient souztraits, et iceus encore non parfaits publiez en divers endroits¹ ». Ainsi les élégies sont-elles désignées sous l'étiquette double d'« Odes et Epistres », ce qui signale l'influence du modèle épistolaire des *Héroïdes* d'Ovide dont l'élégie II s'inspire ostensiblement, mais aussi sans doute la proximité de l'élégie avec le lyrisme dont l'ode est l'une des formes exemplaires et incontestées pour l'*épistémè* littéraire du XVI^e siècle.

Quoi qu'il en soit, les élégies sont clairement distinctes, dans l'économie des *Œuvres*, du *Débat* comme des *Sonnets*. Chacune de ces trois sections est indépendante, comme le soulignent l'intertitre qui ouvre et le mot « Fin » qui clôt chacune d'elles. En outre, d'autres marques délimitent nettement ces sections : le passage de la prose au vers sépare le *Débat* des *Élégies*, et le sonnet I redouble la frontière entre ces dernières et les sonnets par l'emploi de la

¹ L. Labé, *Œuvres complètes. Sonnets – Élégies – Débat de Folie et d'Amour. Poésies*, édition de F. Rigolot, Paris : Flammarion, 1986, (GF-Flammarion), p. 37. Nos citations des *Élégies* renverront à cette édition, pp. 107-118.

langue italienne. Néanmoins, l'ensemble obéit à une certaine logique, que les critiques ont diversement appréciée. François Rigolot souligne d'abord le fait que la complémentarité théorique de la Folie et de l'Amour établie dans le *Débat* s'illustre en pratique dans les élégies et les sonnets, jusqu'au terme des œuvres de la poétesse, lorsque le célèbre sonnet XVIII demandera : « Permetts m'Amour penser quelque folie¹ ». Les *Élégies* marquent selon lui également une transition entre le « conte mythologique² » du *Débat* et l'« impression de sincérité³ » qui naît dans les vingt-quatre sonnets de « l'adéquation du style aux traits de caractère⁴ » ou à l'*ethos* que le poète se donne. Nous verrons en effet que les élégies mettent en scène un *je* tendu entre la fable et les effets autobiographiques. Pour Kenneth Varty, les trois élégies assument également un rôle de transition, mais au niveau de l'effet poétique : elles « forment un pont entre le *Débat* et les sonnets – entre la légèreté de la prose et l'intensité des vers culminants⁵ ». Rendues à leur autonomie générique, les élégies n'en participent donc pas moins de l'économie générale des *Œuvres*.

Cela nous semble encore plus vrai et crucial au niveau de la revendication, pour la femme qu'est Louise Labé, du statut d'auteur. Les élégies permettent peut-être de faire surgir progressivement la voix poétique féminine, entre le *Débat* où les discours sont tenus par les « personnes » allégoriques (Amour, Folie) ou mythologiques (Apollon, Mercure, Vénus et Jupiter), et les poèmes où le *je* poétique doit assumer sa féminité au sein d'une forme d'abord masculine (le sonnet d'inspiration pétrarquiste). Il ne s'agit pas seulement d'un effet de personnalisation de l'écriture, mais aussi d'un enjeu social : faire que l'œuvre d'une femme passe l'épreuve de la publication, que la gloire couronne l'entreprise poétique d'une femme. L'élégie donne ici voix et corps au chant féminin, et prend corps dans un tissage serré de la structure énonciative et de la matière thématique.

Renouvellement de la structure énonciative élégiaque

Fidèle au modèle des *Héroïdes*, Louise Labé ne remet pas en cause la forme épistolaire de l'élégie que Clément Marot avait lui aussi adoptée, ni la forme métrique des décasyllabes à rimes plates que ce dernier avait privilégiée. Comme son prédécesseur, elle

¹ L. Labé, sonnet XVIII, v.11, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 131.

² F. Rigolot, *Poésie et Renaissance, op. cit.*, p. 157.

³ F. Rigolot, « Préface » aux *Œuvres complètes* de L. Labé, *op. cit.*, p. 22.

⁴ F. Rigolot, « Préface » aux *Œuvres complètes* de L. Labé, *idem*.

⁵ K. Varty, « Quelques aspects poétiques de la prose de Louise Labé », dans *Il Rinascimento a Lione*, Rome : dell'Ateneo, 1988, tome II, p. 969, cité dans l'article de Daniel L. Martin, « Les élégies de Louise Labé : le faix d'amour et le faix de l'écriture », *Études littéraires*, vol.27, n°2, 1994, pp. 39-52. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/501080ar> [Consulté le 3 novembre 2009].

motive cette forme (et la structure énonciative qu'elle implique nécessairement) par des indices qui renvoient à la correspondance : fiction de la lettre reçue (« en ta première lettre », I, v.10), référence déictique à la matérialité de l'écriture (« Ces miens écrits », III, v.2), ou encore prolepses qui envisagent la réception (« Dames, qui les lirez », I, v.43 ; « Quand vous lirez », III, v.1). L'indice majeur de l'épistolaire demeure les apostrophes aux destinataires, qui ne sont pas identiques dans les trois élégies. En effet, alors que les élégies I et III sont adressées à des « Dames » (I, v.43), que l'élégie III désigne plus précisément (« ô Dames Lionnoises, III, v.1), l'élégie II est adressée à un homme, dont on ignore le nom, interpellé sous le terme d'« Ami » (II, v.4, 52, 89 et 101) ou par la deuxième personne du singulier. Ainsi s'établit une circularité de la section des élégies dans le volume, où la lettre à l'absent est enchâssée entre deux lettres aux dames lectrices.

Cette structure permet une mise en perspective multiple. Entre deux lettres renvoyant au présent de l'écriture, c'est-à-dire au moment où le *je* est censé prendre la plume pour écrire sa plainte amoureuse, la lettre à l'absent renvoie au passé, à l'époque où le « je », transi d'amour, était incapable de chanter sa peine (« Encore lors je n'avois la puissance / De lamenter ma peine et ma souffrance », I, v.5-6). La structure ternaire acquiert de la sorte une véritable profondeur temporelle. Mais celle-ci se redouble d'une profondeur poétique : le temps de la poésie enchâsse celui de l'amour. Le temps de l'amour triste était celui du mutisme ; désormais, il est mis à distance dans le temps du chant – qui s'ouvre lui-même sur l'horizon de la lecture future des dames lyonnaises.

L'absence de l'amant que déplorait l'élégie II s'approfondit encore par la distance qui éloigne le temps de l'amour du temps de l'écriture des élégies I et III. La section des *Élégies* est donc entièrement construite autour d'un *tu* définitivement inaccessible et opaque à toute tentative d'identification. Jamais nommé, fut-ce sous un nom mythologique comme le furent les inspiratrices de Properce ou de Tibulle, il n'est même jamais l'objet de jeux anagrammatiques tels que ceux auxquels Maurice Scève et Pernette du Guillet avaient habitué les lecteurs lyonnais. Réduit à un pronom de deuxième personne, il n'est en quelque sorte que le signe transcendant qui motive le chant. La relation amoureuse entre le *je* et son amant s'efface en fait derrière la relation entre le *je* et l'Amour : l'élégie III parachève cette occultation au moyen de la prosopopée du dieu Amour qui s'adresse à *je* au cœur même du poème (elle occupe les vers 47 à 58 d'une élégie qui en compte 104). Ce discours d'Amour n'efface l'amant que pour mieux dévoiler l'amoureuse ; le *je* se révèle effectivement ici le reflet de ses lectrices, puisqu'elle fait partie de leur communauté : « Tu penses donq, ô

Lionnoise Dame, / Pouvoir fuir par ce moyen ma flame » (III, v.47-48). Le *je* y gagne en consistance – et en ambiguïté.

Le corps du je

Le *je* élégiaque de Louise Labé est d'une complexité rare. Fidèle aux élégiaques latins, surtout à Properce qu'elle a peut-être lu par l'intermédiaire de Pétrarque¹, Louise Labé façonne à travers le *je* une *persona* incertaine, qui relève de la fiction tout en empruntant possiblement quelques traits à la réalité biographique. Mais elle le fait de manière plus extrême, plus ostentatoire. Exhibant d'un côté un cadre référentiel qui rapproche le *je* poétique d'un indice autobiographique (l'origine géographique lyonnaise, l'identité féminine), elle use et abuse d'un autre côté de comparants mythologiques ou littéraires rapportés à la locutrice des poèmes. Le masque qu'elle se choisit dans les *Élégies* est ainsi saturé de possibles visages fictionnels ou quasi fictionnels : Sappho (devenue personnage mythique depuis l'héroïde XV d'Ovide) et Sémiramis dans l'élégie I ; Arachné, Bradamante et Marphise, voire Cénone et Médée, dans l'élégie III. Sous l'égide de la poétesse de Lesbos – première figure féminine évoquée dans la première élégie – et d'Apollon (« Phebus, ami des Lauriers vers », I, v.7), le *je* peut intégrer l'univers de la fable, devenir à son tour une figure exemplaire de l'amour érigé en destin, mais aussi de la gloire poétique.

L'inscription du *je* dans le temps est par conséquent elle-même ambiguë. La narration d'une histoire amoureuse porte d'apparentes traces autobiographiques :

Je n'avois vù encore seize Hivers,
Lors que j'entray en ces ennuis divers :
Et jà voici le treizième Esté
Que mon cœur fut par Amour arresté².

Mais par ailleurs le temps semble se mêler sans cesse au hors-temps mythique, ou s'ouvrir à l'au-delà du temps évoqué à la fin de l'élégie II au moyen du *topos* de l'építaphe imaginée pour le tombeau futur (*topos* déjà présent dans les *Héroïdes*) :

Et si la mort avant ton arrivee
Ha de mon corps l'aymante ame privee,
Au moins un jour vien, habillé de dueil,
Environner le tour de mon cercueil.
Que plust à Dieu que lors fussent trouvez
Ces quatre vers en blanc marbre engravez.
PAR TOY, AMI, TANT VESQUI ENFLAMMEE,
QU'EN LANGUISSANT PAR FEU SUIS CONSUMEE,
QUI COUVE ENCOR SOUS MA CENDRE EMBRAZEE

¹ C'est une hypothèse de Gertrude S. Hanish (*Love Elegies of the Renaissance : Marot, Louise Labé and Ronsard*, Stanford French & Italian Studies, 1979) rappelée par F. Rigolot dans sa « Préface » aux *Œuvres complètes* de Louise Labé, *op. cit.*, p. 16.

² L. Labé, *Œuvres complètes, ibid.*, élégie III, v. 73-76, p. 117.

La structure temporelle des *Élégies* atteint par ces vers une densité rare. L'élégie II, on l'a dit, renvoie au passé de la passion amoureuse ; à cette époque, l'amante en souffrance envisageait la découverte future de vers gravés dans le marbre par son amant. Ces vers devaient donc lui survivre dans l'incorruptibilité marmoréenne. Le *je* se projetait immortel dans l'écriture lapidaire de l'épithaphe. Mais dans le temps de l'écriture ce désir d'éternité se découvre vain, car « Le tems met fin aus hautes Pyramides, / Le tems met fin aus fontaines humides : / Il ne pardonne aus braves Colisees » (III, v.77-79). Aussi les élégies I et III, par contraste, prennent-elles toute leur valeur : elles sont elles-mêmes le substitut des vers de marbre appelés par les vœux de l'amoureuse qui se consumait. Les deux poèmes qui encadrent l'élégie II assurent en effet symboliquement l'immortalité de l'amoureuse que le marbre lui-même ne garantissait pas absolument. Mieux que des piliers immarcescibles soutenant le texte funéraire en lettres capitales, ces deux colonnes de décasyllabes promettent une survie perpétuelle à travers la lecture des dames lyonnaises. La lecture des vers gravés par l'amant dédaigneux restait de l'ordre du souhait, exprimé au subjonctif (« Que plust à Dieu que lors fussent trouvez », II, v.99), tandis que celle des dames est de l'ordre de la certitude : « Dames, qui les lirez » (I, v.43), « Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises » (III, v.1). Le passé de la passion projetait une immortalité pétrifiée et solitaire par delà la mort, le présent de l'écriture garantit une gloire éternelle par delà la publication.

Car chez Louise Labé c'est la vocation d'auteur qui donne sa consistance au *je* élégiaque, qui lui donne corps en lui donnant une voix. Certes, Amour est celui qui dirige le destin de l'amoureuse au mépris de sa volonté, dans une perspective pétrarquiste qui domine dans l'élégie II mais qui est aussi souvent rappelée dans les deux autres poèmes. Cependant, il semble bien que, comme l'a montré Daniel L. Martin², une mise en scène de l'auteur féminin se superpose à celle de l'amoureuse délaissée. En effet, le *je* se montre ostensiblement en position d'écrivain, en demandant à ses lectrices lyonnaises une écoute empathique et une solidarité fondée sur le partage de l'identité sexuelle et géographique³, et en affirmant sa gloire naissante : « Le beau païs auquel or'te promeines, / Ont entendu (tu me l'as fait à croire) / Que gens d'esprit me donnent quelque gloire » (II, v.66-68). Mais plus encore, elle dévoile l'origine du chant élégiaque, dès le début de la première élégie. Celle-ci s'ouvre sur

¹ L. Labé, *Œuvres complètes, ibid.*, élégie II, v. 95-104, pp. 113-114.

² Daniel L. Martin, « Les élégies de Louise Labé : le faix d'amour et le faix de l'écriture », *loc. cit.*, où la structure des élégies est mise en rapport avec l'ensemble du volume des *Œuvres* qui multiplie les occurrences du nom de la poétesse.

³ On se souvient que le même vocatif « ô Lionnoise Dame » (III, v. 4) est employé par Amour pour interpeller « je », et par « je » pour apostropher ses lectrices.

un récit où s'opposent nettement le temps de l'amour et le temps de l'écriture, c'est-à-dire en fait le temps du mutisme et le temps du chant :

Au tems qu'Amour, d'hommes et Dieux vainqueur,
Faisoit bruler de sa flamme mon cœur,
En embrasant de sa cruelle rage
Mon sang, mes os, mon esprit et courage :
Encore lors je n'avois la puissance
De lamenter ma peine et ma souffrance.
Encor Phebus, ami des Lauriers vers,
N'avoit permis que je fisse des vers :
Mais maintenant que sa fureur divine
Remplit d'ardeur ma hardie poitrine,
Chanter me fait, non les bruians tonnerres
De Jupiter, ou les cruelles guerres,
Dont trouble Mars, quand il veut, l'Univers¹.

Étiologie du silence : le cœur de l'amoureuse ayant été enflammé par Amour, son corps et son âme sont muets de douleur. Mythologie du chant : possédée par Apollon, la femme devient poète. La « fureur » poétique est la source première du chant, contrairement à la « furie » amoureuse, qui contraint à se taire, ou à ne proférer de plainte qu'en vain :

En voyant tant de larmes espondues,
Tant de soupirs et prieres perdues,
Je n'aperçu que soudein me vint prendre
Le mesme mal que je soulois reprendre :
Qui me persa d'une telle furie,
Qu'encor n'en suis apres long tems guerrie².

L'amoureuse délaissée, comme ceux qu'elle avait fait souffrir auparavant en ne leur rendant pas leur amour, fait l'expérience d'un rapport défaillant à la parole : larmes et soupirs (plaintes hors du langage), et « prieres perdues » (langage sans efficace, acte de langage énoncé en vain). Le chant élégiaque en revanche sourd de la « hardie poitrine » de la poétesse, réchauffée et affermie par une nouvelle « ardeur ». Quand Phébus « a donné la lyre » (I, v.14), la voix peut enfin résonner à l'unisson de l'instrument : « O dous archet, adouci moi la voix, / Qui pourroit fendre et aigrir quelquefois » (I, v.17-18), c'est-à-dire se rapprocher du soupir ou du cri, deux chemins vers le silence.

L'élégie, chez Louise Labé, est l'antithèse même de ce langage défaillant et impuissant du cœur embrasé par la passion. Il suffit, pour s'en apercevoir, de relire les vers 9 à 13 de l'élégie I déjà cités. La poésie sauve des périls de l'amour, comme Apollon guérit les plaies causées par Cupidon :

Mais maintenant que sa fureur divine
Remplit d'ardeur ma hardie poitrine,
Chanter me fait, non les bruians tonnerres
De Jupiter, ou les cruelles guerres,
Dont trouble Mars, quand il veut, l'Univers.

¹ L. Labé, *Œuvres complètes*, op. cit., élégie I, v. 1-13, p. 107.

² L. Labé, *Œuvres complètes*, *ibid.*, élégie I, v. 35-40, p. 108.

Le vers 10 ne peut que frapper par ses allitérations en [r] et en consonnes dentales ([d] / [t]) et par sa double assonance en [a] et en [i] : « *Remplît d'ardeur ma hardie poitrine* ». Un tel jeu sonore suggère habilement l'envahissement du corps même de la poétesse par l'inspiration d'Apollon, puisque le vers 10 ne fait que réitérer et redistribuer les phonèmes et groupes consonantiques de l'expression « *sa fureur divine* ». Le *furor* poétique semble ainsi concrètement redonner souffle et voix à la locutrice, afin qu'elle fasse sien un chant nouveau. En effet, elle dont le cœur n'aimait « que Mars et le savoir » (III, v.44), qui voulait égaler l'art d'Arachné et l'habileté guerrière de Bradamante et de Marphise¹, ne s'adonne ni à la poésie didactique (les « bruians tonnerres / De Jupiter »), ni à la poésie épique (« les cruelles guerres » de Mars), mais à la poésie élégiaque. Ce n'est pas là une entreprise négligeable ; il lui faut s'approprier un genre traditionnellement masculin, et cela exige de retrouver force et courage, *virtù* et « hardie poitrine », et surtout de ne pas s'alanguir comme Sémiramis, que l'amour a aliénée : « Ainsi Amour de toy t'a estrangee, / Qu'on te diroit en une autre changee » (I, v.89-90). L'élégie, associée à la « lyre » (I, v.14), revendique ainsi son rang au sein de la poésie, comme la poétesse revendique sa gloire parmi les poètes de son temps.

Pour cela, il ne suffit pas que « je » chante avec force : il faut que le chant trouve son auditoire pour ne pas être « prieres perdues » ou rester lettre morte, comme le fut fictivement l'épître de l'élégie II. C'est pourquoi l'élégie III insiste sur l'effet pragmatique visé par ces trois poèmes : la compassion. Les élégies sont de « pitoyables carmes » (III, v.4), qui doivent susciter émotion et compréhension chez les lectrices lyonnaises. C'est pourquoi la supplique finale adressée par la locutrice à l'Amour de toucher son amant peut aussi s'entendre comme un désir d'atteindre émotionnellement le lecteur :

Fay que celui que j'estime mon tout,
 Qui seul me peut faire plorer et rire,
 Et pour lequel si souvent je soupire,
 Sente en ses os, en son sang, en son ame,
 Ou plus ardente, ou bien egale flame.
 Alors ton faix plus aisé me sera,
 Quand avec moy quelcun le portera².

Alors que seul l'homme aimé en vain semble d'abord pouvoir partager le « faix » de l'amour, le lecteur quel qu'il soit peut également se sentir appelé à supporter avec la poétesse le poids de l'amour, puisque le chant ouvre finalement à tous les possibles par le pronom indéfini « quelcun ». Par effet de lecture à rebours, c'est le lecteur lui-même qui devra peut-être sentir physiquement la « flame » amoureuse chantée par l'élégie. Les vers 101 et 102 font en outre écho au début de l'élégie I, dans un effet de bouclage :

¹ Voir L. Labé, *Œuvres complètes, ibid.*, élégie III, v. 34-42, p. 116.

² L. Labé, *Œuvres complètes, ibid.*, élégie III, v. 98-104, p. 118.

Au tems qu'Amour, d'hommes et Dieux vainqueur,
 Faisoit bruler de sa flamme mon cœur,
 En embrasant de sa cruelle rage
 Mon sang, mes os, mon esprit et courage :
 Encore lors je n'avois la puissance
 De lamenter ma peine et ma souffrance. (I, v.1-6)

Fay que celui que j'estime mon tout,
 Qui seul me peut faire plorer et rire,
 Et pour lequel si souvent je soupire,
 Sente en ses os, en son sang, en son ame,
 Ou plus ardente, ou bien egale flame. (III, v.98-102)

Il nous semble que le chiasme dont nous soulignons les termes croise l'amour et l'individu (corps et âme) non seulement pour marquer l'inversion de la situation des amants (l'amour sans retour changeant de victime), mais peut-être également pour suggérer la force du chant élégiaque. En effet, c'est sans doute aux lectrices de se laisser pénétrer par l'expression élégiaque de la souffrance et d'en ressentir en leur chair et en leur esprit l'intensité. Ainsi, peut-on penser, la poétesse toute entière envahie par la « fureur divine » espère-t-elle insuffler à ses lectrices la force de chanter leur passion dans l'élégie ; le premier poème déclarait déjà : « Possible, un jour je feray le semblable / Et aideray votre voix pitoyable / A vos travaux et peines raconter » (I, v.45-47).

Louise Labé, en faisant de l'élégie un chant féminin de la passion, lui donne épaisseur et consistance. Elle lui accorde, d'abord, une position centrale entre la tradition médiévale du *Débat* et la forme nouvelle du sonnet. Par les atours pétrarquistes dont elle l'orne et par la revendication de la *furor* d'Apollon et du lignage saphique, elle lui assigne également une place dans le domaine de la poésie lyrique (catégorie dont on a retracé la progressive reconnaissance théorique dans son siècle). Enfin, elle inscrit son origine dans le corps féminin, qui, par delà l'expérience physique de la souffrance amoureuse, trouve une voix nouvelle, qui sourd d'une « hardie poitrine » et qui est vouée à faire naître un chœur de voix féminines – les lectrices étant appelées à découvrir elles aussi dans la poésie le dépassement de la brûlure des flèches de Cupidon qui marquera nécessairement leur destinée de « Dames lionnoises ». Avec la "Belle Cordière", l'élégie prend corps (celui de l'ardente amoureuse), superpose divers visages (entre miroitements autobiographiques, *persona* mythique et figure de femme auteur) et fait entendre une voix féminine.

Moirures de l'élégie ronsardienne

L'élégie, chez Ronsard, fait chatoyer de multiples reflets, et cette diversité met au défi le lecteur de retracer la logique de la pratique élégiaque du poète vendômois à travers l'ensemble monumental de ses œuvres. Nathalie Dauvois a pourtant réussi à en dessiner les

grandes lignes, au moyen d'une périodisation convaincante¹. Selon elle, l'élégie est d'abord, avant 1557, l'occasion de se libérer de la forme réduite du sonnet. Cette première période nous paraît clairement illustrée par l'« Elegie à Janet peintre du roi² » publiée dans *Les Meslanges* en 1555 : sous le feint prétexte de demander à François Clouet un portrait de sa belle, Ronsard décrit lui-même longuement le visage et le corps de Cassandre, dans le prolongement des *Amours* de 1552-1553. Puis, entre 1557 et 1563, elle serait le lieu de bilans poétiques et amoureux, avant d'assumer principalement, à partir de 1563, une double fonction d'expression amoureuse (souvent personnelle) et d'éloge. Il nous semble que l'élégie ronsardienne entre alors dans une période de maturité sur laquelle nous nous attarderons, car elle révèle une conception ouverte et changeante de l'élégie, qui s'impose désormais comme un lieu incontesté de la création de Ronsard.

En octobre 1563 paraissent les *Trois Livres du Recueil des nouvelles Poësies*. Nombreuses sont les élégies qui y figurent : sur les quarante poèmes des trois livres, treize sont expressément désignés sous cette appellation. Mais il faut replacer la pratique de l'élégie dans la perspective de l'esthétique de la variété qui informe le recueil, puisque les titres mêmes des poèmes soulignent la diversité des formes et des genres mis en œuvre : « hymne », « églogue », « chanson », « sonnet », « complainte », « cartel », « prosopopée », « épître » et « discours amoureux » sont les multiples étiquettes que le lecteur peut y relever³. Cette esthétique domine également au sein des poèmes baptisés « élégies », à différents niveaux. Les treize poèmes concernés se distinguent d'abord du point de vue formel. Leur longueur varie entre 74 et 182 vers, et, si l'isométrie et les rimes plates sont la règle, on trouve dix élégies en alexandrins, deux en décasyllabes et un en octosyllabes. Contrairement aux élégies de Marot et de Louise Labé, seules quelques-unes adoptent l'aspect d'épître. Plus profondément, c'est la configuration thématique et énonciative qui se prête aux métamorphoses. On peut ainsi remarquer qu'après une élégie de réflexion sur la richesse (« Elegie au Seigneur Baillon » - la seule du livre I) qui apparaît à la suite de quatre hymnes sur les saisons (ayant une portée philosophique et cosmologique), s'entrecroisent des élégies amoureuses et des élégies d'éloge. Les deux tableaux ci-dessous permettent de mettre en évidence cet entrelacement :

¹ N. Dauvois, « L'élégie ronsardienne. Essai de définition d'un genre », *Ronsard en son IV^e centenaire*, tome II, *L'Art de poésie*, Genève : Droz, 1989, pp. 33-45.

² Le texte en est reproduit dans : Ronsard, *Les Amours*, édition de H. et C. Weber, Paris : Dunod, 1993, (Classiques Garnier), pp. 158-163. Cette élégie est en effet ajoutée au premier livre des *Amours* dans l'édition de 1560.

³ Nous nous référons à l'édition suivante : P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, tome XII, *Trois Livres du Recueil des nouvelles Poësies*, édition de P. Laumonier, Paris : Librairie Marcel Didier, 1946, (Société des Textes Français Modernes).

Livre II

<i>Elegie à H. L'Huillier</i>	<i>Elegie sur le depart de la royne d'Ecosse</i>	<i>Elegie (« Si le ciel »)</i>	<i>Elegie (« Douce Maîtresse »)</i>	<i>Elegie (« De vous & de fortune »)</i>	<i>Elegie (« J'avoy toujours »)</i>	<i>Elegie (« Bien que l'obeissance »)</i>	<i>Elegie des Armairies</i>
Éloge (départ de Marie Stuart)	Éloge (départ de Marie Stuart)	Amour (pour une femme absente)	Amour (la souffrance amoureuse)	Amour (impossible au vu de la différence de rang)	Amour (impossible pour une femme mariée)	Amour (non partagé)	Éloge (généalogie de Sanzay)

Livre III

<i>Elegie (« L'autre jour que j'estois »)</i>	<i>Elegie (« Oyant un jour »)</i>	<i>Elegie à la Royne d'Ecosse</i>	<i>Elegie [à Genève]</i>
Amour (étiologie de la mélancolie amoureuse)	Amour (les tourments amoureux)	Éloge (le retour de Marie Stuart est aussi celui des Muses)	Amour (épître à une femme, le « je » s'étant absenté)

En outre, il faut noter que, malgré le privilège accordé à l'amour et à ses obstacles (Ronsard étant en cela fidèle à la tradition : absence, mariage ou non réciprocité), l'effet de variété s'accroît encore au sein des élégies amoureuses grâce à la structure énonciative. S'éloignant de toute poésie personnelle, ces élégies, fréquemment œuvres de commande, donnent souvent la parole à des énonciateurs autres que le poète lui-même. Ainsi, par exemple, si les élégies « De vous & de fortune » et « J'avoy toujours » font à l'évidence parler le poète en son propre nom, même si leurs destinataires, objets de son attachement, ne sont guère faciles à identifier, l'élégie suivante, « Bien que l'obeissance », probablement destinée à Isabeau de Limeuil, doit cacher derrière l'usage de la première personne un amant tel que Brantôme (hypothèse de Marcel Raymond) ou Louis de Condé (selon Paul Laumonier¹). Le « je » énonciateur se prête donc à un jeu de masques, où il n'est pas toujours simple de faire le départ entre les poèmes de commande et l'expression personnelle – cette dernière étant elle-même parfois déliée des amours sincères de la biographie de Ronsard.

Cette esthétique de la variété s'atténue dans un recueil de 1565 portant en son titre même le nom du genre : *Elegies, Mascarades et Bergerie*². Sur les neuf poèmes intitulés « elegie », huit sont regroupés dans une première partie comportant également quelques autres

¹ Ces deux hypothèses sont signalées par Paul Laumonier dans son édition à la note 1 de la page 229 sur cette élégie.

² Nous nous référons à l'édition suivante : P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, tome XIII, *La Promesse. Le Procès. Elegies, Mascarades et Bergerie. Les Nues ou nouvelles*, édition de P. Laumonier, Paris : Librairie Marcel Didier, 1948, (Société des Textes Français Modernes).

textes (la « Bergerie », et des épitaphes), et le dernier, fort bref (28 décasyllabes) est intégré aux « Mascarades » qui composent la deuxième partie. À ne considérer que les huit premiers, il faut d'abord constater un allongement considérable de la longueur moyenne des élégies par rapport au recueil de 1563 : les textes vont ici de 90 à 522 vers, avec une moyenne de 221 vers (contre une moyenne de 124 vers en 1563). D'autre part, la configuration thématique et énonciative reste quasi constante : sept élégies sur huit sont des textes où le *je* de l'énoncé paraît identifiable au *je* de l'énonciation, et où domine la rhétorique épideictique. Il s'agit d'éloges de hauts personnages (« Elegie à la Magesté de la Royne d'Angleterre », « Elegie à mylord Robert Du-Dlé » favori d'Elisabeth I, « Elegie à la Magesté du Roy mon maistre », etc.) et de remerciements à une protectrice (« Elegie à Mademoiselle de Chasteaubrun »). Une exception se détache pourtant, l'avant-dernière « Elegie » à laquelle répond un sonnet, et où Ronsard fait parler une femme qui déclare son amour à une autre femme à travers ce poème en forme d'épître, qu'accompagne un présent. La variété n'est donc plus à chercher à travers les mêmes critères que ceux du livre de 1563. C'est ici le poète courtisan qui s'exprime, à travers des poèmes de commande, la plupart composés pour les fêtes de Fontainebleau de janvier 1564 ou pour célébrer le traité de Troyes (12 avril 1564) et ainsi participer au rituel diplomatique des échanges entre les reines de France et d'Angleterre. L'esthétique de la *varietas* s'y manifeste plutôt par les finesses de la poésie encomiastique : détours mythologiques pour décrire les qualités de la reine d'Angleterre, fiction flatteuse d'une origine jupitérienne de Dudley, ou encore épître se plaignant de l'éloignement de Catherine de Médicis en province (« Elegie à la Magesté de la Royne ma maistresse »). À plusieurs reprises, le poète ne manque pas de rappeler la visée élogieuse :

Or il est temps que ce propos je change
 Pour reviser au blanc de ta *louange*,
 Dont je m'estois en tirant séparé,
 Plein de courroux qui m'avoit egaré¹.

Non seulement ta vive renommée,
 N'est chichement de ta Mer enfermée,
 Mais franchissant l'Océan des Anglois,
 S'est appaïtie au grand peuple Gaulois,
 Et fait cognoistre à mes Muses sacrées
 Pour te porter en diverses contrées,
 Et faire aller ton nom par l'univers,
 Car ta *louange* est digne de mes vers².

La variété se définit alors dans la virtuosité de l'amplification rhétorique, en laquelle réside le plaisir du destinataire et des lecteurs.

¹ P. de Ronsard, « Elegie à Monsieur de Foyx », v. 117-120, *Elegies, Mascarades et Bergerie, Œuvres complètes*, tome XIII, *ibid.*, pp. 155-156 (Nous soulignons).

² P. de Ronsard, « Elegie au Seigneur Cecille », v. 213-220, *Elegies, Mascarades et Bergerie, ibid.*, p. 170 (Nous soulignons).

La métrique du recueil, enfin, ne fait que confirmer cette sorte d'intériorisation et d'atténuation de la variété de l'élégie, puisque les poèmes de 1565, contrairement à ceux de 1563, sont uniformément rédigés en décasyllabes. Il est tentant de penser que Ronsard aurait alors stabilisé, voire figé, la forme versifiée de l'élégie dans son œuvre, d'autant plus qu'il en donne quelques indices de théorisation dans son *Abbrégé de l'Art poétique françois* publié la même année. Le premier indice est l'idée que l'isométrie, préférable dans les genres ne relevant pas des vers lyriques (à forme strophique), s'applique donc à l'élégie, et ce notamment pour en faciliter l'accompagnement musical, fréquent au XVI^e siècle : « Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les autres féminins, et parachèveras de même mesure le reste de ton Élégie ou chanson, afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder¹ ». Le second indice est une convenance apparemment privilégiée entre le décasyllabe et l'élégie, dans un passage que nous avons déjà cité :

Les vers communs sont de dix à onze syllabes, les masculins de dix, les féminins de onze, et ont sur la quatrième syllabe leur repos ou reprise d'haleine, ainsi que les vers Alexandrins sur la fin des six premières syllabes. Or comme les Alexandrins sont propres pour les sujets héroïques, ceux-ci sont proprement nés pour les amours, bien que les vers Alexandrins reçoivent quelquefois un sujet amoureux, et même en Élégies et Églogues, où ils ont assez bonne grâce, quand ils sont bien composés².

Pourtant, comme le rappelle André Gendre dans son *Esthétique de Ronsard*, les avis de Ronsard sur le décasyllabe et l'alexandrin sont « changeants³ », et la recrudescence de l'emploi du décasyllabe dans la période 1565-1574 est peut-être partiellement explicable par la préférence du roi pour ce mètre, marquée par la commande par Charles IX d'une épopée en décasyllabes (*La Franciade*). L'hypothèse d'A. Gendre est par conséquent la suivante : « Puisque le roi souhaite ce mètre, il faut aligner sur le *grand œuvre* toute une production importante, comme pour l'escorter⁴ », – ce qui pourrait concerner les élégies de cette époque.

L'édition collective de 1567 amène à reconsidérer encore la conception ronsardienne de l'élégie. En effet, elle comporte deux sections que l'édition collective de 1560 ne comprenait pas : *Les Elegies* et *Les Discours*. Les élégies se trouvent ainsi détachées des autres poèmes. Or, la section reprend en grande partie les élégies du recueil de 1563 : seuls les poèmes d'éloge en sont retranchés (les trois élégies adressées à Marie Stuart et l'« Elegie des Armairies »). Aucune élégie du recueil de 1565 n'y figure, sans doute parce que Ronsard a voulu écarter les poèmes de circonstance. Mais il faut noter également l'intégration de poèmes qui n'étaient pas baptisés « élégies » jusqu'alors. C'est notamment le cas de trois

¹Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique français* (1565), dans : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 470

²Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique français*, *ibid.*, p. 481.

³A. Gendre, *L'Esthétique de Ronsard*, Paris : SEDES, 1997, (« Esthétique »), p. 49.

⁴A. Gendre, *L'Esthétique de Ronsard*, *ibid.*, p. 148.

longs poèmes publiés dans *Les Trois livres du Recueil des nouvelles Poësies* : « L'Adonis », « L'Orphée » et « Discours amoureux de Genevre » (renommé « Discours I en forme d'elegie » pour l'édition nouvelle, afin d'être mise en correspondance avec l'« Elegie [à Genève] » devenue « Second Discours de Genève, en forme d'elegie »). Dans toutes les éditions suivantes, les élégies seront désormais une section ou une sous-section à part entière, distincte des autres poèmes. D'après les observations d'A. Gendre et de D. Ménager, il faut retenir notamment le fait que l'édition de 1578, qui comporte sept parties (*I. Les Amours. II. Les Odes. III. Les Poëmes. IV. Les Elegies, Eclogues et Mascarades. V. Les Hymnes. VI. Les Discours. VII. La Franciade*), « déplace *Les Hymnes* après *Les Elegies, Eclogues et Mascarades* et "crée un ensemble philosophique et politique précédé par l'ensemble lyrique des quatre premiers tomes¹ ». Une telle analyse suggère qu'à partir de 1567, par le biais de la stratégie éditoriale, Ronsard entérine dans son œuvre l'assimilation progressive du genre de l'élégie au domaine lyrique (qu'on a déjà vu amorcée chez les théoriciens de la seconde moitié du siècle et chez Louise Labé), tout en la situant à proximité de la poésie philosophique.

C'est sans doute que chez Ronsard l'élégie est un genre aux frontières de l'écriture lyrique, comme le montre Nathalie Dauvois :

Si la renaissance du lyrisme commence sous le signe du cantique, du psaume, de l'ode, toutes formes généralement strophiques, les longs poèmes en rimes plates leur font d'emblée concurrence, ne serait-ce que dans l'élégie, dont les Français se découragèrent vite d'imiter le distique hérité de la poésie latine classique pour la vouer à l'isométrie et aux rimes suivies, à l'abondance des longues pièces en rimes plates, qui autorisent notamment une grande liberté à l'expression subjective².

Liberté thématique, puisque la labilité formelle et l'élasticité quantitative permettent sans doute à Ronsard de traiter aussi bien de ses amours que de thèmes sérieux voire philosophiques (comme dans les « discours », eux aussi en rimes suivies), mais aussi liberté énonciative. Comme l'a montré N. Dauvois³, si l'élégie ronsardienne n'est pas strophique, elle se rapproche quand même du lyrisme par la polyphonie qu'elle met souvent en œuvre. Ronsard « mettent en scène tour à tour un *je* à référent auctorial avoué (comme dans les élégies à Genève par exemple) et un *je* universel abstrait ». Elle prend l'exemple de poèmes tel que « L'Orphée » de 1563, dont le titre précise dans l'édition de 1584 qu'il est « en forme d'Elegie », et qui pratiquent l'éthopée et la prosopopée en encadrant le discours du personnage mythologique par le discours d'un « je » représentant le poète. « L'Orphée » fait ainsi d'abord intervenir le poète, en imitant Virgile (« Je chante icy, de Bray, les antiques faits

¹ A. Gendre, *L'Esthétique de Ronsard, ibid.*, p. 169, qui cite ici D. Ménager, *Ronsard, la trompette et la lyre*, Paris : Bibliothèque Nationale, 1985, p. 175.

² N. Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000, (Études littéraires – Recto-Verso), p. 31.

³ Voir N. Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance, ibid.*, pp. 32-33.

d'armes¹ », v.1), puis dérive vers le récit mythologique en cédant la parole à Pélée (« [...] Quand le père d'Achille, espoux de l'immortelle / Thetis, mit en avant une parole telle : / Mes plus chers compagnons, choisis entre les Grecs² [...] », v.25-27). De même, constatant que dans les élégies à Genève le poète continue d'orchestrer des voix, notamment dans le « Discours I, en forme d'Elegie » de l'édition de 1584 où le poète et Genève parlent successivement, N. Dauvois en déduit que « la part faite à l'apostrophe, l'emboîtement des discours qui reste subordonné à un encadrement au premier degré de l'énonciation, semblent définir et préserver la nature lyrique de ces textes, même s'il s'agit de poèmes qui n'ont jamais été chantés³ ».

Ronsard témoigne ainsi d'un effort pour établir une nature de l'élégie par la pratique plutôt que par la théorie⁴. Les reclassifications et les changements de titres des poèmes au fil des éditions paraissent définir le genre par une forme privilégiée depuis Marot (l'isométrie et les rimes plates), aussi variable en longueur et aussi ouverte à différents thèmes que le « discours » en vers aux contours indistincts. Bien que non strophique, l'élégie ronsardienne est sans doute de plus en plus proche du lyrisme : son isométrie et l'orchestration de voix qu'elle met souvent en œuvre devaient permettre un accompagnement musical qui, même s'il ne fut pas effectif, en constituait tout au moins potentiellement l'horizon performantiel. Après 1563, l'élégie se situe donc pour Ronsard dans l'interstice étroit et frontalier entre la poésie discursive et la poésie lyrique. Quoiqu'assignée progressivement dans cet entre-deux indéterminé, elle y joue et elle en joue, pour revêtir librement différents aspects.

Du Bellay : l'élégiaque hors de l'élégie ?

Si les thèmes dysphoriques ont toujours été traités par la poésie, y compris au Moyen Âge, c'est peut-être Du Bellay qui oblige le premier, dans notre littérature, à poser la question de la distinction entre le genre de l'élégie et ce qu'il est convenu d'appeler le registre élégiaque. *Les Regrets* ne sont-ils pas la première œuvre significative à déplacer véritablement hors de l'élégie elle-même une tonalité qui jusque là lui était propre ?

¹ Ronsard, « L'Orphée », *Trois Livres du Recueil des nouvelles Poësies*, op. cit., p. 126. On se souvient de l'incipit de l'*Énéide*, « Arma virumque cano ».

² Ronsard, *Trois Livres du Recueil des nouvelles Poësies*, *ibid.*, p. 128.

³ N. Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, op. cit., pp. 33-34.

⁴ C'était en substance l'objet de l'analyse de J. E. Clarke sur Ronsard dans *Élégie: The Fortunes of a Classical Genre in Sixteenth-Century France*, op. cit., *passim*.

La question est redoutable, car elle en appelle elle-même nombre d'autres, singulièrement ardues. Comment définir un registre littéraire¹ ? Existait-il dans la conscience littéraire du XVI^e siècle quelque idée qui recouvrait ou recoupait celle, toute moderne, de registre ? Ou encore, comme le demande Delphine Denis, « comment penser, dans l'histoire des formes et des théories poétiques, le départ entre certains genres et le registre dont ils relèveraient sans réciprocité (de la comédie au *comique*, par exemple)² ? ». Nous avancerons ici l'hypothèse que la notion d'élégiaque – non encore rapportée au concept et à l'étiquette de registre littéraire – ne sera progressivement élaborée du point de vue théorique qu'à partir du début du XVII^e siècle, mais que *Les Regrets* en sont probablement la première expression revendiquée comme telle dans la poésie française. En effet, bien que Du Bellay n'emploie jamais, à notre connaissance, le terme « élégiaque » dans son recueil, de nombreux indices en cernent la présence dans la mise en œuvre.

Le livre, on le sait, comporte cent quatre-vingt-onze sonnets en alexandrins précédés de trois poèmes liminaires ; aucun texte n'est baptisé « élégie ». La versification en rimes suivies, traditionnelle depuis Marot, n'apparaît jamais, puisque des trois poèmes liminaires, le premier est écrit en latin mais non en distiques, et les deux suivants sont strophiques : le texte de dédicace « À Monsieur d'Avanson » est un ensemble de vingt-sept quatrains de décasyllabes à rimes embrassées et le troisième, intitulé « À son livre », est un sonnet. Mais Du Bellay place d'emblée son ouvrage dans la tradition de l'élégie latine. Le poème adressé à M. d'Avanson multiplie les emprunts aux *Tristes* d'Ovide, en particulier à l'élégie IV, 1, qu'il suit d'assez près. Le *je* qui se manifeste dans l'ensemble du recueil de Du Bellay se place de cette façon sous l'égide d'une figure du poète exilé qu'il entend ressaisir et retravailler, privilégiant le jeu littéraire à la sincérité biographique – même si l'exil réel du poète angevin à Rome en est incidemment l'occasion et la validation concrètes. Un peu plus loin, le sonnet XVI constitue un écho évident à la figure construite par Ovide : « Las, et nous ce pendant nous consomons nostre aage / Sur le bord incogneu d'un estrange rivage, / Où le malheur nous fait ces tristes vers chanter³ ». La tonalité triste, liée à la situation fictionnelle d'un exil douloureux, est explicitement marquée dans les premiers sonnets : « Moi, qui suis malheureux, je plaindray mon malheur⁴ » lit-on par exemple à la chute du sonnet V. Signe

¹ Pour un aperçu des difficultés que soulève la question, voir par exemple le volume collectif sous la direction de L. Gaudin-Bordes et G. Salvan, *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert*, Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant, 2008, (Au cœur des textes, n°11).

² D. Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans : L. Gaudin-Bordes et G. Salvan (dir.), *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert, ibid.*, p. 65.

³ Du Bellay, *Les Regrets*, XVI, v. 9-11, in Du Bellay, *Œuvres poétiques*, tome II, *op. cit.*, p. 47.

⁴ Du Bellay, *Les Regrets*, V, v. 14, *Œuvres poétiques, ibid.*, p. 41.

plus profond encore du rattachement à l'élégie latine, le premier sonnet reprend la stratégie de la *recusatio* pour justifier l'adoption d'une inspiration humble :

Je ne veulx point fouiller au sein de la nature,
Je ne veulx point chercher l'esprit de l'univers,
Je ne veulx point sonder les abysmes couvers,
Ny desseigner du ciel la belle architecture.

Je ne peins mes tableaux de si riche peinture,
Et si haults arguments ne recherche à mes vers :
Mais suivant de ce lieu les accidents divers,
Soit de bien, soit de mal, j'escris à l'adventure.

Je me plains à mes vers, si j'ay quelque regret,
Je me ris avec eulx, je leur dy mon secret,
Comme estans de mon cœur les plus seurs secretaires.

Aussi ne veulx-je tant les pigner et friser,
Et de plus braves noms ne les veulx desguiser,
Que de papiers journalux, ou bien de commentaires¹.

Le refus de la poésie cosmologique et didactique n'est pas qu'un *topos* de modestie qui tend à capter la bienveillance du lecteur, c'est aussi un clin d'œil intertextuel à la poésie latine, dont découle tout un programme poétique : l'adoption d'un style médiocre ou bas (les vers non peignés ni frisés, la « ryme en prose² » du sonnet II, que l'alexandrin permet) qui correspond à une inspiration humble, la « fureur plus basse³ » du sonnet IV. Car Du Bellay affirme préférer « les plus humbles chansons⁴ » et le « petit hymne⁵ » ; élection du mineur qui rapproche ses sonnets de l'élégie reléguée aux frontières du chant lyrique. Dès ce premier sonnet, le refus de la haute inspiration, du *furor* divin, voue le recueil à l'immanence, et donc à la mélancolie, comme le souligne François Roudaut⁶, c'est-à-dire à la diversité, à la fragmentation du réel symbolisée par les ruines romaines et restituée poétiquement par les balancements de l'indécision : « Soit de bien, soit de mal », « Je me plains [...] / Je me ris [...] ». Un tel balancement se retrouve au niveau de la macrostructure du recueil, dans la composition plus ou moins bipartite entre les sonnets plaintifs et élégiaques et les sonnets relevant de la satire, deux manifestations d'une même insatisfaction et d'une même indécision face au réel. Le poème à M. d'Avanson annonçait déjà cette bipartition :

De quelque mal un chacun se lamente,
Mais les moiens de plaindre sont divers :
J'ay, quant à moy, choisi celuy des vers
Pour desaignir l'ennuy qui me tormente.

¹ Du Bellay, *Les Regrets*, I, *Œuvres poétiques*, *ibid.*, p. 39.

² Du Bellay, *Les Regrets*, *Œuvres poétiques*, *ibid.*, II, v. 10, p. 40.

³ Du Bellay, *Les Regrets*, *Œuvres poétiques*, *ibid.*, IV, v. 7, p. 41.

⁴ Du Bellay, *Les Regrets*, *Œuvres poétiques*, *ibid.*, XXII, v. 11, p. 50.

⁵ Du Bellay, *Les Regrets*, *Œuvres poétiques*, *ibid.*, LX, v. 10, p. 69.

⁶ Voir F. Roudaut, *Joachim Du Bellay. Les Regrets*, Paris : Presses Universitaires de France, 1995, (Études littéraires), pp. 73-74.

Et c'est pourquoy d'une douce satyre
Entremeslant les espines aux fleurs,
Pour ne fascher le monde de mes pleurs,
J'appreste icy le plus souvent à rire¹.

La première partie du recueil servira donc à « desaignir l'ennuy », la tristesse profonde, par le pouvoir étonnant de la parole poétique, seule capable de relever le langage muet des larmes en chant. Les quatrains du sonnet XII constitue à cet égard une véritable réflexion sur l'efficace de l'élégie :

Veu le soing mesnager, dont travaillé je suis,
Veu l'importun soucy, qui sans fin me tormente,
Et veu tant de regrets, desquels je me lamente,
Tu t'esbahis souvent comment chanter je puis.

Je ne chante (Magny) je pleure mes ennuy :
Ou, pour le dire mieulx, en pleurant je les chante,
Si bien qu'en les chantant, souvent je les enchante :
Voila pourquoy (Magny) je chante jours et nuicts².

Le poète s'exhortera pourtant à quitter le chant élégiaque autour des sonnets L à LX, où cet enchantement paraît cesser, quand l'adoucissement des pleurs en chant se révèle insuffisant. C'est la satire rieuse qui doit désormais procurer un apaisement plus profond. Le sonnet LII répond presque mot pour mot au sonnet XII, pour souligner la vanité d'un chant élégiaque fondé sur la répétition, le ressassement :

Mais les pleurs en effect sont de nulle valeur,
Car soit qu'on ne se veuille en pleurant tormenter,
Ou soit que nuict et jour on veuille lamenter,
On ne peult divertir le cours de la douleur³.

L'élégiaque se définit donc d'abord chez Du Bellay comme un chant d'apaisement de la mélancolie face au réel, dont l'autre versant est l'attitude railleuse de la satire. En conséquence, le poète angevin attire l'attention sur l'ancrage d'une configuration discursive et énonciative dans une disposition d'esprit, plutôt que dans un cadre formel et topique.

Ainsi *Les Regrets* sont-ils sans doute la première œuvre à faire surgir une poétique élégiaque hors du cadre générique de l'élégie, et à en proposer une transposition dans la forme du sonnet, promise dès la seconde moitié du XVI^e siècle à une forte valorisation au sein des formes poétiques. Nous pouvons par conséquent soupçonner dans le recueil de Du Bellay, semble-t-il, le premier lieu majeur de disjonction de l'élégie et de l'élégiaque.

¹ Du Bellay, *Les Regrets, Œuvres poétiques, op. cit.*, « À Monsieur d'Avanson », v. 77-84, p. 37.

² Du Bellay, *Les Regrets, Œuvres poétiques, ibid.*, XII, v. 1-8, p. 41.

³ Du Bellay, *Les Regrets, Œuvres poétiques, ibid.*, LII, v. 5-8, p. 65.

CHAPITRE III

L'ÉLÉGIE À L'ÂGE CLASSIQUE

I- L'âge classique en France

Il est admis que le XVII^e siècle n'a pas tenu l'élégie pour un "grand genre", et qu'elle ne faisait pas partie non plus des genres mondains les plus prisés. L'article « Élégie » du *Dictionnaire des littératures française et étrangères* (1985) affirme par exemple : « Le XVII^e siècle français, aux exceptions près, mais notables, de Théophile de Viau et de La Fontaine (*Élégie aux nymphes de Vaux*), ne favorise pas le genre qui retrouvera avec le sensualisme et l'épicurisme du XVIII^e siècle (Parny, Bertin) une tonalité antique que précisera Chénier (*Élégies*¹) ». Bien que les poètes soient de fait peu nombreux, au XVII^e siècle, à pratiquer l'élégie, et plus encore parmi ceux dont l'histoire littéraire a retenu le nom, et que seule la fin du XVIII^e siècle voit s'épanouir la production d'élégies, le genre ne disparaît pas, notamment parce que, dans leurs pratiques d'écriture comme dans leurs réflexions théoriques, les auteurs de l'âge classique ne laissent pas d'interroger le rapport entre l'élégie, dont ils tendent à figer définitivement le concept selon un double critère formel et thématique, et l'élégiaque, objet fuyant dont ils tentent peu à peu de cerner les enjeux pragmatiques et éthiques.

Enfin Théophile vint...

L'installation de Malherbe à la cour d'Henri IV à partir de 1605 signe le déclin de l'élégie dans la première moitié du XVII^e siècle. La réussite des deux livres d'élégies amoureuses² de Philippe Desportes à la fin du XVI^e siècle en avait pourtant lancé la mode à la cour d'Henri III. Mais, bien que le genre soit encore pratiqué de façon anecdotique (La Roche

¹ Article « Élégie » du *Dictionnaire des littératures française et étrangères* [1985], sous la direction de J. Demougin, Paris : Larousse, 1994.

² On peut lire ces élégies courtoises avec les commentaires marginaux de Malherbe dans l'édition suivante : Ph. Desportes, *Élégies*, éditées par V. E. Graham, Genève : Droz et Paris : Minard, 1961, (Textes littéraires français). Le premier livre de Desportes contient dix-neuf poèmes intitulés « élégies » suivis d'un « discours ». Le second livre ne comporte que cinq « élégies ».

en 1609, entre autres), l'influence de la "doctrine" de Malherbe est telle qu'il est manifestement délaissé par la plupart des poètes de l'époque. Alain Génétiot, dans son étude sur la poésie mondaine, note que « sa défaveur est très nette au début du XVII^e siècle, après que Malherbe l'eut méprisée et totalement abandonnée au profit des genres strophiques¹ », et ajoute que Voiture, par exemple, « ne nous laisse que deux élégies (I, II) qui déploient les lieux communs de la poésie amoureuse pétrarquiste non sans quelque raillerie² ». Sans doute la simplicité formelle du genre (vers isométriques à rimes plates avec alternance de distiques à rimes féminines et à rimes masculines, le plus souvent³) explique-t-elle, sinon totalement, du moins en grande partie, le dédain de Malherbe et de ses disciples, qui n'en discutent guère, nonobstant une rapide mention d'un désaccord entre le maître et Racan sur la forme à donner au genre⁴.

Une énonciation excentrée

Il faut peut-être voir dans ce mépris l'une des raisons qui ont amené Théophile de Viau à investir l'élégie dès 1620-1621 et à élire le genre comme cadre privilégié de l'expression personnelle en 1623 : en effet, si la première partie des *Œuvres poétiques*⁵ se contente de mêler quelques élégies aux nombreuses odes et stances et à de multiples sonnets, la seconde partie accorde à l'élégie une place prépondérante. Théophile de Viau cautionne lui-même en apparence une telle lecture anti-malherbienne de sa pratique élégiaque. Dans la célèbre « Élégie à une dame », pièce d'abord publiée en 1620 sous le titre de « Satire troisième » avant d'être rebaptisée en 1621, et où Théophile propose un véritable art poétique sous des airs successivement élégiaques et satiriques, il affirme haut et fort la distance qui le sépare du maître :

¹ A. Génétiot, *Les Genres lyriques mondains (1630-1660). Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève : Droz, 1990, p. 66.

² A. Génétiot, *Les Genres lyriques mondains, ibid.*, p. 67.

³ Critères formels consignés, après Ronsard, par Pierre de Deimier, un admirateur de Malherbe, dans son *Académie de l'art poétique [...] (Paris : Jean de Bordeaux, 1610)*, comme le rappellent Mélaïne Folliard et Pierre Ronzeaud dans leur ouvrage *Théophile de Viau, la voix d'un poète. Poésies 1621, 1623, 1625*, Paris : Presses Universitaires de France / CNED, 2008, (Série XVII^e siècle français), pp. 93-94.

⁴ « Monsieur de Malherbe vouloit aussy que les elegies eussent un sens parfait de quatre vers en quatre vers, mesme de deux en deux, s'il se pouvoit, à quoy jamais Racan ne s'est accordé » (H. de Racan, *Vie de Monsieur de Malherbe* [1651], Paris : Gallimard / Le Promeneur, 1991, (Le Cabinet des lettrés), pp. 54-55). On retrouve là un souci de concordance entre métrique et syntaxe qui affleure déjà chez Louise Labé par exemple.

⁵ On se réfère à l'édition suivante : Théophile de Viau, *Œuvres poétiques*, édition de G. Saba, Paris : Bordas, 1990, (Classiques Garnier). Dans cette édition, les renvois aux élégies seront donnés par un chiffre romain qui indiquera la première (1621) ou la seconde partie (1623) des *Œuvres*, puis par un chiffre arabe qui correspondra au numéro du poème.

Imite qui voudra les merveilles d'autrui ;
Malherbe a très bien fait, mais il a fait pour lui ;
Mille petits voleurs l'écorchent tout en vie ;
Quant à moi, ces larcins ne me font point d'envie.
J'approuve que chacun écrive à sa façon,
J'aime sa renommée et non pas sa leçon¹.

La déclaration, si fermement formulée, mérite d'être quelque peu nuancée et maniée avec prudence. À bien des égards, Théophile n'est pas aussi distant qu'il le dit de Malherbe. Comme le remarque Hélène Merlin-Kajman, sa conception de la langue, par exemple, n'est pas totalement opposée au purisme qui prône la cohérence, la clarté, la justesse et la bienséance de l'expression – notamment du lexique – et qui met l'accent rhétorique sur l'élocution plutôt que sur l'invention :

Certes, Théophile, une première fois condamné à mort par contumace en août 1623 pour avoir participé à un recueil de vers licencieux, *Le Parnasse satyrique*, puis banni du royaume pour athéisme à l'issue du procès, le 1^{er} septembre 1625, après un séjour d'un an en prison dont il ne se remettra pas, n'est pas exactement un disciple de Malherbe, et il a imprudemment beaucoup risqué du côté de l'invention. Il est cependant infiniment plus proche du purisme que de l'antipurisme : en témoigne tant sa correspondance que sa *Première journée*, dont le premier chapitre s'ouvre sur une parodie des romans héroïques et conclut abruptement qu'« il faut écrire à la moderne² ».

Théophile développe donc une esthétique qui n'est ni antagoniste, ni même diamétralement opposée à celle de Malherbe, qu'il admire par ailleurs. Il s'écarte simplement de son enseignement en déplaçant légèrement l'accent du côté de l'invention, donnant au poète un idéal plus naturel, moins artiste ou éloquent. Prenant acte de l'exigence malherbienne, il se tourne cependant vers une écriture différente, sans retourner pour autant vers l'esthétique de Ronsard ; pour Théophile, « Ronsard, et même Malherbe, sont des maîtres du passé, l'essentiel, c'est d'abord et toujours d'être fidèle à sa nature, de rester à l'écoute de son temps, attentif à la découverte de soi-même, irrémédiablement méfiant à l'égard de l'imitation³ ». Aussi le choix par Théophile de l'élégie comme genre majeur de sa poétique n'est-il pas si univoquement une prise de distance avec la leçon de Malherbe. Si ce choix révèle vraiment un « positionnement par le genre⁴ » de Théophile au sein de la sphère littéraire et de la tradition poétique, c'est sans doute plutôt parce que l'élégie, depuis Desportes, est une sorte de corps vide, disponible à l'investissement par un auteur qui veut faire entendre sa voix singulière aux côtés de celle de Malherbe, comme le Du Bellay des *Regrets* avait souhaité prendre la place qui lui revenait aux côtés du chef de file de La Pléiade : « Je me contenterais d'égaliser en mon

¹ Th. de Viau, « Élégie à une dame » (I, 44), v. 71-76, *Œuvres poétiques*, *ibid.*, p. 104.

² H. Merlin-Kajman, *La Langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris : Éditions du Seuil, 2003, (La Couleur des idées), p. 116.

³ J.-P. Chauveau, « Préface » à : Théophile de Viau, *Après m'avoir tant fait mourir. Œuvres choisies*, Paris : Gallimard, 2002, (Poésie), p. 16.

⁴ Sur cette notion, voir D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société (L'Énonciation littéraire III)*, Paris : Dunod, 1993, pp. 68-71.

art / La douceur de Malherbe ou l'ardeur de Ronsard¹ ». L'élégie offre à Théophile un espace libre de création et d'expression personnelle (non pas subjective au sens où on l'entendrait après le lyrisme romantique, mais délivrée du poids de l'imitation), en marge de la doctrine malherbienne. Mais Théophile de Viau se veut également en marge de la double tradition élégiaque des poètes latins augustéens et de ses aînés du XVI^e siècle, c'est pourquoi il distord volontairement les stéréotypes et les attentes que cette double tradition a instaurés. L'élégie théophilienne est un lieu littéraire périphérique, délibérément élaboré en marge des œuvres des autres poètes, où s'illustre magistralement – et pour cause ! – la scénographie ovidienne d'où procède l'intégralité de ses textes poétiques, qu'H. Merlin-Kajman décrit en ces termes :

Investi d'une haute valeur symbolique qui s'autorise d'antécédents illustres – celui d'Ovide notamment –, le bannissement semble constituer une véritable matrice poétique. Aussi le bannissement royal, passage à l'acte du pouvoir pris dans un jeu de provocation réciproque, ne semble pas intervenir exactement de l'extérieur, comme une réponse répressive des autorités à la liberté intempestive de Théophile, mais de l'intérieur si l'on peut dire, comme l'effectuation judiciaire d'une scénographie ambivalente mobilisée dans l'écriture elle-même. [...] Topos poétique *choisi* par le poète, l'exil le *voue souverainement* à la poésie en tant que chant des confins et du malheur, chant de celui qui, pour se souvenir et faire souvenir qu'il est humain, ne dispose plus que de cette parole-là : une parole autorisée par le fait d'avoir été *bannie*, c'est-à-dire publiquement placée en dehors du public, détachée de la communauté sans cesser d'être rattachée au souverain par le geste qui la bannit².

« Véritable matrice poétique³ », cet exil rapproché de celui qu'Ovide avait chanté dans les *Tristes* constitue l'élégie en espace de liberté marginal : en marge de l'imitation de maîtres, en marge de la poésie strophique, en marge du public. La source de la poésie de Théophile est « dans le libre jeu de la *rêverie*⁴ », qui nécessite solitude ou retrait, ainsi que le soulignent ces vers importants de l'« Élégie à une dame » :

Je ne veux point unir le fil de mon sujet,
Divercement je laisse et reprends mon objet,
Mon âme imaginant n'a point la patience
De bien polir les vers et ranger la science :
La règle me déplaît, j'écris confusément ;
Un bon esprit ne fait rien qu'aisément. [...]
Je veux faire des vers qui ne soient pas contraints,
Promener mon esprit par de petits desseins,
Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaît,
Employer tout une heure à me mirer dans l'eau,
Oùir comme en songeant la course d'un ruisseau,
Écrire dans les bois, m'interrompre, me taire,
Composer un quatrain sans songer à le faire⁵.

¹ Théophile de Viau, « Élégie » (II, 2), v.21-22, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 194.

² H. Merlin-Kajman, *L'Excentricité académique. Littérature, institution, société*, Paris : Les Belles Lettres, 2001, (Histoire), pp. 82-83.

³ Qui se retrouve aussi bien dans la « disgrâce » de l'amant (« Élégie », I, 44, v. 2, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 146) que dans les échos au « bannissement » politique décrit en termes ovidiens : « climat barbare », « pays étrange » (« Élégie », II, 13 respectivement v. 4, 1 et 2, *Œuvres poétiques, ibid.*, p. 216).

⁴ A. Pizzorusso, *Éléments d'une poétique littéraire au XVII^e siècle*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, (Perspectives littéraires), p. 9.

⁵ Th. de Viau, « Élégie à une dame » (I, 34), v. 115-120 et 139-145, *Œuvres poétiques, op.cit.*, pp. 105-106.

Retrait du monde, vagabondage de l'imagination au gré des sensations, inertie narcissique ou encore irrégularité de la concentration : tous les signes de la rêverie mélancolique sont ici rassemblés, et forment le cadre d'une inspiration élégiaque, non plus celle de la fureur divine, mais celle de la voix capricieuse et humble de l'eau. Car l'élégie, chez Théophile, se met en scène comme énonciation en marge, en mineur et en modestie.

Dans les marges du genre

Théophile invente dans les marges de l'élégie, et y fait preuve d'une « liberté créatrice en acte¹ ». Cet acte créateur consiste essentiellement à faire coïncider un genre et un *ethos*, à façonner un caractère d'auteur ou un visage de poète à l'image des faiblesses et des failles de l'élégie. Si l'élégie est un genre déprécié depuis Malherbe, il s'agit alors de s'y faire un nom en épousant les limites et la marginalité du genre jusque dans la représentation de soi en poète. Stratégie littéraire paradoxale, qui est en fait directement transposée de la tactique amoureuse que les élégiaques latins avaient mise en scène dans leurs élégies : afficher une défaite pour assurer la conquête, se montrer malheureux pour obtenir les faveurs de la maîtresse. Théophile accuse donc les traits de la tradition élégiaque, en exhibe les stéréotypes et les faiblesses, pour mieux y faire entendre l'inflexion singulière de sa voix poétique.

On retrouve donc chez Théophile les *topoi* de l'élégie érotique classique : description des multiples et divers effets de la passion amoureuse – de l'enthousiasme à la jalousie, de l'indifférence au désespoir –, personnages typiques (amant souffrant ou enflammé, femme légère ou idéalisée, ami dévoué à qui l'on se confie), allusions mythologiques, et service amoureux... Mais on y rencontre également les clichés de l'élégie courtoise de Desportes, notamment la dévotion pour l'aimée qui engendre l'indifférence au divin, forme d'idolâtrie passionnelle qui marque le caractère obsessionnel de l'*éros*, ou encore les signes pathologiques et pathétiques de la mélancolie, figure du *pathos* tout à fait conventionnelle à l'époque. C'est à travers cette affection que l'affect amoureux est déchiffré et interprété. Les symptômes en sont l'insomnie, l'indifférence aux plaisirs de la table, la pulsion de solitude ou la démence, principalement associée chez Théophile à la confusion et à l'impression que le monde est envahi par l'image de la mort :

Comment crois-tu, mon ange, que je vive ?

¹ C'est le titre et l'objet de la démonstration de M. Folliard et de P. Ronzeaud dans leur étude des élégies de Théophile de Viau, à laquelle les analyses ci-dessous doivent beaucoup. Voir M. Folliard et P. Ronzeaud, *Théophile de Viau, la voix d'un poète. Poésies 1621, 1623, 1625, op. cit.*, pp. 93-111.

Ce qui me plaît de tous côtés me fuit,
 En toutes parts tout me choque et me nuit ;
 Je ne vois rien que des objets funèbres ;
 Comme mes yeux, mon âme est en ténèbres ;
 Mon âme porte un vêtement de deuil ;
 Tous mes esprits sont comme en un cercueil.
 Lors ma mémoire est toute ensevelie,
 Mon jugement suit ma mélancolie ;
 Tantôt je prends le soir pour le matin,
 Tantôt je prends le grec pour le latin ;
 Soit vers ou prose, à quoi que je travaille
 Je ne puis rien imaginer qui vaille¹.

Un discours volontiers étiologique identifie les causes de cette maladie : l'absence ou la cruauté de la femme aimée, qu'il s'agisse de Cloris, de Caliste, ou d'une autre. Mais le plus étrange dans ce mal d'amour, c'est que la guérison en paraît illusoire : non qu'il soit proprement incurable, mais il semble que toute guérison ne soit que temporaire, tout détachement à une femme étant suivi d'un attachement à une autre. Le malade, paradoxalement, peut même légitimement être suspecté de refuser la guérison, quoi qu'il en dise au début de l'élégie II, 19 :

J'ai fait ce que j'ai pu pour m'arracher de l'âme
 L'importune fureur de ma naissante flamme,
 J'ai lu toute la nuit, j'ai joué tout le jour,
 J'ai fait ce que j'ai pu pour me guérir d'amour,
 J'ai lu deux ou trois fois tous les secrets d'Ovide,
 Et d'un cruel dessein à mes amours perfide,
 Goûtant tous les plaisirs que peut donner Paris,
 J'ai tâché d'étouffer l'amitié de Cloris².

L'anaphore semble en effet ici souligner la détermination du sujet à s'activer pour se libérer de l'emprise de Cloris. Mais cette volonté semble non seulement impuissante, mais instable. En bien d'autres poèmes, le « je » se montre soumis à sa douleur (« Toujours je rêve en mon affliction, / Sans nul désir de consolation³ »), voire empressé de la prolonger (« Pour conserver mon mal je fais ce que je puis⁴ »). Inconstant, l'amant mélancolique l'est aussi dans la rhétorique persuasive qu'il met en œuvre pour obtenir les faveurs ou la pitié de celle qu'il aime : les aveux passionnés, les déclarations énergiques, alternent avec un masque de pudeur silencieuse, une réticence à dire la souffrance du désir. Dans ses élégies, en décasyllabes ou, plus fréquemment, en alexandrins, Théophile réinstaure donc de nombreux lieux communs caractéristiques de l'élégie et de la poésie amoureuse empruntés aux poètes augustéens, comme à Ronsard et à Desportes.

Mais la singularité de la voix de Théophile ne s'en fait que mieux sentir. Tout, dans ces poèmes, sert en effet la construction d'une figure d'auteur, le portrait en action d'un poète

¹ Th. de Viau, « Élégie » (I, 44), v. 38-50, *Œuvres poétiques, op.cit.*, p. 147.

² Th. de Viau, « Élégie » (II, 19), v. 1-8, *Œuvres poétiques, ibid.*, p. 237.

³ Th. de Viau, « Élégie » (I, 41), v. 23-24, *Œuvres poétiques, ibid.*, p. 135.

⁴ Th. de Viau, « Élégie » (I, 43), v. 57, *Œuvres poétiques, ibid.*, p. 144.

élégiaque. Si le poète évite l'éloge, s'il s'adresse à de multiples destinataires (Cloris, Caliste, Amarante, Philis, une « Dame » lectrice, l'ami Damon, d'autres confidents, etc.), c'est pour assurer le primat du « je » élégiaque, pour focaliser l'attention sur sa parole, sur l'expression de ses affects. Et ceux-ci, de cette façon mis en avant, exhibent les distorsions que le « je » fait subir aux postures attendues du sujet élégiaque. Équilibre délicat entre codes et détournements, l'élégie théophilienne fait rupture à partir de 1623 avec certaines conventions du genre tout en se cantonnant dans ses marges, grâce à de subtiles écarts propres à créer la surprise. Ainsi, le *je* affirme brutalement ne pas se considérer comme un amant parce qu'il ne souffre pas par amour (« Pour moi qui n'ai souffert que d'un jour seulement, / Je n'ose m'assurer de passer pour amant¹ »), ou que la séparation le laisse sans pleurs (« Et mon œil fut honteux de n'avoir point de larmes² »), ou encore que sa mélancolie n'est qu'apparence (« Combien cette fureur déguise une âme saine³ »). La liberté d'un poète se trouve ainsi soulignée par ses bonds capricieux hors des stéréotypes du genre, par la finesse et la fugacité de ses démarquages vis-à-vis de la tradition élégiaque.

Plus profondément encore, cette démarche permet au *je* d'élaborer sa propre figure de poète en posant la convenance singulière d'un genre et d'un *ethos* : il met en correspondance les « carences formelles et linguistiques du genre avec les limites de son inspiration poétique⁴ ». Le début de l'élégie II, 2 témoigne qu'il ne s'agit pas là que d'un *topos* de modestie, mais de l'axiome d'une poétique :

Souverain qui régis l'influence des vers
 Aussi bien que tu fais mouvoir tout l'univers,
 Ame de nos esprits qui dans notre naissance
 Inspiras un rayon de ta divine essence,
 Pourquoi ne m'as-tu fait les sentiments meilleurs ?
 Pourquoi tes beaux trésors sont-ils coulés ailleurs ?
 Je vois de toutes parts des écrivains sans nombre
 Dont la grandeur a mis mon petit nom à l'ombre.
 Je n'ai qu'un pauvre fonds d'un médiocre esprit,
 Où je vais cultiver ce que le Ciel m'apprit ;
 Des tristes sons rimeurs, d'un style qui se traîne,
 Épuisent tous les jours ma languissante veine⁵.

Adopter la forme jugée facile des vers isométriques à rimes plates, remettre en jeu les clichés de l'élégie romaine et ceux de Desportes, c'est souligner le dénuement d'éloquence et l'absence de la fureur, c'est inscrire sa voix dans une pauvreté personnelle et construire une figure de poète exilé même de la haute poésie. C'est lier par une nécessité irrévocable un

¹ Th. de Viau, « Élégie » (II, 2), v. 101-102, *Œuvres poétiques, ibid.*, p. 197.

² Th. de Viau, « Élégie » (II, 13), v. 18, *Œuvres poétiques, ibid.*, p. 216.

³ Th. de Viau, « Élégie à Monsieur de Pezé » (II, 17), v. 22, *Œuvres poétiques, ibid.*, p. 230.

⁴ M. Folliard et P. Ronzeaud, *Théophile de Viau, la voix d'un poète. Poésies 1621, 1623, 1625, op. cit.*, p. 94.

⁵ Th. de Viau, « Élégie » (II, 2), v. 1-12, *Œuvres poétiques, op.cit.*, p. 196.

tempérament poétique à un genre, dans une relation de causalité réversible : l'*èthos* dénué de « vigueur¹ » poétique est un effet de l'élégie, et l'élégie provient d'un tel *èthos*².

La mise en scène du poète en train d'écrire, dans les élégies de Théophile, aussi fréquente soit-elle, ne vise pas tant la démonstration d'un tour de force esthétique par la mise en abyme que la monstration d'une faiblesse constitutive. La verve du poète dépend des mouvements de sa passion (davantage, d'ailleurs, que de la femme aimée, qui n'est au mieux qu'une muse passagère et au nom interchangeable³). Ainsi, comme chez Louise Labé, la parole poétique surgit d'un silence à peine chagriné, une fois que le temps a adouci le mutisme profond de la douleur extrême :

Si votre doux accueil n'eût consolé ma peine,
Mon âme languissait, je n'avais plus de veine,
Ma fureur était morte et mes esprits, couverts
D'une tristesse sombre, avaient quitté les vers⁴.

C'est même la passion qui nourrit l'écriture : « Cependant cet amour me tient les sens ouverts / À la facilité de composer des vers⁵ ». Mais l'ambiguïté atteint ici son point d'acmé, car la passion menace toujours d'amuïr dans la souffrance la parole poétique, alors même que celle-ci se croit capable d'être le vecteur d'une *catharsis* des chagrins amoureux :

Afin de digérer plus tôt mon amertume,
Je la fais par mes vers distiller à ma plume.
Parfois, lorsque je pense écrire mon tourment,
Je passe tout le jour à rêver seulement,
Et dessus mon papier laissant errer mon âme,
Je peins cent fois mon nom et celui de Madame
De penser en penser confusément tiré,
Suivant les mouvements de mon sens égaré,
Si j'arrête mes yeux sur nos noms que je trace,
Quelque goutte de pleurs m'échappe, et les efface,
Et sans que mon travail puisse changer d'objet,
Mille fois sans dessein je change de projet⁶.

Les fluctuations de la passion et l'inconstance du poète entretiennent une relation foncièrement ambivalente avec l'acte d'écrire : la rêverie et les larmes viennent contrarier ou effacer le pouvoir éventuellement libérateur de l'expression. Mais le langage est lui-même

¹ Th. de Viau, « Élégie » (II, 2), v. 13, *Œuvres poétiques, ibid.*, p. 196.

² Cet *èthos* revendiqué s'oppose par exemple, dans la première moitié du XVII^e siècle, à celui de Corneille dans son « Excuse à Ariste », poème où l'auteur du *Cid* se prévaut de dons poétiques exceptionnels et d'une inspiration continue, en demandant : « Le prix que nous valons, qui le sait mieux que nous ? » (P. Corneille, « Excuse à Ariste », v. 32, *Œuvres complètes*, édition d'A. Stegmann, Paris : Éditions du Seuil, 1963, (L'Intégrale), p. 871).

³ Les pseudonymes des femmes inspiratrices peuvent être tour à tour idolâtrés puis méprisés : « Amarante, Philis, Caliste, Pasithée, / Je hais cette mollesse à vos noms affectés » déclare le poète lorsqu'il brûle pour Marie, qui porte « le plus beau nom du monde », mais aussi simplement celui d'une muse de Ronsard, qui l'avait déjà décrypté comme l'anagramme du verbe *aimer* (Th. de Viau, élégie I, 43, v. 5-6 et v. 10, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 143).

⁴ Th. de Viau, « Élégie à une dame » (I, 34), v. 1-4, *Œuvres poétiques, ibid.*, p. 102.

⁵ Th. de Viau, « Élégie » (II, 18), v. 75-76, *Œuvres poétiques, ibid.*, p. 235.

⁶ Th. de Viau, « Élégie » (II, 23), v. 91-102, *Œuvres poétiques, ibid.*, p. 248.

ambigu dans l'élégie, car son pouvoir de nomination allège la peine en donnant forme poétique à la perte (« je peins ») et en ouvrant la possibilité d'une répétition, c'est-à-dire d'une maîtrise, de cette perte (« cent fois ») ; mais en même temps, le pouvoir mémoriel de l'écrit (« nos noms que je trace ») ravive chaque fois la douleur.

Le poète mélancolique devient alors prisonnier de son dire, du paradoxe élégiaque : énoncer son mal pour se soulager sans toutefois vouloir en guérir définitivement. Théophile de Viau témoigne de la coalescence même, dans l'élégie, d'un chant de plainte et d'un visage de poète, ou d'une poétique et d'une éthique.

Interrogations classiques

De l'élégie de la seconde moitié du XVII^e siècle, l'histoire littéraire ne retient guère que quelques textes de Jean de La Fontaine¹. Pourtant, malgré l'apparente pauvreté du corpus de cette époque, le classicisme et ses prolongements est le moment clé de la disjonction de l'élégie et de l'élégiaque ; les théoriciens prennent peu à peu conscience de l'émigration d'une catégorie esthétique et éthique hors du cadre formel – de plus en plus rigide – de l'élégie.

Les élégies de La Fontaine

L'œuvre du fabuliste comporte six poèmes explicitement désignés par le terme d'élégie : la célèbre « Élégie pour M. F. [Fouquet] » dite « aux Nymphes de Vaux », publiée dans un tirage à part et sans nom d'auteur en 1662, puis reprise dans les *Fables nouvelles et autres poésies* en 1671 et, la même année, dans le *Recueil des poésies chrétiennes et diverses* ; quatre « Élégies » formant un ensemble adressé à une certaine Clymène et publiées en mars 1671 dans les *Fables nouvelles et autres poésies* ; enfin, un texte posthume et de date incertaine intitulé « Élégie pour M.L.C.D.C. », la seule à n'être pas composée en alexandrins mais en décasyllabes². Alors que la première de ces élégies est une supplique indirectement

¹ Sans doute à tort, d'ailleurs, car la production d'élégies n'est pas si réduite qu'on l'a souvent affirmé, comme le montre Jean-Pierre Chauveau dans un article où il esquisse un historique. Voir J.-P. Chauveau, « Les avatars de l'élégie au XVII^e siècle », dans : Chr. Wentzlaff-Eggebert (dir.), *Le Langage littéraire au XVII^e siècle. De la rhétorique à la littérature*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, pp. 209-222.

² J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, présentation et notes de J. Marmier, Paris : Éditions du Seuil, 1965, (L'Intégrale), respectivement pp. 469, 478-481 et 502-503.

adressée au roi pour demander la levée de la disgrâce de Fouquet, les cinq autres textes relèvent de la poésie amoureuse. Cette disparité rappelle la double finalité de l'œuvre élégiaque d'Ovide : exhortation du chef politique à la clémence et de la femme aimée à la tendresse.

Il s'agit chaque fois d'obtenir l'indulgence ou l'aménité, sentiments que la notion de « douceur » subsume : « Si le long de vos bords Louis porte ses pas, / Tâchez de l'*adoucir*, fléchissez son courage¹ » ; « Si l'on ne suit l'Amour, il n'est *douceur* aucune² ». Chercher l'adoucissement de la cruauté (ressentiment ou indifférence), en appeler à la tempérance (clémence ou attendrissement), cela exige une argumentation indirecte, détournée. La voix sera d'autant plus persuasive que la volonté y fera preuve de retenue. Il s'agit d'inciter en insinuant, et non de réclamer en heurtant le désir d'autrui – dont la position de supériorité demeure de la sorte manifeste. L'« Élégie pour M. F. » est ainsi fondée sur un trope communicationnel : le poète s'adresse aux Nymphes de Vaux dont la voix pathétique et les larmes doivent intercéder en faveur de Fouquet auprès du roi plus efficacement que la voix du poète elle-même. La pointe finale de ce texte, « Et c'est être innocent que d'être malheureux³ », affirme, sous une forme gnomique, la valeur absolue du pathétique comme argument de plaidoyer : on retrouve ce principe dès l'ouverture de la première élégie à Clymène : « Amour, que t'ai-je fait ? dis-moi quel est mon crime : / D'où vient que je te sers tous les jours de victime⁴ ? ».

Les quatre élégies à Clymène, en effet, multiplient les détours pour adoucir cette cruelle maîtresse. La stratégie amoureuse repose sur une progression concertée particulièrement habile⁵. L'« Élégie première » s'ouvre, nous venons de le voir, sur une apostrophe de l'amant au dieu Amour, sur le modèle ovidéen (*Amores*, II, 9), pour se plaindre de son sort ; les motifs de la plainte apparaissent à travers une énumération d'échecs amoureux, qui égrène les pseudonymes conventionnels de maîtresses cruelles (Chloris, Amarille, Philis, Iris, Diane, Chloé, etc.) et fournit au lecteur les bribes de multiples récits sentimentaux, jusqu'au nom de Clymène, qui marque le paroxysme de la cruauté féminine. Clymène est en effet présentée dès l'abord comme la figure même de l'insensible et de l'indifférente : « Son cœur dans un tombeau fait vœu de s'enfermer⁶ ». Mais les trois élégies suivantes, adressées à Clymène, retracent visiblement les pièces d'un même récit amoureux.

¹ J. de La Fontaine, « Élégie pour M. F. », v. 48-49, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 469 [Nous soulignons].

² J. de La Fontaine, « Élégie deuxième » [à Clymène], v. 13, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 479 [Nous soulignons].

³ J. de La Fontaine, « Élégie pour M. F. », v. 60, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 469.

⁴ J. de La Fontaine, « Élégie première » [à Clymène], v. 1-2, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 478.

⁵ Voir notamment l'article de Zobeidah Youssef, « Épître et élégie chez La Fontaine », *Littératures classiques*, n°18, « L'Épître en vers au XVII^e siècle », printemps 1993, Paris : Klincksieck, pp. 247-266.

⁶ J. de La Fontaine, « Élégie première » [à Clymène], v. 75, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 479.

La fidélité de l'amant, désormais attaché à un même objet, est de ce fait soulignée, suscitant un effet de sincérité. Clymène, quant à elle, dévoile ses divers visages tout en restant un personnage parfaitement cohérent : variations sur un même thème, les quatre élégies possèdent une forte unité. L'« Élégie deuxième » s'ouvre sur une métaphore maritime qui dit l'inconstance des postures et des émotions de l'amant au gré des attitudes changeantes de Clymène : « Me voici rembarqué sur la mer amoureuse¹ ». L'amant proclame alors sa soumission, en reprenant le motif de l'esclavage amoureux que les élégiaques latins avaient inventé, et que la poésie courtoise de Desportes, par exemple, avait réactivé :

Jupiter, s'il quittait le céleste pourpris,
 Ne m'obligerait pas à lui céder ma peine.
 Je suis plus satisfait de ma nouvelle chaîne
 Qu'il ne l'est de sa foudre. Il peut régner là-haut ;
 Vous servir ici-bas c'est tout ce qu'il me faut.
 Pour me récompenser, avouez-moi pour vôtre ;
 Et, si le Sort voulait me donner à quelque autre,
 Dites : « Je le réclame ; il vit dessous ma loi :
 Je vous en avertis, cet esclave est à moi ;
 Du pouvoir de mes traits son cœur porte la marque,
 N'y touchez point. » Alors je me croirai monarque².

L'élégie suivante met en scène les incertitudes de l'amant, en qui se succèdent révolte (v.4-11), accablement (v.12-20), prise de conscience de la vanité de la gloire poétique (v.36-39), et tentation d'un autre amour (v.44-50), avant qu'il n'envisage le soulagement que lui procurerait sa propre mort. Enfin, l'« Élégie quatrième » fait surgir le thème de la jalousie au moyen d'une personnification : « La Jalousie aux yeux incessamment ouverts, / Monstre toujours fécond en fantômes divers³ ». Clymène, en effet, semble inconsolable de la mort d'un autre amant : « [...] Clymène, un autre amant, / Même après son trépas, vit dans votre mémoire⁴ ». Le sentiment qui perdure dans le cœur de Clymène pour le défunt oblige à réinterpréter le vers 75 de la première élégie : « Son cœur dans un tombeau fait vœu de s'enfermer ». Ce que le lecteur pouvait prendre pour une métaphore stéréotypée de l'indifférence cruelle se trouve ainsi motivé par une situation fictionnelle. L'effet de bouclage pourrait de la sorte donner un relief tragique à cet amour du poète par avance condamné, mais il n'en est rien, car même lorsque le sujet parvient, paradoxalement, à énoncer sa propre mort selon un aspect inaccompli (« Je meurs⁵ »), il ne s'agit encore que d'une stratégie persuasive, qui recourt à l'hyperbole pathétique. Clymène, délaissant son rôle de muse inspiratrice pour endosser celui de lectrice insatisfaite, pousse pourtant la cruauté jusqu'à déplacer la rivalité amoureuse sur le terrain de la poésie : « [...] Si mes tristes pensées / Vous sont avec quelque

¹ J. de La Fontaine, « Élégie deuxième » [à Clymène], v. 1, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 479.

² J. de La Fontaine, « Élégie deuxième » [à Clymène], v. 40-50, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 480.

³ J. de La Fontaine, « Élégie quatrième » [à Clymène], v. 9-10, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 480.

⁴ J. de La Fontaine, « Élégie quatrième » [à Clymène], v. 26-27 *Œuvres complètes, ibid.*, p. 480.

⁵ J. de La Fontaine, « Élégie quatrième » [à Clymène], v. 24, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 480.

art sur le papier tracées, / "Cléandre, dites-vous, avait cet art aussi¹" ». Une telle comparaison devrait inciter le sujet à renoncer à la séduction par la poésie, et donc à mourir à l'écriture. Mais l'incise, on le voit, introduit dans le discours rapporté une prise de distance ironique avec la subjectivité du jugement esthétique de la maîtresse. Si bien que le « je » peut persister dans sa requête amoureuse, jusqu'à exiger, à la toute fin de cette série de quatre élégies, que Clymène reconnaisse et avoue la supériorité d'un amant vivant sur un amant défunt :

Hélas ! il m'a longtemps aimée éperdument ;
En présence des Dieux il en faisait serment :
Je n'ai réduit son feu qu'avec beaucoup de peine. »
Si vous l'avez réduit, avouez-moi, Clymène,
Que le mien, dont l'ardeur augmente tous les jours,
Mieux que celui d'un mort mérite vos amours².

La pointe finale résonne, non sans humour, à la façon d'une maxime épicurienne. L'élégie de La Fontaine s'inscrit par conséquent de plain-pied dans le champ de la poésie galante qui se réclame d'Ovide et de Marot, tout en s'amusant des conventions fictionnelles qui lui sont associées : « Le personnage que le poète endosse, le personnage de poète, de poète amoureux dès lors qu'il aborde l'élégie en forme, est un être dont il ne peut que sourire³ » affirme Marcel Gutwirth.

Norme, allégorie, esthétique

Les quatre élégies adressées à Clymène venaient compléter, semble-t-il, deux mois après sa parution, la pseudo-comédie de *Clymène* (1671), dans laquelle La Fontaine non seulement exprimait ses jugements sur les poètes latins et français, mais où il s'amusait également à multiplier les tons, les formes et les genres poétiques (ballade, dizain, églogue, satire, etc.), à l'exception de l'élégie précisément. Or Jean-Pierre Collinet a fait observer à quel point les idées de La Fontaine en cette période, tout comme la nomenclature littéraire qu'il utilise, sont proches de celles de Boileau dans *L'Art poétique*, probablement commencé entre 1669 et 1671, et publié en juillet 1674. Certes, le poème didactique de Boileau s'adresse à de doctes lecteurs, alors que les textes de La Fontaine visent davantage un public mondain, mais les deux poètes s'efforcent « de substituer à la doctrine définie dans les décennies précédentes une esthétique plus fine, plus souple, fondée sur le goût¹ ». *L'Art poétique* doit beaucoup aux réflexions de Pelisson et du père Rapin lors des réunions hebdomadaires chez le

¹ J. de La Fontaine, « Élégie quatrième » [à Clymène], v. 91-93, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 481.

² J. de La Fontaine, « Élégie quatrième » [à Clymène], v. 113-118, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 481.

³ M. Gutwirth, « La Fontaine élégiaque », *French Forum*, 6 : 2, mai 1981, p. 130.

¹ J.-P. Collinet, « Préface » à N. Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique*, Paris : Gallimard, 1985, (Poésie), p. 24.

président de Lamoignon, comme le rappelle J.-P. Collinet, mais Boileau entretient également selon celui-ci un « fructueux dialogue¹ » avec La Fontaine, élaboré à la fois à partir du modèle ovidéen et de la théorie d’Horace. Le passage célèbre que Boileau consacre à l’élégie au chant II de *L’Art poétique* – consacré aux petits genres avant que le poète ne s’attache, au chant suivant, à la tragédie, à l’épopée et à la comédie – confirme cette parenté :

D’un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace,
 La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
 Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.
 Elle peint des amants la joie et la tristesse ;
 Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse.
 Mais, pour bien exprimer ces caprices heureux,
 C’est peu d’être poète, il faut être amoureux.
 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.
 Ils ne savent jamais que se charger de chaînes,
 Que bénir leur martyre, adorer leur prison,
 Et faire quereller les sens et la raison.
 Ce n’était pas jadis sur ce ton ridicule
 Qu’Amour dictait les vers que soupirait Tibulle,
 Ou que, du tendre Ovide animant les doux sons,
 Il donnait de son art les charmantes leçons.
 Il faut que le cœur seul parle dans l’élégie².

Le passage situe l’élégie dans une hiérarchie croissante des genres poétiques : elle parle « d’un ton un peu plus haut » que l’idylle examinée aux premiers vers du chant II, mais elle est suivie de l’ode qui paraît « avec plus d’éclat, et non moins d’énergie » (v.58). Dans l’intervalle, l’élégie est définie en deux mouvements, dont chacun se clôt sur un précepte ressortissant à l’art d’écrire, conformément au projet didactique du poème. La tournure à valeur déontique « il faut », employée au vers 44 et redoublée au vers 57, souligne cette structure binaire. Le premier mouvement correspond à une évocation allégorique de l’élégie ; la suite est une disqualification satirique de certains poètes prétendument élégiaques. L’allégorie a l’avantage de montrer l’élégie sous l’aspect d’une figure unifiée, avec une évidence que l’utilisation du présent rend saisissante³. De fait, cette allégorie effectuée, réalise elle-même l’unité du genre qu’elle symbolise, puisqu’elle rassemble des éléments empruntés à la double tradition latine et française du genre. D’une part, en effet, les « cheveux épars » (v.40) font signe vers la personnification de l’élégie chez Ovide. On se souvient que l’Élégie paraissait d’abord, dans les *Amours*, « les cheveux peignés et parfumés¹ » devant la Tragédie,

¹ J.-P. Collinet, « Préface », à N. Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique, ibid.*, p. 26.

² N. Boileau, *L’Art poétique*, chant II, v. 38-57, *Satires, Épîtres, Art poétique, ibid.*, p. 235.

³ Tout comme l’antéposition de l’épithète « plaintive », qui ne souligne pas seulement la valeur affective de l’adjectif, mais qui tend à faire du groupe [adjectif + nom] une unité notionnelle, et à transformer ainsi « plaintive » en véritable épithète de nature.

¹ « [...] odoratos Elegeia nexa capillos ». Ovide, *Les Amours*, III, 1, v. 7, *op. cit.*, pp. 122-123.

mais qu'à la mort de Tibulle, le poète s'écriait : « [...] plaintive Élégie, dans ce malheur cruel, laisse tomber tes cheveux en désordre¹ ». D'autre part, les « longs habits de deuil » rappellent indubitablement les vers de Ronsard : « Sus, Elegie en noir habit vestue, / Monte au plus haut d'une roche pointue, / [...] / Et te pleignant à l'entour des rivieres, / Raconte aux vens que j'ay perdu n'agueres / Une maitresse, une perle de prix² [...] ». L'allégorie syncrétique de Boileau réunit à la fois deux poètes majeurs de la tradition, mais aussi les signes de deuil antique (les cheveux défaits) et contemporain (l'habit noir) en une seule et même vision, qui n'est pas sans lien avec la tradition des figures penchées dont la *Melancholia* de Dürer est l'emblème, et qui marque la pesanteur de la tristesse. En outre, la longueur des habits de deuil, suggère la lenteur des mouvements, le ralentissement du temps propre au chagrin. L'allégorie permet donc à Boileau de donner à voir l'unité d'un genre, et de donner par conséquent une cohérence à la diversité thématique et tonale de l'élégie. Boileau juxtapose en effet les deux dominantes thématiques de l'élégie : la plainte du deuil et la peinture de l'amour. Cette dernière rassemble en une même *représentation* (« elle peint », v.41) les passions antithétiques de la « joie » et de la « tristesse », et les module en fonction de son *efficacité illocutoire* que suggère l'énumération verbale : « Flatte, menace, irrite, apaise » (v.42). Mais ces variations passionnelles et discursives ne remettent nullement en cause la cohérence du genre, désormais assumée et motivée par une figure d'essence féminine qui implique, de façon naturelle, l'idée de « caprices » (v.43), de fluctuations passagères et superficielles.

Après cette figuration de ce qu'est l'élégie, la seconde partie du passage rejette explicitement ce qu'elle ne doit pas être, en fustigeant les excès de la poésie galante dans lesquels les poètes mondains ont pu l'égarer. L'abondance du lexique littéraire (« auteurs », « muse », « art », « rimer », « phrases ») y souligne le souci hégémonique de la technique poétique et de l'*elocutio* rhétorique. Les métaphores stéréotypées y sont blâmées : « Ils ne savent jamais que se charger de chaînes, / Que bénir leur martyre, adorer leur prison » (v.51-52). Le reproche est également présent dans la *Satire IX* de Boileau :

Faudra-t-il de sens froid, et sans être amoureux,
 Pour quelque Iris en l'air faire le langoureux ;
 Lui prodiguer les noms de Soleil et d'Aurore,
 Et toujours bien mangeant, mourir par métaphore ?
 Je laisse aux doucereux ce langage affété,
 Où s'endort un esprit de mollesse hébété¹.

¹ « Flebilis indignos, Elegeia, solue capillos ». Ovide, *Les Amours*, III, 9, v. 3, *ibid.*, pp. 162-163.

² P. de Ronsard, « Elegie sur le depart de la Roynne d'Escosse », v. 103-109, *Trois Livres du Recueil des nouvelles Poësies, Œuvres complètes*, tome XII, *op. cit.*, p. 199.

¹ N. Boileau, *Satire IX*, v. 261-266, dans : *Satires, Épîtres, Art poétique*, *op. cit.*, pp. 113-114.

Alliant la doctrine au combat, Boileau vise le pétrarquisme outré et la préciosité de la poésie mondaine, et notamment l'œuvre de Voiture, à laquelle il fait une allusion on ne peut plus directe : l'alliance de mots « bénir son martyr » (v.52) est issue d'un vers du sonnet « Il faut finir mes jours en l'amour d'Uranie », qui fut, on le sait, l'objet d'une querelle en 1649, dans sa concurrence avec le sonnet « Job, de mille tourments atteint », de Bensérade. Boileau érige ensuite ses modèles élégiaques : Tibulle et Ovide, enfin nommé explicitement.

Il convient dès lors de mieux identifier la norme de l'élégie de laquelle se réclame Boileau, dans ce passage où la technique poétique (l'« art ») et les fleurs du style ne semblent pas entrer, et pour cause¹, dans la conception du genre qu'il propose. Sans doute la répétition du mot « ton » (v.38 et 53) est-elle révélatrice : l'élégie tient moins à un mètre qu'à une *convenance* (notion horacienne) entre un « ton » et un *ethos*. En effet, ce que les préceptes énoncés aux vers 44 et 57 affirment, c'est d'abord la nécessité d'une sincérité des passions exprimées (deuil ou émois amoureux). Celle-ci n'est pas à entendre au sens d'une authenticité autobiographique, comme, nous le verrons, nombre de poètes voudront le lire chez Boileau : il s'agit de sincérité dans la représentation, que le vers « Elle peint des amants la joie ou la tristesse » rappelle, par l'emploi d'un verbe renvoyant à la médiation artistique (« peint ») et par le pluriel « des amants » qui suggère une tension du particulier vers le général. Cette sincérité exige un ton évitant le « ridicule » (v.53) de l'hyperbole, et poursuivant, sous la bannière de Tibulle et d'Ovide, un idéal d'expression lié à la juste mesure : « soupirait », « doux sons », « tendre », « charmantes » (v.54-56) sont les termes d'une esthétique motivée par une éthique.

L'élégie selon Boileau est donc le lieu d'un exercice délicat d'équilibre : elle doit exclure les passions violentes et bannir les outrances du langage, tout en maintenant son exigence pragmatique de soulever les passions. Le vers 57 dit bien que c'est la force des passions, sous l'image du « cœur », qui doit « parle[r] dans l'élégie » : la sincérité de la représentation doit toucher le lecteur, qui ne doit pas rester "froid" et "glacé", à l'image de la muse des « vains auteurs » (v.45). Mais la norme élégiaque de Boileau (« sincérité », convenance du ton et de l'*ethos*) relève encore d'une poétique de la *représentation* et d'une pensée oratoire, dont le but premier est lié à l'effet du discours sur l'auditoire. La *peinture* des passions doit faire oublier la *technique* pour *toucher*. Comble de l'artifice poétique, paradoxalement élu en sommet de la sincérité. On peut reconnaître là l'influence d'un concept à la fois éthique et rhétorique, issu de l'*épistémè* classique et de son contexte courtisan et

¹ Un peu plus loin, Boileau déplorera encore l'usage de la « pointe » épigrammatique dans l'élégie : « L'élégie en orna ses douloureux caprices » (*L'Art poétique*, v. 114) dans : *Satires, Épîtres, Art poétique, ibid.*, p. 237.

mondain : la *sprezzatura*, cette négligence étudiée, cette désinvolture théorisée par l'Italien Castiglione dans son *Livre du Courtisan* (1528) comme source de la grâce¹ :

Mais j'ai déjà souvent réfléchi sur l'origine de cette grâce, et, si on laisse de côté ceux qui la tiennent de la faveur du ciel, je trouve qu'il y a une règle très universelle, qui me semble valoir plus que toute autre sur ce point pour toutes les choses humaines que l'on fait ou que l'on dit, c'est qu'il faut fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et dangereux, l'affectation, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine désinvolture [*sprezzatura*], qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser².

Nombre de lecteurs, dans les siècles suivants, réinterpréteront la pensée de Boileau en des termes différents, quand se développera une esthétique de la sensibilité (au XVIII^e siècle) ou, avec le romantisme, une poétique nouvelle de l'expression. Quoi qu'il en soit, la conception de Boileau ouvre la voie à une redéfinition de l'élégie par le « ton », ou ce que le père Rapin nomme le *caractère*.

Forme, caractère, éthique

À lire les définitions du nom « élégie » dans les dictionnaires de l'époque classique, on s'aperçoit vite de la similitude des critères employés :

Elegie, s.f. Poëme propre à représenter des choses tristes, ou amoureuses. Elle doit être aisée & tendre. Tibulle a fait de belles elegies Latines, & la Comtesse de la Suze nous en a laissé de fort touchantes en François³.

Elegie. s.f. Espece de Poësie qui s'employe dans les sujets tristes & plaintifs. Les amans font des Elegies pour se plaindre de leurs maistresses. Les Elegies Françaises se font de vers Alexandrins & en rime platte⁴.

Élégie, s.f. Espèce de Poësie qui s'emploie dans les sujets tristes & plaintifs. Elegia, Elegeia. Horace avoue qu'il ne sait point quel est l'inventeur de l'Élégie. On dit que ce fut un certain Théocles de Naxi, ou, selon d'autres, d'Eretrie, qui dans ses fureurs produisit le premier cette espèce de vers. Voyez Scaliger, Poët. L. I c. 50. Callimaque, Parthenius, Euphorion chez les Grecs ; & chez les Latins, Ovide, Catulle, Tibulle & Properce, sont les Princes de l'Élégie. Les Flamands se sont distingués de nos jours dans ce genre de vers Latins ; & les Élégies de Biderman, de Grotius, mais sur-tout de Sedronius & de Vallius, ne seroient point indignes de la meilleure antiquité. Nous avons aussi d'excellentes Élégies dans notre langue ; la Comtesse de la Suze s'est distinguée entre tous ceux qui ont travaillé dans ce genre de Poësie. Les Amans font des Élégies lugubres pour se plaindre de leurs Maîtresses. Pasquier a fait une Élégie Française en vers hexamètres & pentamètres. Les Élégies Françaises se font en vers Alexandrins, & on n'y souffre point l'entrelacement des rimes, c'est-à-dire, qu'il faut que les rimes masculines & féminines y soient rangées deux à deux, sans s'entrelacer les unes avec les autres. L'invention du mot François d'Élégie est dûe à Lazare de Baïf dans le dernier siècle.

¹ Le concept et le néologisme sont l'œuvre de Castiglione, mais l'on s'accorde à reconnaître aujourd'hui dans la *neglegentia diligens* de Cicéron l'origine antique de la notion. Voir M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique* [1980], Genève : Droz, 2002, (Titre courant), note 32, p. 54.

² B. Castiglione, *Le Livre du courtisan*, traduit de l'italien par A. Pons, Paris : Garnier-Flammarion, 1991, p. 54.

³ Article « Elegie » de P. Richelet, *Dictionnaire [...] [1680]*, Genève : Slatkine Reprints, 1994, tome I, p. 272.

⁴ Article « Elegie » du *Dictionnaire* (1690) d'Antoine Furetière.

Je me suis tellement brouillé avec les Dames, que je ne sache point d'Élégie assez lamentable pour les fléchir. Sar. L'amour qui s'explique sans art, touche plus que les traits ingénieux d'une Élégie, où l'esprit a souvent plus de part que le cœur. La Font.
 La plaintive Élégie, en longs habits de deuil,
 Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil :
 Elle peint des amans la joie et la tristesse :
 Flatte, menace, irrite, apaise une Maîtresse. Boil.
 Il faut que le cœur seul parle dans l'Élégie. Id.¹

ÉLÉGIE. s. f. Espèce de Poésie qui s'emploie dans les sujets tristes & plaintifs, principalement dans ce qui regarde l'amour. Composer une Élégie. Élégie plaintive. Élégie tendre. L'Élégie François est ordinairement en vers Alexandrins².

La comparaison de ces diverses définitions appelle quelques remarques. La première est que l'élégie est établie, après Furetière, comme une classe à part entière dans le domaine de la poésie : le terme d'« espèce » renvoie à une disposition en tableau, à une *taxinomia* littéraire soucieuse d'ordonner les identités et les différences, et qui est au cœur de l'*épistémè* classique, comme l'a montré Michel Foucault³. De l'espace empirique des représentations poétiques (« Poème propre à représenter des choses tristes, ou amoureuses » selon Richelet), on distingue peu à peu une catégorie (« Espèce »), qui s'inscrit dans l'ensemble plus vaste du "genre" (« de Poésie »). Aussi comprend-on que cette disposition en tableau assigne d'abord à l'élégie un lieu spécifique, découpé dans l'expérience affective : « dans les sujets tristes & plaintifs⁴ ». Il faut ensuite remarquer que les critères définitoires semblent relativement stables ou répétitifs : privilège de la thématique amoureuse, tradition métrique (distique élégiaque latin, alexandrins français à rimes suivies), exemplarité de certaines œuvres (Ovide, Tibulle, Mme de La Suze⁵) et qualifications tonales (« plaintive », « tendre », « lugubres ») ou stylistiques (« aisée »). Mais il ne s'agit là que de dominantes sans exclusives et d'exemples élus sur un plus vaste corpus. Les théoriciens classiques ne cessent de chercher plus avant les signes distinctifs qui permettraient de clarifier l'essence même de l'élégie, de la situer définitivement au sein des diverses espèces de la poésie, c'est-à-dire d'en déterminer le *caractère*⁶ qui ferait le départ de l'élégie et de ses scories, et permettrait de rétablir un ordre

¹ Article « Élégie » du *Dictionnaire* (1743-1752) de Trévoux.

² Article « ÉLÉGIE » du *Dictionnaire* (1762) de l'Académie.

³ Voir M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* [1966], Paris : Gallimard, 2004, (Tel), première partie, chapitre III, pp. 86-91.

⁴ Nous soulignons.

⁵ Les *Poésies* (1666) d'Henriette de La Suze s'ouvrent sur cinq élégies dépeignant, comme le veut Boileau, les plaisirs et les souffrances de l'amour, puissance absolue et contradictoire : « Si tu blâmes un mal où je vois tant d'appas, / Plains une malheureuse, et ne l'accuse pas » (Comtesse de La Suze, derniers vers de l'« Élégie I », *Poésies*, Paris : Charles de Sercy, 1666, p. 5).

⁶ « Bordé par le calcul et la genèse, c'est l'espace du *tableau*. En ce savoir, il s'agit d'affecter d'un signe tout ce que peut nous offrir notre représentation : perceptions, pensées, désirs ; ces signes doivent valoir comme caractères, c'est-à-dire articuler l'ensemble de la représentation en en pages distinctes, séparées les unes des autres par des traits assignables ; ils autorisent ainsi l'établissement d'un système simultané selon lequel les représentations énoncent leur proximité et leur éloignement, leur voisinage et leurs écarts, – donc le réseau qui, hors chronologie, manifeste leur parenté et restitue dans un espace permanent leurs relations d'ordre. Sur ce

menacé par la disparité et l'hétérogénéité. Le père Rapin en appelle ainsi fortement à une mise au clair :

L'élégie par la qualité de son nom est un poème destiné aux pleurs et aux plaintes : et ainsi elle doit estre d'un caractère douloureux. Mais on s'en est servy depuis dans les sujets tendres, comme dans les amours et dans les autres matières. Les Latins y ont mieux réussi que les Grecs, par ce qu'il nous paroist. Car il nous est resté peu de chose de Philetas et Tirtaeus, qui se sont signalez dans la Grèce, en ce genre de vers. Ceux qui ont mieux écrit en élégie parmy les Latins, sont Tibulle, Properce, Ovide : Tibulle a de l'élégance et de la politesse, Properce a de la noblesse et de l'élévation : mais Ovide est préférable à l'un et à l'autre : parce qu'il est plus naturel, plus touchant et plus passionné : et il a mieux exprimé par là le caractère de l'élégie, que les autres. [...] Je ne parle point des élégies françoises, c'est un genre de vers que nous ne distinguons pas de l'héroïque, et on appelle indifféremment élégie parmy nous, tout ce qu'on veut. En quoy la distinction du vray caractère de ces vers n'y est pas encore bien établie¹.

Le père Rapin prend acte de l'irréductible hétérogénéité formelle de l'élégie gréco-latine et de l'élégie française, corrélée implicitement à des systèmes métriques, prosodiques et linguistiques différents. Mais, bien qu'il note la variété thématique (« pleurs » / « les amours et [...] les autres matières »), tonale (« douloureux » / « tendres ») et l'inégalité poétique et éthique des modèles (supériorité des Latins sur les Grecs, et parmi les Latins, d'Ovide sur ses prédécesseurs), il présuppose une certaine unité de l'élégie antique, reposant sur un « caractère » constant, progressivement révélé à lui-même à travers une tradition globalement linéaire jusqu'à Ovide. Ce « caractère » est défini par trois qualités : « plus naturel, plus touchant et plus passionné ». La série des adjectifs sous-entend l'inscription de l'élégie dans le domaine rhétorique du *movere* : la réussite de l'élégie latine réside dans la correspondance entre la représentation et ce qui est représenté (adéquation mimétique du « naturel »), qui doit son efficace sur le destinataire (son aspect « touchant ») à sa force discursive (sa qualité « passionné[e] »). Le père Rapin suppose de même l'unicité foncière de l'élégie française autour d'un « vray caractère » qui, pour n'être pas encore clairement aperçu, n'en existe pas moins selon lui, et dont l'identification permettrait de remotiver le terme d'élégie, vidé de son contenu par des emplois abusifs qui en rendent l'extension quasi illimitée.

C'est donc la question du « caractère » de l'élégie qui devient cruciale dans la réflexion classique. Le caractère est d'abord au XVII^e siècle, conformément à son étymologie, une inscription, entaille ou gravure – c'est-à-dire une marque, un signe qui souligne l'être. C'est un trait qui correspond à l'être ; en l'occurrence, c'est l'articulation d'une espèce particulière de la poésie à la part du sensible qu'il lui incombe de représenter. Il ne s'agit pas d'un lien d'immanence, mais d'une assignation (non arbitraire cependant, car justifiée par une

mode peut se dessiner le tableau des identités et des différences. » (M. Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., pp. 87-88).

¹ R. Rapin, s.j., *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1674], « Réflexions sur la poétique en particulier », chapitre XIX, édition d'E.T. Dubois, Genève : Droz, 1970, pp. 127-128.

correspondance évidente, une adéquation). Or cette articulation se joue en deçà ou en dehors du mot « élégie », réduit à une étiquette insignifiante, parce qu'indéfiniment assignable. La recherche théorique du caractère de l'élégie a donc pour contrepartie paradoxale l'abandon de cette étiquette renvoyant à une forme qui n'est plus sentie comme le trait définitoire déterminant. Partant, la notion de « caractère élégiaque » implique une migration possible vers d'autres formes, autrement dit sa transversalité éventuelle. Par la notion de caractère, la théorie classique délie l'élégie de sa forme, pour la lier à un « partage du sensible¹ » ; ce faisant, elle opère le départ de l'élégie et de l'élégiaque. L'élégiaque est désormais reconnu théoriquement comme le caractère même de l'élégie, dont il procède, mais dont il est indépendant.

Encore faut-il savoir ce qu'est l'élégiaque. Inauguré par *Le Caractere elegiaque* (1640), traité théorique dû à J. P. de La Mesnardière, un vaste débat se poursuit tout au long de l'âge classique autour de la notion. Il nous semble important de tracer dans les grandes lignes l'histoire de ce débat, qui aide à saisir les enjeux du rapport entre l'élégie et l'élégiaque dans la littérature française.

Le débat eut l'occasion de prendre de l'ampleur avec la création de *Bérénice*, la tragédie de Jean Racine, en 1670. On sait que la pièce fit l'objet de l'attaque de l'abbé de Villars (1635-1673), qui publia en janvier 1671 un petit volume in-12 de quarante-trois pages intitulé *La Critique de Bérénice*. Le reproche majeur adressé par l'abbé au dramaturge est précisément de n'avoir pas écrit une tragédie, mais un recueil de poèmes :

L'Auteur a trouvé à propos pour s'éloigner du genre d'écrire de Corneille, de faire une pièce de Théâtre, qui depuis le commencement jusqu'à la fin, n'est qu'un tissu galant de Madrigaux et d'Élégies : et cela pour la commodité des Dames, de la jeunesse de la Cour, et des faiseurs de recueils de pièces galantes².

La comparaison visiblement péjorative de la tragédie à un ensemble d'élégies pointe d'abord l'impression d'un manque d'unité, de cohérence et de logique interne :

Il ne faut donc pas s'étonner s'il [l'auteur] ne s'est pas mis en peine de la liaison des Scènes, s'il a laissé plusieurs fois le Théâtre vide, et si la plupart des Scènes sont si peu nécessaires. Le moyen d'ajuster tant d'Élégies et de Madrigaux ensemble, avec la même suite que si on eût voulu faire une Comédie dans les règles³ ?

Mais la suite de *La Critique de Bérénice* explicite encore un autre défaut supposé de la pièce dénoncé par le rapprochement avec l'élégie galante :

¹ D. Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans: L. Gaudin-Bordes et G. Salvat (dir.), *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert, op. cit.*, p. 72.

² Abbé de Villars, *La Critique de Bérénice*, dans : J. Racine, *Œuvres complètes. I. Théâtre. Poésie*, édition de G. Forestier, Paris : Gallimard, 1999, (Bibliothèque de La Pléiade), p. 516.

³ Abbé de Villars, *La Critique de Bérénice*, dans : J. Racine, *Œuvres complètes, id.*

On se soucie bien dans le monde si une Scène est nécessaire, pourvu qu'elle exprime tendrement et naturellement quelque sentiment délicat. Qu'importe aux Dames qu'un Auteur porte le Cothurne ou le Brodequin, pourvu qu'elles pleurent ; et que de temps en temps elles puissent s'écrier, *cela est joli*. Tout le monde est capable de connaître ce qui est joli ; mais tout le monde n'est pas capable de connaître ce qui est beau¹.

L'opposition entre le joli et le beau inscrit les « sentiments Élégiques » du côté du tendre, du naturel et du galant, c'est-à-dire du côté de passions réglées, dominées. Villars, en accusant Racine d'avoir confondu l'élégie et la tragédie, en vient donc à définir ces deux genres par leur *caractère* : sans nier l'effet pragmatique de l'élégiaque (susciter les pleurs), il le distingue de celui de la tragédie (inspirer terreur et pitié). L'élégie et la tragédie diffèrent en intensité émotionnelle, que ce soit au niveau de l'expression ou à celui de la réception : alors que l'élégie relève de la tristesse, le propre de la tragédie est le désespoir. La réponse de Racine dans sa préface à l'édition de *Bérénice* confirme cette opposition, et sonne comme un aveu involontaire, puisque le dramaturge y défend l'idée qu'une « tristesse majestueuse² » suffirait à justifier la nature tragique de son œuvre ; mais la tristesse est précisément pour Villars l'objet, le signe et l'effet de l'élégiaque... Par sa critique, et sous le persiflage qui en participe, l'abbé de Villars creuse un peu plus avant, on le voit, la question de la distinction entre l'élégiaque et l'élégie³.

À partir de cet événement racinien, s'est développée une controverse dont Goerges Lote et Delphine Denis ont donné les clés⁴, notamment en ce qui concerne la première moitié du XVIII^e siècle. Nous lui emprunterons en grande partie les analyses qui suivent. En 1731, J.-B. Le Blanc fait paraître des *Elegies [...] avec un discours sur ce genre de poesie [...]* ; le discours théorique y définit l'élégie comme « un Poëme triste et plaintif⁵ », en la restreignant *de facto* au domaine amoureux. La plainte relève selon lui de la représentation dramatique et non du récit, l'élégie montrant des locuteurs en proie aux passions, ce qui lui permet de justifier la proximité de l'élégie avec le théâtre, dont *Bérénice* fournit un exemple privilégié.

¹ Abbé de Villars, *La Critique de Bérénice*, dans : J. Racine, *Œuvres complètes*, *id.*

² J. Racine, « Préface » de *Bérénice*, dans : J. Racine, *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 450.

³ La critique s'accorde aujourd'hui, semble-t-il, à faire de *Bérénice* une « tragédie élégiaque », selon la formule de G. Forestier dans la « Notice sur *Bérénice* » (voir J. Racine, *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 1460). La dimension élégiaque de *Bérénice* a été analysée de façon particulièrement convaincante par Gilles Declercq dans un article où il montre que la pièce est en fait une tragédie de la « passion dominée », puisque les personnages y évoluent progressivement du *pathos* à l'*éthos*, c'est-à-dire des passions violentes à un adoucissement, une esthétisation des sentiments – évolution qui se rapprocherait d'une modulation (toute cicéronienne) de la véhémence en élégiaque (voir G. Declercq, « "Alchimie de la douleur" : l'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie éthique », *Littératures classiques*, n°26, « Les tragédies romaines de Racine, *Britannicus*, *Bérénice*, *Mithridate* », Paris : Klincksieck, janvier 1996, pp. 137-165 ; l'expression de « passion dominée » apparaît à la page 161).

⁴ G. Lote, *Histoire du vers français*, t. IX, Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, 1996, pp. 45-63, où est étudiée en détail la théorie de l'élégie et les discussions autour de ce genre au XVIII^e siècle ; D. Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », *loc. cit.*, pp. 65-78.

⁵ J.-B. Le Blanc, *Elegies de L. B. C. avec un Discours sur ce genre de poesie [...]*, [Paris : Chaubert, 1731], p.3, Whitefish : Kessinger Publishing, 2010, (Legacy Reprints), p. 3.

En effet, la tragédie participe de l'élégie, pour peu que, de la récursivité de monologues amoureux aisément assimilables à des plaintes élégiaques, on infère un effet général :

On n'aime point les plaintes, dit-on ; et nos Tragedies ne sont autre d'un bout à l'autre. Qu'on sépare de celles de Racine quelques Monologues qui ne roulent que sur l'amour, ce seront autant d'Élégies : cependant, quel intérêt n'y prend-on pas ? Jusqu'à quel point ne s'en laisse-t-on pas toucher ? Bérénice n'est autre chose qu'une longue et magnifique Élégie que ce grand Poète a mise sur le Théâtre¹.

C'est le mode énonciatif qui domine ici dans la définition de l'élégie : les intitulés génériques se trouvent ainsi en grande partie vidés de leur pertinence. La tragédie ou l'élégie deviennent de simples étiquettes artificielles ; seule l'articulation à un mode énonciatif et à la représentation de passions extrêmes permet de décider de l'appartenance à la catégorie de l'élégiaque. Aussi Le Blanc procède-t-il à une requalification de nombre de textes, les poèmes de Catulle basculant du côté de l'épigramme et ceux de Mme Deshoulières du côté de l'élégiaque.

Les *Réflexions critiques sur l'elegie* (1734) de J.-B. Michault répondent aux opinions de Le Blanc. Michault réfute la proximité de l'élégie avec la tragédie (fermement rattachée à l'héroïque) comme son lien avec les passions violentes. Pour autant, Delphine Denis y insiste², Michault ne rabat pas l'élégiaque sur l'élégie : d'une part, parce qu'il étend la tonalité plaintive à des thématiques non amoureuses ; d'autre part, parce qu'il va jusqu'à envisager la possibilité d'élégies en prose. Le modèle des traductions bibliques, qui avaient restitué en prose les lamentations de Jérémie notamment, lui paraît délier l'élégiaque de la métrique de l'élégie, à telle enseigne que Michault n'hésite pas à affirmer la présence de l'élégiaque dans des textes épistolaires (la correspondance d'Héloïse et d'Abélard, mais aussi les *Lettres de la religieuse portugaise*) ou dans les oraisons funèbres. L'élégiaque se manifeste alors pour lui par le « naturel » et la « tendresse » du style, en fin de compte mieux perceptibles dans la prose puisqu'il part du principe énoncé par Mme de La Suze qui veut que la prose relève du cœur, alors que la poésie intéresse l'esprit.

L'œuvre d'Ovide, source d'une poésie galante et d'une esthétique de la grâce, est convoquée par Michault pour conjurer l'idée que l'élégie est vouée à la représentation de la douleur extrême et par suite à des procédés stylistiques chargés de force (enjambements, rejets, contre-rejets), comme le soutenait Le Blanc. C'est là que se joue selon lui la différence entre le caractère élégiaque et l'héroïque de la tragédie, nettement soulignée par des antithèses : « charmes de la tendresse » vs « transports de la fureur », « être aisé, plaire et

¹ J.-B. Le Blanc, *Elegies de L. B. C. avec un discours sur ce genre de poesie [...]*, *ibid.*, pp. 7-8.

² D. Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans : L. Gaudin-Bordes et G. Salvan (dir.), *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert*, *loc. cit.*, pp. 70-71.

toucher » vs « transporter et épouvanter¹ ». Delphine Denis en déduit que pour Michault l'élégiaque se caractériserait par un « effet de sourdine² » des passions, en opposition à la tragédie. En ce début du XVIII^e siècle, l'élégiaque se trouve ainsi renvoyé à la dimension éthique de l'écriture, alors que la tragédie fonctionnerait en régime pathétique : Delphine Denis en conclut que l'élégiaque repose, dans la théorie très élaborée de Michault, sur une expérience commune du sensible, qui lui permet de toucher les affects du lecteur, et donc d'avoir une certaine efficace pragmatique, mais qu'elle s'inscrit également dans une anthropologie des passions qui vise à leur tempérance et esquisse par là même « un portrait du poète en philosophe³ ».

Ennui, naturel, désinvolture

L'analyse des relations entre l'élégiaque et le tragique, étudiée par D. Denis, ne constitue pourtant pas l'unique intérêt des réflexions sur l'élégie de la première moitié du XVIII^e siècle. En effet, qu'il s'agisse du *Discours* de Le Blanc ou des *Réflexions* de Toussaint Remond de Saint-Mard⁴, et bien qu'ils divergent sur certains points⁵, les textes théoriques enregistrent une crise de l'élégie qui se crispe sur les stéréotypes et les clichés élaborés par la poésie galante et mondaine du siècle précédent. Ainsi Remond de Saint-Mard commence-t-il son chapitre sur le genre par une invective : « Il faut, dites-vous, que je vous parle de l'Elégie ! J'y consens, Monsieur ; mais je promets que je vous ennuierais. A l'Amour près, dont on y parle, c'est le genre de notre Poésie Française le plus insipide ; il n'y a ni dessein, ni nœud, ni situation⁶. » De même, Le Blanc remarque que « Ce qui a causé le dégoût de quelques gens pour l'Elégie en particulier, c'est que malgré le grand nombre qu'on en a fait, on en trouve peu que l'on puisse lire sans ennui⁷. » Sans appel, le constat de désuétude appelle une explication. Là encore, les deux auteurs sont unanimes : l'ennui causé au lecteur par les élégies provient de son figement dans des formules usées et des clichés rebattus,

¹ J.-B. Michault, *Réflexions critiques sur l'elegie*, Dijon : Arnault J.-B. Augé, 1734, cité dans : D. Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans : L. Gaudin-Bordes et G. Salvan (dir.), *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert*, *ibid.*, p. 74.

² D. Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », *ibid.*, p. 75.

³ D. Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », *ibid.*, p. 77.

⁴ T. Remond de Saint-Mard, *Réflexions sur la Poésie en général, sur l'épigramme, sur la fable, sur l'élégie, sur la satire, sur l'ode et sur les autres petits poèmes*, La Haye : De Rogissart et sœurs, 1734. Le chapitre sur l'élégie couvre les pages 149 à 182.

⁵ Par exemple, Le Blanc relie expressément l'élégie à la plainte, alors que Remond de Saint-Mard souhaiterait la voir dépeindre plus souvent le bonheur amoureux.

⁶ T. Remond de Saint-Mard, *Réflexions sur la Poésie en général [...]*, *ibid.*, p. 149.

⁷ J.-B. Le Blanc, *Elegies de L. B. C. avec un discours sur ce genre de poesie [...]*, *op. cit.*, p. 3.

symptômes d'une éloquence qui cherche le brillant, le trait d'esprit, et vire à la grandiloquence. Parmi les « vices dont elle [l'élégie] est infectée », Remond de Saint-Mard relève « les Apostrophes [...] faites mal-à-propos », le « Ton Epique », « la Pompe », « l'Enflûre¹ », des « couleurs trop vives & trop brillantes² ». Il demande ainsi, citant un passage d'une élégie de Mme de La Suze : « Assurément, Monsieur, voilà une description magnifique ; mais ne l'est-elle point un peu trop³ ? », puis : « Qu'a-t-on affaire (*sic*) de tous les raisonnemens que fait ici la Bergere, & songe-t-on ainsi à subtiliser quand on aime⁴ ? ». La démarche étiologique remonte à une cause première : les vers qui « sentent le travail » et la « vigueur » de l'esprit sont à bannir de l'élégie, où ils ne conviennent pas à l'*ethos* élégiaque : « Or la vigueur, & tout ce qui a l'air nerveux a mauvaise grace dans des genres de Poësie qui n'ont que des passions douces à peindre⁵. » Si les églogues de Mme Deshoulières, requalifiées en élégies, sont « touchantes », c'est qu'il n'y a « point là d'Amphase ; tout est simple, tout y est naturel⁶ ».

Mais qu'est-ce que le naturel, dans l'élégie ? Pour Remond de Saint-Mard, il s'agit apparemment avant tout d'une *convenance* (opposée aux *conventions*), d'une adéquation du langage à la simplicité des personnages de l'élégie, à savoir des bergers et des bergères issus de la pastorale. Les réflexions de Le Blanc permettent d'aller plus loin. Il inscrit son *Discours* dans la perspective d'une rhétorique de l'effet, et cherche donc, en ce qui concerne l'élégie, à déterminer par quels moyens *toucher* le lecteur par la plainte, et comment émouvoir sa sensibilité aux malheurs d'autrui qui adoucissent, par comparaison et relativisation, les siens. Le Blanc en vient par cette voie à dénoncer lui aussi les clichés métaphoriques et le langage artificiel ou emphatique de nombre d'élégies : « Cependant de fréquens soupirs, des *Hélas* à chaque vers ne feront pas une Elégie. Pourvû qu'on ait parlé de *Chalumeaux*, d'*Ormeaux*, de *Bergere* & de *Fougere*, on croit avoir fait une Eglogue ; de même on prend pour une Elégie un ouvrage où il n'est question que de *Traits*, de *Carquois*, d'*Empire* & de *Martire*⁷. » Le Blanc, qui suit les préceptes de Boileau, veut que le « cœur parle dans l'élégie », ce qui nécessite la recherche du naturel dans le langage. Mais comme chez l'auteur du *L'Art poétique*, le naturel ne se confond absolument pas avec une énonciation spontanée ou autobiographique, dans un rêve de transparence qui ferait du poème la simple expression immédiate d'affects authentiques. Le Blanc demeure l'héritier de la pensée classique de la

¹ T. Remond de Saint-Mard, *Réflexions sur la Poësie en général [...]*, *op. cit.*, p. 150.

² T. Remond de Saint-Mard, *Réflexions sur la Poësie en général [...]*, *ibid.*, p. 160.

³ T. Remond de Saint-Mard, *Réflexions sur la Poësie en général [...]*, *ibid.*, pp. 159-160.

⁴ T. Remond de Saint-Mard, *Réflexions sur la Poësie en général [...]*, *ibid.*, p. 163.

⁵ T. Remond de Saint-Mard, *Réflexions sur la Poësie en général [...]*, *ibid.*, p. 161.

⁶ T. Remond de Saint-Mard, *Réflexions sur la Poësie en général [...]*, *ibid.*, p. 173.

⁷ J.-B. Le Blanc, *Elegies de L. B. C. avec un discours sur ce genre de poesie [...]*, *op. cit.*, p. 15.

représentation, qui prône la « peinture d'une passion¹ », non une sincérité naïve. Si le « cœur » doit avoir « plus de part que l'esprit² » dans l'élégie, c'est parce qu'il faut adopter le langage du sentiment, et celer la part brillante et artificielle du langage de la raison et de la fabulation mythologique, de la rhétorique appuyée et de la versification laborieuse.

En effet, Le Blanc définit à plusieurs reprises le naturel comme une vertu poétique alliée à une dissimulation :

Premièrement la nature dans l'Élégie plus que dans tous les autres Poèmes de si peu d'étendue se doit faire sentir. Il faut se plaindre, mais se plaindre comme les malheureux se plaignent. L'affectation en doit être bannie, l'art doit en être caché. Le but de la plainte est de toucher, elle n'y peut arriver si elle n'est pas naturelle : sans cela même ce n'est pas une véritable plainte³.

Ou encore, un peu plus loin : « Dans l'Élégie ainsi que dans la Tragédie, le Poète ne peut réussir qu'en se faisant oublier⁴ ». La « véritable plainte » n'est pas authentique ; elle est imitation vraisemblable, qui n'atteint son but que par une telle maîtrise technique de l'art que l'art s'y fait oublier, qu'il donne l'impression de l'authenticité.

Le discours critique sur l'élégie du début du XVIII^e siècle, en demande d'une épuration des scories du langage précieux et des clichés de la pastorale et de l'idylle, se révèle, au-delà de Boileau, confronté à l'antagonisme entre poétique de la représentation et exigence de naturel, entre désir classique de normalisation et aspiration à l'originalité⁵. Demeurant ainsi en grande partie imprégné par la conscience poéticienne de la seconde moitié du siècle précédent, il ouvre en même temps la possibilité d'un renouvellement du genre par un questionnement inédit des passions qu'il met en jeu et de leur langage.

Le passionné, le tendre et le gracieux

La réflexion poéticienne de la première moitié du XVIII^e siècle entretient donc des rapports complexes à l'élégie. Bien qu'un théoricien aussi influent que l'abbé Batteux place le

¹ J.-B. Le Blanc, *Elegies de L. B. C. avec un discours sur ce genre de poesie [...]*, *idem*.

² J.-B. Le Blanc, *Elegies de L. B. C. avec un discours sur ce genre de poesie [...]*, *idem*.

³ J.-B. Le Blanc, *Elegies de L. B. C. avec un discours sur ce genre de poesie [...]*, *ibid.*, p. 11.

⁴ J.-B. Le Blanc, *Elegies de L. B. C. avec un discours sur ce genre de poesie [...]*, *ibid.*, p. 13.

⁵ Cet antagonisme a pour toile de fond lointaine la Querelle des Anciens et des Modernes ; dans les années qui précèdent de peu le débat sur l'élégie entre Le Blanc, Remond de Saint-Mard et Michault, Marivaux fait encore état des rémanences de la Querelle, dans laquelle il prétend n'être d'aucun parti, et emploie fréquemment le mot de « naturel » pour défendre la conception des Modernes et une esthétique de l'originalité (toutes proportions gardées, ces mots étant davantage adaptés à l'épistémè littéraire du XIX^e siècle, bien entendu). Une citation, parmi tant d'autres : « Combien croit-on, par exemple, qu'il y ait d'écrivains qui, de peur de mériter le reproche de n'être pas naturels, font justement ce qu'il faut pour ne pas l'être ? » (Marivaux, *Le Spectateur français* [1721-1724], *Journaux*, édition et choix de R. Morisse, Paris : Larousse, 1974, (Nouveaux Classiques Larousse), p. 31).

genre dans la dépendance de l'ode et n'en dise presque rien¹, elle tend pourtant à réhabiliter progressivement l'élégie en étendant son champ, puisque le critère dominant est désormais son *caractère*, c'est-à-dire l'élégiaque, que l'avènement progressif de la sensibilité durant le siècle contribue à valoriser.

C'est sans aucun doute Marmontel, déjà principal rédacteur des articles consacrés à l'élégie et à l'élégiaque dans l'*Encyclopédie* en 1755 (tome V), qui effectue la mise au point la plus pertinente sur les deux termes, lorsqu'il reprend et retravaille les articles en question dans ses *Éléments de littérature* (1787). À propos de l'élégiaque, il s'en tient d'abord au problème de la convenance du mètre antique à la passion représentée ; en effet, il se demande comment un même mètre a pu servir à peindre « deux affections de l'âme opposée, comme la joie et la tristesse² ». La réponse qu'il donne consiste à affirmer que le distique, bancal et heurté, correspondait spontanément aux mouvements « inégaux et fréquemment interrompus³ » communs à la joie et à la tristesse. De la définition métrique découle un « style élégiaque⁴ » qui justifie d'écarter la plupart des textes de Catulle, mais qui oblige également Marmontel à s'interroger sur le modèle latin du « vrai caractère de l'élégie⁵ », trop facilement identifié à Tibulle ou à Ovide, à son avis.

Mais c'est dans l'article sur l'élégie que Marmontel développe sa pensée. Celui-ci s'ouvre sur une phrase qui revendique clairement une reconnaissance de la dignité du genre : « Dans sa simplicité touchante et noble, elle réunit tout ce que la poésie a de charmes, l'imagination et le sentiment⁶ ». On le voit, l'élégie, en tant que domaine de la poésie, ressortit non à l'expression de la pensée, mais au charme du langage, au chant, qui impressionne l'imagination (« noble ») et permet d'établir, spontanément pour ainsi dire, une communauté sensible (« simplicité touchante »). Dans une sorte de mythe de la primauté originelle de la parole poétique, liée aux passions, Marmontel juge avantageux que les « froids législateurs de la poésie » aient dédaigné de traiter de l'élégie, qui de ce fait « jouit

¹ Dans ses *Principes de littérature* (1754), il relègue l'élégie à la fin de la partie consacrée à la poésie lyrique : « Puisque, selon Horace, & selon l'idée qu'en a tout le monde, l'Élégie est consacrée aux mouvements du cœur, nous plaçons ici comme une dépendance de l'Ode le peu que nous avons à en dire [...] » (Ch. Batteux, *Principes de littérature* [5^{ème} édition, 1775], Genève : Slatkine reprints, 1967, p. 295). Il paraphrase ensuite Boileau : « L'Élégie doit avoir les cheveux épars : elle doit être négligée, en habit de deuil, triste : elle gémit, & se plaint à-peu-près comme Phèdre dans Racine [...] » et souligne qu'il est « assez difficile de trouver parmi de bonnes Élégiques. Elles sont pour la plupart ou fades & languoureuses, ou trop assaisonnées » (Ch. Batteux, *Principes de littérature, ibid.*, pp. 296-297). Mais il signale ensuite qu'on trouve des élégies dans des églogues de Bion, de Virgile et de Mme Deshoulières, ainsi que dans des odes d'Horace et de Malherbe, élargissant donc lui aussi l'élégie à l'élégiaque.

² J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], article « Élégiaque », édition de S. Le Ménahèze, Paris : Desjonquères, 2005, (XVIII^e siècle), p. 444.

³ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature, ibid.*, p. 445.

⁴ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature, idem.*

⁵ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature, idem.*

⁶ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature, ibid.*, p. 446.

encore de la liberté de son premier âge¹ ». L'élégie se trouvant réduite *de facto* à la thématique amoureuse par le choix de modèles latins, cette liberté réside dans le ton : « Grave ou légère, tendre ou badine, passionnée ou tranquille, riante ou plaintive à son gré, il n'est point de ton, depuis l'héroïque jusqu'au familier, qu'il ne lui soit permis de prendre² ». Marmontel propose alors une catégorisation en « trois genres » du « caractère³ » de l'élégie. Ces trois catégories proviennent des modèles canoniques que constituent les trois grands élégiaques latins : Properce, Tibulle et Ovide, considérés comme exemplaires de trois tonalités dominantes corrélées à trois types d'*ethos*, déterminés en fonction d'un rapport proportionnel entre les deux principes de la poésie, l'imagination et le sentiment – dont le dosage, un peu comme dans la théorie des humeurs, conditionne des tempéraments différents. On peut représenter ces trois catégories sous la forme d'un tableau, où chaque « genre » sera déterminé par un modèle et une dominante, et dont la lecture de gauche à droite correspond à une diminution de l'intensité passionnelle à proportion d'une attention croissante à l'imagination et aux « grâces » du style :

« le passionné »	« le tendre »	« le gracieux »
Properce	Tibulle	Ovide
Le sentiment domine	Une « émotion douce » unit et équilibre le sentiment et l'imagination	L'imagination domine

Un tel tableau risque pourtant de figer une conception subtile et souple de l'élégie comme celle de Marmontel. En effet, rien n'est cloisonné dans la pensée de l'encyclopédiste. D'une part, les passions joyeuses ou tristes sont transversales ici, elles ne relèvent spécifiquement d'aucune des trois catégories en particulier, et sont donc susceptibles d'être l'objet de la représentation de chaque « genre » de l'élégie. D'autre part, et c'est là un point essentiel, Marmontel précise bien que ces trois « genres » peuvent se mélanger, mais que « dans leur mélange, il y a des nuances, des passages, des gradations à ménager⁴ » – remarque qui lui permet d'ores et déjà une première critique d'Ovide, dont il blâme les trop nombreux et rapides « écarts⁵ » entre le badinage et les allusions épiques et mythologiques dans les *Amours*.

Car le texte de Marmontel, apologie de la passion et du cœur dans l'élégie, est un réquisitoire en règle contre Ovide, figure tutélaire de tous les fades et froids excès de la poésie

¹ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, *idem*.

² J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, *idem*.

³ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, *idem*.

⁴ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, *ibid.*, p. 447.

⁵ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, *idem*.

galante déjà méprisée par Boileau¹. Mais alors que ce dernier, on s'en souvient, ne visait que les poètes de son temps, Marmontel s'en prend à celui des poètes latins qui lui semble leur avoir ouvert la voie. Déprécié parce qu'il serait à l'origine de la fadeur de l'élégie, ayant entraîné celle-ci dans un fort déséquilibre interne (un ton passionné pour traiter d'un sentiment faible), Ovide est la cible de reproches circonstanciés, qui mettent en évidence la préférence de Marmontel pour Tibulle et Propertius. L'auteur des *Amours* est associé au « badinage », à la « coquetterie », au « ton galant », et, selon une formule restrictive tout à fait significative, Marmontel affirme qu'il « n'a excellé que dans l'élégie gracieuse² » ; même les *Héroïdes*, source directe de nombreux ouvrages poétiques de la première moitié du XVIII^e siècle, montrent une « abondance d'imagination » et trahissent le « libertinage d'esprit³ » de leur rédacteur. Cependant, Marmontel ne peut disqualifier ce recueil aussi facilement que les autres œuvres d'Ovide, car ces épîtres imaginaires sont à « mettre au rang des *éloges* passionnées⁴ » qu'il affectionne particulièrement. Aussi l'argumentation s'étoffe-t-elle quand il faut en discuter les vertus et les défauts. Concédant qu'il s'agit là d'une œuvre du poète de Sulmone où le sentiment domine, il en tire habilement une preuve *a contrario* de la faiblesse de cet auteur, puisque « la chaleur de son génie était dans son imagination et qu'il s'est peint les malheurs des autres bien plus vivement qu'il n'a ressenti les siens⁵ ». Le discours se réoriente alors vers les *Tristes*, dont Marmontel se plaît à décrire les défauts qu'il y trouve, et à les expliquer par un raisonnement dont la parataxe cherche à imposer l'évidence :

Cependant il semble ridicule de prétendre qu'Ovide, exilé de Rome dans les déserts de la Scythie, ne fût point pénétré de son malheur. Qu'on lise, pour s'en convaincre, cette *élégie* où il se compare à Ulysse ; que d'esprit, et combien peu d'âme ! Osons le dire à l'avantage des lettres : le plaisir de chanter ses malheurs en était le charme ; il les oubliait en les racontant ; il en eût été accablé s'il ne les eût pas écrits ; et si l'on demande pourquoi il les a peints froidement, c'est parce qu'il se plaisait à les peindre⁶.

La priorité de l'imagination sur le sentiment, de l'esprit sur le cœur, aboutit à l'énoncé d'un paradoxe : « Ainsi Ovide est plus Briséis ou Phèdre dans les *Héroïdes* qu'il n'est Ovide dans les *Tristes*⁷ ». Paradoxe aussitôt développé et éclairci par un apologue assez long :

Une comparaison va rendre sensible la raison que je viens de donner de la froideur d'Ovide dans les *Tristes*.

Un peintre affligé se voit dans un miroir ; 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 vu la première fois ? S'il continue de se voir dans la glace, l'attention à bien saisir le caractère de sa douleur

¹ Poésie galante à laquelle Diderot associe également l'élégie lorsqu'il écrit que le « laurier d'Apollon [...] se flétrit dans les temps de la paix et du loisir » et que « Le siècle d'or eût produit une chanson peut-être ou une élégie » (Diderot, *De la Poésie dramatique*, chapitre XVIII, dans : *Œuvres, tome IV. Esthétique – Théâtre*, Paris : Robert Laffont, 1996, (Bouquins), p. 1331).

² J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature, ibid.*, p. 449.

³ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature, ibid.*, p. 450.

⁴ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature, idem*.

⁵ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature, ibid.*, p. 451.

⁶ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature, idem*.

⁷ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature, idem*.

et le désir de le bien rendre commencent à affaiblir l'expression dans le modèle. Ce n'est rien encore. Il dessine 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, et en adoucit l'amertume ; les mêmes changements s'opèrent sur son visage, et le miroir les lui répète ; mais le progrès en est insensible, et il copie sans s'apercevoir qu'à chaque instant ce n'est plus la même figure. Enfin, de nuance en nuance, il se trouve avoir fait le portrait d'un homme content au lieu du portrait d'un homme affligé. 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 et la mémoire lui en avaient rappelé les traits ? C'est ainsi qu'Ovide a manqué la nature en voulant l'imiter d'après lui-même¹.

On voit ici comment Marmontel critique Ovide en retournant ses propres armes contre lui, l'apologue laissant lire en filigrane le mythe ovidéen de Narcisse, avant que l'argumentation n'entérine la condamnation par un autre mythe emprunté aux *Métamorphoses*, celui de Pygmalion, Ovide n'ayant qu'adoré son « propre ouvrage, comme le sculpteur de la fable² ». La destitution d'Ovide comme figure de proue de l'inspiration élégiaque au profit de Tibulle et surtout de Propertius, chez qui se manifeste « une douleur que chaque instant, que chaque objet reproduit et dont l'imagination n'est ni le siège ni la source³ », a évidemment valeur polémique, et permet à Marmontel de défendre une nouvelle esthétique des styles contre l'ancienne rhétorique des genres. L'étiquette « élégie », en tant que nom de genre littéraire, se vide de sens, et Marmontel peut alors affirmer que « Les meilleures des *élégies* modernes sont connues sous d'autres titres⁴ », citant en exemple les idylles de Mme Deshoulières ou des vers de Voltaire, puis élisant, parmi leurs textes baptisés « élégies », certains poèmes de Marot ou de La Fontaine, tous ne relevant pas à ses yeux du vrai caractère élégiaque. Héritière du « cœur » que Boileau souhaitait voir parler seul dans l'élégie, cette esthétique nouvelle, dont Marmontel se fait l'avocat, prend pour emblème et mot d'ordre un terme qui apparaît à la fin de l'apologue déjà cité : la « nature », le naturel. Le « naturel » du style doit maintenir le lien entre le fond et la forme, ou, en termes d'*imitation*, entre l'objet et sa représentation⁵. Elle permet de mieux cerner les enjeux des élégies des poètes de la seconde moitié du siècle, souvent présentés – un peu hâtivement – comme les précurseurs du romantisme.

¹ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, *ibid.*, pp. 451-452.

² J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, *ibid.*, p. 452.

³ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, *idem*.

⁴ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, *idem*.

⁵ Le chevalier de Jaucourt, dans les « Réflexions sur la poésie élégiaque » qui suivent l'article de Marmontel dans l'*Encyclopédie*, réclame de même moins de formalisme, c'est-à-dire, dans le prolongement de Remond de Saint-Mard et de Marmontel, un art plus adapté au désordre des affects élégiaques, un *beau désordre* organique. Voir à ce propos P. Loubier, « Mollesse de l'élégie 1778-1829 », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, Gagny : Apocope, n°5 « Formes errantes et vagabondes », mars 2006, pp. 23-37, en particulier pp. 27-29.

Émois amoureux, frémissements d'un renouveau

La vaste enquête d'Henri Potez sur l'élégie en France avant le romantisme¹, publiée en 1898, procède à une lecture nettement orientée par une visée à la fois téléologique et étiologique des productions élégiaques de la seconde moitié du XVIII^e siècle : le terme de l'enquête est en effet la publication des *Méditations poétiques*, en 1820, dont il s'agit de montrer le statut d'aboutissement et d'apothéose d'une esthétique déjà en marche depuis une cinquantaine d'années environ. Les *Méditations* ne sont plus un miracle ni un météorite ici-bas « chu d'un désastre obscur », pour détourner une expression mallarméenne, mais le point d'orgue de tout un mouvement de redressement de l'élégie, et de sa participation à l'avènement progressif de ce qu'il est convenu d'appeler le lyrisme romantique. Or Henri Potez se fixe un point de départ précis pour mener sa recherche : la parution en 1778 des *Poésies érotiques* de Parny, « dont le succès », écrit-il, « met à la mode la forme élégiaque jusqu'au triomphe éclatant des *Méditations*² », ainsi qu'en témoignent notamment les trois livres des *Amours* (1780-1784), élégies dues à Bertin, originaire comme Parny de l'île Bourbon.

L'élégie sensuelle de Parny

Les *Poésies érotiques* se divisent en quatre livres, dont le dernier comporte quatorze poèmes numérotés et simplement intitulés « Élégie ». Mais lors des rééditions de son œuvre sous l'Empire, Parny rebaptise l'ensemble de son recueil *Élégies*. Tous les poèmes s'y rapportent à l'amour du poète pour une jeune Créole appelée Éléonore ; sur le modèle des élégiaques augustéens, Parny centre son livre autour d'une seule aimée, et n'hésite guère à jouer d'allusions érotiques et grivoises. Mais, peut-être en partie parce que la part autobiographique de l'inspiration s'y fait plus prégnante que chez Properce ou Ovide, la succession des poèmes y dessine une intrigue amoureuse beaucoup plus linéaire que chez les poètes latins. Le recueil s'approche ici d'un véritable récit en vers, dans lequel le poète a ménagé des sursauts et des rebondissements, mais sans jamais effacer la continuité de l'intrigue amoureuse. Ainsi, le poème d'ouverture se situe, de façon grivoise, au moment où Éléonore vient de découvrir l'amour :

¹ H. Potez, *L'Élégie en France avant le Romantisme, de Parny à Lamartine (1778-1820)*, Paris : Calmann-Lévy, 1898.

² H. Potez, *L'Élégie en France avant le Romantisme [...]*, *ibid.*, « Préface », p. X.

LE LENDEMAIN

À Éléonore

Enfin, ma chère Éléonore,
Tu l'as connu ce péché si charmant,
Que tu craignais, même en le désirant ;
En le goûtant, tu le craignais encore.
Eh bien ! dis-moi : qu'a-t-il donc d'effrayant ?
Que laisse-t-il après lui dans ton âme ?
Un léger trouble, un tendre souvenir,
L'étonnement de sa nouvelle flamme,
Un doux regret, et surtout un désir.
Déjà la rose aux lis de ton visage
Mêle ses brillantes couleurs ;
Dans tes beaux yeux, à la pudeur sauvage
Succèdent les molles langueurs,
Qui de nos plaisirs enchanteurs
Sont à la fois la suite et le présage¹.

Traitant le thème amoureux sur le ton léger d'Ovide, ce poème d'ouverture reprend également le motif libertin du lendemain de la nuit d'amour, que l'on retrouve par exemple chez Laclos². À partir de cet épisode initial, sur les trois premiers livres, le poète se fait peintre de l'inconstance : les plaisirs et satisfactions de l'amour y alternent constamment avec les attentes du désir, les procrastinations voulues par la maîtresse, les soupçons d'infidélité ou encore les velléités de rupture. Certains titres de poèmes sont à cet égard révélateurs d'une configuration narrative de cette peinture de la relation des amants : « Billet », « La Frayeur » (livre I), « Le Refroidissement », « La Rechute », « Dépit », « Aux Infidèles », « Retour à Éléonore » (livre II), « Souvenir », « Les Adieux » (livre III)... L'évolution de la relation contamine l'écriture : le choix revendiqué de la gauloiserie (« De cette idylle / J'ai pris le style / Chez les Gaulois³ ») cède progressivement la place à une esthétique de la passion et des tourments qui l'accompagnent, qu'il s'agisse de la jalousie coléreuse ou du désespoir. Tantôt ironique, tantôt touchante, cette peinture de l'inconstance est toujours étayée par le vœu pieux d'une immortalisation de l'amour :

Nous renaissions, ma chère Éléonore ;
Car c'est mourir que de cesser d'aimer.
Puisse le nœud, qui vient de se former,
Avec le temps se resserrer encore !
Devions-nous croire à ce bruit imposteur,
Qui nous peignit l'un à l'autre infidèle ?
Notre imprudence a fait notre malheur.
Je te revois plus constante et plus belle :
Règne sur moi ; mais règne pour toujours.
Jouis en paix de l'heureux don de plaire.

¹ É. de Parny, « Le Lendemain », v. 1-15, *Élégies*, livre I, *Œuvres de Parny. Élégies et poésies diverses*, Paris : Garnier Frères, 1862, pp. 1-2.

² Le vicomte de Valmont déclarera ainsi, par exemple, après le viol de la jeune Cécile de Volanges : « [...] j'aime, de passion, les mines de lendemain ». Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], lettre XCVI, Paris : Flammarion, 1996, (G.F. Flammarion), p. 314.

³ É. de Parny, « L'Heure du berger », v. 116-118, *Élégies*, livre I, *Œuvres de Parny, op. cit.*, p. 10.

Que notre vie, obscure et solitaire,
 Coule en secret sous l'aile des Amours ;
 Comme un ruisseau qui, murmurant à peine,
 Et dans son lit resserrant tous ses flots,
 Cherche avec soin l'ombre des arbrisseaux,
 Et n'ose pas se montrer dans la plaine.
 Du vrai bonheur les sentiers peu connus
 Nous cacheront aux regards de l'Envie ;
 Et l'on dira, quand nous ne serons plus :
 « Ils ont aimé ; voilà toute leur vie¹. »

Attente, absence, souvenir, avenir : la durée subjective de la passion se substitue au temps chronologique de la relation. Le poète amoureux rêve de fuir le temps, d'échapper à son flot, d'arrêter le cours de la passion en des stases éternelles. Lors des épisodes ascendants de la passion, ce rêve peut prendre la forme d'une jouissance extrême du plaisir fugitif ; procédant d'un épicurisme manifeste, les premiers textes montrent le désir de ressentir l'instant dans toute son intensité. Certes, il s'agit là souvent d'un argument pour convaincre Éléonore d'accéder plus vite aux avances de son amant (« Demain » se conclut sur ces vers : « Dès *demain* vous serez moins belle, / Et moi peut-être moins pressant² »). Mais fréquemment il s'agit aussi de dire le pur plaisir de la présence d'Éléonore, qui vaut bien tous les paradis, comme l'affirme le poème « Les Paradis », où les royaumes de l'au-delà promis par toutes les mythologies et les religions (l'Élysée, le paradis d'Odin, l'empire des Houris) se révèlent tous décevants en comparaison du lieu de la passion : « Ce lieu serait le plus beau des séjours ; / Et ce paradis des amours, / Auprès d'Éléonore on le trouve en ce monde³ ». Si la relation amoureuse est menacée, cette quête d'une fuite hors du temps s'incarne alors en rêve utopique, tel celui décrit dans le célèbre « Projet de solitude » où le cadre exotique et l'allusion à l'opposition paternelle aux amours de son fils permettent pourtant un ancrage autobiographique du poème :

Fuyons ces tristes lieux, ô maîtresse adorée !
 Nous perdons en espoir la moitié de nos jours,
 Et la crainte importune y trouble nos amours.
 Non loin de ce rivage est une île ignorée,
 Interdite aux vaisseaux, et d'écueils entourée.
 Un zéphyr éternel y rafraîchit les airs.
 Libre et nouvelle encor, la prodigue nature
 Embellit de ses dons ce point de l'univers :
 Des ruisseaux argentés roulent sur la verdure,
 Et vont en serpentant se perdre au sein des mers ;
 Une main secourable y reproduit sans cesse
 L'ananas parfumé des plus douces odeurs ;
 Et l'oranger touffu, courbé sous sa richesse,
 Se couvre en même temps et de fruits et de fleurs.
 Que nous faut-il de plus ? Cette île fortunée
 Semble par la nature aux amants destinée.

¹ É. de Parny, « Le Racommodement », *Élégies*, livre I, *Œuvres de Parny, ibid.*, pp. 63-64.

² É. de Parny, « Demain », v. 15-16, *Élégies*, livre I, *Œuvres de Parny, ibid.*, p. 22.

³ É. de Parny, « Les Paradis », v. 70-72, *Élégies*, livre I, *Œuvres de Parny, ibid.*, p. 29.

L'Océan la resserre, et deux fois en un jour
De cet asile étroit on achève le tour.
Là, je ne craindrai plus un père inexorable.
C'est là qu'en liberté tu pourras être aimable,
Et couronner l'amant qui t'a donné son cœur,
Vous coulerez alors, mes paisibles journées,
Par les nœuds du plaisir l'une à l'autre enchaînées :
Laissez-moi peu de gloire et beaucoup de bonheur¹.

Lieu accueillant, tempéré, isolé, où l'intimité est protégée (ni intrusion extérieure, ni influence de l'autorité familiale et sociale), où même le temps s'écoule sans heurts et sans à-coups, le lieu de la passion se pare de toutes les qualités de l'utopie. Mais dès le livre II, la passion dévore et absorbe l'être ; le livre IV, beaucoup plus sombre, est l'aboutissement d'un mouvement descendant, qui rappelle la catastrophe d'une tragédie classique, si bien que même l'écriture paraît incapable de fixer la passion, de l'immortaliser.

En effet, tout le recueil maintient une tension forte entre l'inconstance, le mouvement des sentiments, que ni la jouissance de l'instant, ni l'espoir ou le rêve d'un refuge ne peuvent arrêter, et l'acte de l'écriture, pourtant censé graver à tout jamais et de la sorte éterniser les mots qui disent cette passion. Deux poèmes intitulés « Billet » renvoyaient dans le livre I l'écriture à une simple entreprise de séduction et à une parole secrètement partagée ; le livre II comportait un poème significativement intitulé « Palinodie », suggérant l'instabilité de la parole amoureuse, regrettant soudain d'avoir, par jalousie, médité de l'amour. Mais le livre IV, après la séparation, va plus loin encore : il exprime le désir d'un effacement des paroles d'amour, à travers un dispositif assez subtil. L'« Élégie III » y constitue en effet le corrélat, ou le pendant, du poème « Vers gravés sur un oranger », placé dans le livre I. Leur rapprochement ne peut que rendre explicite cette tension entre passion et écriture, celle-ci perdurant quand celle-là est déjà perdue :

VERS GRAVÉS SUR UN ORANGER

Oranger, dont la voûte épaisse
Servit à cacher nos amours,
Reçois et conserve toujours
Ces vers, enfants de ma tendresse ;
Et dis à ceux qu'un doux loisir
Amènera dans ce bocage,
Que si l'on mourait de plaisir,
Je serais mort sous ton ombrage².

ÉLÉGIE III

Bel arbre, pourquoi conserver
Ces deux noms qu'une main trop chère
Sur ton écorce solitaire
Voulut elle-même graver ?

¹ É. de Parny, « Projet de solitude », v. 1-24, *Élégies*, livre I, *Œuvres de Parny, ibid.*, pp. 36-37.

² É. de Parny, « Vers gravés sur un oranger », *Élégies*, livre I, *Œuvres de Parny, ibid.*, p. 18.

Ne parle plus d'Éléonore ;
Rejette ces chiffres menteurs ;
Le temps a désuni les cœurs
Que ton écorce unit encore¹.

Malgré la différence du message écrit (des vers / des noms) et du scripteur (le poète / sa maîtresse), tout concourt à mettre en parallèle ces deux textes : forme de huitain d'octosyllabes, apostrophe à l'arbre, ancrage déictique par des déterminants démonstratifs, double écho à la matérialité même de l'arbre (« voûte épaisse » / « ombrage » ; « écorce solitaire » / « ton écorce »), reprise du verbe « conserver », variation synonymique (« dis » / « parle »). Mais l'opposition entre le lexique mélioratif du premier poème (« tendresse », « doux loisir », « plaisir ») et le vocabulaire péjoratif du second (« solitaire », « menteurs », « désuni ») dit la dégradation complète de la relation. Ce contraste axiologique se renforce d'une opposition temporelle, puisque le poème du livre I adoptait une orientation prospective, en s'achevant sur l'attente d'un lecteur (« amènera »), alors que celui du livre IV se resserre, avec amertume, sur la perte de l'amour, dont le poids psychologique se fait encore sentir grâce à l'emploi du passé composé². Les « élégies » du livre IV, partant de cet amer constat de la perte, progressent cependant peu à peu vers un certain apaisement, la souffrance se muant doucement en résignation et la Nature consolant avec tendresse le poète. Semble se profiler alors la figure, propre au XVIII^e siècle, du poète-philosophe, caractérisé par sa tempérance ; pourtant, loin de manifester la victoire triomphante de la raison sur les passions, cette tempérance prend la forme atténuée d'une attente, d'un espoir (peut-être aussi vain que celui de l'immortalisation de l'amour) : la douzième élégie appelle ainsi la « paisible Indifférence » à « descen[dre] du ciel³ », tandis que la dernière pièce du recueil réaffirme, quoiqu'avec calme, le « vide affreux » qu'a laissé Éléonore dans « [s]on âme affaiblie⁴ ».

Le recueil de Parny varie donc, au gré des épisodes de ce qui nous apparaît comme un récit en filigrane, du ton badin voire grivois à un ton plus sombre, et du ton passionné à un ton plus tendre. Le pathétique du livre IV ne doit pas pour autant occulter l'esthétique de la variété qui prime chez Parny. La légèreté n'est pas moins importante que l'expression mélancolique de la fin de l'œuvre. Parny place volontiers les poèmes des livres I à III sous

¹ É. de Parny, « Élégie III », *Élégies*, livre IV, *Œuvres de Parny*, *ibid.*, p. 99.

² On sait que selon Benveniste le passé composé, ou parfait, implique une proximité entre le passé et le moment de l'énonciation : « Le parfait établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant ; c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent. » (É. Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, tome I, [1966], Paris : Gallimard, 1975, (Bibliothèque des Sciences humaines), p. 244).

³ É. de Parny, « Élégie XII », v. 1 et 3, *Élégies*, livre IV, *Œuvres de Parny*, *op. cit.*, p. 118.

⁴ É. de Parny, « Élégie XIV », v. 33, *Élégies*, livre IV, *Œuvres de Parny*, *ibid.*, p. 123.

l'égide de la « chanson » : « L'Heure du berger » se termine sur un « refrain¹ », « Le Remède dangereux » rappelle qu'Éléonore fut l' « écolière / En musique » du poète, qui s'est montré « tendre dans [s]es chansons² », et « Les Adieux » mettent en scène un renoncement à chanter : « Ah ! plus de chansons, plus d'amours. / Éléonore !... Oui, pour toujours / Près de toi je suspends ma lyre³ ». Une question se pose alors : Parny distingue-t-il ainsi les poèmes des trois premiers livres, liés à la musique et à la lyre, de ceux du livre IV, les seuls à avoir été baptisés dès l'édition originale « Élégies » ? Rien ne permet de répondre au niveau formel, en tout cas : quel que soit le livre considéré, les poèmes mettent en œuvre des vers de longueurs diverses, dans des systèmes souvent hétérométriques, et des dispositions strophiques multiples et variées. Faut-il en déduire que l'élégie était d'abord associée chez Parny au ton plus sombre et hors chant, hors poésie lyrique, du livre IV ? Peut-être ; quoi qu'il en soit, le lecteur du XIX^e siècle comme celui d'aujourd'hui connaît les *Poésies érotiques* sous le titre global d'*Élégies*, et sans doute cela montre-t-il à nouveau que le genre de l'élégie fut le plus souvent assimilé au vaste champ de la poésie amoureuse. Pour Parny – qui rejoint sur ce point Boileau et Marmontel –, cela implique nécessairement le primat du « cœur » sur l'art ; dans un habile poème intitulé « Dialogue entre un poète et sa muse », recueilli dans les *Mélanges*, il imagine qu'un poète blâme sa muse de lui inspirer des vers amoureux dans lesquels « La rime vient toujours se coudre de travers⁴ », bien qu'on ait loué parfois de son « luth paresseux les faciles chansons⁵ ». La muse invoque le modèle de Mme Deshoulières pour défendre une esthétique sensible contre ces reproches sur la négligence formelle. Un tel argument fictif permet visiblement à Parny de défendre sa conception de l'élégie comme poésie de l'aisance, ouverte à une expression plus subjective et toujours davantage libérée des contraintes de la versification et de la rhétorique classiques. Les Romantiques, et notamment Lamartine qui fut un lecteur assidu de son œuvre, et Sainte-Beuve qui en rappellera volontiers le talent⁶, s'en souviendront, qui verront en Parny un de leurs lointains précurseurs.

La pulsion du cœur : André Chénier

L'œuvre poétique de Chénier, on le sait, resta, à l'exception de deux poèmes, inconnue de son vivant, et son ampleur ne fut progressivement dévoilée qu'à partir de 1794, jusqu'à ce

¹ É. de Parny, « L'Heure du berger », v. 131, *Élégies*, livre I, *Œuvres de Parny*, *ibid.*, p. 10.

² É. de Parny, « Le Remède dangereux », v. 1-2 et 10, *Élégies*, livre I, *Œuvres de Parny*, *ibid.*, p. 19.

³ É. de Parny, « Les Adieux », v. 6-8, *Élégies*, livre III, *Œuvres de Parny*, *ibid.*, p. 93.

⁴ É. de Parny, « Dialogue entre un poète et sa muse », v. 2, *Mélanges*, *Œuvres de Parny*, *ibid.*, p. 346.

⁵ É. de Parny, « Dialogue entre un poète et sa muse », v. 38, *Mélanges*, *Œuvres de Parny*, *ibid.*, p. 348.

⁶ Voir la « Préface » rédigée par Sainte-Beuve, *Œuvres de Parny*, *ibid.*, pp. V-XXVI.

qu'une première édition due à Henri de Latouche en 1819 ne fit grande impression sur les poètes de la première génération romantique. Le problème éditorial, délicat et persistant, que posèrent les manuscrits épars du poète réside en partie dans le classement des textes, et révèle notamment, en ce qui nous intéresse, les hésitations des éditeurs et des critiques quant au départ entre les poèmes appartenant au genre de l'élégie et ceux relevant de l'inspiration (ou du registre) élégiaque. Les fluctuations dans la constitution de groupes de poèmes (souvent inachevés) intitulés « Élégies » ne sont peut-être pas uniquement imputables au désordre des papiers d'André Chénier, mais aussi pour partie à l'extension de l'élégiaque hors du champ propre de l'élégie qui s'accroît encore chez lui, et que la critique du XIX^e siècle ne déjouera pas, bien au contraire. Ainsi notera-t-on par exemple que la seconde « édition critique » des *Poésies de André Chénier* fournie en 1872 par Louis Becq de Fouquières chez Charpentier, version revue et corrigée d'une première édition de 1862 pour laquelle il disposait surtout des leçons des éditions de Latouche, propose deux ensembles baptisés « Élégies¹ ». Le premier contient neuf poèmes (dont celui connu sous le titre de « La Jeune Tarentine ») fortement imprégnés de culture antique et voués à des figures féminines. Le second est divisé en trois livres : le premier rassemble vingt-neuf pièces sous le titre thématique : « Méditations, voyages » ; le deuxième comprend vingt-quatre poèmes en fonction de destinataires amoureuses : « Lycoris, Camille d'.r. » (*sic*) ; le dernier reprend huit poèmes plus tardifs de l'œuvre de Chénier destinés à « Fanny ». De même, dans le chapitre qu'il consacre à André Chénier dans son étude, Henri Potez distingue-t-il, assez artificiellement et selon des critères hétérogènes, les « élégies antiques », les « élégies en alexandrins » et les « élégies lyriques : les élégies à Fanny », ce en quoi il suit en fait, on le devine, le classement de Becq de Fouquières. L'édition critique procurée en 2005 par Georges Buisson et Édouard Guitton² est la première à proposer un regroupement des *Élégies* justifié par une démarche scientifique qui s'appuie d'une part sur les occurrences du titre « Élégie » sur les mises au net et de ses abréviations sur les brouillons (telles que « Élég. », « Él. », « Ελεγ. » ou « Ελ. »), d'autre part sur une datation précise des textes (excluant donc les poèmes à Fanny, produits durant la période révolutionnaire et ne comportant pas d'indications de genre). Le recueil intitulé *Élégies* se trouve ainsi divisé en quatre livres : « Lycoris », « D'Azan-Camille », « Le Voyage » et « Triste Sagesse ». La lecture de cet ensemble donne une idée précise de l'apport de Chénier à l'histoire de l'élégie, bien différent de celui de Parny.

¹ Cette édition, abondamment annotée, fit longtemps autorité, à tel point qu'elle est reproduite en fac-similé dans la collection « Poésie / Gallimard » en 1994, où nous l'avons consultée.

² André Chénier, *Œuvres poétiques*, tome I, éd. de G. Buisson et É. Guitton, Orléans : Paradigme, 2005, (Hologrammes).

G. Buisson constate d'abord que « D'une façon générale, bien qu'il ne s'y réfère jamais explicitement, il [A. Chénier] se montre fidèle à [la] poétique de l'élegie selon l'*Encyclopédie*, non sans quelques adaptations personnelles¹ » inspirées en grande partie par Le Brun, aîné dont l'influence sur Chénier est indéniable. L'empreinte majeure de cette double influence de Marmontel et de Le Brun sur la poétique du jeune auteur est sans doute la quête, sous l'égide de Tibulle, d'une certaine naïveté qui s'oppose à la préciosité, aux artifices et à l'érotisme de la poésie mondaine de son temps – ce en quoi Chénier semble réduire les œuvres de Parny et de Bertin et ne voir que celles d'un Chaulieu ou d'un Dorat. Comme le remarque G. Buisson, Chénier veut éviter « le double écueil de l'égotisme insipide et du bel esprit mondain² ». Pour cela, le poète de *L'Invention* recourt dans ses *Élégies* à une véritable anamnèse littéraire, qui le conduit à vouloir imiter, ou mieux réinventer, l'élegie antique, et en particulier, à travers l'élegie latine et alexandrine, à retrouver l'élegie grecque archaïque. Ce principe d'imitation ne se réduit pas à une intertextualité servile ; au contraire, elle lui permet de renouer avec le génie créateur des Anciens, la passion vraie, naturelle. C'est par cette anamnèse que Chénier estime pouvoir régénérer l'élegie, enfin promue à la plus haute dignité poétique puisque capable d'une parole vraie, innervée par la sensibilité, tout en résonnant de tous les échos antiques qui garantissent l'élévation morale et la qualité littéraire des ouvrages nouveaux. La force de création du poète se nourrit de la synergie entre l'imitation des Anciens, dont le souffle s'est depuis affaibli voire perdu, et le flux puissant de la passion sincère.

Le « cœur » est le nom qu'André Chénier donne à cette force. Lieu intérieur où s'unissent une énergie pneumatique (le souffle des vers antiques) et une énergie fluide (le sang de la passion), il est l'image de la source même de la création poétique, dont la métaphore la plus vraie, selon les *Élégies*, est celle d'une poussée, d'une systole, voire d'une éruption :

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.
 Malgré lui, dans lui-même, un vers sûr et fidèle
 Se teint de sa pensée et s'échappe avec elle.
 Son cœur dicte ; il écrit. À ce maître divin
 Il ne fait qu'obéir et que prêter sa main³.

¹ G. Buisson, notice des *Élégies*, dans : A. Chénier, *Œuvres poétiques*, tome I, *ibid.*, p. 172.

² G. Buisson, dans : A. Chénier, *Œuvres poétiques*, tome I, *ibid.*, p. 177.

³ A. Chénier, *Élégies*, IV, 33, v. 1-8, *Œuvres poétiques*, tome I, *ibid.*, p. 317. G. Buisson observe, à propos du vers 3, « l'influence de l'image quasi volcanique de Rigoley de Juvigny opposant le Génie au Bel-Esprit : "Toujours en activité, le feu dont il est animé, hâte sa fécondité" », citant l'*Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des Lettres et des Mœurs*, 2^e éd., 1787, p. 187. (Voir A. Chénier, *Œuvres poétiques*, tome I, *ibid.*, p. 530 et note 4).

L'image se retrouve, certes, dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Chénier, et reprend notamment les idées exposées dans *L'Invention* ; de façon générale, Jean-Luc Steinmetz écrit avec raison que le moment de l'inspiration, chez Chénier, « intervient dans l'écoulement du temps, comme une marque de feu, une éruption », et cela signe, pour le critique, l'aspect « quasi physiologique¹ » de l'écriture poétique. Les *Élégies*, loin de se contenter de reprendre la formule de Boileau (« Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie », *Art poétique*, II, v.57), multiplie les affirmations de la primauté du cœur, en lui redonnant, par delà son sens métaphorique, toute sa concrétude, toute sa réalité corporelle :

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.
 Calliope jamais daigna-t-elle enflammer
 Un cœur inaccessible à la douceur d'aimer ?
 Non ; l'amour, l'amitié, la sublime harmonie,
 Tous ces dons précieux n'ont qu'un même génie :
 Même souffle anima le poète charmant,
 L'ami religieux, et le parfait amant.
 Ce sont toutes vertus d'une âme grande et fière².

Répété à l'envi, le mot « cœur » impose sa présence d'autant plus fortement qu'il est associé au champ lexical du feu, particulièrement développé, et au thème du « sentir » qui le tire vers le concret. Mais ces vers, à valeur programmatique, attribuent ainsi à l'élégie une qualité nouvelle, puisque c'est en elle que le cœur, « animé » par un « souffle » et *touché* ou plutôt *ému* par la passion (« sentir »), libère une pulsion qui extériorise l'intime (« dans soi »), et permet à la poésie d'aller au cœur dont elle vient.

Les élégies II, 12 et II, 13 dévoilent un peu plus encore le projet poétique de Chénier. La première reprend le *topos* de la *recusatio* dont on a vu l'importance chez les élégiaques latins. Chénier y blâme son destinataire ami, Abel, de lui faire ressouvenir de ses ambitions épiques :

Pourquoi me rappeler, dans tes cris assidus,
 Je ne sais quels projets que je ne connais plus ?
 [...]

¹ J.-L. Steinmetz, « L'Expérience du temps dans l'œuvre d'André Chénier », *Signets – essais critiques sur la poésie du XVIII^e au XX^e siècle*, Paris : José Corti, 1995, p. 35.

² A. Chénier, *Élégies*, I, 14, v.109-129, *Œuvres poétiques*, tome I, *op. cit.*, p. 172.

Jadis, il m'en souvient, quand les bois du Permesse
 Recevaient ma première et bouillante jeunesse,
 Plein de ces grands objets, ivre de chants guerriers,
 Respirant la mêlée et les cruels lauriers,
 Je me couvrais de fer, et d'une main sanglante
 J'animais aux combats ma lyre turbulente ;
 Des arrêts du destin prophète audacieux,
 J'abandonnais la terre et volais chez les dieux¹.

Avec habileté, Chénier plaide pourtant, à la fin du poème, la cause de l'élégie, qui peut se réclamer d'Homère lui-même :

Et si de mes projets le vol s'est abaissé,
 À la lyre d'Homère ils n'ont point renoncé.
 Mais en la dépouillant de ses cordes guerrières,
 Ma main n'a su garder que les cordes moins fières
 Qui chantèrent Hélène et les joyeux larcins,
 Et l'heureuse Corcyre, amante des festins².

La seconde, où le poète place son projet sous les figures tutélaires des poètes alexandrins (« Mânes de Callimaque, ombre de Philétas³ ») mais aussi des élégiaques augustéens, est adressée à Le Brun, maître par rapport auquel il revendique son autonomie, en feignant de croire à la coïncidence heureuse de leurs projets élégiaques. Mais surtout, il livre là sa propre définition du genre, toujours reliée à sa pensée de l'imitation qui donne sa dignité littéraire et sa force poétique à l'élégie (« J'ose, nouveau pontife aux antres du Permesse, / Mêler des chants français dans les chœurs de la Grèce⁴ »). Après avoir de nouveau rappelé son renoncement à l'épopée, le poète écrit :

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.
 Sur un axe brillant c'est moi qui la promène
 Parmi tous ces palais dont s'enrichit la Seine ;
 Le peuple des Amours y marche auprès de nous ;
 La lyre est dans leurs mains : cortège aimable et doux,
 Qu'aux fêtes de la Grèce enleva l'Italie !
 Et ma fière Camille est la sœur de Délie.
 L'Élégie, ô Le Brun ! renaît dans nos chansons,
 Et les Muses pour elle ont amolli nos sons.
 [...]
 J'ai vu qu'à ses faveurs ta part est la plus belle ;
 Et pourtant je me plais à lui rester fidèle,
 À voir mon vers au rire, aux pleurs abandonné,
 De rose ou de cyprès par elle couronné.
 Par la lyre attendris, les rochers du Riphée
 Se pressaient, nous dit-on, sur les traces d'Orphée.
 Des murs fils de la lyre ont gardé les Thébains ;
 Arion à la lyre a dû de longs destins :
 Je lui dois des plaisirs. J'ai vu plus d'une belle,
 À mes accents émue, accuser l'infidèle

¹ A. Chénier, *Élégies*, II, 12, v. 9-10 et 15-21, *Œuvres poétiques*, tome I, *ibid.*, p. 240.

² A. Chénier, *Élégies*, II, 12, v. 65-70, *Œuvres poétiques*, tome I, *ibid.*, pp. 241-242.

³ A. Chénier, *Élégies*, II, 13, v. 1, *Œuvres poétiques*, tome I, *ibid.*, p. 242.

⁴ A. Chénier, *Élégies*, II, 13, v. 3-4, *Œuvres poétiques*, tome I, *idem*.

Qui me faisait pleurer et dont j'étais trahi ;
 Et souhaiter l'amour de qui le sent ainsi.
 Mais, dieux, que de plaisir quand, muette, immobile,
 Mes chants font soupirer ma naïve Camille ;
 Quand mon vers, tout à tour humble, doux, outrageant,
 Éveille sur sa bouche un sourire indulgent ;
 Quand ma voix altérée enflammant son visage,
 Son baiser vole et vient l'arrêter au passage !
 Ô ! je ne quitte plus ces bosquets enchanteurs
 Où rêva mon Tibulle aux soupirs séducteurs ;
 Où le feuillage encor dit Corinne charmante ;
 Où Cynthia est écrite en l'écorce odorante ;
 Où les sentiers français ne me conduisaient pas ;
 Où mes pas de Le Brun ont rencontré les pas.

Ainsi, que mes écrits, enfants de ma jeunesse,
 Soient un code d'amour, de plaisir, de tendresse ;
 Que partout de Vénus ils dispersent les traits ;
 Que ma voix, que mon âme y vivent à jamais ;
 Qu'une jeune beauté, sur la plume et la soie,
 Attendant le mortel qui fait toute sa joie,
 S'amuse à mes chansons, y médite à loisir
 Les baisers dont bientôt elle veut l'accueillir.

[...]

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 mien¹. »

Le texte propose d'abord une véritable allégorie de l'Élégie, où l'on retrouve des échos de Boileau (« aux longs cheveux épars ») et des théories de Marmontel. Après l'allusion initiale à Callimaque et à Philéas, la mention des élégiaques latins situe l'élégie de Chénier dans une véritable généalogie qui élève sa dignité. Mais l'élégie est également définie de façon intrinsèque, traitant du rire et des pleurs, variant ses tons et mise en perspective sur une esthétique de l'effet : il s'agit d'émouvoir une maîtresse, et, au-delà, les lecteurs et lectrices. La citation finale, imitation d'Ovide, est à cet égard révélatrice : en tant que citation, elle renvoie à un code (érotique, mais surtout littéraire) ; mais l'image du « cœur » inscrit l'élégie dans la sensibilité sincère et dans la force du langage qui en procède. Seul le langage du « cœur » peut en effet, aux yeux de Chénier, réhabiliter le genre de l'élégie, dont la douceur et la mollesse ne sont en fait qu'une « grâce touchante », une force qui émeut, une lyre qui attendrit. Revivifiée par le charme naturel des Anciens, l'élégie peut « renaître » dans les « chansons » du poète, redevenir une parole authentique.

L'écriture de Chénier, dans les *Élégies*, est toute entière traversée par cette quête de l'authenticité de la parole, d'une parole qui dit l'être intime du poète avec *naturel* (terme dont on a vu l'importance chez Marmontel). Lionel Verdier a montré que le style de Chénier dans

¹ A. Chénier, *Élégies*, II, 13, v. 15-26, 35-66 et 75-78, *Œuvres poétiques*, tome I, *ibid.*, pp. 242-244.

les *Élégies* est travaillé par une exigence de naturel corrélée à un *ethos* de sincérité¹. La nouveauté de ces textes, par rapport aux élégies contemporaines, viendrait selon lui de la manière dont le poète fait de l'élégie le lieu d'un rapport direct du moi au langage, et plus précisément d'une tension entre la discursivité et la mesure, entre la parole naturelle et la mémoire poétique de la langue. Faisant passer au second plan les *topoi* de la poésie amoureuse et de la tradition élégiaque antique, Chénier réhabiliterait l'élégie par un déplacement de la taxinomie rhétorique des genres vers une esthétique des styles (un imaginaire du *naturel*). Ainsi certains stylèmes relèvent bien d'une nostalgie du code élégiaque, tels que l'abondance des tournures exclamatives ou interrogatives et le *topos* de l'*ubi sunt*². L'alexandrin lui-même participe d'une mémoire des formes, puisque il n'est plus conçu comme un critère essentiel de l'élégie, « l'élégiaque traversant désormais tous les genres³ ». Mais cette mémoire des formes se trouverait déplacée, tiraillée par l'exigence de naturel. Si l'enjambement, tension entre la syntaxe et la mesure, reste rare⁴, Chénier bougerait néanmoins l'alexandrin grâce à une autre tension, le jeu entre la sentence (redoublement de la pause métrique par la clôture syntaxique) et la litanie (tendance au parallélisme, à l'énumération, à la concaténation). Lionel Verdier remarque que dès lors « [...] la phrase peut apparaître, dans ses inflexions, comme une forme sensible du *je*, une expérience ontologique qui distingue les *Élégies* de Chénier des autres recueils élégiaques de son temps⁵ ».

Le *je* poétique s'éprouve lui-même dans cette parole naturelle, tendue entre la systole géniale du « cœur » et la mesure "antique" de la lyre, entre la force expressive de la passion et la vérité de la poésie. Pour Chénier, fidèle en cela à Tibulle et à Properce, l'élégie est donc un genre essentiellement jeune, celui où le temps se fige en « son *akmé*, la pointe de sa flamme, l'*adulescentia*⁶ », pour citer J.-L. Steinmetz. À plusieurs reprises, Chénier souligne la jeunesse de l'élégie : « Partout autour de moi mes jeunes élégies / Promenaient les éclats de leurs folles orgies¹ » écrit-il en III, 23, et en IV, 10 – poème inachevé – il projetait une

¹ L. Verdier, « Le style "naturel" de Chénier dans les *Élégies* », dans : J.-N. Pascal (dir.), *Lectures d'André Chénier. Imitations et préludes. Art d'aimer. Élégies*, Rennes : Presses Universitaires, 2005, (Didact français), pp. 133-148.

² Nous ajouterions volontiers à ces exemples le *topos* antique si caractéristique du *paraclausithyron*, en I, 9 notamment.

³ L. Verdier, « Le style "naturel" de Chénier dans les *Élégies* », *loc. cit.*, p. 141.

⁴ Ce que confirment les analyses métriques de Jean-Marie Gouvard dans son article « Le vers d'André Chénier dans les *Élégies* » (*Questions de style*, n°3, 2006, pp. 71-85), qui montre cependant que le poète, sans le renover, travaille de l'intérieur l'alexandrin en affaiblissant fréquemment la césure par la distribution de constituants syntaxiquement liés de part et d'autre de la césure, tels que des formes verbales composées (auxiliaire dans le premier hémistiche, participe dans le second) ou de groupes prépositionnels dont la préposition seule est comprise dans le premier hémistiche.

⁵ L. Verdier, « Le style "naturel" de Chénier dans les *Élégies* », *loc. cit.*, p. 145.

⁶ J.-L. Steinmetz, « L'Expérience du temps dans l'œuvre d'André Chénier », *Signets, op. cit.*, p. 43.

¹ A. Chénier, *Élégies*, III, 23, v. 27-28, *Œuvres poétiques*, tome I, *op. cit.*, p. 288.

prosopopée de l'Élégie se plaignant au poète de l'avoir abandonnée et l'interpellant : « Attends-tu que tu sois vieux pour faire ἐλέγους ? Je n'aime point ceux qui me courtisent trop vieux¹... ». Il ne faut pas voir là qu'un constat autobiographique sur la période de production des élégies. Chénier considère l'élégie comme intrinsèquement liée à la jeunesse, non seulement parce qu'elle traite des amours et des amitiés juvéniles, mais aussi parce qu'elle en immortalise la vérité. C'est dans l'atemporalité de l'élégie, dans sa mémoire poétique qui remonte à la Grèce antique, que la vérité du cœur (débordements et élans divers de l'*éros*, jaillissements spontanés du génie) trouve à se dire et à se fixer. C'est pourquoi l'élégie IV, 33, qui affirmait que « le cœur seul est poète » (v. 2) met en scène cette tension entre l'inconstance et l'arrêt, entre les contradictions et la vérité :

Son cœur dicte ; il écrit. À ce maître divin
 Il ne fait qu'obéir et que prêter sa main.
 S'il est aimé, content, si rien ne le tourmente,
 Si la folâtre joie et la jeunesse ardente
 Étalent sur son teint l'éclat de leurs couleurs,
 Ses vers frais et vermeils, pétris d'ambre et de fleurs,
 Brillants de la santé qui luit sur son visage,
 Trouvent doux d'être au monde et que vieillir est sage.
 Si, pauvre et généreux, son cœur vient de souffrir
 Aux cris d'un indigent qu'il n'a pu secourir,
 Si la beauté qu'il aime, inconstante et légère,
 L'oublie en écoutant une amour étrangère,
 Des sables douloureux si ses flancs sont brûlés,
 Ses tristes vers en deuil, d'un long crêpe voilés,
 Ne voyant que des maux sur la terre où nous sommes,
 Jugent qu'un prompt trépas est le seul bien des hommes.
 Toujours vrai, son discours souvent se contredit.
 Comme il [sent], il s'exprime ; il blâme, il applaudit.
 Vainement la pensée est rapide et volage :
 Quand elle est prête à fuir, il l'arrête au passage.
 Ainsi, dans ses écrits partout se traduisant,
 Il fixe le passé pour lui toujours présent ;
 Et sait, de se connaître ayant la sage envie,
 Refeuilleter sans cesse et son âme et sa vie².

Le projet élégiaque de Chénier constitue le *je* poétique par la pulsion du cœur à l'écrit – pulsion expressive, maintenue ou immortalisée comme une tension permanente entre la vie et la vérité du sujet. Le *je* élégiaque serait alors un feuilleté de passions vécues mais transitoires, qu'il s'agit d'écrire sur des feuillets à assembler pour pouvoir les « refeuilleter sans cesse », dans un souci de sagesse socratique (se connaître soi-même), mais aussi par plaisir presque égotiste de relire sa propre jeunesse comme instant d'éternité. « Refeuilleter » des pages : promesse de leur inachèvement.

Encore faut-il être prudent : de ce projet de Chénier découle peut-être surtout une élégie au second degré. Car en cette élégie IV, 33, où s'énonce le plus clairement sans doute

¹ A. Chénier, *Élégies*, IV, 10, notes manuscrites, *Œuvres poétiques*, tome I, *ibid.*, p. 298.

² A. Chénier, *Élégies*, IV, 33, v. 7-30, *Œuvres poétiques*, tome I, *ibid.*, pp. 317-318.

l'exigence de naturel et de sincérité, le lexique cognitif (le « cœur » cède la place à la « pensée ») et la formulation abstraite trahissent la difficulté, voire l'aporie, qu'elle porte en elle. C'est du moins l'hypothèse séduisante avancée par Yves Citton. Celui-ci met au jour la logique, qui préside à l'émergence d'une élégie au second degré, réflexive et moderne, qui déplore l'écart même entre passion et artificialité, et dont il perçoit déjà les signes avant-coureurs dans l'œuvre d'André Chénier. Partant des analyses de Marmontel et du chevalier de Jaucourt dans leurs articles de l'*Encyclopédie*, il présente habilement la situation de l'élégie à la fin de l'ère classique sous la forme schématique d'une « carte du tendre élégiaque ¹ » qu'il décrit et analyse ainsi :

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 tout sentiment intense, dont il n'hésite pas à reproduire le *désordre*.

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 de 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* [est celui où le peintre] 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.

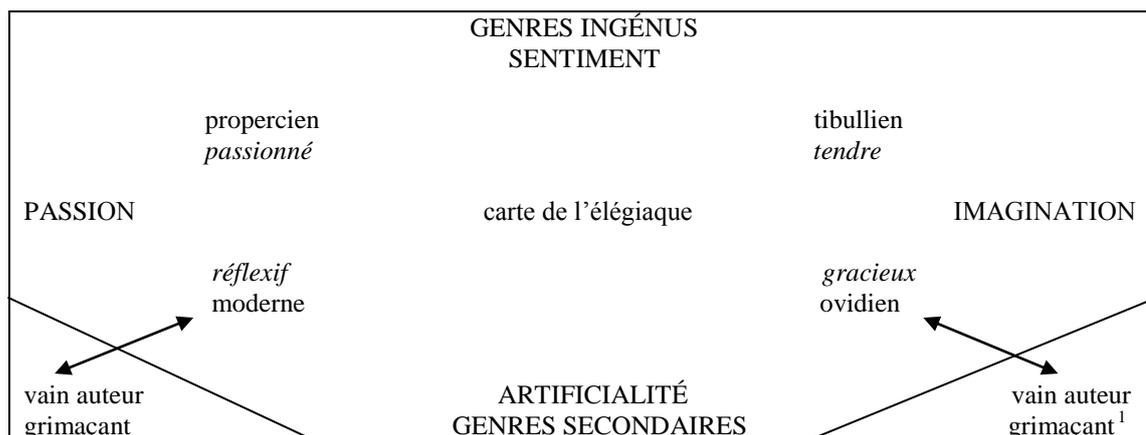
4. *L'élégiaque moderne* retrouve l'accès au sentiment, même s'il s'agit d'un sentiment de tristesse secondaire qui se nourrit de la frustration de ne pouvoir donner aux affects une expression naturelle. Ce *genre réflexif* [est celui où] on se lamente sincèrement de vivre dans un monde d'où la sincérité 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 », [...] le *peintre grimaçant* [qui] 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.

¹ Y. Citton, « Le dilemme du peintre affligé : André Chénier et la cartographie de l'élégiaque », *Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle*, Paris : SAPRAC, n°25, 2006, « L'élégie et la poésie élégiaque autour d'André Chénier. Actes des journées d'études organisées par la Société des amis des poètes Roucher et André Chénier à Versailles les 11 et 12 mars 2005 », p. 106.

L'ensemble donnerait la carte suivante :



Dans les élégies de Chénier l'expression du cœur serait ainsi contaminée par le réflexif, le projet d'une parole pleinement authentique s'accompagnant d'un discours théorisant qui l'éloigne nécessairement de la spontanéité (« une véritable naïveté ne ressentirait pas le besoin de s'afficher comme telle² ») et qui infléchit notamment l'élégie vers la recherche d'effets calculés, tout en conjurant le masque grimaçant d'un auteur dont la poésie ne relèverait que du seul art, de la seule technique.

À suivre cette lecture, on comprend du moins comment l'élégie chénieriste a pu aussi bien exalter les partisans romantiques de l'effusion du moi qu'être revendiquée par Sainte-Beuve dans sa généalogie poétique.

II- Le souffle de l'étranger

La période classique du genre de l'élégie s'achève avec l'émergence de ce qu'il était convenu d'appeler le *préromantisme*, qui s'épanouit en France sous le Consulat et l'Empire, mais dont la naissance doit absolument être replacée dans le cadre européen. En effet, comme le souligne Béatrice Didier dans un ouvrage d'histoire littéraire, « les contacts avec les littératures étrangères ont été particulièrement importants pendant cette période³ ». Elle ajoute aussitôt : « Diverses causes peuvent l'expliquer : conséquences de l'émigration, des conquêtes napoléoniennes, rôle du groupe de Coppet ; le cosmopolitisme des Lumières avait déjà ouvert

¹ Y. Citton, « Le dilemme du peintre affligé : André Chénier et la cartographie de l'élégiaque », *ibid.*, pp. 106-107.

² Y. Citton, « Le dilemme du peintre affligé : André Chénier et la cartographie de l'élégiaque », *ibid.*, p. 109.

³ B. Didier, *La Littérature française sous le Consulat et l'Empire*, Paris : P.U.F., 1992, (Que sais-je ?), p. 67.

la France à l'étranger : il est bien caractéristique que ce soient les mêmes critiques qui préconisent un refus des influences étrangères et un refus des Lumières¹ ». On ne saurait comprendre l'élégie – et par-delà toute la poésie – française du XIX^e siècle sans envisager, au terme de ce parcours historique, de la rétablir dans son contexte, à l'horizon des littératures anglaise et allemande de la seconde moitié du XVIII^e siècle et de l'aube de siècle suivant².

L'élégie anglaise : l'exemple de Thomas Gray

Le comparatiste Philippe Van Tieghem a montré, depuis longtemps déjà, l'écho que la « poésie de la nuit et des tombeaux » qui s'est développée dans la littérature de langue anglaise au XVIII^e siècle a trouvé en Europe et notamment en France³. Certains poèmes tels que *The Grave* (1743) de Robert Blair, « Ode to Melancholy » (1739) d'Elizabeth Carter ou encore les *Meditations among the tombs* (1746-1747) de James Hervey témoignent de l'émergence et du succès d'un thème funéraire nouveau, corrélé à une évolution des mentalités devant la mort – le processus qui lui fait perdre sa banalité, quand la séparation qu'elle constitue prime dorénavant son insertion dans le cours naturel de la vie, ce que l'historien Philippe Ariès nomme « la mort de toi⁴ » – et à une transformation des lieux d'inhumation, rendue nécessaire par l'insalubrité des cimetières urbains, en lieux de promenade et de mémoire (parc et musée à la fois). L'influence de cette poésie se ressent dès la seconde moitié du siècle, avec par exemple « Les Tombeaux » (1755) d'Aimé Feutry ou « La Sépulture » (1797) de Gabriel Legouvé⁵. L'ensemble poétique en neuf chants composé par Edward Young, *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (1742-1745), en est, par son succès, l'illustration majeure.

Or c'est un poème de Thomas Gray (1716-1771) qui marque le plus explicitement l'entrée de ce thème funéraire dans le genre de l'élégie. Intitulé « Elegy written in a country churchyard », ce texte a une genèse incertaine ; l'idée en est peut-être venue au poète dès 1742, avec la mort de son ami Richard West. Il semble cependant que la rédaction n'en soit

¹ B. Didier, *La Littérature française sous le Consulat et l'Empire*, idem.

² H. Potez cite ainsi dans le premier chapitre de son étude plusieurs auteurs anglais (Pope, Young, Thomson) et allemands (Gessner) qui ont pu, par le biais de traducteurs célèbres (Colardeau, Le Tourneur, Huber), jouer un rôle dans le renouveau poétique du tournant des Lumières (H. Potez, *L'Élégie en France avant le Romantisme* [...], op. cit., pp. 35-53 en particulier).

³ Voir P. Van Tieghem, *La Poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII^e siècle*, Paris : Rodier, 1921.

⁴ Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours* [1975], Paris : Seuil, 1977, (Points-Histoire), p. 46.

⁵ Poèmes cités dans l'*Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle* de Michel Delon, Paris : Gallimard, 1997, (Poésie), respectivement p. 169 et p. 422.

commencée qu'en 1746. Une édition anglaise signale en note le témoignage d'un ami de l'auteur sur l'origine du titre, fondamentale pour son inscription dans le genre de l'élégie :

Mason states that Gray originally gave the poem only 'the simple title of 'Stanzas written in a Country Church-yard'. I persuaded him first to call it an Elegy, because the subject authorized him so to do; and the alternate measure, in which it was written, seemed peculiarly fit for that species of composition. I imagined too that so capital a Poem, written in this measure, would as it were appropriate it in future to writings of this sort; and the number of imitations which have since been made of it (even to satiety) seems to prove that my notion was well founded¹.

Cette anecdote est soumise à caution, et l'éditeur signale d'ailleurs immédiatement le doute qui plane sur ce témoignage, émanant d'un ami qui se plaisait à se présenter comme le conseiller du poète. Elle montre pourtant, en tout cas, que l'étiquette « elegy » peut être, à l'époque de Gray, attribuée au poème pour deux raisons différentes. D'une part, malgré la nouveauté des motifs funéraires, le poème peut s'inscrire dans une tradition poétique qui traite, plus généralement, de la mort, et que les œuvres de Spenser, ou, mieux encore, le *Lycidas* (1637) de Milton ont habitué à considérer comme des élégies pastorales. D'autre part, le choix du pentamètre iambique, ici employé dans trente-deux quatrains à rimes croisées, paraît renvoyer à cette même lignée littéraire. C'est donc par rapport à cette veine que l'inscription générique du poème – quelle que soit la véracité du propos de Mason – doit être comprise et évaluée.

Or il apparaît clairement que les motifs et conventions du genre tels que cette tradition les avaient fixés sont absents de l'élégie de Gray : pas de catalogue floral, pas de procession endeuillée, pas de signes donnés par la Nature d'une vie par-delà la mort (l'étoile, par exemple, qui compense la perte et la convertit en gloire posthume). La forme du poème elle-même accompagne ce déplacement thématique, comme l'expliquent R. Wellek et A. Warren, par « un glissement significatif », car « l'"Élégie" de Gray, écrite en quatrains héroïques, et non pas en distiques, met fin en pratique dans la poésie anglaise à toute élégie conçue comme un poème personnel empreint de tendresse et composé en distiques clos² ». Car le poème de Gray ne parle pas d'une perte singulière, comme le poème de Milton qui évoque la mort de l'ami qui s'est noyé. Même si la mort de Richard West a probablement joué un rôle dans la

¹ « Mason affirme que Gray donna primitivement au poème "le simple titre de 'Strophes écrites dans un cimetière de campagne'. Je le persuadai d'emblée de l'appeler une Élégie, parce que le thème lui permettait d'en user ainsi ; et le mètre alterné, dans laquelle le poème était rédigé, semblait particulièrement convenir à cette sorte de composition. J'imaginai également qu'un Poème si fondamental, écrit dans ce mètre, le rendrait propre à l'avenir, comme ce fut le cas, aux écrits de cette sorte ; et le nombre des imitations qui en ont été faites (jusqu'à satiété) paraît confirmer que mon idée était bien fondée". » *Gray's English Poems, Original and Translated from the Norse and Welsh* [1898]. Edited by D.C. Tovey, Cambridge: University Press, 1922, p. 133 [Nous traduisons].

² R. Wellek et A. Warren, *La Théorie littéraire* [1942, 1947, 1949, 1956], traduit de l'anglais par J.-P. Audigier et J. Gattégno, Paris : Éditions du Seuil, 1971, pp. 325-326. Wellek et Warren évoquent le poème de Gray comme exemple de renouvellement d'une forme littéraire, dans le chapitre qu'ils consacrent aux genres littéraires.

genèse du texte, Thomas Gray efface tout ancrage circonstanciel trop transparent, et préfère évoquer la foule des morts humbles dont les cimetières de campagne sont le lieu d'oubli. Le deuil n'est pas spécifique, mais social : « La mort n'est plus seulement une affaire individuelle mais de collectivité¹ », écrit le poète contemporain Jacques Darras en commentant ce poème, y lisant même l'affirmation, jusque là inédite, de la nouvelle dimension politique de la mort, qu'il relie à la pensée « égalitariste, ou, mieux encore, niveleuse² » du protestantisme. L'argument et la composition du poème autorisent une telle lecture : le locuteur décrit d'abord le crépuscule tombant sur un hameau (strophes 1 à 4), dont le cimetière abrite les morts humbles et oubliés de la campagne. Leur vie rustique et leurs sépultures simples contrastent, pour le poète, avec les vices et la vanité funéraire des citadins (strophes 5 à 23). S'adressant à lui-même, le poète se demande alors ce qu'il adviendra de sa propre mémoire après sa mort, et imagine le portrait qu'un vieux villageois pourrait faire de lui à qui s'en enquerrait (strophes 24 à 29). Le poème se termine par l'épithaphe imaginaire de la tombe du poète, en trois strophes distinguées du reste du poème par le titre « THE EPITAPH » et l'emploi de caractères italiques. Au cœur du poème se pose donc la question de l'égalité devant la mort, de la vanité des biens et de l'orgueil de l'homme moderne (c'est-à-dire essentiellement, après les cinquante années de prospérité que vient de connaître la Grande-Bretagne, de l'homme londonien à qui profite cette récente expansion économique) : le *memento mori* s'adosse à l'éloge de la simplicité géorgique, mais – signe d'une certaine modernité – qui n'est que le revers du blâme de l'*hubris* citadine.

Une telle interprétation néglige pourtant, semble-t-il, le fait que toute la fin du poème se tourne vers l'autoreprésentation du poète, guidant le lecteur vers une autre problématique : ce que ce nouveau contexte fait peser sur le sort du poète lui-même. Une étude serrée de l'« Elogy » a mis en évidence l'implicite du poème quant à cette question³. Les strophes 1 à 4 peuvent, selon cette analyse, être lues comme une mise à l'écoute des morts : le poète se dispose à entendre leur voix oubliée, en s'immergeant dans le silence crépusculaire et berceur :

The curfew tolls the knell of parting day,
 The lowing herd wind slowly o'er the lea,
 The ploughman homeward plods his weary way,
 And leaves the world to darkness and to me.

Now fades the glimmering landscape on the sight,

¹ J. Darras, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, Paris : Stock, 2006, (L'autre pensée), p. 77.

² J. Darras, *Nous ne sommes pas faits pour la mort*, *ibid.*, p. 78.

³ Michele Turner Sharp, "Elogy unto epitaph : Print culture and commemorative practice in Gray's 'Elogy written in a country churchyard'", *Papers on Language & Literature*, 38(1), Winter 2002, pp. 3-28. En ligne : http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3708/is_200201/ai_n9040415/ [Dernière consultation le 7 février 2010].

And all the air a solemn stillness holds,
Save where the beetle wheels his droning flight,
And drowsy tinklings lull the distant folds;

Save that from yonder ivy-mantled tow'r
The moping owl does to the moon complain
Of such as, wand'ring near her secret bow'r,
Molest her ancient solitary reign.

Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,
Where heaves the turf in many a mould'ring heap,
Each in his narrow cell for ever laid,
The rude forefathers of the hamlet sleep.

[Le couvre-feu sonne le glas du jour qui passe,
Le troupeau mugissant serpente dans la plaine,
Le laboureur lassé revient à pas pesants,
Abandonnant le monde à la nuit, et à moi.

Le paysage aux clartés tremblantes s'assombrit,
L'air tout entier s'emplit d'un solennel silence ;
Seul ronfle l'escarbot qui vole en tournoyant,
Un tintement dormeur berce au loin le troupeau,

Et là-bas, sur la tour recouverte de lierre,
Le hibou se lamente, et dénonce à la lune
Qui s'égare alentour de son gîte secret,
Et trouble son antique et solitaire empire.

Sous ces ormes rugueux, à l'ombre de cet if,
Où l'herbe s'arrondit en maint tertre croulant,
Dans leur cellule étroite à jamais étendus,
Reposent du hameau les rustiques ancêtres¹.]

Abrités par l'ombre, la terre et leur « cellule étroite », les morts le sont aussi dans le creux du vers, comme le suggère l'allitération « *heaves / heap* » (v.14) qui redouble phonétiquement aux deux bords du pentamètre le repli et l'arrondi du paysage funéraire. Pour le poète lui-même, qui regrette leur oubli, ces ancêtres défunts paraissent donc inaccessibles. Pour les faire revivre, il n'a d'autre recours que les images héritées de la tradition pastorale, comme dans la strophe 6 :

For them no more the blazing hearth shall burn,
Or busy housewife ply her evening care:
No children run to lisp their sire's return,
Or climb his knees the envied kiss to share.

[Jamais ne brûlera pour eux l'âtre flambant,
Ni épouse, le soir, ne fera son ouvrage,
Ni enfants ne courront, jasant à leur retour,
Chercher sur leurs genoux le baiser convoité¹.]

On reconnaît ici l'influence de la poésie antique, et notamment d'un passage de Lucrèce : « Il n'y a plus désormais de maison heureuse pour t'accueillir, plus d'épouse vertueuse, plus

¹ Nous citons le texte et sa traduction, due à F. Piquet, d'après l'édition bilingue suivante : *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, édition établie par P. Bensimon, B. Brugière, F. Piquet et M. Rémy, Paris : Gallimard, 2005, (Pléiade), pp. 580-581.

¹ Th. Gray, « Elegy written in a country churchyard », v. 1 à 16, *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*, *idem*.

d'enfants chéris pour courir à ta rencontre, se disputer tes baisers et pénétrer ton cœur d'une douceur profonde¹ ». Mais ce langage pastoral, dont l'imagerie emprunte également à d'autres intertextes, se dissout dès la strophe 8 pour faire place au blâme de l'orgueil citadin ; l'éloge rendu aux défunts anonymes du cimetière de campagne cède du terrain à une sorte de discours véhément contre la vanité de ceux qui, jusque dans leurs monuments funéraires, croient en la survie de leur gloire et de leurs biens. À ceux-là s'adresse le célèbre vers sentencieux : « The paths of glory lead but to the grave. [Les plus glorieux chemins ne mènent qu'au tombeau².] » ou, reprenant la même idée, la question rhétorique : « Can storied urn or animated bust / Back to his mansion call the fleeting breath ? [Un vase historié, un buste qui respire / Rendront-ils à ce corps le souffle fugitif³ ?] ». L'évocation des humbles disparus est peu à peu recouverte par le discours coléreux, qui culmine, selon M. Sharp, aux vers 73 à 76 :

Far from the madding crowd's ignoble strife
Their sober wishes never learned to stray;
Along the cool sequestered vale of life
They kept the noiseless tenor of their way.

[Loin des conflits abjects de la foule insensée,
Leurs modestes désirs jamais ne s'égarèrent.
Dans la vallée étroite et fraîche de la vie,
Ils suivirent sans bruit le cours de leur chemin⁴.]

Ainsi, les morts anonymes reposant sous l'ombre des arbres, à l'abri du cimetière replié sur lui-même demeurent en partie inaccessibles au poète qui voulait les célébrer et les sortir de leur oubli : sa plume ne parvient à les commémorer que par un reflet contrasté, comme contre-modèles de l'orgueil urbain. L'idéalisation dont ils font l'objet, pourtant, est loin d'être totale. En effet, la pureté morale que le poète leur attribue, leur innocence, n'est pas le signe d'une bonté naturelle qui les distinguerait originellement des autres hommes, car le poète précise ce qui empêcha leur gloire : « Their lot forbade : nor circumscribed alone / Their growing virtues, but their crimes confined [Leur sort s'y opposa. Sans borner seulement / L'élan de leur vertu, il limita leurs crimes⁵] ».

Incapable, au fond, de rendre véritablement justice aux défunts oubliés, parce que dominé par sa diatribe contre les vices londoniens, le poète s'interroge alors sur sa propre place dans l'Histoire, et sur sa mémoire posthume. Le poème, dont la fin fut retravaillée et

¹ Lucrèce, *De la nature [De Natura Rerum]*, chant III, v. 894-896, traduit du latin par H. Clouard, Paris : Garnier-Frères, 1964, (G.-F.), p. 109.

² Th. Gray, « Elegy written in a country churchyard », v. 36, *Anthologie bilingue de la poésie anglaise, op. cit.*, pp. 582-583.

³ Th. Gray, « Elegy written in a country churchyard », v. 41-42, *Anthologie bilingue de la poésie anglaise, idem.*

⁴ Th. Gray, « Elegy written in a country churchyard », v. 73-76, *Anthologie bilingue de la poésie anglaise, ibid.*, pp. 584-585.

⁵ Th. Gray, « Elegy written in a country churchyard », v. 65-66, *Anthologie bilingue de la poésie anglaise, id.*

réécrite par Thomas Gray pour l'édition de 1751, se clôt sur un retour sur soi qui prend la forme d'une double échappée de la parole :

For thee who, mindful of th'unhonoured dead,
Dost in these lines their artless tale relate;
If chance, by lonely Contemplation led,
Some kindred spirit shall inquire thy fate,

Haply some hoary-headed swain may say,
'Oft have we seen him at the peep of dawn
Brushing with hasty steps the dews away
To meet the sun upon the upland lawn.

'There at the foot of yonder nodding beech
That wreathes its old fantastic roots so high,
His listless length at noontide would he stretch,
And pore upon the brook that babbles by.

'Hard by yon wood, now smiling as in scorn,
Muttering his wayward fancies he would rove,
Now drooping, woeful wan, like one forlorn,
Or crazed with care, or crossed in hopeless love.

'One morn I missed him on the customed hill,
Along the heath and near his favourite tree;
Another came; nor yet beside the rill,
Nor up the lawn, nor at the wood was he;

'The next with dirges due in sad array
Slow through the church-way path we saw him borne.
Approach and read (for thou canst read) the lay,
Graved on the stone beneath yon aged thorn.'

THE EPITAPH

*Here rests his head upon the lap of earth
A youth to fortune and to fame unknown.
Fair Science frowned not on his humble birth,
And Melancholy marked him for her own.*

*Large was his bounty and his soul sincere,
Heaven did a recompense as largely send:
He gave to Mis'ry all he had, a tear,
He gain'd from heav'n ('twas all he wished) a friend.*

*No farther seek his merits to disclose,
Or draw his frailties from their dread abode
(There they alike in trembling hope repose)
The bosom of his Father and his God.*

[Et toi qui, soucieux des morts que nul n'honore,
Racontes dans ces vers leur histoire ingénue,
S'il advenait qu'un jour, solitaire et pensif,
Un cœur frère du tien vînt demander ton sort,

Un villageois chenu peut-être lui dira :
« On le voyait souvent, à la clarté de l'aube.
Dispersant la rosée, alerte, il s'en allait
Au-devant du soleil, sur l'herbe du plateau.

Au pied du hêtre qui, là-bas, courbe le front,

Et tresse étrangement, hors du sol, ses racines,
Il venait à midi nonchalamment s'étendre,
Et fixait le ruisseau qui passe en babillant.

Tout près de la forêt, le sourire ironique,
Il errait, murmurant son rêve vagabond,
Ou, triste et pâle, se penchait dans sa détresse,
Meurtri par le chagrin ou l'amour sans espoir.

Un matin, je ne le vis plus sur la colline,
Ni au bord de la lande, ni sous son arbre aimé.
Un second jour advint ; mais auprès du ruisseau,
Dans la pelouse, ni au bois, il ne parut.

Le lendemain, au chant des morts, triste cortège,
Nous le vîmes porter lentement vers l'église.
Approche et lis, toi qui sais lire, le poème
Gravé sur son tombeau, sous cette ronce antique. »

ÉPITAPHE

*Sur le sein de la terre, ici, coucha sa tête
Ce fils qui ne connut ni richesse ni gloire.
Le beau Savoir sourit à son humble naissance,
Et il fut désigné par la Mélancolie.*

*Grande était sa bonté, et son âme sincère ;
Le Ciel lui envoya pareille récompense.
À la Peine il donna son seul bien, une larme ;
Eut du Ciel un ami, ne désirant rien d'autre.*

*Ne cherche pas plus loin à savoir ses vertus,
À ravir sa faiblesse au redoutable asile
Où elle dort aussi, pleine d'espoir tremblant,
Dans le sein protecteur de son Père et son Dieu¹.]*

M. Sharp interprète cette fin du poème comme une interrogation sur les pouvoirs de l'écriture poétique : l'écrit, la poésie, l'épigramme elle-même suffiront-ils à assurer la survie du poète ? Car le portrait que le vieux paysan campe du poète est à l'évidence maladroit, naïf, et trahit visiblement ce que le poète a été en ne retenant que quelques attitudes stéréotypées. L'ignorance du vieillard lui fait produire, malgré lui, une caricature, alors même qu'on lui demande de retracer la vérité d'une existence. L'épigramme seule, peut-être, s'approcherait de cette vérité. Les dernières paroles du « villageois chenu » révéleraient alors, selon M. Sharp, le fond du problème auquel s'affronte Thomas Gray dans ce texte : l'écrit n'existe que s'il est lu ; or, au temps de l'imprimerie à large diffusion, en cette époque où la culture de l'imprimé se développe et où le lectorat prend désormais la forme d'une foule anonyme (n'étant plus constitué que des seuls amis poètes, de la seule élite érudite), cette lecture devient incertaine. Qui saura vraiment lire, dans le poème, fût-il gravé, la vérité d'un être ? Le fossé entre auteur

¹ Th. Gray, « Elegy written in a country churchyard », v. 93-128, *Anthologie bilingue de la poésie anglaise, ibid.*, pp. 584-587.

et lecteur se creuse, et le poète ne peut plus avoir la certitude de se survivre en ses textes, comme au temps où l'élégie promettait que la mort serait vaincue par la gloire.

L'analyse de M. Sharp donne ainsi un éclairage singulier sur le texte. Mais elle laisse de côté la dimension générique, qui n'est cependant pas étrangère à la problématique qu'elle a mis en évidence dans l'« Elogy ». Car on peut penser que le poème de Thomas Gray ne dissocie pas la question du devenir posthume de l'auteur de celui de l'œuvre elle-même, en son genre.

L'élégie esquisse elle-même le récit de son propre devenir, en cette époque d'un lectorat nouveau pour lequel elle risque de s'abîmer en l'illisible (ce que figure le vieillard analphabète), si la fortune ne fait qu'un « cœur frère » (v.96) ne vienne en raviver la parole. L'échappée de la parole que manifeste la fin du texte équivaut à un absentement progressif du locuteur : du « moi » (« me », v.4) qui se dispose à écouter le monde, les vers glissent vers un « toi » (« thee », v.93) par lequel le poète se dédouble, puis vers une troisième personne du singulier (« him », v.98) dans le discours du vieillard puis dans l'épithaphe. Ce faisant, la parole se défigure, se dénature peu à peu. L'expression authentique du sujet qui se heurte à l'oubli des humbles et qui s'en trouve d'abord mélancolique puis coléreux dévoilait un *ethos* véritable et nuancé, modulé, entre attention au monde et intention polémique envers l'Histoire. Le témoignage du vieillard, au moment où le poète s'éloigne en envisageant le devenir de son œuvre après sa mort, montre que l'être et la parole du poète, réduits à des postures, sombrent dans la caricature. L'épithaphe, enfin, fige la parole poétique dans des conventions : catachrèses du repos dans la mort et du sein de la terre, allégories marquées de majuscules (« Fair Science », v.119, « Melancholy », v. 120, « Mis'ry », v.123), motif de l'humilité et recours à la prière. L'épithaphe, en outre, relève à l'évidence volontairement d'un travail stylistique moins abouti. La parole s'y grave dans la pierre sans assurer pour autant la survie de la gloire du poète comme le monument d'airain d'Horace. En effet, non seulement la lecture qui ranimerait la parole poétique dépend de la compétence d'un hypothétique lecteur, mais l'épithaphe elle-même ne saurait témoigner seule de la qualité de cette parole. Cachée « sous cette ronce antique » (« beneath yon aged thorn », v.116), métaphore de la tradition poétique qui à la fois innerve la parole mais risque aussi de la recouvrir et de l'enserrer, la parole du poète se pétrifie en discours convenu et commun. Le statut même de l'épithaphe est ambigu : certes il s'agit d'un « poème » ou d'un chant (le vieillard le désigne par le mot « lay », v.115), qui plus est soumis à la même métrique que le reste de l'« Elogy » ; mais une épithaphe n'a pas un statut nécessairement littéraire. C'est d'abord un genre de discours institué socialement, peu soumis à variation, qui se rapproche d'un registre d'état

civil¹, contrairement à l'étiquette générique d'« élégie », qui renvoie à un genre indiscutablement littéraire. Close par une épitaphe, l'élégie paraît ainsi signifier sa propre fragilité, sa possible défiguration en parole pétrifiée et inouïe dans sa dimension propre : celle de la poésie.

L'« *Elegy written in a country churchyard* » de Thomas Gray nous semble donc un texte capital à maints égards. Il interroge la place du poète dans l'Histoire, questionne le statut du sujet dans l'espace nouveau de la modernité, qui modifie le rapport à la mort, puisque même la parole poétique ne peut désormais plus assurer une survie glorieuse au poète. Mais le poème est alors contraint de s'interroger sur lui-même, sur son propre statut, c'est-à-dire aussi dans son appartenance générique, qui conditionne sa réception et son lieu : sphère littéraire (parole authentique) ou discours social (normé, figé). Si l'élégie anglaise du temps de Milton pouvait être le moyen d'assurer et d'affirmer la survie du défunt et du poète lui-même par-delà la mort, l'élégie devient avec Thomas Gray le lieu de l'inquiétude face à la mort : le statut incertain du genre, menacé de devenir simple et vaine épitaphe, reflète le face-à-face nouveau du sujet poétique avec l'Histoire. Paradoxalement, l'un des textes à la source de « la poésie des tombeaux » présente l'élégie comme un anti-tombeau poétique. Inaugurant ce qui travaille en profondeur le préromantisme et le romantisme, ce poème, on le voit, est également crucial dans l'histoire du genre de l'élégie, lui assignant à travers le thème funèbre une fonction d'inquiétude. Traduit dès 1758 en langue française², son écho sera durable.

L'élégie dans le romantisme allemand

Au contraire de la poésie française qui, nous l'avons vu, a dû élire pour l'élégie un équivalent – décasyllabe ou alexandrin – du distique gréco-latin, la poésie de langue allemande a pu conserver une plus grande proximité avec la métrique antique. Il est donc fréquent d'expliquer la reviviscence de l'élégie allemande par l'influence des poètes du XVIII^e siècle attachés à faire renaître les formes antiques et surtout celles issues du modèle grec, tels que Klopstock (1724-1803), principalement auteur d'épopées et d'odes, ou de

¹ Voir les vers 81-82 : « Their name, their years, spelt by th'unlettered muse, / The place of fame and elegy supply » (« Leur nom, leur âge, écrits par la muse illettrée, / Y servent à la fois d'éloge et d'épitaphe. »). On notera que la traduction efface ici la présence révélatrice du mot « elegy ». Th. Gray, « *Elegy written in a country churchyard* », v. 81-82, *Anthologie bilingue de la poésie anglaise, ibid.*, pp. 584-585.

² La traduction majeure sera celle, en prose, de Pierre Le Tourneur publiée à la suite des *Méditations* d'Hervey, en 1771. La réception du poème de Thomas Gray est étudiée par J.-L. Haquette, « De l'illustration à l'imitation : réflexions sur la réception de l'*Élégie écrite dans un cimetière de campagne* », *Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle, op. cit.*, pp. 247-272.

Gessner (1730-1788) qui fit notamment paraître ses *Idylles* en 1756. Le renouveau de la métrique grecque fut exemplairement illustré par l'helléniste Johann Heinrich Voß (1751-1826), traducteur d'Homère et admirateur de Klopstock. La critique rappelle souvent à juste titre cette influence décisive sur les grands poètes du « Sturm und Drang » et du romantisme allemand. Ainsi, par exemple, Raymond Voyat, dans une postface à son édition bilingue des *Élégies romaines* de Goethe, souligne-t-il le fait que « l'entourage de Goethe se passionnait pour [l]es questions¹ » théoriques initiées par Voß. Le philosophe Th. Adorno juge même réducteur le fait que « l'histoire littéraire » n'explique « l'utilisation continuelle de strophes antiques, tantôt strictement respectées, tantôt adaptées » chez Hölderlin qu'« avec l'imitation de Klopstock² ».

Effectivement, cette admiration pour le modèle métrique antique ne peut sans doute à elle seule expliquer la vogue de l'élegie au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Plus qu'un facteur, elle est un signe, voire un symptôme de la rencontre entre certains poètes allemands et la pensée gréco-romaine – rencontre qui a pu diversement s'effectuer (au détour d'occasions biographiques comme des voyages, ou au terme d'un exercice approfondi de la pensée théorique), comme nous le verrons à travers les exemples de Goethe et de Hölderlin. Parallèlement, l'élegie connaît un tournant décisif dans l'histoire de son statut théorique avec le bouleversement du système générique qui, dans le cercle d'Iéna, réaménage de fond en comble la tradition de la rhétorique des genres en esthétique promouvant une combinatoire souple et variable, qui autorise à penser les genres dans leur devenir historique.

Goethe et les Élégies romaines

La carrière élégiaque de Goethe (1749-1832) débute avec les *Élégies romaines*, écrites à Weimar durant l'automne 1788, suite à deux séjours à Rome entre 1786 et 1788. Le recueil eut une genèse difficile. Bien que Goethe en ait lu certaines pièces dès 1789, il ne se résolut à en publier la majeure partie qu'après avoir retravaillé leur métrique et en avoir retranché quatre poèmes jugés trop choquants pour la morale du public. Vingt élégies parurent donc dans la revue *Die Horen* de Schiller en 1795¹. Ainsi amputé, le recueil fut traduit en français à

¹ J. W. Goethe, *Élégies romaines [Römische Elegien]*, édition bilingue, traduction et postface de R. Voyat, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2000, (Mille et une nuits), p. 83.

² Th. Adorno, « Parataxe. Sur les derniers poèmes de Hölderlin » [1964], traduit de l'allemand par S. Muller, dans : Hölderlin, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, traduction d'A. Guerne, Paris : Flammarion, 1983, (G.-F.), p. 158.

¹ L'intégralité du recueil ne fut publiée qu'en 1914 : vingt-deux élégies, auxquelles s'ajoutent un prologue et un épilogue.

partir de 1837, mais l'œuvre était déjà connue en France grâce à Mme de Staël, qui l'évoque dans *De l'Allemagne*, notamment en ces termes :

Ses élégies peignent l'effet de l'Italie sur toute son existence, cette ivresse du bonheur dont un beau ciel le pénètre. Il raconte ses plaisirs, même les plus vulgaires, à la manière de Properce ; et de temps en temps quelques beaux souvenirs de la ville maîtresse du monde donnent à l'imagination un élan d'autant plus vif qu'elle n'y était pas préparée¹.

Mme de Staël ne s'y trompe pas : il s'agit bien dans ce recueil de textes d'inspiration latine. Non seulement, comme le signale R. Voyat, Goethe précise sur la liste de ses œuvres qu'il établit pour le comte de Saint-Leu qu'il s'agit d'« Elegies romaines, dans le gout de Properce² », mais Goethe affiche ses "modèles" dans les élégies elles-mêmes. L'élégie VI montre ainsi le poète partagé entre l'étude des œuvres des anciens et les délices de l'amour ; seule la lecture des élégiaques latins peut concilier ces deux penchants, à la fin du poème : « Amor schüret die Lamp indes und denket der Zeiten, / Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan [Amour cependant ranime la lampe et se souvient / Qu'il servait du même soin ses poètes triumvirs³.] ». C'est le dieu Amour lui-même qui autorise ainsi l'alliance de l'étude et de l'*eros*, par le moyen des œuvres de Catulle, de Tibulle et de Properce, les *triumviri amoris* de la tradition. De même, l'élégie XVI saluera, outre Lucrèce l'épicurien, le chantre de Cynthie :

Selig warst du Properz ! dir holte der Sklave die Dirnen
Vom Aventinus herab, aus dem Tarpeischen Hain.
Und wenn Cynthia dich aus jenen Umarmungen schreckte,
Untreu fand sie dich zwar; aber sie fand dich gesund.

[Fortuné Properce, dont l'esclave rabattait des filles
Du haut de l'Aventin ou du bosquet Tarpéien !
Quand Cynthie te surprenait dans une telle étreinte,
Tu étais volage, certes, mais tu étais indemne⁴.]

L'intertexte manifeste de l'élégie érotique latine, sous l'égide duquel Goethe a soin de placer ses audaces, donne au recueil entier sa coloration et ses arguments. Le poète, dès le début de son séjour dans la Ville éternelle, s'attend à voir surgir, au milieu des ruines et des palais, le petit dieu Amour (élégie I), et son attente n'est pas déçue, puisque dès la deuxième élégie une rencontre amoureuse le détourne de la contemplation de l'architecture. Dès lors se multiplient les évocations du bonheur et de la jouissance amoureuse, où l'aimée, comme chez Properce notamment, prend un visage divers. Loin d'être unifié, le statut de la femme est changeant, voire incohérent. L'amour physique est évoqué de façon souvent directe, parfois même

¹ Mme de Staël, *De l'Allemagne* [1810], t. I, seconde partie, chapitre XIII, Paris : Garnier-Flammarion, 1968, (G.-F.), p. 234.

² En français dans le texte, 21 août 1823, cité par R. Voyat dans sa « Postface » à J. W. Goethe, *Élégies romaines, op. cit.*, p. 82.

³ J. W. Goethe, élégie VI, v. 19-20, *Élégies romaines, ibid.*, pp. 18-19.

⁴ J. W. Goethe, élégie XVI, v. 19-20, *Élégies romaines, ibid.*, pp. 34-35.

crûment, et la figure tutélaire de Priape, interpellé dans le prologue qui n'avait d'abord pas été publié, parcourt en filigrane tout le livre, si bien qu'on le retrouve à l'épilogue remerciant le poète de l'avoir célébré.

L'œuvre de Goethe ne saurait pourtant passer pour un hypertexte servile ou une simple imitation des élégiaques augustéens. La différence majeure, signalée par Raymond Voyat¹, entre Goethe et les Latins, tient à la vision même de l'amour qui transparait ici : malgré les détails scabreux et les ornements mythologiques, Goethe dépeint un sentiment simple, une passion ingénue, qui s'éloigne des drames et des péripéties narrés par Properce ou par Ovide. L'amour naît et s'épanouit d'ailleurs dans un cadre familial, quotidien, dont les repères significatifs sont l'âtre (élégie X), la lampe (élégies VI et XV), le vin (élégie XVII), le chien du voisin (élégie XIX). Nulle part mieux qu'à Rome, pourtant lieu de séjour, le poète ne sent les plaisirs de l'intimité, partagés dans le secret d'une liaison amoureuse à laquelle les rumeurs menacent cependant parfois de mettre fin, – seul indice de possibles narratifs à dimension dramatique. Le locuteur de ces poèmes ne cesse de dire le bien-être qu'il trouve loin de son pays natal et de ses brumes (« die Nebel des traurigen Nordens [un triste brouillard du Nord²] »), en ce cadre à la fois étranger et familial, dépaysant et domestique.

Les *Élégies romaines* s'inscrivent ainsi dans la veine érotique du genre élégiaque en ravivant les audaces sensuelles et sexuelles de la poésie latine. Quiconque lit ensuite l'*Élégie de Marienbad* (*Marienbader Elegie*) publiée par le même Goethe en 1827 ne peut qu'être frappé par l'évolution ultérieure de l'œuvre élégiaque du poète, qui s'accorde alors pleinement avec la modulation attristée et nostalgique que le romantisme impose progressivement de façon hégémonique. Ce long poème, évocation d'un amour déçu pour une femme fréquentée en particulier lors d'un séjour thermal à Marienbad en 1822, fait en effet entendre, selon Jean Tardieu, « l'adieu le plus déchirant qui soit : l'adieu que la vieillesse adresse aux espérances enfuies de nos jeunes années, – celles-là mêmes que Faust avait cru retrouver grâce à un pacte avec le diable³ ». À titre d'exemple de cette plainte sur la fuite du temps et des amours, on peut citer la cinquième des vingt strophes qui énonce sans ambages une peine profonde et intériorisée :

Und nun verschlossen in sich selbst, als hätte
Dies Herz sich nie geöffnet, selige Stunden
Mit jedem Stern des Himmels um die Wette
An ihrer Seite leuchtend nicht empfunden;
Und Mißmut, Reue, Vorwurf, Sorgenschwere

¹ R. Voyat, « Postface » à J. W. Goethe, *Élégies romaines*, *ibid.*, p. 76-77.

² J. W. Goethe, élégie XVII, v. 3, *Élégies romaines*, *ibid.*, pp. 36-37

³ J. Tardieu, « Avant-propos » à J. W. Goethe, *Élégie de Marienbad et autres poèmes*, transposition et présentation de J. Tardieu, Paris : Gallimard, 1993, (Poésie), p. 10.

Belastens nun in schwüler Atmosphäre.

[Et maintenant ton cœur se clôt. Il semble
Qu'il ne se soit jamais ouvert et n'ait goûté
Jamais les tendres heures qui ressemblent
Près d'Elle, aux cieux brillants et constellés.
Et l'atmosphère est lourde et le souci,
Le repentir et le chagrin l'ont envahi¹.]

Par cette mise en relation de deux textes apparemment éloignés, l'œuvre goethéen, parce qu'il réunit les deux aspects du genre, semble contresigner emblématiquement au seuil de la modernité poétique l'ambivalence foncière de l'élégie. Goethe poursuit la tradition érotique, et y approfondit la relation aux intertextes latins (Properce, l'Ovide des *Amours*) en ravivant la dimension physique et sensuelle de l'élégie avec plus d'audace qu'un Parny ou qu'un Bertin ne l'avaient fait déjà. D'autre part, il fait également de l'élégie un lieu d'expression de la nostalgie et de la peine, en renouvelant en des termes romantiques la plainte élégiaque².

Hölderlin

Bien que l'ensemble de son œuvre poétique ne soit connu et admiré, voire vénéré, que depuis l'édition allemande exemplaire entreprise par Norbert von Hellingrath en 1913, et que les premières traductions françaises, comme le rappelle à propos Philippe Lacoue-Labarthe³, soient de 1930, il est dorénavant presque impossible de parcourir l'histoire de l'élégie, y compris dans la sphère française, sans évoquer le poète de la Souabe.

Le lecteur qui lit Hölderlin et s'informe sur sa réception critique rencontre immédiatement un paradoxe. Alors que les éditions allemandes et françaises ont pris l'habitude de présenter les textes du poète en les classant par genres, se fondant en particulier sur ses divers choix métriques et sur la chronologie de leur genèse, certains parmi les plus fameux commentateurs ne cessent d'affirmer l'insuffisance d'une approche générique. À commencer par Heidegger, qui, dans l'« Avant-propos » du volume qui réunit ses études sur le poète, *Approche de Hölderlin* (1951), écrit : « Ce que sont les poèmes de Hölderlin en vérité, nous ne le savons toujours pas jusqu'à présent malgré les noms d'"élégie" et d'"hymne"¹ ».

¹ J. W. Goethe, « Élégie de Marienbad », v. 25-30, *Élégie de Marienbad et autres poèmes, ibid.*, pp. 30-31.

² On a vu qu'Ovide, dans les *Tristes* notamment, a donné une dimension nostalgique à l'élégie, mais en la compliquant d'enjeux argumentatifs qui font apparaître le poète exilé comme une véritable figure construite par l'énonciation poétique. La plainte de Goethe n'entre guère dans cette sorte de complication rhétorique du texte – ce qui ne signifie pas que l'éventuelle part de sincérité autobiographique soit plus importante que chez Ovide, ni qu'elle soit moins indécidable.

³ Ph. Lacoue-Labarthe, « Introduction » à Hölderlin, *Hymnes, élégies et autres poèmes, op. cit.*, p. 7.

¹ M. Heidegger, *Approche de Hölderlin [Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, 1951]*, traduit de l'allemand par H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier et J. Launay, Paris : Gallimard, 1962, 1973, (Tel), p. 7.

Une autre démarche critique, celle de Max Kommerell, postule pourtant une cohérence générique au sein de la poésie hölderlinienne :

L'élégie vient dans sa primeur, avec aussitôt les derniers hymnes rimés. Il faut qu'il en soit ainsi, car les hymnes, les ébauches de *Hypérion* et les élégies ont ceci en commun que l'entier est saisi en un poème ; ces hymnes voient en cet entier la totalité des idées, dont Hölderlin célèbre dès lors le culte ; l'hymne isolé n'est pas formé par élimination, il exalte par accumulation, et l'hymne à l'hymne ajouté donne la Somme. Aussi différent que soit l'entier, les élégies poursuivent cette aspiration du poème jusqu'à la synthèse ; ce pourquoi *Les Déplorations de Ménon*, *L'Archipel*, *Pain et vin* sont des compositions d'une telle ampleur, c'est parce qu'ils n'épuisent pas seulement un thème mais l'entier d'un monde poétique. Mais le parti des nouvelles odes devient d'autant plus évident, surtout dans cette forme la plus courte : c'est le parti de la rétraction. Le poème oublié à propos de l'objet tout le reste, et que ce soit proprement à l'entier qu'il pense, est en tant que tournure dans le sentiment animé plutôt tacite qu'exprimé.

Trois formes transitoires montrent comment les trois genres résultent l'un de l'autre, s'éclaircissent l'un l'autre, chacun étant déterminé selon son caractère, encore que conçu à neuf. Dans l'ode *Métier de poète*, par sa tenue l'ode se délivre en hymne ; dans *Pain et vin* la même chose se produit avec l'élégie ; le premier des hymnes : *Comme au jour ferial...* continue immédiatement, sans avoir encore tout à fait trouvé sa forme, l'ode et l'élégie¹.

Il s'agit, on le voit, d'une lecture qui, par-delà les étapes successives de la création du poète dans ses choix formels (odes, élégies en distiques et hymnes au rythme libre), met en évidence les étages d'une pensée existentielle et métaphysique dans son développement dialectique. L'hymne subsumerait en effet l'expérience poétique de l'ode et de l'élégie. M. Kommerell tente ensuite de préciser l'essence de chaque expérience générique. Les hymnes sont définis comme « des interprétations », parce qu'en eux « ce que l'on croit savoir devient énigme et est donné à résoudre au poète, avec ce qui est secret² », portant la parole poétique au-delà de ce qu'elle peut dire, jusqu'à sa propre limite. Les odes seraient des « accords poétiques³ » entre l'âme humaine et l'être du monde. Les élégies, quant à elles, constitueraient de paradoxales louanges dans le désespoir :

Les *élégies* sont des célébrations, et cependant ce qu'il y a de plaintif dans l'élégie devient nouveau : une plainte, qui célèbre. Il est inoubliable de voir comment tout ce dont Hölderlin regrette l'absence, l'instauration sacrée, la célébration et les usages revient dans l'intimité d'un homme esseulé, et devient puissant dans la louange, les pleurs et les gratitudes de cette voix – et plus inoubliable encore la mélancolie avec laquelle il s'arrête en portant un regard autour de lui et modère ensuite l'esprit de la célébration jusqu'à une poignée de main entre deux ou trois, qui ne fait que dire : je suis seul⁴ !

Cet engendrement dynamique de l'hymne dans l'élégie, un exégète aussi scrupuleux que Peter Szondi paraît le retrouver à partir de l'analyse d'une élégie endeuillée, « Ménon pleurant Diotima », qu'on peut relier biographiquement à la liaison malheureuse avec Suzette Gontard. P. Szondi remarque en effet qu'« à la fin de l'élégie, on assiste à un renversement : le désespoir devient espoir, la plainte un éloge – comme si l'élégie tentait de se dépasser elle-

¹ M. Kommerell, « Commémoration de Hölderlin », *Le Chemin poétique de Hölderlin*, traduit de l'allemand par D. Le Buhan et E. de Rubercy, Paris : Aubier, 1989, pp. 103-104.

² M. Kommerell, *Le Chemin poétique de Hölderlin*, *ibid.*, p. 104.

³ M. Kommerell, *Le Chemin poétique de Hölderlin*, *ibid.*, p. 105.

⁴ M. Kommerell, *Le Chemin poétique de Hölderlin*, *ibid.*, pp. 104-105.

même jusqu'à la forme hymnique¹ ». Mais c'est pour souligner aussitôt tout l'effort d'arrachement à l'élégiaque que cette tension vers l'hymne exige : « L'élégiaque ne débouche donc pas véritablement sur l'hymnique, un saut qualitatif sépare les deux formes – du lyrisme de l'expérience vécue à l'abandon de soi dans la célébration des dieux² ». La neuvième partie de « Ménon pleurant Diotima » se révèle à la fois une expérience affective et existentielle – le ressaisissement de Ménon – et métaphysique – la tension de l'âme vers les dieux –, effort double qui annonce donc une difficile conversion poétique de l'élégiaque en hymne :

Je vivrai donc ! déjà le vert paraît ! Telle une lyre,
Appellent les montagnes d'argent d'Apollon !
Viens ! ce ne fut que rêve ! et déjà les ailes blessées
Guérissent, et toutes les espérances renaissent.
Beaucoup de choses grandes nous attendent encore, et qui
Aima ainsi ne peut que monter vers les dieux³.

L'élégie hölderlinienne participe ainsi de l'expérience dynamique du poète, qui s'achemine au-delà de la crise douloureuse vers le sacré ou l'Absolu, que l'hymne aura la charge de dire, même si pour cela il devra aller jusqu'aux limites de la parole.

Un tel « itinéraire⁴ » spirituel et poétique s'effectue donc dans et à travers les genres poétiques. Non seulement l'écriture élégiaque de Hölderlin fait vaciller intérieurement la forme du distique, comme le montre Th. Adorno⁵, mais elle fait trembler les limites du genre, leur donne une certaine plasticité, une mouvance. Peut-être Hölderlin met-il déjà en œuvre, de cette manière, quelque chose de la combinatoire souple des genres et des modes poétiques que ses essais ont théorisée, sur un plan pourtant nettement plus philosophique qu'empirique.

Poétique de l'élégie dans le romantisme allemand

Friedrich Schiller accorde une importance inédite à l'élégie dans sa réflexion esthétique, qui repense la théorie des genres rhétoriques en fonction de catégories plus larges,

¹ P. Szondi, « Sur Hölderlin », *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, traduction de l'allemand dirigée par J. Bollack [1975], Paris : Gallimard, 1991, (Tel), p. 188.

² P. Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, *ibid.*, p. 189.

³ F. Hölderlin, « Ménon pleurant Diotima », 9, v. 5-10, traduction de Ph. Jaccottet, *Odes. Élégies. Hymnes*, Paris : Gallimard, 1993, (Poésie), p. 82.

⁴ Nous reprenons ici le mot de M. Blanchot, dont on sait par ailleurs le mépris pour les catégories génériques... Voir M. Blanchot, « L'itinéraire de Hölderlin », annexe de *L'Espace littéraire* [1955], Paris : Gallimard, 1988, (Folio essais), pp. 363-374.

⁵ Th. Adorno, « Parataxe. Sur les derniers poèmes de Hölderlin », *loc. cit.*, p. 158 : « Les strophes des longues élégies encore intactes ne sont déjà plus telles d'après leur structure interne, et pas non plus arbitraires ; mais sans toutefois loucher le moins du monde vers des effets musicaux, comme des textes de lieder, elles se rapprochent plutôt des articulations de la forme musicale de la sonate de cette époque, celle ses unités discrètement disposées en mouvements dans l'Un ».

qui les englobe et les dépasse : le naïf et le sentimental¹. Le traité *De la poésie naïve et sentimentale* [*Über naive und sentimentalische Dichtung*], publié en 1800, part, on le sait, de la distinction fondatrice entre les poètes naïfs et les poètes sentimentaux.

De cette bipolarité découle en premier lieu une lecture diachronique de la poésie. Diachronique, plutôt que strictement historique ou chronologique : il s'agit moins pour Schiller de diviser l'histoire positive de la poésie en deux époques concrètes qu'en deux étapes spéculatives. Même si la poésie naïve peut de fait correspondre à l'âge de l'épopée (exemplairement l'épopée homérique), et la poésie sentimentale à la poésie des temps modernes, Schiller réfute une définitive séparation historique au profit d'un parcours plus symbolique. Le naïf est l'art *originel, naturel*, qui chante l'unité de l'homme et du monde (entendu comme totalité harmonieuse, cosmos), et, en l'homme, « l'accord entre ce qu'il ressent et ce qu'il pense² ». Le sentimental, au contraire, est l'art *idéal*, au sens où cette unité n'est plus qu'un désir moral : « Mais lorsque l'individu est entré dans l'état de civilisation, une fois que l'artifice eut mis la main sur lui, cette harmonie des sens l'a déserté, et il ne peut se manifester que comme unité morale, c'est-à-dire comme, une entité aspirant à l'unité³ ».

Car la bipolarité naïf / sentimental implique en second lieu, et plus profondément, une différence d'esthétiques ou d'*èthos*⁴, qui oblige Schiller à une redistribution des classifications génériques. Du côté du poète naïf, qui « ne suit que la nature simple et son sentiment, et se limite à l'imitation du réel⁵ », les genres ne sont guère que « les divers degrés d'un seul et unique sentiment⁶ », décliné sous une forme « lyrique ou épique, dramatique ou descriptive⁷ ». Du côté du poète sentimental s'offre au contraire une diversité véritable, selon que le poète laissera les idées ou les sentiments l'emporter, qu'il s'attardera davantage « à la réalité comme objet d'aversion, ou à l'idéal comme objet d'attraction⁸ ». Cette alternative en recouvre alors une seconde, en termes génériques : c'est la satire exprimera la répulsion de la réalité et l'élégie, « dans une acception plus large de ce terme¹ », qui dira plutôt l'aspiration à l'Idéal.

¹ Voir D. Combe, *Les Genres littéraires*, op. cit., pp. 52-54.

² F. Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, traduit de l'allemand par S. Fort, Paris : L'Arche, 2002, (Tête-à-tête), p. 36.

³ F. Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, *idem*.

⁴ Sur la reformulation des catégories schillériennes en termes d'*èthos*, voir J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel : Champ Vallon, 2002, (*recueil*), pp. 160-163.

⁵ F. Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, op. cit., p. 40.

⁶ F. Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, *ibid.*, pp. 40-41.

⁷ F. Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, *ibid.*, p. 41.

⁸ F. Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, *ibid.*, p. 42.

¹ F. Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, *idem*.

Parvenu à ce point de sa réflexion, Schiller affine encore sa taxinomie, en détaillant deux acceptions de l'élégie, selon une plus ou moins grande extension, puisque l'élégie au sens large se divise en deux sous-genres :

Soit la nature et l'idéal sont objets de deuil – la première apparaît perdue, le second comme impossible à atteindre. Soit les deux sont objets de joie, et sont présentés comme bien réels. Dans le premier cas, on a l'élégie au sens étroit du mot ; dans le second cas, l'idylle au sens large¹.

Dans une note référée à ce passage, Schiller précise mieux la distinction qu'il opère entre ces deux significations de l'élégie. En fait, il s'agit de prendre en compte la non-coïncidence du champ de l'élégiaque et de celui de l'élégie, c'est-à-dire de l'impossibilité de superposer parfaitement le registre et le genre, celui-là excédant celui-ci :

L'émotion élégiaque n'est pas causée par la seule élégie, proprement dite : les poètes dramatiques ou épiques peuvent aussi nous émouvoir de manière élégiaque. Dans la *Messiaide*, dans les *Saisons de Thompson*, dans le *Paradis perdu*, dans *Jérusalem délivrée*, nous trouvons plusieurs tableaux qui d'ordinaire se rattachent à l'idylle, à l'élégie, à la satire. Il en va plus ou moins de même dans tout poème pathétique².

Schiller définit ensuite l'élégie au sens large par une manière de sentir, qui entre en résonance avec des thèmes privilégiés :

De même que l'irritation dans la satire pathétique et la moquerie dans la satire plaisante, la tristesse doit provenir dans l'élégie d'une seule inspiration, éveillée par l'inspiration. C'est en cela seulement que l'élégie a un contenu poétique, et toute autre source est en-dessous de la dignité de la poésie. Le poète élégiaque recherche la nature, mais dans sa beauté, et non pas seulement dans son agrément, dans son accord avec les idées, non pas seulement dans son indulgence pour nos besoins. La tristesse suscitée par des joies enfuies, par la disparition de l'âge d'or du monde, par la perte du bonheur des jeunes années, ou de l'amour, etc., ne peut être matière à poésie élégiaque que pour autant que ces états de paix des sens se présentent dans le même temps comme des sujets d'harmonie morale³.

L'inspiration triste et la plainte douloureuse doivent par conséquent, pour être élégiaques, demeurer dans les limites de la noblesse de l'esprit. Ainsi caractérisée, l'élégie exclut selon Schiller les poèmes d'exil d'Ovide, et prend successivement pour parangons les auteurs "sentimentaux" et "modernes" que sont Rousseau, Haller, Kleist, Klopstock, ou encore le « Properce romain et [le] Properce allemand », à savoir Goethe, tous poètes dont les œuvres sont examinées et jugées au vu de cette définition de l'élégie qui vise une essence de l'élégie (une disposition, une manière de sentir, voire une tonalité – *Stimmung*) plutôt qu'une forme métrique.

L'apport de Schiller, on en jugera, est considérable ; avec lui, l'élégiaque exprime une manière de sentir marquée par un tropisme déceptif vers un Idéal perdu, mu par un rapport d'insatisfaction du sujet au monde. En premier lieu, l'élégie ainsi redéfinie rencontre

¹ F. Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, *ibid.*, p. 50. Cette distinction aura une certaine fortune théorique : elle sera reprise par F. Nietzsche notamment. Voir F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [1872], traduit de l'allemand par A. Kremer-Marietti, Paris : Librairie Générale Française, 1994, (Le Livre de poche / Classiques de la philosophie), p. 144.

² F. Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, *idem*, note 1.

³ F. Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, *ibid.*, p. 51.

inévitablement la catégorie esthétique, contemporaine, du sublime, définie par l'inaccessibilité (dans l'incommensurable et le grandiose) depuis Burke et Kant. En second lieu, les champs respectifs de l'élégie et de l'élégiaque se distinguent l'un de l'autre, et à mesure que le second se définit plus précisément, le premier paraît se réduire à une forme possible, parmi d'autres, de la disposition élégiaque. Schiller donne un contour théorique solide à ce que les débats français de l'âge classique avaient entrevu sous les questions du caractère et de l'*ethos* élégiaques. Enfin, l'élégie et l'élégiaque sont mis en perspective selon un regard diachronique qui leur ménage une place dans la prochaine historisation des genres de la théorie romantique, même si chez Schiller cette perspective vise moins une évolution positive, factuelle, de la poésie qu'une avancée de l'esprit poétique : comme le rappelle J.-C. Pinson, l'essai de Schiller présente le naïf et le sentimental comme « deux pôles inhérents à toute disposition poétique » plutôt que comme « une alternative¹ ».

La bipolarité naïf / sentimental et la distinction du genre formel (l'élégie au sens strict, par exemple) et de la manière de sentir (l'élégie au sens large, l'élégiaque) permettent à F. Schlegel d'aller plus loin que Schiller dans l'élaboration d'une nouvelle théorie des genres. Ainsi que l'a montré P. Szondi, F. Schlegel situe « l'essence de l'œuvre sentimentale (c'est-à-dire moderne) dans la réunion de l'élégiaque et de l'idyllique », synthèse pensée à partir de « cette conception dialectique qui distingue forme (ou tendance), matière (ou ton), et les médiatise l'une par l'autre² ». Ce faisant, il remodèle entièrement le système schillérien en une combinatoire, impliquant nécessairement l'historisation des genres. P. Szondi remarque que cette conception recoupe les deux catégories hölderliniennes³ de la tonalité (l'apparence) et du caractère artistique (la signification), selon l'équivalence suivante :

Schlegel	Hölderlin
<i>Forme, tendance</i> <i>Matière, ton</i>	<i>Caractère artistique, signification</i> <i>Tonalité, apparence</i>

P. Szondi montre que la conséquence majeure du passage d'un système bipolaire à une combinatoire est la relativisation des distinctions génériques, les genres n'étant plus définis par des traits essentiels, mais discriminés par des rapports différentiels. Cette relativisation est marquée par l'adjectivation des concepts génériques (le lyrique, l'élégiaque, l'épique, etc.) et « signifie finalement la suppression, ou du moins la possibilité d'une suppression, de la division de la poésie en genres¹ ».

¹ J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 162.

² P. Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, op. cit., p. 141.

³ F. Hölderlin, « [Sur la différence des modes poétiques] », *Fragments de poétique*, éd. bilingue de J.-F. Courtine, Paris : Imprimerie Nationale, 2006, (La Salamandre), p. 346-352.

¹ P. Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, op. cit., p. 142.

C'est pourquoi, au plan théorique tout au moins, Hölderlin, à la suite de Schlegel, fait accéder définitivement le romantisme naissant à la possibilité de fondre l'élégiaque (et par conséquent l'élégie) dans le lyrique. En effet, P. Szondi explique que l'élégiaque se trouve désormais constituer, au sein de la combinatoire, un élément du poème lyrique :

Le numéro 324 des *Fragments sur la littérature et la poésie* montre qu'une telle interprétation, qui rapproche Schlegel de Hölderlin, n'est nullement arbitraire : « Le ton du roman devrait être élégiaque, la forme idyllique ». Traduite en langage hölderlinien, la phrase dirait : le roman, idéal selon l'apparence, est naïf dans sa signification. Or c'est là la définition que Hölderlin donne du poème lyrique. Loin de contredire la traduction proposée, cette rencontre du roman et du poème lyrique correspond au fait que Schlegel considère le roman, Hölderlin le lyrisme, comme l'œuvre moderne par excellence¹.

L'élégiaque se fond dans le poème lyrique, qui lui-même s'identifiera, par extension hégémonique, à la poésie, pour les auteurs romantiques. La théorie des genres du romantisme allemand réduit donc l'élégie, au sens strict, à portion congrue, tandis que l'élégiaque est promu au rang de tonalité du poème lyrique, autant dire simplement : de la poésie, selon un mouvement toujours plus englobant².

L'*Esthétique* de Hegel scelle l'historisation de l'élégie (au sens strict de genre constitué thématiquement et défini en métrique³). Dans son effort pour faire coïncider le processus dialectique qui oriente l'Histoire et l'histoire des genres empiriques de la poésie, Hegel attribue à l'élégie, qu'il n'envisage guère que dans le domaine gréco-romain, une place au sein de la poésie lyrique, vouée à la subjectivité absolue, à l'expression, voire à l'épanchement du sujet, contrairement à la poésie épique fondée sur l'objectivité, et à la poésie dramatique, synthèse de ces deux contraires. Au niveau théorique, espèce de la poésie lyrique, l'élégie s'écarte de la chanson en ce qu'elle laisse place, à côté du sentiment, « à la réflexion et à la pensée, qui saisit les faces diverses des choses et embrasse les perceptions individuelles et les expériences du cœur sous des points de vue généraux⁴ ». Elle rejoint ainsi le sonnet, l'épître ou la sextine, mais en conservant, par ses formules sentencieuses et ses descriptions de sentiments, « un caractère plus épique⁵ ». Au niveau historique, l'inscription de l'élégie parmi les espèces lyriques est confirmée dès l'Antiquité grecque : après l'hymne vient

la mesure élégiaque, qui ajoute un pentamètre, et qui, par le retour régulier de cet accouplement du pentamètre à l'hexamètre, montre dans ses divisions le commencement de la formation des strophes.

¹ P. Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, *ibid.*, p. 141.

² Sur cette question de la synthèse des genres, voir D. Combe, *Les Genres littéraires*, *op. cit.*, pp. 61-69.

³ Hegel part de la convenance entre le mètre et le sentiment exprimé : « C'est ainsi, par exemple, que l'hexamètre, dans sa marche tranquille et majestueuse, s'adapte au cours uniforme de la narration épique. Au contraire, combiné avec le pentamètre et ses divisions symétriques, il affecte déjà le caractère de la strophe ; et surtout dans sa simple régularité, il se montre alors plus convenable pour l'élégie ». Hegel, *Esthétique*, vol. II, traduction de l'allemand par Ch. Bénard, revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris : Librairie Générale Française, 1997, (Le Livre de Poche / Classiques de la philosophie), p. 467.

⁴ Hegel, *Esthétique*, *ibid.*, p. 608.

⁵ Hegel, *Esthétique*, *ibid.*, p. 609.

Car l'élégie, dans son ton général, est déjà plus lyrique (l'élégie politique aussi bien que l'érotique) ; quoique, particulièrement comme élégie gnomique, elle se rapproche encore de l'expression épique, et qu'ainsi elle appartienne presque exclusivement aux Ioniens, chez lesquels prédomine la pensée objective¹.

Hegel achève d'instituer l'élégie comme genre historique relevant, théoriquement comme empiriquement, de la poésie lyrique. La relecture romantique du système des genres aboutit à une considérable réduction du champ de l'élégie, revers paradoxal de l'extraordinaire avènement de l'élégiaque comme élément constitutif de la poésie.

¹ Hegel, *Esthétique*, *ibid.*, p. 614.

CONCLUSION

Tout survol historique de l'histoire d'un genre littéraire, quelque degré de minutie et de rigueur qu'il puisse atteindre, ne peut prétendre qu'à un cheminement asymptotique vers la prise en compte d'un corpus à jamais rétif au souci d'exhaustivité. Celui que l'on vient de proposer ne visait guère qu'à dégager quelques lignes de force de l'évolution de l'élégie – fussent-elles dessiner des arabesques et des entrelacs plutôt que de claires et droites perspectives – au moins à titre d'hypothèses heuristiques qui rendent possible d'en saisir les enjeux dans la modernité. C'est pourquoi, au risque d'une interprétation provisoire ou partielle, nous faut-il maintenant mettre en évidence les lignes de force qui nous paraissent se dégager du parcours diachronique que nous avons effectué dans cette première partie. Nous en retiendrons trois principales.

La première prend la forme d'un constat, dont le nom changera selon qu'il suscitera la déception d'un esprit moniste ou l'enthousiasme face à la diversité des pratiques littéraires : instabilité ou labilité, dispersion ou élasticité, force est d'observer que l'élégie, en sa dimension historique, se révèle mouvante. Une certaine part d'hétérogénéité semble irréductible dans l'évolution du genre depuis ses racines antiques jusqu'à ses métamorphoses successives dans la littérature française, parfois encouragées, comme on l'a vu au crépuscule du siècle des Lumières et à l'aube du XIX^e siècle, par des influences européennes. La diversité thématique de l'élégie s'avère déjà importante dès ses origines grecques, où elle juxtapose une veine patriotique, à la fois politique et martiale, à une veine amoureuse, et son unité formelle, dont l'assise est le distique, rend d'emblée assez complexes ses liens au *melos* lyrique, à la tragédie et à l'épopée. Son acclimatation romaine ne laisse pas de poser nombre de difficultés, le genre jouant habilement de nombreuses ambiguïtés dans le statut énonciatif des poèmes comme dans ses thématiques et sa représentation de la société, de la femme aimée et du poète lui-même. Les nuances et modulations propres à certains auteurs, tels que Catulle, Propertius ou Tibulle, et les métamorphoses imposées par Ovide en compliquent encore le jeu. De cet héritage antique ne pouvait ainsi résulter qu'une grande souplesse du genre dans la littérature française, et ce dès son acclimatation par Marot puis par les poètes de la Renaissance. Quoiqu'elle soit alors dotée de choix métriques privilégiés et d'une forte prégnance de l'énonciation à la première personne tout au long de la Renaissance puis de l'âge classique, on a vu le relatif embarras des arts poétiques et des traités théoriques pour tenter d'hypostasier l'élégie, d'en cerner l'essence ou d'en définir le caractère fondamental

par-delà une certaine diversité thématique persistante. Marquée par une « rivalité dépressive¹ » avec les "grands genres" – épopée et tragédie, mais aussi ode et hymne par exemple –, l'élégie peine, en fin de compte, à se définir autrement que d'une manière apophatique, par une « identité soustractive² », en énumérant ce qu'elle exclut (l'action épique, le conflit tragique, la célébration hymnique, etc.), comme le montre par exemple le mode mineur qu'adopte explicitement Du Bellay au début des *Regrets*.

La deuxième ligne de force qui paraît se dégager de notre parcours historique découle logiquement de ce premier constat. La théorie classique, marquant l'essor de la raison taxinomique, ne pouvait que désirer stabiliser et déterminer la nature du genre pour le faire entrer dans son système. Elle en découvre la possibilité dans la disjonction progressive du genre de l'élégie et de l'*èthos* élégiaque, qu'elle contribue à imposer définitivement par sa dimension souvent prescriptive. Un tel procès prend des allures lentes et complexes, dont on a tenté de prendre en compte quelques-unes des subtilités et des enjeux dans l'*épistémè* des XVII^e et XVIII^e siècles, de Boileau à Marmontel et de La Fontaine à Chénier. L'allégorie de Boileau dans *L'Art poétique* ne se contente pas de rassembler synchrétiquement les divers traits du genre depuis les poètes latins, elle en offre une représentation proprement synoptique, et accorde une place jusque là inédite à la dimension éthique du genre. La gestion des passions devient une problématique majeure de l'âge classique, s'agissant d'un *caractère* élégiaque dont la résonance pathétique est de plus en plus reconnue. La conversion du *pathos* en *èthos*, la représentation et l'apaisement des passions, est un des points cruciaux du débat sur l'élégiaque, qui trouve à s'illustrer dans la question de la proximité du tragique que pose de manière exemplaire la *Bérénice* de Racine – ou à tout le moins sa réception. Le genre de l'élégie s'en trouve nettement recentré sur la plainte, et singulièrement la plainte amoureuse, sans pour autant trouver une unité thématique et passionnelle ou affective achevée (Marmontel, par exemple, attestant encore au milieu du XVIII^e siècle d'une acception de l'élégie qui intègre la possibilité d'une thématique légère voire joyeuse, et que certaines pièces de Parny illustrent bien). On ne peut ainsi que mettre au jour une tendance, non un mouvement massif et univoque : l'extension du champ de l'élégiaque hors de l'élégie *tend* à resserrer celle-ci autour de l'expression dysphorique.

La troisième ligne de force est corrélatrice aux deux précédentes, on s'en doute : il s'agit du statut du sujet poétique dans ce genre mineur qu'est l'élégie, et de son

¹ Nous reprenons ici l'expression éclairante que G. Declercq développe dans son analyse de la dimension élégiaque de *Bérénice*, lorsqu'il définit l'élégiaque. Voir G. Declercq, « "Alchimie de la douleur" : l'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie *éthique* », *Littératures classiques*, *loc. cit.*, p. 140.

² G. Declercq, « "Alchimie de la douleur" : l'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie *éthique* », *idem*.

investissement subjectif dans le dit et le dire du poème. Si l'on accepte l'hypothèse de Paul Veyne dans *L'Élégie érotique romaine*, l'élegie latine de Propertius ou d'Ovide dans les *Amours* élabore une fiction ludique du sujet qui limite strictement, voire qui exclut, cet investissement ; *Les Tristes* d'Ovide brouillaient davantage les pistes. Mais depuis la Renaissance, la question paraît encore beaucoup moins simple. On a pu remarquer la difficulté à faire la part du jeu littéraire et de la sincérité chez une Louise Labé, qui se ressaisit des codes amoureux, ou chez le Du Bellay des *Regrets*, où l'expression nostalgique ne doit pas amener à minimiser la réappropriation de la figure ovidienne du poète exilé. Mais c'est à l'ère classique que l'on atteint l'acmé de la complexité de cette question. Que faut-il entendre derrière la notion de sincérité chez Boileau, derrière ce « cœur seul » qui « parle dans l'élegie » (*Art poétique*, II, v.57) ? Nous avons essayé de montrer qu'il ne faut pas la comprendre dans une idéologie anachronique de la transparence et de la spontanéité effusive, mais au sein de l'idéologie classique de la représentation, qui implique à la fois une éthique et une esthétique nouées par la notion courtisane de *sprezzatura*, de désinvolture, autorisant un certain "naturel" étudié de l'élegie. C'est par un glissement de sens notable que ce « cœur » qui « parle » de Boileau, puis ce "naturel" qu'on retrouve dans les textes théoriques du début du XVIII^e siècle, deviendront chez André Chénier un cœur-poète (*Élégies*, IV, 33, v.2), dont le statut encore métaphorique progresse néanmoins quelque peu vers l'idéal d'une authenticité autobiographique et d'une prétendue sincérité transparente que Lamartine, en particulier, affichera dans l'élegie.

Sa labilité irréductible désigne l'*élégie* comme une notion *critique*, éminemment variable en diachronie et diverse en synchronie. La disjonction de l'élegie et de l'élégiaque en complexifie la définition en extension. La subtilité de l'*èthos* élégiaque et les multiples degrés de la sincérité qui lui sont corrélés rendent problématique sa définition en compréhension. Pour rendre compte et peut-être ainsi éclairer davantage encore le poids historique du genre au seuil du XIX^e siècle, la densité dont hérite et dont est chargée l'étiquette générique d'*élégie* avant le romantisme, on peut sans doute proposer de schématiser l'évolution telle qu'on la retrace en des termes empruntés à l'essai de J.-M. Schaeffer intitulé *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (1989). Analysant les logiques de la genericité littéraire, celui-ci montre en effet que l'incohérence des noms de genres, leur indomptable variété, leur abondance en droit infinie, viennent sans doute de la pluralité des logiques qui les ordonnent, et que celle-ci correspond elle-même à la complexité de l'objet sémiotique qu'est une œuvre littéraire. En effet, toute œuvre littéraire est à la fois justiciable d'une approche en termes d'acte communicationnel et d'une approche en tant que réalisation textuelle (sémantique mais aussi

structurale, « syntaxique » au sens large). Globalement, et au risque de la simplification inhérent à toute entreprise de schématisation, on pourrait alors faire l'hypothèse que l'évolution historique de l'élegie – dans la dialectique voire les synergies permanentes entre les pratiques scripturaires qui la façonnent et les théories qui en rendent compte et parfois les régissent – a été motivée par une polarisation mouvante sur l'un ou l'autre des aspects de sa genericité spécifique. Il semble que l'élegie antique se définisse prioritairement (même si l'on a vu que la réalité est beaucoup plus opaque et nuancée, et qu'elle inclut des éléments thématiques) dans sa dimension syntaxique, c'est-à-dire dans la structuration globale de sa réalisation textuelle. Cette syntaxe comprend une forme versifiée (le distique élégiaque), mais aussi en certains moments privilégiés, d'autres éléments : à l'âge augustéen par exemple, une configuration narrative typique, impliquant un langage, des lieux et des personnages, voire des situations, conventionnels. L'acclimatation du genre en France, à la Renaissance, inaugure une autre polarisation du genre, cette fois sur sa dimension sémantique. C'est toujours la réalisation textuelle du genre qui prime, mais ses thématiques prennent davantage d'importance dans l'idée que l'on s'en fait, en particulier l'amour triste et la nostalgie du bonheur. Cette focalisation sémantique, toute inégale et fluctuante qu'elle soit, nous paraît assurer une transition vers une nouvelle polarisation autour de l'élegie entendue comme acte communicationnel. La représentation de passions et la question de l'*èthos* se nouent problématiquement et progressivement à une interrogation sur l'expression de sentiments. Au seuil du XIX^e siècle, et à travers tous les glissements et transformations du genre de La Fontaine à Chénier et à Schiller, l'enjeu communicationnel de l'élegie devient peu à peu central. Dès lors qu'on cherche à l'écrire et à le définir sous cet angle, le genre s'avère de plus en plus proche de la constellation des genres de configuration discursive lyrique, et de l'attitude existentielle et littéraire qui va, avec le romantisme, prendre le nom de lyrisme. L'élegie est désormais observée dans une perspective pragmatique. La lorgnette de la fin du XVIII^e siècle modifie l'optique dans laquelle on aborde désormais le genre.

Deuxième partie

Poétiques de l'élegie au XIX^e siècle

INTRODUCTION

Lorsque s'ouvre le XIX^e siècle, l'élégie, lourde d'un héritage complexe fait d'œuvres et de définitions hétérogènes, de jugements sévères comme d'appels pleins d'espoir à un renouvellement florissant, traverse à l'évidence une crise. Le genre est l'objet d'une réévaluation dont dépend sa survie au sein des pratiques d'écriture, menacée à moyen terme par une dévalorisation manifeste d'une production pourtant vivace et déjà en quête d'évolutions, comme nous venons de le voir, au XVIII^e siècle. La permanence de certaines traditions élégiaques, notamment de l'élégie amoureuse et sensuelle souvent dénigrée voire décriée¹, va donc de pair avec le désir de sauver le genre d'un naufrage dans la poésie la plus facile, ce qu'une partie de la production atteste cependant puisque l'élégie se rencontre durant tout le premier tiers du siècle bourgeois au moins dans des publications périodiques de qualité parfois douteuse ou dans les recueils méprisés de certains bas-bleus, par exemple.

Une poétique historique de l'élégie au XIX^e siècle doit donc nécessairement reconnaître l'impossibilité d'une présentation strictement chronologique. L'histoire du genre (et sans aucun doute de tout genre littéraire) ne suit pas un temps unique et isochrone, ni même un procès linéaire susceptible d'être découpé en périodes nettement distinctes. Mieux vaut parler d'un temps feuilleté et multiple, d'une coexistence de temporalités hétérogènes, avec ses processus de longue durée, ses évolutions à moyen terme et ses bouleversements brusques. C'est pourquoi nous opterons dans cette partie pour une présentation par des chapitres qui s'efforceront d'allier l'approche problématique et l'approche historique des pratiques et des conceptions du genre, selon un périlleux exercice de jonglerie polyrythmique, par laquelle nous espérons échapper à un figement caricatural des différentes strates du genre dans des époques clairement délimitées. Nous alternerons ainsi les moments où la problématique autorisera un traitement plutôt synchronique, et d'autres où nous suivrons, selon une perspective diachronique, certaines veines du genre, mais selon des empan chronologiques variables.

En se conformant à cette logique, notre premier chapitre s'interroge sur l'existence d'une poétique de l'élégie, ou tout au moins sur ses incertitudes et ses flottements, au XIX^e siècle dans son ensemble. On envisagera d'abord le problème en le replaçant au sein de la « déterritorialisation des genres » qui s'opère avec l'émergence du romantisme durant la

¹ Rappelons cette évidence que, si pour faciliter le parcours historique proposé dans notre première partie, le romantisme allemand ou les œuvres de Chénier ont été présentés au sein du chapitre sur le XVIII^e siècle, leur découverte ne se fait qu'au siècle suivant, respectivement par les ouvrages de Mme de Staël et l'édition de 1819.

première moitié du XIX^e siècle, souvent désignée comme l'*ère romantique*. Cette appellation laisse supposer une certaine unité des productions et de la pensée littéraires en fonction d'une domination incontestée d'un mouvement littéraire précis dont la cohérence est d'ailleurs postulée. Or, on le sait bien, il ne s'agit là que d'une commodité, puisque d'une part le romantisme est loin d'être un mouvement simple et fondamentalement unifié, et que, d'autre part, il est discutable de le considérer comme la sensibilité unique ou même dominante de la première moitié du siècle ; le romantisme ne s'est échafaudé que progressivement (et sans aucune affirmation générationnelle patente), difficilement (certains auteurs aujourd'hui définitivement classés par la tradition historiographique parmi les romantiques l'ont été parfois à leur corps défendant, ou avec de fortes réserves), et s'est trouvé minoritaire au sein du champ littéraire contemporain. Par conséquent, nous ne partons pas de l'idée d'un miraculeux consensus spontané autour d'une poétique "romantique" de l'élégie. Cette poétique est, on s'en doute, bien plus empirique que théorique, et entre en concurrence avec d'autres conceptions de l'élégie qui poursuivent des lignes esthétiques plus anciennes, cherchant parfois à renouveler celles-ci sans rompre avec elles, et pour cela, quoique n'ignorant pas la nécessité d'une nouvelle poétique du genre après le traumatisme de la Révolution, faisant figure d'un certain conservatisme littéraire (sinon politique) par rapport aux propositions plus inédites des auteurs aujourd'hui classés dans le romantisme. Nous verrons donc que la contribution du romantisme, dans les limites que nous venons de souligner, consiste, à la faveur de l'effacement revendiqué de l'ancienne rhétorique des genres, à prendre acte de la distinction peu à peu reconnue, depuis le XVII^e siècle, entre l'élégie et le registre élégiaque, et à reverser définitivement toute l'élégie dans l'élégiaque, c'est-à-dire à instituer l'élégiaque en critère unique de l'élégie. Il s'agit de sauver le genre en explorant les potentialités prometteuses du registre. Nous montrerons que l'élégie romantique a suivi une voie haute, illustrée notamment par Lamartine et Hugo, s'élevant jusqu'à une poésie pensive, à rapprocher de la dignité du poème philosophique.

Les deux chapitres suivants s'attachent à décrire, tant que faire se peut, les aspects qui donnent une certaine unité à l'élégie d'une large première moitié du siècle, allant des élégies néoclassiques de Victoire Babois (publiées en 1805) aux *Contemplations* de Victor Hugo (publiées en 1856), selon des limites relativement arbitraires (et ce d'autant plus que la publication en recueil rassemble souvent des textes plus anciens). Il nous semble en effet que deux caractéristiques permettent d'identifier, par-delà les importantes différences d'esthétiques plus ou moins partagées et d'écritures individuelles, l'élégie et le registre élégiaque tel que la modernité naissante l'entend. Il s'agit d'abord d'une poétique élégiaque

du paysage, dont certains traits sont déjà annoncés dans l'élégie de l'Empire et qui se développent et se complexifient sous la Restauration (chapitre II). Par ailleurs, il nous semble que l'élégie s'assimile progressivement, durant la même période, à une poétique de la hantise qui, s'ordonnant à la figure romantique du deuil, met en œuvre un nouveau rapport poétique à la mort (chapitre III).

Enfin, un quatrième chapitre explore davantage la seconde moitié du siècle, en montrant les multiples voies créatrices qu'ont suivies les poètes à la suite de Sainte-Beuve et de Baudelaire, en réaction contre l'assurance (tout au moins apparente) du moi jusque dans sa plainte épanchée à l'envi dans une discursivité souvent sentie comme écrasante et / ou ridicule. L'élégie adopte alors des positions mineures, fantaisistes ou ludiques, qui l'escamotent et la vident de sa pesanteur, et n'en finissent pas d'y mettre fin.

CHAPITRE I

L'ÉLÉGIE DITE « ROMANTIQUE » : UNE POÉTIQUE EMPIRIQUE

I- État des lieux d'un genre migrant

La prolifération élégiaque

La première moitié du XIX^e siècle, en sa diversité esthétique et ses temporalités asynchrones, du néo-classicisme persistant au romantisme naissant et s'affirmant dans une certaine pluralité de sensibilités, est à l'évidence un moment de grande vivacité du genre élégiaque, qu'il soit conçu dans la droite ligne de la tradition légère du XVIII^e siècle ou redéfini *lato sensu* comme un « ton » ou un registre susceptible de se diffuser dans une production littéraire d'autant plus large que les frontières du lyrisme et de la poésie deviennent incertaines, en particulier du fait que la poésie acquiert des droits jusque dans la prose. La production élégiaque recouvre ainsi un domaine aux contours difficilement cernables, puisque selon les optiques on la tient encore pour une part réduite, voire secondaire, ou au contraire pour un aspect envahissant voire prépondérant de la poésie, sinon de l'expression littéraire. Entre revendication assumée et refus nominaliste (ces deux pôles n'étant pas nécessairement successifs dans le passage du tournant des Lumières au romantisme de la Restauration), l'élégie s'affirme pourtant indéniablement comme une composante majeure de la production des premières décennies du siècle.

La reconnaissance de l'élégie comme genre littéraire au niveau du lectorat comme des institutions littéraires à l'aube du XIX^e siècle ne fait guère de doute. Comme on a pu s'en apercevoir dans la première partie, l'élégie est le fruit d'une tradition poétique depuis longtemps déjà ancrée dans la littérature française mais aussi l'enjeu de débats théoriques déjà fort complexes. Mais à la veille du romantisme d'autres indices confirment cette reconnaissance générique et montrent même que l'élégie est une espèce poétique en vogue :

d'une part, le dépouillement, récemment effectué par certains chercheurs, des publications en volumes et des livraisons dans la presse laisse apparaître clairement cette tendance ; d'autre part, l'élégie se révèle rapidement être un lieu et un moyen privilégiés d'insertion dans le champ littéraire pour les générations préromantique et romantique, notamment pour les jeunes auteurs et pour les femmes, qui accèdent parfois à une certaine notoriété grâce à elle, ce qui attribue en retour à l'élégie un prestige, certes tout relatif, mais remarquable pour un genre encore volontiers tenu pour "mineur".

Évaluations

Lors de récentes recherches, la faveur dont jouit le genre élégiaque de l'Empire à la Monarchie de Juillet a pu être estimée au moyen d'indices statistiques partiels, mais révélateurs. Éric Francalaza¹ a pu ainsi mettre en évidence l'inflation de la production élégiaque publiée en France à partir de la banque de données de la Bibliothèque nationale de France, dont il n'a considéré que les textes français, en excluant également les traductions et en ne différenciant pas les poèmes isolés des recueils. L'évolution est nette : alors qu'entre 1600 et 1799, É. Francalaza trouve 52 titres (0,26 titre / an), les deux premières décennies du XIX^e siècle laissent apparaître 47 titres (2,1 titres / an) pour atteindre, entre l'année des *Méditations poétiques* et 1850 le nombre impressionnant de 107 titres (soit 3,6 titres / an). L'enquête de Catriona Seth concernant les élégies publiées dans l'un des périodiques les plus importants de l'époque, l'*Almanach des Muses*, fondé en 1765 par Sautreau de Marsy et dont la publication cesse brutalement en 1833, apporte des indices concordants². Là encore, l'analyse se limite en bonne méthode aux poèmes qui, par leur titre ou leur sous-titre, se donnent explicitement pour des élégies, soit 167 textes. C. Seth en expose les résultats chiffrés avec toute la distance nécessaire :

Derrière des chiffres à l'apparence barbare qui proposent des élégies mutilées en quarts ou dixièmes, se profile une tendance digne d'être relevée. En moyenne, 2,4 élégies paraissent chaque année avec des livraisons plus ou moins fastes. La moyenne avant 1789 est de 1,1 élégies (*sic*) par an ; au XIX^e siècle, elle passe à 4. Les pics prérévolutionnaires sont 4 en 1778 et 1780, années où paraissent les premières éditions des *Poésies érotiques* de Parny et des *Amours* de Bertin, deux sommets de l'élégie du Siècle des Lumières. Le XIX^e siècle, lui, s'en donne à cœur joie : dès 1801, 6 élégies paraissent ; en 1812 il y en a 8 et en 1825, point culminant de la série, nous arrivons à 12. Pendant la Révolution, si les Muses

¹ É. Francalaza, « Le statut littéraire de l'élégie au tournant du siècle », *Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle, op. cit.*, pp. 13-32. Les données chiffrées que nous citons, extraites d'un dépouillement du catalogue Opale-plus, figurent dans un tableau, p. 14. On notera que, pour la période 1675-1759, qui compte 10 titres seulement, la moyenne doit être rectifiée : 0,11 titre / an, et non 0,4 comme indiqué.

² C. Seth, « L'élégie dans l'*Almanach des Muses*, évolution d'une sensibilité (1765-1833) », *Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle, ibid.*, pp. 49-61.

restent actives, ce ne sont pas des élégies qu'elles inspirent. Aucune n'est publiée en 1793, 1794, 1795 ou 1796 ; en 1797 nous n'avons qu'une des multiples traductions du *Cimetière de campagne* et, en 1798, de nouveau rien¹.

Intéressant à la fois la production et la réception du genre, les recherches effectuées par Jean-Noël Pascal sur les Jeux floraux de Toulouse éclairent la reconnaissance institutionnelle de l'élégie². D'abord minoritaire parmi les genres des ouvrages présentés aux concours, écrasée en particulier par la domination de l'ode et concurrencée par l'épître (entre 1807 et 1811, l'élégie ne représente qu'à peine 12 % des ouvrages présentés et 22,4 % des ouvrages primés en moyenne), l'élégie s'affirme progressivement comme le genre dominant. En effet, entre 1812 et 1820, elle représente déjà 22,1 % des textes présentés (seulement 17,1 % des poèmes primés, en revanche), alors qu'elle demeure financièrement moins récompensée qu'une ode ou qu'un discours en vers. Peut-être faut-il voir là l'actualisation du surgissement de la sensibilité romantique (et J.-N. Pascal rappelle d'ailleurs à juste titre que l'année 1813 est celle de la traduction du *Cours de littérature dramatique* de Schlegel et de la publication du *De l'Allemagne* de Mme de Staël entre autres³) ; mais cet attrait de l'élégie n'est sans doute pas sans lien plus direct avec le succès des poèmes de Millevoye. Celui-ci, qui a déjà remporté un prix aux Jeux floraux en 1807 avec « L'Anniversaire », présente avec succès en 1811 sa célèbre « Chute des feuilles » ; en 1812 paraît le volume intitulé *Élégies, suivies d'Emma et Éginard*⁴. Les résultats des Jeux floraux confirment l'augmentation de la production élégiaque à partir de l'année des *Méditations*⁵. Entre 1820 et 1830, le recensement de J.-N. Pascal permet d'affirmer que l'élégie est davantage prisée par les auteurs que l'ode et l'épître, celle-ci devenant très minoritaire : 451 odes et 145 épîtres sont présentées aux concours face à 507 élégies. Les tendances de la réception sont plus nuancées : sur la décennie, le jury décerne un prix à 21 odes, tandis qu'il ne récompense que 15 élégies (ce qui représente en moyenne 34,6 % des ouvrages primés). Encore cela ne reflète-t-il que la réception institutionnelle du genre, ce qui amène à ne considérer qu'avec réserve cet indice de la prééminence progressive accordée à l'élégie au sein des genres poétiques. Comme l'affirme J.-N. Pascal, les résultats peuvent refléter en ces années 1820 une réticence « face aux

¹ C. Seth, « L'élégie dans l'*Almanach des Muses*, évolution d'une sensibilité (1765-1833) », *ibid.*, p. 53.

² J.-N. Pascal, « L'élégie aux concours des Jeux floraux (1807-1830) », *Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle*, *ibid.*, pp. 63-89. On synthétise ici les données statistiques présentées dans le tableau de la page 67.

³ J.-N. Pascal, « L'élégie aux concours des Jeux floraux (1807-1830) », *ibid.*, p. 68, note 19.

⁴ On peut se donner une idée assez précise de la réception du recueil en consultant l'étude ancienne mais érudite de P. Ladoué, *Un Précurseur du romantisme, Millevoye (1782-1816). Essai d'histoire littéraire*, Paris : Librairie académique Perrin et C^{ie}, 1912, livre II, chapitre V, « Millevoye devant le XIX^e siècle ; influence et fortune posthume », pp. 295-361. Voir aussi, dans le livre I, aux chapitres IV, V et VI, les nombreuses citations d'articles, de recensions et de lettres concernant la publication des *Élégies*.

⁵ On connaît la fortune du recueil auprès du public et dans le champ littéraire romantique. Voir par exemple la synthèse commode de N. Courtinat dans le dossier de son livre *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques d'Alphonse de Lamartine*, Paris : Gallimard, 2004, (Foliothèque), pp. 194-205.

affirmations doctrinales tonitruantes de la nouvelle école romantique en train de triompher » et, peu à peu, une certaine « lassitude devant des morceaux qui se ressemblent trop¹ ».

Les paliers de l'inflation de la production élégiaque que les quelques investigations statistiques résumées ci-dessus permettent de situer chronologiquement, 1812-1813 et 1820, concordent avec la publication de deux œuvres aux retentissements importants : les *Élégies* de Millevoye et les *Méditations poétiques* de Lamartine. Notre ambition n'est pas ici de déterminer dans quelle mesure ces recueils ont rencontré un goût naissant ni dans quelle mesure ils ont contribué à l'imposer, ce qui nécessiterait une recherche plus approfondie et orientée par l'esthétique de la réception et la sociologie littéraire² ; l'essentiel est de noter que le succès de ces œuvres accompagne une mode éditoriale et une inclination du public.

Comment expliquer historiquement un tel engouement ? Le traumatisme de la Révolution française a sans doute favorisé un genre accueillant à l'expression dysphorique. Le glissement de l'élégie érotique, galante et mondaine vers la plainte amoureuse sur la perte de l'aimé(e), puis vers la thématique plus large du deuil maternel ou filial et vers l'éloge funèbre des héros³, rend tangible et accentue à la fois la synergie entre les blessures ouvertes par la Révolution et la tendance dysphorique du genre. Mais le contexte historique événementiel ne suffit pas à rendre compte des mutations idéologiques, culturelles et littéraires dont procède la vogue de l'élégie. Sans aucun doute faut-il aussi mettre celle-ci en perspective dans le vaste recentrement de la pensée sur l'individu qui se fait jour depuis le XVIII^e siècle (mais on en trouverait les prémices dès la Renaissance). Daniel Madelénat en a décrit les étages constitutifs, plutôt que les étapes successives⁴ : l'empirisme et le sensualisme font vaciller le *Cogito* cartésien en faisant du sujet le réceptacle d'une somme de sensations ; la démarche analytique des sciences adoptant un modèle mécaniste et mathématique égare l'individu « dans la variété de l'existant⁵ » et l'amène à un repli protecteur et compensatoire sur le moi et son contact direct avec le monde ; le « nouvel esprit historiciste » fait du passé un objet de fascination et incite à chercher une identité dans une rêverie des origines. Ces mutations idéologiques interagissent avec des évolutions sociales majeures. La croissance

¹ J.-N. Pascal, « L'élégie aux concours des Jeux floraux (1807-1830) », *loc. cit.*, p. 68.

² Au reste, une telle enquête a déjà été largement entamée par Pierre Loubier dans son ouvrage *La Voix plaintive – Sentinelles de la douleur. Élégie, histoire et société sous la Restauration*, Paris : Hermann éditeurs, 2013, (Savoir lettres). On y trouvera en particulier dans le début de la « Bibliographie » (pp. 440-476) un relevé quasi exhaustif des publications élégiaques ou ayant trait à l'élégie pour la période 1814-1830, établi à partir de la bibliographie annuelle de la France. L'ouvrage, dans son ensemble, interroge la vogue du genre et ses enjeux historiques et sociaux avec une précision et une acuité qui outrepassent notre propos.

³ Sur ce glissement lié à l'« actualité douloureuse », voir en particulier C. Seth, « L'élégie dans l'*Almanach des Muses*, évolution d'une sensibilité (1765-1833) », *loc. cit.*, pp. 56-59.

⁴ Voir D. Madelénat, *L'Intimisme*, Paris : P.U.F., 1989, (Littératures modernes), pp. 40-47.

⁵ D. Madelénat, *L'Intimisme*, *ibid.*, p. 41.

démographique et l'urbanisation galopante, posant la question sanitaire du déplacement des cimetières en périphérie des villes à la fin du XVIII^e siècle, rejoignent les nouvelles incertitudes religieuses nées des Lumières, d'où un profond changement des attitudes face à la mort¹. L'ascension de la bourgeoisie et les inquiétudes soulevées par le passage d'une solidarité sociale des groupes restreints à une solidarité organique et désenclavée fondée sur le noyau familial donnent à l'environnement un aspect « mobile, atomisé, fluide, insaisissable² » et poussent l'individu à l'introspection. Selon D. Madelénat, ce qui se joue, en fait, c'est le renoncement à la totalité et l'ouverture à la compréhension, au déchiffrement des signes.

L'œuvre de Jean-Jacques Rousseau est une scansion majeure de l'histoire des ces mutations. Le rêve d'un bonheur modeste que représente la vie à Clarens dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) incarne ce repli sur la sphère intime et familiale décrit par D. Madelénat³. Mais surtout, son œuvre autobiographique participe du « changement de paradigme⁴ » que John E. Jackson a mis en évidence dans l'histoire de la représentation littéraire de la mémoire, Rousseau inaugurant le passage d'une mémoire du mythe à une mémoire individuelle, où le « Moi se découvre dans sa propre profondeur mémorielle⁵ ». *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782), en particulier, articulent de façon nouvelle le moi, le monde et la mémoire : le moi se saisit dans la sensation pure, et « la mémoire, à laquelle l'imagination est manifestement assimilée, se révèle comme le lieu où le sujet peut réadvenir à son extase⁶ » sensorielle. L'élégie amoureuse, de Millevoye à Lamartine, sera empreinte de l'influence rousseauiste, non seulement dans ses paysages choisis, mais aussi dans sa définition du sujet comme mémoire.

Enfin, la mode de l'élégie est en partie imputable à certaines qualités intrinsèques du genre tel qu'il se présente à l'issue du siècle des Lumières, et qui rencontrent les aspirations de nouvelles générations de poètes : la souplesse, la labilité, l'indéfinition même du genre et la variété relative des tons qu'il peut recouvrir – du tendre au passionné – lui attirent probablement les faveurs de la première génération romantique ayant soif de liberté dans l'expression d'une sensibilité inédite.

¹ D. Madelénat s'inspire évidemment des travaux historiques de Ph. Ariès, et notamment de *L'Homme devant la mort* (1977).

² D. Madelénat, *L'Intimisme*, *op.cit.*, p. 43.

³ D. Madelénat, *L'Intimisme*, *ibid.*, p. 155.

⁴ J. E. Jackson, *Mémoire et Création poétique*, Paris : Mercure de France, 1992, p. 179.

⁵ J. E. Jackson, *Mémoire et Création poétique*, *ibid.*, p. 226.

⁶ J. E. Jackson, *Mémoire et subjectivité romantiques (Rousseau, Hölderlin, Chateaubriand, Nerval, Coleridge, Baudelaire, Wagner)*, Paris : José Corti, 1999, (Les essais), p. 23.

Nous nous contenterons de quelques rapides indications sur ce point, qui appellerait une enquête de sociologie littéraire qui dépasse notre perspective, mais qui, comme on le verra à l'examen des modulations du genre en ce début de siècle, la croise nécessairement en ce qu'elle influe sur les choix thématiques, stylistiques et énonciatifs des poètes.

L'élégie est d'abord revendiquée et cultivée par des auteurs jeunes, à l'instar de Parny, de Bertin ou d'André Chénier au siècle précédent. Lorsque paraît le volume divisé en trois livres dans lequel il rassemble ses productions en 1812, Millevoye a trente ans. Casimir Delavigne publie les élégies patriotiques des *Messéniennes* (1818-1822) alors qu'il n'a pas encore atteint la trentaine. Louis Belmontet, de même, publie *Les Tristes* à vingt-cinq ans, en 1824. Nerval compose ses élégies nationales entre seize et dix-neuf ans... Eu égard à l'espérance de vie moyenne des hommes en France qui, entre 1800 et 1850, peine à dépasser quarante ans, la notion de jeunesse doit certes être relativisée ; cependant, il n'est pas anodin de constater que les auteurs relèguent parfois eux-mêmes leurs élégies dans les *juvenalia*, en particulier lorsque leur teneur est sensuelle ou érotique, ce qui – comme c'était déjà le cas pour les élégiaques latins – en excuse par avance et en partie les licences. Lamartine renie même les « pauvretés sensuelles¹ » que constituent les élégies qu'il avait composées à l'occasion de ses premières amours.

La production élégiaque féminine n'est nullement négligeable, même si la qualité en varie à l'évidence ; mais l'on tend à négliger encore ce qu'elle peut nous apprendre non seulement de la place des femmes dans le champ littéraire de l'époque. Si la poésie féminine ne peut être qu'une catégorie vide, simple commodité pour regrouper tout un pan de la production poétique que la critique n'a jamais bien su classer et identifier, il est cependant certain que l'élégie est un genre où les femmes auteurs trouvent l'occasion de s'immiscer dans la sphère littéraire dominée par les hommes. L'élégie est une brèche que l'idéologie du temps leur concède comme voie d'accès à un certain public, qu'elles se doivent d'ailleurs de limiter pratiquement, au moins en apparence, au lectorat féminin (mères ou amantes). Revendiquer une place dans l'élégie est l'un des rares moyens par lesquels les femmes poètes peuvent penser et légitimer leur position dans la littérature, à défaut d'avoir la liberté de penser leur écriture, puisque l'absence de manifestes et de modèles éloquents est l'une des

¹ Lamartine, « Première Préface des *Méditations* » [1849], *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, éd. A. Loiseleur, Paris : Librairie Générale Française, 2006, (Le Livre de Poche *classique*), p. 62.

caractéristiques de cette « poésie féminine » du XIX^e siècle¹, qui doit s'inventer une Clotilde de Surville ou remonter à Sapho, avant que les œuvres de Louise Labé ne soient rééditées en 1824 à Lyon.

On ne s'étonne donc pas de voir que beaucoup de femmes poètes de la première moitié du siècle ont commencé leur carrière poétique en écrivant des élégies, et en mentionnant explicitement ce genre dans les titres de leurs premiers volumes. Victoire Babois se fait connaître par les *Élégies sur la mort de sa fille âgée de cinq ans*, puis aborde – ambition qu'on lui reproche déjà comme inconvenante de la part d'une femme – le genre de l'élégie politique avec trois *Élégies nationales* inspirées par la chute de l'Empire, avant d'écrire une *Épître aux romantiques* qui dénigre les jeunes poètes au profit du maître, Béranger. Adélaïde Dufrenoy publie sous des titres plus variés : elle recueille ses productions publiées en revues sous le nom d'*Opuscules poétiques* en 1806, mais rassemble ensuite ses textes sous le titre *Élégies, suivies de poésies diverses* dans des éditions qui s'échelonnent entre 1813 et 1821. Enfin Marceline Desbordes-Valmore entame sa longue carrière par *Élégies, Marie et Romances* (1819), et fait paraître en 1825 *Élégies et Poésies nouvelles* ; si elle conserve toute sa vie une prédilection pour ce genre, elle n'en affiche plus le nom sur ses recueils suivants, et sa poésie se met à explorer d'autres voies, comme en témoigne par exemple l'engagement de ses textes sur l'insurrection des canuts en 1834 dans *Pauvres Fleurs* (1839).

À n'en pas douter l'élégie continue donc d'exister à l'aube du XIX^e siècle comme un genre institué, dont le statut demeure cependant médian, voire médiocre, en ce qu'il est encore tenu pour "mineur", et qu'il constitue à ce titre un lieu partiellement marginal, tantôt apte à permettre la reconnaissance d'auteurs jeunes ou féminins dans le champ littéraire, tantôt relégué ou renié comme production ne relevant pas de la haute poésie, de la littérature racée et altière. C'est que le genre élégiaque lui-même, nous le verrons, est en fait peu unifié, et que certaines de ses tendances (en particulier l'expression de la sensualité) restent l'objet d'une certaine condamnation morale, alors même qu'avec l'avènement du romantisme il s'apprête à être promu à une (relativement) plus grande dignité, notamment en devenant propre à exprimer une sentimentalité amoureuse teintée de métaphysique et pénétrée de religiosité, comme l'œuvre de Lamartine en témoigne de façon exemplaire.

¹ Voir à ce propos l'« Introduction » de Ch. Planté dans : Ch. Planté (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 13-47.

L'usage et la revendication de l'étiquette d'« élégie » demeure donc fréquente dans les premières décennies du XIX^e siècle. Pourtant, les reproches divers et parfois contradictoires adressés au genre, depuis plus ou moins longtemps, tels que le manque de naturel et de sincérité, la facilité, les relents érotiques, la complaisance dans l'épanchement, semblent la rendre d'un emploi embarrassant, ce dont témoignent son abandon par nombre d'auteurs après leurs œuvres de jeunesse (chez Nerval, chez Desbordes-Valmore), ou même le reniement que Lamartine expose, nous y reviendrons, dans la préface des *Méditations poétiques*. Accentué par l'assouplissement taxinomique des désignations génériques, puis par le plus radical refus nominaliste des genres qui constitue une des postures de certains ténors du romantisme tel Hugo, cet embarras est aussi paradoxalement le signe du triomphe du registre élégiaque, qui pénètre et irrigue progressivement nombre de genres qui lui sont plus ou moins voisins et plus ou moins perméables.

Ainsi il faut noter que l'élégie se trouve inclus dans une nébuleuse de termes génériques qui reflète et favorise à la fois la diffusion de l'élégiaque hors de l'élégie, dans des sphères génériques contiguës et poreuses, souvent elles-mêmes mal définies. Dès les deux premières décennies du siècle, certains auteurs relativisent l'importance des étiquettes génériques, qui relèvent fréquemment de l'arbitraire – comme des formes métriques d'ailleurs, qu'on relègue à la part superficielle ou accidentelle de la création. Le but est bien de justifier une autre approche du genre, fondée sur l'idée de ton ou de modulation. On perçoit déjà ce désir chez Millevoye, pour qui l'élégie n'est en rien liée à une taxinomie artificielle et souvent trompeuse. Il n'hésite pas à requalifier certains textes d'élégies, en affirmant que « Madame Deshoulières nous a donné, sous le nom d'idylles, une Élégie charmante¹ », ou en disqualifiant les *Élégies* proprement dites de Marot, qui « n'en a guère saisi le ton et le sentiment que dans celui de ses madrigaux qui finit ainsi : "Je n'ai pas eu de vous grand avantage ; / Un moins aimant aura peut-être mieux²" ». Avec une grande clarté, il formule lui-même cette nécessité de redistribution des œuvres dans les genres qu'il tient pour leur assignation réelle : « Si beaucoup de poèmes prennent le titre d'Élégies sans en avoir le caractère, beaucoup aussi, sans en porter le titre, sont des Élégies véritables : les exemples s'offrent en foule dans la *Bérénice* du tendre Racine³ ». De même, l'élégie ne doit jamais,

¹ C.-H. Millevoye, *Œuvres*, Paris : Granier frères, 1874, p. 37.

² C.-H. Millevoye, *Œuvres*, *ibid.*, p. 40.

³ C.-H. Millevoye, *Œuvres*, *ibid.*, p. 44.

selon lui, être réduite à une forme métrique spécifique. Comme de nombreux auteurs du XVIII^e siècle, il englobe dans l'élégie certains passages d'Homère ou des tragiques grecs qui ont trait au deuil, et exclut, non sans humour, certains textes en distiques élégiaques : « On cite un poète nommé Pigrès, qui s'était flatté d'embellir Homère en intercalant après chaque hexamètre de l'*Illiade* un petit pentamètre de sa façon. Il était possible d'obtenir le ridicule à moins de frais¹ ». Millevoye juge alors les poètes français « plus heureux » que les Anciens, puisque n'étant « asservis à aucune mesure déterminée, écrit-il, [l'] oreille et le goût [les] avertissent du mètre et du rythme commandés par le sujet », de sorte que l'élégie française « n'en est que plus variée », pouvant indifféremment être « en grands ou en petits vers », divisée « en stances » ou même coupée « par des refrains² ». Libérée d'une taxinomie étroite comme d'une normativité toute formelle, l'élégie n'est plus définie que par l'ensemble des modulations diverses qu'elle autorise. La participation d'un texte au genre dépend dès lors d'une évaluation d'ordre esthétique : il s'agit de percevoir le rapport d'équilibre plus ou moins efficace, poétiquement (c'est-à-dire pragmatiquement, du point de vue de l'effet sur le lecteur), entre la « forme » et le « sujet ». Ce rapport, c'est précisément ce que Millevoye appelle le ton.

De son côté, pour des raisons que nous examinerons plus loin, Treneuil s'attache à épurer l'élégie de sa veine érotique, qui ne répond pas à la fonction hautement spirituelle ou morale qu'elle lui semble devoir assumer. Cette exclusion risque de réduire considérablement les possibles du genre. Aussi la manipulation se dédouble-t-elle : à l'amputation d'une partie des thèmes propres à l'élégie correspond simultanément une extension, en quelque sorte interne, de sa gamme non seulement de formes, mais de tonalités. Treneuil commence en effet par condamner les égarements érotiques de l'élégie grecque et romaine, « abandonna[nt] sa lyre à l'amour, qui ne fit entendre que des sons plus propres à amollir les ames, qu'à les élever, en les portant par degrés de l'attendrissement à la pitié, et de la pitié à de plus hautes méditations sur les grandes infortunes, objets premiers de ses nobles et pieuses lamentations³ ». La sentence définitive se pare de l'autorité de Boileau :

À présent, nous la [l'élégie] diviserons en élégie véritable et élégie improprement dite. L'élégie véritable est celle que Boileau a définie en ces termes :

La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.

l'élégie, improprement dite, est celle qui
Peint des amants la joie et la tristesse
Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse⁴.

¹ C.-H. Millevoye, *Œuvres, ibid.*, p. 27.

² C.-H. Millevoye, *Œuvres, idem*.

³ J. Treneuil, *Poèmes élégiaques, précédés d'un discours sur l'élégie héroïque*, Paris : Firmin Didot, 1817, pp. 66-67.

⁴ J. Treneuil, *Poèmes élégiaques, ibid.*, p. 89.

Treneuil paraît vouloir remettre un peu d'ordre dans les amalgames de Boileau, encore trop enclin à ouvrir indûment les frontières du genre. Le rejet des élégies érotiques et galantes, toutes méprisables qu'elles soient, appauvrit le champ élégiaque. C'est pourquoi Treneuil compense cette perte par une double manœuvre. D'une part, il s'autorise à annexer à l'élégie des textes et des œuvres poétiques qui ne lui ont pas été initialement attribués, en reprenant l'argument (désormais traditionnel) de l'essence élégiaque de certains poèmes qui n'en ont ni la forme, ni le nom. Il lui est facile, par exemple, de réassigner la majeure partie des tragédies attiques à l'élégie, et non seulement leurs séquences en distiques, dès lors qu'il déclare péremptoirement : « Distinguons donc, une fois pour toutes, l'*élégie* du poème en vers élégiaques, et nous verrons chaque chose rentrer à sa place¹ [...] ». L'argument a certes sa validité : il revient à décider, si on le traduit dans le langage de la poésie contemporaine, qu'un schème transhistorique, et le registre littéraire qui le manifeste, priment sur le genre, entendu comme produit historique². Mais il sert ici un dessein précis : celui de recentrer l'élégie sur des textes choisis pour leur dignité culturelle incontestable. De même, un peu plus loin, Treneuil réintègre dans l'élégie des poèmes de Bion et de Moschus qui en étaient jusque là écartés par leur titre et par leur métrique :

Mais tel est l'empire ou plutôt le despotisme des mots et de l'habitude, que ces deux pièces, qui sont de véritables élégies, nous sont parvenues sous le titre d'Idylles, probablement parce qu'elles sont écrites en vers hexamètres, et que quelques images champêtres y viennent adoucir, par intervalles, la teinte un peu sombre du sujet principal. Combien de poèmes il faudrait retrancher du genre élégiaque ! et combien de productions étrangères à ce genre, par leur ton, leur style et leur objet, il faudrait lui attribuer, si l'on s'en tenait rigoureusement aux règles métriques tracées par Horace³ !

Libérée du poids du nom et de celui de la forme, l'élégie peut d'autre part s'enrichir de modulations nouvelles, élargir sa gamme de tonalités internes :

[...] je dirais que, sous quelque titre, et sous quelque aspect qu'elle se présente, son style est toujours proportionné à l'objet de ses chants, comme celui de la poésie lyrique dont elle fait partie. Quand elle gémit sur le cercueil d'un parent, d'un ami, d'un homme juste, bienfaisant et vertueux, mais obscur, sa voix est douce, affectueuse et tendre ; verse-t-elle des larmes sur la perte d'un homme célèbre ou d'un grand personnage, qui, par sa mort, influe sur les destinées de sa nation ; déplore-t-elle un désastre public, la ruine d'une cité, le bouleversement d'un empire ou les infortunes royales, son style s'élève avec le sujet ; ses accents deviennent tragiques ; et l'élégie alors se présente à nos yeux sous les traits de Melpomène, non le poignard à la main, mais tirant de la cythare (*sic*) que lui prête Horace les sons les plus élevés et les plus lugubres. Des tableaux d'une couleur tendre adoucissent de temps en temps la tristesse et la gravité de l'élégie héroïque ; les fictions lui sont même permises, pourvu qu'elles naissent du fond du sujet, et qu'elles s'y rapportent. Si les maux que le poète déplore rappellent trop vivement à sa pensée ceux qui en sont les auteurs ou qui s'en réjouissent, l'indignation vient quelquefois mêler les éclats de sa voix aux accents de la douleur ; et les imprécations que le poète exhale contre les coupables, annoncent une justice qu'il exerce ou une mission divine qu'il remplit ; mais les emportements de l'indignation doivent être rapides comme l'éclair, et ne pas laisser plus de traces que lui, parce que la douleur est le caractère dominant de ce genre, et c'est dans ce sens que le législateur du parnasse a dit :

¹ J. Treneuil, *Poèmes élégiaques*, *ibid.*, p. 74.

² Voir sur cette question G. Genette, « Introduction à l'architexte » [1979], dans : G. Genette [*et al.*], *Théorie des genres*, *op. cit.*, pp. 139-148.

³ J. Treneuil, *Poèmes élégiaques*, *op. cit.*, p. 79.

Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie¹.

Exit Érato, Melpomène s'invite dans l'élégie et lui confère une dignité littéraire qui lui a été longtemps refusée... Mais il est difficile de ne pas voir que cet élargissement du spectre élégiaque fait miroiter la variété, les irisations des poèmes du recueil : élévation « tragique », « couleur tendre », « fictions », « indignation », « accents de la douleur », « imprécations »... Car le discours n'est pas un traité théorique indépendant, mais occupe une fonction préfacielle, vouée notamment à la *captatio benevolentiae*².

Le refus de l'autorité absolue de l'étiquette générique, d'une sorte de fétichisme du nom qui inférerait le genre d'un poème de son titre, et le rejet d'une définition purement formelle de l'élégie, ne sont que les prolégomènes nécessaires à un renouvellement de l'élégie dont chacun sent l'urgence. Or rejeter l'inféodation de l'élégie à des critères traditionnels jugés obsolètes, c'est lui permettre de se nourrir et de se régénérer par les contacts et les synergies diverses jusqu'à l'instaurer en tonalité à la fois fondamentale et protéiforme, en note de fond de tout un ensemble de genres qui tourbillonnent au sein d'une même visée expressive. La modernité romantique peut alors inscrire l'élégie dans un réseau dense de sous-genres poétiques traversés et investis par la posture lyrique, voire l'ouvrir à une trans-généricité.

Ceci se manifeste d'abord par les voisinages génériques dans la composition même des recueils, où se coudoient diverses catégories de poèmes, dont la reconnaissance est plus ou moins certaine selon qu'elles poursuivent bon gré mal gré des formes héritées de la tradition ou qu'elles mettent en œuvre des thèmes, des stratégies énonciatives ou des dominantes tonales plus ou moins visibles. Ainsi Marceline Desbordes-Valmore juxtapose-t-elle explicitement ses élégies à des « romances » dans le recueil de 1819. Quoique proches des élégies par certaines thématiques (l'abandon, l'attente et la souffrance amoureuses, la plainte de l'exil), ces romances s'en distinguent pourtant par quelques caractéristiques formelles relativement nettes : un nombre de vers généralement moindre, l'emploi fréquent de vers aux mesures courtes (vers simples, du 3-syllabe au 8-syllabe), et le recours habituel à divers procédés de répétition (vers servant de refrain, anaphores et épiphores, parallélismes, etc.), toutes caractéristiques motivées par le fait que les romances demeurent destinées à être chantées. De même, les « Romances élégiaques » que publie Hippolyte de La Morvonnais en deuxième section d'un volume de 1824 ne se distinguent guère des « Élégies à Palmyre » qui précèdent par leur thématique (peines d'amour, abandon, langueur) ni par leur métrique, mais plutôt par la substitution à la monodie liée à un *je* unifié d'une énonciation où domine la

¹ J. Treneuil, *Poèmes élégiaques*, *ibid.*, pp. 152-153.

² Voir G. Genette, *Seuils* [1987], Paris : Éditions du Seuil, 2002, (Points / Essais), p. 201 sq.

troisième personne, laissant place à la mise en scène de "personnages" divers¹. Ces derniers, devenant fréquemment locuteurs, autorisent une polyphonie que la première partie du livre s'interdisait. On retrouve ainsi une différence qui sépare déjà, dans les *Œuvres* de Millevoye, les « Élégies » du livre premier et celles du livre second, fondées sur la polyphonie de locuteurs antiques ; les « Chants élegiaques » qui suivent, quant à eux, se servent de personnages locuteurs orientaux et exotiques.

Lamartine mêle dans ses recueils des poèmes dont les intitulés font signe vers une certaine variété générique. Dans les seules *Méditations* de 1820 et 1823, se croisent odes (« Ode », « Ode sur la naissance du duc de Bordeaux »), psaumes (« Chants lyriques de Saül, imitation des psaumes de David »), hymnes (« La Charité, hymne oriental », « Hymne au soleil »), dithyrambes (« La Poésie sacrée, dithyrambe »), et autres « Invocation », « Consolation », « Stances », « Chant d'amour », sans compter des titres plus ambigus, où l'absence d'article tend à convertir un nom thématique en nom rhématique, en particulier à la faveur de récurrences (« Souvenir » / « Ressouvenir du lac Léman » ; « Adieu » / « Adieux à la mer » / « Adieux à la poésie »), ou à l'inverse procédant par thématisation de noms rhématiques (« La Prière », « Les Préludes »). En 1824, Hippolyte de La Morvonnais publie un volume intitulé *Élégies et autres poésies, suivies de Sapho, drame lyrique* ; à la suite de seize « Élégies à Palmyre » se trouvent neuf « Romances élegiaques », dans une variation générique assez subtile, qui tient surtout à l'emploi dominant, dans les romances, de vers simples (7-syllabe et 8-syllabe principalement). Le volume d'Auguste Brizeux intitulé *Marie* contient trois poèmes baptisés « hymnes », et l'auteur, dans sa préface, met en balance le terme d'élegie avec celui d'idylle. Les recueils de Victor Hugo brassent également divers genres dans le sillon du registre élegiaque, et si seuls les *Feuilles d'automne* sont désignées, par leur préface, comme des élegies, *Les Orientales* ou *Les Rayons et les ombres* sont travaillés, on en conviendra volontiers, par l'expression élegiaque.

Ainsi distillée dans divers genres poétiques (odes, hymnes, idylles, chants funèbres) ou combinée à de multiples formes (ballades, stances), l'élegie en vient à ne plus se définir que par la trans-généricité de la tonalité élegiaque et investit de nouveaux genres aux appellations syncrétiques, comme le *chant élegiaque*, dont Millevoye revendique la nouveauté, ou la *méditation* et l'*harmonie* qui constituent des noms génériques propres à subsumer, dans le lyrisme lamartinien, les frontières génériques traditionnelles.

Ceci nous amène à souligner que les incertitudes de la généricité auctoriale concernant l'élegie sont entretenues, dans le romantisme, non seulement par la difficulté à définir un

¹ H. de La Morvonnais, *Élégies et autres poésies, suivies de Sapho, drame lyrique*, Paris : Ponthieu, 1824.

genre libéré de critères formels et dont la teneur imprécise est désormais désignée par le nébuleux concept d'« élégiaque », mais aussi par le voisinage de diverses espèces poétiques avec lesquels parfois elle s'entremêle, la modernité romantique n'appréciant guère les frontières étanches. L'élégie, et l'élégiaque, ne peuvent être définis à l'ère romantique sans tenir le plus grand compte de ces contiguités qui révèlent souvent des affinités voire des hybridations possibles. Sous la bannière de l'adjectif « lyrique », qui maintient une certaine confusion entre des qualités musicales, des caractéristiques énonciatives et des attitudes affectives et existentielles, la poésie devient un espace à la topologie instable, encore apte à intégrer partiellement des aspects relevant de la chanson (*chant* et *romance* font signe vers cette parenté) et des éléments dramatiques¹, comme en témoignent par exemple l'insertion de « L'Apparition de l'ombre de Samuel à Saül, fragment dramatique » dans les *Nouvelles Méditations poétiques*, l'annexion de *Sapho* au volume élégiaque de La Morvonnais, ou encore la composante dialoguée importante de plusieurs des *Tristes* de Belmontet, tous textes faisant la part belle à la mise en scène des voix et attestant d'une proximité depuis longtemps remarquée avec la tragédie.

Dans le champ du « lyrique » entrent aussi avec le romantisme des textes de prose (poèmes en prose, prose poétique), ce qui rend encore plus incertaine la clôture de l'élégie : non seulement, dès la fin du XVIII^e siècle, on publie des élégies en prose, mais des textes de prose poétique envahis d'élégiaque (telles les pages sans titre de Maurice de Guérin traditionnellement appelées « Méditation sur la mort de Marie ») glissent alors aisément dans le domaine de l'élégie. Celui-ci tend à une véritable *extériorisation*, un déport vers d'autres domaines génériques, en particulier la prose narrative. En tant que fiction, le *Joseph Delorme* de Sainte-Beuve exploite déjà les effets d'une diffusion de l'élégie dans le récit de la « Vie » de Delorme qui ouvre le volume. *Graziella* de Lamartine multiplie les liens intertextuels avec certaines des *Méditations poétiques* et se clôt sur une élégie insérée (« Le Premier Regret »). On connaît également le fameux *incipit* du *Lys dans la vallée* d'H. de Balzac et l'équivalence qu'il établit entre le genre élégiaque et le récit des émois amoureux de Félix de Vandenesse :

À quel talent nourri de larmes devons-nous un jour la plus émouvante élégie, la peinture des tourments subis en silence par les âmes dont les racines tendres encore ne rencontrent que de durs cailloux dans le sol domestique, dont les premières frondaisons sont déchirées par des mains haineuses, dont les fleurs sont atteintes par la gelée au moment où elles s'ouvrent ? Quel poète nous dira les douleurs de l'enfant dont les lèvres sucent un sein amer, et dont les sourires sont réprimés par le feu dévorant d'un œil sévère ? La fiction qui représenterait ces pauvres cœurs opprimés par les êtres placés autour d'eux pour favoriser les développements de leur sensibilité, serait la véritable histoire de ma jeunesse².

¹ Il est possible d'y voir un résidu de la notion classique de poème dramatique, mais aussi la marque d'une abolition moderne des frontières entre théâtre et poésie qui culminera dans le symbolisme.

² H. de Balzac, *Le Lys dans la vallée* [1836], Paris : Garnier-Flammarion, 1972, (G.-F.), p.45.

Dans l'édition de 1836 du *Médecin de campagne*, Balzac choisit finalement d'intituler le septième et ultime chapitre du roman « Élégies », titre suffisamment significatif pour qu'il le conserve au dernier des cinq chapitres de l'édition de 1839. Enfin, certains récits de Nerval, en particulier *Sylvie*, ne peuvent à l'évidence que rappeler la matière et la manière élégiaques du romantisme.

Cependant, très tôt, et sans doute même parallèlement à cette transposition de l'élegie dans le récit à tonalité élégiaque, une résistance se fait jour. Comme l'a montré Pierre Loubier, *Le Dernier Jour d'un condamné*, par exemple, correspond bien à une tentative d'échapper au « simulacre des élégies du poète mourant ou des fictions d'écriture posthume¹ » qui ont abondé dans la poésie romantique, en lui opposant la mort concrète et violente du condamné, et ce, dès le « théâtre satirique² » de la seconde préface :

Les strophes « troubadour » du poète élégiaque de la « comédie à propos d'une tragédie » qui préface *Le Dernier Jour d'un condamné* tirent les larmes aux yeux de M^{me} de Blinval ; ces vers rappellent les « grands vers pleureurs » que Hugo avait pu pratiquer dans sa prime jeunesse et la violence de l'ironie avec laquelle il disqualifie ce Romantisme modéré aux émotions « douces rêveuses mélancoliques » (surtout pas de sang, pas d'horreur !) est à la mesure de la violence tragique du fait social de la peine de mort³.

Dans le roman, Hugo découvre selon Pierre Loubier une forme de contre-élégie plus efficace que l'élegie même, tirant sa force paradoxale d'un pathétique qui n'a pas été recherché comme tel, d'un pathétique en quelque sorte contingent ou secondaire.

Les modalités principales du genre selon P. Loubier

Dans son article portant sur « L'élegie et les genres sous l'Empire et la Restauration⁴ », Pierre Loubier propose une sorte de typologie ou de classification de la production qui s'avoue élégiaque à travers l'identification « de quatre modalités (au moins) différentes de l'élegie : métaphysique, héroïque, pharmaceutique, érotique⁵ ». Le terme de

¹ P. Loubier, « Victor Hugo et l'Élegie I – Les élégies de la vie privée », communication au Groupe Hugo (Université Paris VII) du 20 octobre 2007, accessible en ligne : groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/07-10-20Loubier.htm [Dernière consultation le 12 mars 2010].

² M. Roman, *Le Dernier Jour d'un condamné de Victor Hugo*, Paris : Gallimard, 2000, (Foliothèque), p. 25.

³ P. Loubier, « Victor Hugo et l'Élegie I – Les élégies de la vie privée », *loc. cit.*

⁴ P. Loubier, « L'élegie et les genres sous l'Empire et la Restauration », dans : D. Moncond'huy et H. Scepti, *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007, (La Licorne), pp. 177-191.

⁵ P. Loubier, « L'élegie et les genres sous l'Empire et la Restauration », *ibid.*, p. 182. P. Loubier a lui-même indiqué dans ses travaux suivants d'autres modalités effectives : « L'approche généalogique débouche sur la mise en évidence et la mise en concurrence de plusieurs modalités différentes de l'élegie : métaphysique, biblique, héroïque, pharmaceutique, érotique, nationale, populaire, etc. » (*La Voix plaintive – Sentinelles de la douleur, op. cit.*, p. 84). Dans le même ouvrage, certains chapitres sont consacrés à d'autres variantes encore : « élégie vendéenne », « élégie sociale et compassionnelle », « élégie domestique ». Nous nous en tiendrons à

« modalités » marque bien la tension entre l'unité d'un « genre » présupposé – ne serait-ce que par le choix auctorial de ce nom dans les titres ou les sous-titres de poèmes ou de recueils – et ses mises en œuvre distinctes et, comme telles, repérables à la lecture (avec notre recul historique, tout au moins). La diversité n'est donc pas une hétérogénéité absolue, mais un ensemble de variations sur un fond commun. Le principe de ces modalités, comme le montre P. Loubier, est à chercher dans la pensée généalogique du genre : chaque modalité se rattache en effet à une origine et / ou à des modèles spécifiques, à des « strates », qui, affirme-t-il, « se superposent et parfois s'opposent ou se frottent¹ ». Souples et perméables, de telles catégories permettent de donner à voir de façon schématique, à la manière d'une coupe synchronique large, les strates du terrain de l'élégie. Nous n'ignorons pas qu'en les présentant ainsi, nous occultons partiellement les glissements progressifs du genre dont elles procèdent ; mais il ne s'agit que d'une mise entre parenthèses momentanée du dynamisme diachronique, puisque nous reviendrons ensuite sur ces mouvements qui travaillent, à la fois dans la théorie du genre et dans ses réalisations poétiques, l'élégie.

L'inspiration érotique ou l'élégie du corps amoureux

Cette première modalité descend, selon P. Loubier, d'une « strate » qui fait l'« objet d'un déni quasi unanime² » : l'élégie érotique romaine et française. Sa composante épicurienne et libertine, illustrée par Bertin, Parny et Chénier au XVIII^e siècle, la condamne à un effacement relatif de la production littéraire, tout au moins en surface, et tombe parfois sous le coup d'un verdict de rejet absolu. Nous aurons l'occasion de revenir notamment sur le *Discours sur l'élégie héroïque* de Joseph Treneuil, qui blâme avec force l'élégie érotique latine comme celle du XVIII^e siècle, jugées profondément immorales et décadentes, au nom d'une haute idée héroïque et sacrée du genre qui relève d'options chrétiennes et royalistes, Treneuil étant lié au parti antiphilosophique et contre-révolutionnaire. Ce déni esthétique et cette condamnation morale ne font pas pourtant immédiatement consensus sous l'Empire, et n'empêchent pas une relative continuité de la veine sensuelle, qui ne passe que doucement de mode sous l'Empire et ne s'épuise qu'au début de la Restauration. Millevoye, lorsqu'il publie son volume d'élégies en 1812, ne craint pas d'offrir ainsi au public, notamment dans le livre I,

celles qu'il a nommées dans l'article précité, qui nous semblent constituer une catégorisation moyenne, évitant à la fois le risque de nier des différences sensibles et celui de multiplier à l'envi les nuances, ce qui suffit à notre propos.

¹ P. Loubier, « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », *loc. cit.*, p. 179.

² P. Loubier, « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », *ibid.*, p. 181.

quelques poèmes relevant de cette inspiration, pour laquelle le goût des lecteurs ne s'est pas encore tout à fait éteint. Les « pauvretés sensuelles¹ » écrites par Lamartine au début de sa carrière poétique en sont un témoignage, quoiqu'il les ait bientôt reniées : dans la préface qu'il ajoute en 1849 aux *Méditations poétiques*, Lamartine déclare lui aussi rejeter fermement l'élégie épicurienne en révélant que, s'y étant adonné avec ferveur dans sa jeunesse sous l'ascendant de Bertin et de Parny, il aurait soudain brûlé ces premiers essais poétiques pour se tourner vers une inspiration plus profonde. Mais l'on sait qu'il s'agit certainement là d'une fiction d'autodafé destinée à accroître l'aura d'un auteur consacré comme l'un des piliers de la poétique du christianisme. L'ombre de Parny règne encore à l'évidence sur la genèse des grands recueils de Lamartine, et l'on peut se faire une idée des élégies sensuelles qu'il compose d'abord entre 1810 et 1816 à travers l'« Élégie sixième² » et « À Elvire³ », et quelques autres traces perceptibles dans les *Méditations poétiques* (1820) et les *Nouvelles Méditations poétiques* (1823), comme l'a montré Paul Bénichou⁴. Enfin, la poésie de jeunesse de Théophile Gautier, paraît répondre précisément, non sans intention ludique, au déni de la sensualité élégiaque largement partagé après l'événement des *Méditations poétiques*.

L'alibi de la jeunesse

Il est ce qu'on pourrait appeler une circonstance atténuante pour les auteurs de telles élégies : la jeunesse. La fougue et les passions de l'adolescence légitiment, ou tout au moins font tolérer, qu'un auteur produise des textes qui dépeignent les tourments amoureux dans toute leur force et dans toute leur variabilité capricieuse. Dans le domaine de l'élégie érotique, l'alliance de la lyre amoureuse et de la jeunesse du poète devient même, au-delà des éventuelles réalités sociologiques et biographiques, un thème, voire un lieu commun, du genre élégiaque.

¹ Lamartine, « Première Préface des *Méditations* » [1849], *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 62.

² Lamartine, « Élégie sixième », *Œuvres poétiques complètes* [1963], édition de M.-F. Guyard, Paris : Gallimard, 2001, (La Pléiade), pp. 1730-1731.

³ Lamartine, « À Elvire », *ibid.*, pp. 1741-1742.

⁴ P. Bénichou, « Sur les premières élégies de Lamartine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1965, pp. 27-46, repris dans *L'Écrivain et ses travaux*, Paris : José Corti, 1967, pp. 120-143. « C'est en effet dans les deux grands recueils de 1820 et de 1823 qu'il faut aller chercher des vestiges des *Élégies* de 1816 » déclare-t-il (p. 121), mais Lamartine n'a gardé de ces poèmes de jeunesse que le meilleur ; aussi P. Bénichou analyse-t-il ensuite les deux poèmes cités pour approcher, tant que faire se peut, le reste de la production des années 1810-1816.

Dans « Le Sort d'un amant », douzième pièce du livre premier des *Élégies* de Millevoye, le poète se livre avec humour à une réflexion sur l'élégie d'inspiration érotique, où il souligne le destin malheureux de celui qui consacre ses efforts à chanter ses amours, en cédant aux encouragements de perfides et oublieuses jeunes filles. Le poème déroule, dans le vers léger de l'heptasyllabe hérité de la chanson autant que de l'ode¹, un récit entièrement fondé sur l'argument de la *recusatio* latine :

J'étais jeune, une déesse
Des cieux pour moi descendit ;
Souriant elle me dit :
« Je suis l'antique Sagesse. »

Son air de sincérité
Ajoutait encore aux grâces
De sa douce austérité ;
Elle ajouta : « Suis mes traces ;
Je mène à la vérité. »
Je la suivis ; mais les belles
De moi détournaient les yeux.
« Ah ! redisait l'une d'elles,
Jeune sage est bientôt vieux. »
À ces mots, de ma déesse
Je pris congé sans retard,
Et dis à l'enchanteresse :
« Prends pitié de ma vieillesse,
Rajeunis-moi d'un regard. »

Embrassé du feu lyrique,
J'osai jusque dans les cieux
Suivre l'aigle audacieux
En son essor pindarique.
Je vis les belles alors
Accueillir d'un ris perfide
Mes poétiques transports,
Et ces colombes de Gnide
S'enfuir devant mes accords.
Elles me disaient : « Compose
De plus gracieux écrits
Dont le baiser, dont la rose
Soient le sujet et le prix. »

À cette voix adorée
Je ne pus me refuser
Et de ma lyre effleurée
Le chant n'eut que la durée
De la rose ou du baiser².

Le jeune poète s'adonne d'abord à la philosophie, puis à la haute poésie encomiastique, pour finalement succomber à l'appel et à la séduction de la poésie amoureuse, dont les « belles » sont les surnoises muses. Le récit de la *recusatio*, renoncement aux plus majestueuses ambitions poétiques et régression vers une écriture proprement puérile, n'a ici, comme au

¹ Voir J.-M. Gouvard, *La Versification*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999, (Premier cycle), pp. 105-107.

² Ch.-H. Millevoye, « Le Sort d'un amant », v. 1-36, *Élégies, Œuvres, op. cit.*, pp. 71-73.

début des *Amours* d'Ovide, rien de tragique : minées par le « ris » des belles, les postures grandiloquentes du jeune poète se dénoncent elles-mêmes par la théâtralité de l'apparition divine puis par l'emploi ironique d'hyperboles et de périphrases usées. Les cinq derniers vers du passage ci-dessus marquent un véritable tournant dans le poème : l'amant-poète y consent enfin à l'élégie amoureuse dont il nomme les thèmes (la rose, le baiser) et dont il affirme surtout le caractère mineur. L'élégie se trouve définie dans sa légèreté lyrique, simple effleurement de l'instrument poétique, et dans sa fugacité. Les rimes choisies signent ces qualités du « chant » élégiaque, puisque pour la première fois dans le texte les rimes féminines et masculines réduisent à l'extrême leur différence sonore : [Re] / [ze]. L'unité vocalique de ces rimes participe d'une esthétique de l'atténuation et de la modulation associée à l'élégie. Le mouvement final du poème montre la coïncidence entre la fin de la jeunesse et l'abandon nécessaire de l'élégie amoureuse :

Maintenant que ma jeunesse
 Traîne des jours sans désirs,
 Et que l'abus des plaisirs
 Me condamne à la sagesse :
 Les belles, le front glacé,
 Me regardent comme un ombre ;
 Et pour elles, du passé
 Les baisers, doux et sans nombre
 Semblent un songe effacé.
 Les ingrates m'osent dire :
 « Nous te répétions toujours
 Que les travaux de la lyre
 Usaient lentement tes jours. »

Plus que vous fidèle et tendre,
 Cette lyre au monument
 Avec moi voudra descendre ;
 Mais qui de vous sur ma cendre
 Viendra rêver un moment¹ ?

L'élégie est vouée au transitoire et, comme les plaisirs amoureux, elle use la jeunesse sans assurer la survie de l'amour ni de la gloire poétique. Le temps de la jouissance, prématurément consumé en l'élégie, fait simultanément s'éteindre la vie et se taire la lyre. Assurément, il y a dans ce poème tout le poids des lieux communs du *tempus fugit* et du *carpe diem* qui se répondent déjà sans cesse chez Parny, se plaignant par exemple que « Durant le cours de [s]a triste jeunesse, / [S'il a] vécu, ce ne fut qu'un moment² ». Mais, dans une perspective qu'on peut déjà juger « moderne », si tant est que la modernité littéraire est caractérisée par une tendance croissante à la réflexivité, le poème noue la corrélation pour ainsi dire factuelle entre élégie érotique et émois de jeunesse – présente dès l'élégie latine – à la problématique plus générale d'une fin de la poésie. La coïncidence entre la mort du poète et

¹ Ch.-H. Millevoye, « Le Sort d'un amant », v. 37-54, *Élégies, Œuvres, ibid.*, p. 73.

² Parny, « Élégie XI », v.3-4, *Élégies*, livre IV, *Œuvres, op. cit.*, p. 116.

le silence de la lyre se charge chez Millevoye, nous y reviendrons, de toute la charge symbolique de la figure du Poète mourant, dont on sait la fortune. L'élégie accède de cette façon à la possibilité d'être une élégie de la poésie elle-même, élégie de l'élégie, poésie de la fin de la poésie.

C'est dans cette optique qu'il faut envisager rapidement l'ambivalence du lien entre jeunesse et élégie chez le Lamartine des *Méditations*. Ce lien est affirmé à l'envi par le poète mâconnais dans la légende qu'il a sciemment bâtie autour de la genèse de son œuvre. Le poème final des *Nouvelles Méditations poétiques* dans l'édition originale de 1823¹ fait partie de ces textes lamartiniens qui entrelacent avec insistance le développement de l'œuvre aux aléas de l'existence du poète rapportés avec plus ou moins d'exactitude autobiographique. Intitulé « Adieux à la poésie », ce poème dramatise la destinée des relations du poète et de sa lyre. La strophe 7 dresse le bilan de la production poétique antécédente :

Dans l'ombre, auprès d'un mausolée,
Ô lyre ! tu suivis mes pas,
Et des doux festins exilée
Jamais ta voix ne s'est mêlée
Au chant des heureux d'ici-bas².

Comme le signale F. Letessier dans son édition, ce passage « définit les deux manières successives de Lamartine³ ». La première est la poésie épicurienne des « doux festins », objet d'un sévère déni, et qui constitue, selon Lamartine, l'essence même de l'élégie, genre futile, propre à l'adolescence et aux premières amours, que le poète parvenu à maturité doit rejeter. Il condamne ainsi sans appel la poésie érotique de Parny et de Bertin qui a fait les délices de ses jeunes années et qu'il a d'abord beaucoup imitée ; *de facto*, il réduit le genre de l'élégie à cette veine qu'il tient pour puérile et sensuelle⁴. La seconde manière, plus grave et plus digne, est celle du chant funèbre et de la « méditation », dont Lamartine veut à tout prix faire coïncider la naissance avec l'événement biographique de la mort de Julie Charles, comme en témoigne *Raphaël*. La jeunesse se trouve par conséquent associée à la légèreté de l'élégie, et le deuil et la méditation font venir le poète à sa maturité. Encore ne faut-il pas s'arrêter là : comme le suggère le titre même du poème, il est pour Lamartine où l'homme ne doit plus se consacrer à la poésie – idée sur laquelle il insiste également dans la « Première Préface des *Méditations* » de 1849 :

¹ Dans l'édition de 1849, le poète ajoutera à sa suite deux autres textes : « À un curé de village », antidaté de 1829, et « À Alix de V..., jeune fille qui avait perdu sa mère ».

² Lamartine, « Adieux à la poésie », v.36-40, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 419.

³ Cf. la note du vers 40, dans : Lamartine, *Méditations*, Paris : Garnier Frères, 1968, p. 866.

⁴ « Pauvretés sensuelles » et « puérités », écrit-il dans la « Première Préface des *Méditations* » [1849]. Voir Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 62.

La poésie ne m'a jamais possédé tout entier. Je ne lui ai donné dans mon âme et dans ma vie seulement que la place que l'homme donne au chant dans sa journée : des moments le matin, des moments le soir, avant et après le travail sérieux et quotidien. Le rossignol lui-même, ce chant de la nature incarné dans les bois, ne se fait entendre qu'à ces deux heures du soleil qui se lève et du soleil qui se couche, et encore dans une seule saison de l'année. La vie est la vie, elle n'est pas un hymne de joie ou un hymne de tristesse perpétuel. L'homme qui chanterait toujours ne serait pas un homme, ce serait une voix. L'idéal d'une vie humaine a toujours été pour moi celui-ci : la poésie de l'amour et du bonheur au commencement de la vie ; le travail, la guerre, la politique, la philosophie, toute la partie active qui demande la lutte, la sueur, le sang, le courage, le dévouement, au milieu ; et enfin le soir, quand le jour baisse, quand le bruit s'éteint, quand les ombres descendent, quand le repos approche, quand la tâche est faite, une seconde poésie ; mais la poésie religieuse alors, la poésie qui se détache entièrement de la terre et qui aspire uniquement à Dieu, comme le chant de l'alouette au-dessus des nuages. Je ne comprends donc le poète que sous deux âges et sous deux formes : à vingt ans, sous la forme d'un beau jeune homme qui aime, qui rêve, qui pleure en attendant la vie active ; à quatre-vingts ans, sous la forme d'un vieillard qui se repose de la vie, assis à ses derniers soleils contre le mur du temps et qui envoie devant lui au Dieu de son espérance ses extases de résignation, de confiance et d'adoration, dont ses longs jours ont fait déborder ses lèvres¹.

Quelque simpliste que ce soit cette présentation au vu de l'œuvre de Lamartine jusqu'en 1849, elle nous intéresse en ce qu'elle correspond à une vision particulière de la poésie que l'ensemble des « Adieux à la poésie » reprend et développe, et qui rabat toujours « l'élégie » sur les amours de jeunesse et la futilité qui les accompagne, au profit de la « méditation », qui en constitue un dépassement en permettant à la poésie d'accéder à la pensée, et non plus seulement au sentiment et au désir, puis à l'expression de la foi. Paradoxalement, c'est en récusant l'élégie que Lamartine, sous le nom de « méditation », érige en modèle un nouveau type d'élégie, celui que la modernité va promouvoir, et qui peut chanter la fin du chant, se faire élégie de la poésie.

Millevoye et le badinage

Un badinage sensuel, rémanence de la poésie libertine du siècle passé sans en être l'imitation, a encore droit de cité au sein de la diversité assumée des *Élégies* de Millevoye telles qu'elles ont été rassemblées en 1812, notamment dans le livre I.

Il reste par exemple, chez Millevoye, quelque chose d'un érotisme de la nature tel qu'on le surprend dans les brèves notations végétales de Parny. La nature, par sa luxuriance, protège les amants, les cache au regard d'autrui, et, garantissant le respect d'une certaine pudeur, favorise l'épanouissement de leur sensualité. Le poème « À un bosquet », troisième pièce du premier livre des *Élégies*, demeure à cet égard proche de la vision de la nature comme du style du XVIII^e siècle :

À UN BOSQUET.

¹ Lamartine, « Première Préface des *Méditations* », *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, *ibid.*, p. 66.

Salut, bosquet délicieux,
 Planté par la main du mystère,
 Toi dont le voile officieux
 Rendit la pudeur moins austère
 Et l'amour plus audacieux !
 Qu'à tes voluptueux ombrages
 L'hiver épargne ses outrages,
 L'été, sa dévorante ardeur ;
 Qu'il échappe au vent des orages,
 Au fer tranchant de l'émondeur.
 Que l'amoureuse Philomèle
 Ne chante que sur tes ormeaux ;
 Et que la houlette fidèle
 Défende la branche nouvelle
 Contre l'insulte des troupeaux.
 Puisse l'abeille murmurante
 Préférer ta feuille odorante
 Même au calice de la fleur !
 Puisse enfin toute la nature
 Protéger ta faible verdure,
 Et te payer de mon bonheur¹ !

Le bosquet est un abri, qui relève d'une féminité archétypale : l'épaisseur végétale occulte et recouvre, comme un « voile », sous de « voluptueux ombrages », les amants. Tout y participe au bien-être sensoriel : tiédeur, ambiance parfumée, harmonie du chant du rossignol et de « l'abeille murmurante ». Mais il faut remarquer que le bosquet n'est qu'une demi-nature ; le poète rappelle son origine artificielle au vers 2, et supplie la « nature » d'en protéger la verdure... Le bosquet incarne une nature maîtrisée et s'apparente à une commodité libertine. Mais surtout, la récurrence des tournures optatives laisse paraître la crainte de sa violation, voire de sa disparition, et indique par là la fragilité de l'intimité amoureuse.

Celle-ci est en effet chez Millevoye toujours transitoire, voire toujours déjà perdue. Une séquence narrative de trois poèmes dans la veine de l'élégie érotique romaine ou libertine – « Le Déguisement », « Le Retour » et « La Soirée » – développe le thème d'une escapade champêtre des amants loin du village où leurs amours sont impossibles. La nature y est chaque fois perçue comme un abri amoureux bien éphémère. Ainsi le court texte du « Retour », qu'on peut penser plus proche de l'idylle ou de la pastorale que de l'élégie, présente-t-il néanmoins le lieu intime comme déjà quitté, dans une perspective élégiaque :

LE RETOUR

Sur le chaume de ces demeures
 Déjà le soir s'est abaissé :
 Sortons de l'asile où les heures
 Comme des instants ont passé.
 Souris, Amour, si la bergère,
 Quittant la grotte bocagère,
 En rapporte, selon mes vœux,
 Un doux souvenir dans son âme,

¹ Ch.-H. Millevoye, « À un bosquet », *Élégies, op. cit.*, pp. 58-59.

Dans ses yeux une douce flamme,
Une feuille dans ses cheveux¹.

Doublement protectrice, la « grotte bocagère » est un « asile » à la fois tellurique et végétal, aux connotations utérines, mais profondément ambigu. Bien que mettant à l'abri du temps, ou plutôt permettant un écoulement du temps différent de celui du monde extérieur, la grotte est vouée au transitoire : c'est une parenthèse, un hors-temps dont il faut sortir pour rentrer à nouveau dans le temps, dans l'urgence du « soir » qui « Déjà [...] s'est abaissé ». De même, le poème suivant évoque dans ses premiers vers une nature complice des amants, qui les met provisoirement à l'abri de la société et du regard des autres :

J'entends la cloche de la nuit
Qui vers la cité nous rappelle ;
Le char léger qui nous conduit
Fend les airs : la route s'enfuit,
Le plaisir s'enfuit avec elle.
Des simples charmes du vallon
Aux pompeux ennuis du salon
Il faut passer, ma bien-aimée !
Pour nous vingt flambeaux éclatants
Vont remplacer dans peu d'instant
Le demi-jour de la ramée².

L'opposition paronymique du « vallon » et du « salon », que l'antithèse des vers 6 et 7 rend immanquable, ne peut que souligner la valeur protectrice de la nature, connotée par la courbure et l'enveloppement implicites du « vallon ». Le « demi-jour de la ramée » suggère à nouveau l'obstacle rassurant que la couverture végétale oppose au regard inquisiteur de la société.

Mais Millevoye ne se montre pas réellement, dans ces poèmes, un chantre nostalgique de l'intimité amoureuse. Sa vision de la nature s'y ressent encore à l'évidence de l'érotisme du siècle précédent, et l'opposition entre l'intimité offerte par la nature aux amants et les lieux de sociabilité où règne l'interdit est un *topos* de la poésie libertine. À preuve les derniers vers, déjà cités, du « Retour » : la « grotte bocagère » n'est pas le véritable dépositaire du souvenir de l'aventure amoureuse, puisque c'est la femme elle-même, en son âme et en son corps, qui doit en retenir le « doux souvenir » (v. 8). Tout le plaisir transgressif de l'amourette vient précisément d'une extériorisation progressive de ce souvenir : « Un doux souvenir dans son âme, / Dans ses yeux une douce flamme, / Une feuille dans ses cheveux » (v. 8-10). L'érotisme du poème vient du secret des signes, dont l'amant-poète espère être le seul interprète possible. Comme chez Parny, l'érotisme tend vers une sémiologie confidentielle du corps : « Car aux yeux ravis d'un amant / Le lis peut effacer la rose ; / Le coloris le plus

¹ Ch.-H. Millevoye, « Le Retour », *Élégies, ibid.*, p. 75.

² Ch.-H. Millevoye, « La Soirée », v. 1-11, *Élégies, ibid.*, p. 76.

charmant / Est la pâleur dont il est cause¹ ». Chez Millevoye, la nature peut donc parfois se réduire au paysage convenu d'une intimité toute érotique. En cela, elle n'engage pas encore véritablement un rapport ontologique du sujet au monde, que l'on sent poindre pourtant dans certaines autres de ses élégies, davantage orientées vers une sensibilité préromantique, ou tout au moins travaillées par une relation plus essentiellement dysphorique au paysage, dont nous étudierons plus loin les modalités.

Sensualités lamartiniennes

Rassemblant des pièces d'une plus grande hétérogénéité que celle de son recueil de 1820, Lamartine laisse affleurer dans les *Nouvelles Méditations poétiques* certaines pièces qui, nonobstant l'autodafé par lequel il aurait rompu avec la manière de Parny et l'épicurisme de boudoir, relèvent clairement de l'inspiration sensuelle. C'est d'ailleurs à ces pièces qu'il concède l'appellation d'*élégies*, soulignant ainsi la distinction qu'il effectue entre un genre hérité et inscrit dans une poétique de l'imitation et le genre nouveau de la *méditation*, relevant d'une esthétique de l'inspiration et de l'expression : la troisième pièce « Sapho, élégie antique » (probablement écrite vers 1814 ou 1815, et mentionnée dans une lettre à Virieu en 1816), la onzième pièce intitulée sobrement « Élégie », auxquelles on peut au moins joindre la dixième pièce, « À El*** », que les commentaires de 1849 rattachent à la même période d'écriture et désignent explicitement comme une élégie. « Élégie » s'ouvre ainsi par une transparente réécriture du *carpe diem* :

Cueillons, cueillons la rose au matin de la vie ;
Des rapides printemps respire au moins les fleurs.
Aux chastes voluptés abandonnons nos cœurs,
Aimons-nous sans mesure, ô mon unique amie² !

Le commentaire de 1849 est un désaveu catégorique de cette inspiration que Lamartine voudrait excuser par sa jeunesse :

On voit assez, par les formes un peu mythologiques de cette élégie, qu'elle est d'une date très antérieure aux *Méditations*. Elle est du temps où j'écrivis *Sapho*, où j'imitais au lieu de sentir par moi-même. C'est la philosophie voluptueuse et sensuelle d'Horace, d'Anacréon, d'Épicure : ce n'est pas la mienne. Le génie grave et infini du christianisme poétique n'a point passé par là³.

Le choix de retenir pourtant ce texte dans le recueil de 1823 peut-il s'expliquer uniquement par la précipitation dans laquelle Lamartine a composé son recueil ? Peut-être ; toujours est-il que la présence de tels textes témoigne aussi de la position ambiguë et mouvante de l'élégie

¹ Ch.-H. Millevoye, « La Soirée », v. 35-38, *Élégies, ibid.*, p. 77.

² Lamartine, « Élégie », v. 1-4, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 334.

³ Lamartine, commentaire à « Élégie », *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 335.

sensuelle en ce premier XIX^e siècle, où elle continue à survivre tout en faisant l'objet d'un refoulement de plus en plus marqué.

Théophile Gautier : un érotisme critique ?

On oublie souvent que la poésie de jeunesse de Théophile Gautier s'est d'abord épanouie dans l'élégie sensuelle, et que celui-ci n'a jamais renié cette part de son œuvre. En 1845, quand il rassemble ses *Poésies complètes* chez Charpentier, Gautier organise une section intitulée « Élégies » rassemblant vingt pièces, et placée entre « Albertus » et « Intérieurs ». Sur ces vingt pièces, dix-neuf avaient paru dans les *Poésies* de 1830, puis à nouveau dans *Albertus, ou L'Âme et le péché. Légende théologique* en 1833 (dans lequel le poème « Albertus » est placé à la fin). Même si Gautier a remanié beaucoup de textes pour l'édition de 1845, seule l'élégie VII a été ajoutée, et un poème intitulé « Élégie II » dans le recueil de 1830 n'a en revanche pas été retenu. La plupart des poèmes qui figurent parmi les vingt « Élégies » de 1845 ne portaient pas dans leurs titres de 1830 la mention du genre.

Il est intéressant de remarquer que, dans le recueil de 1830 comme dans l'ensemble constitué en 1845, les poèmes présentent des situations amoureuses variées dans un ordre qui peut paraître peu concerté, comme chez les élégiaques latins ou comme chez Parny. On perçoit cependant, à y regarder de plus près, une certaine concertation dans la vingtaine de poèmes de 1845, numérotés et replacés dans un ordre différent de celui où ils apparaissaient en 1830 et en 1833. En effet, on pourrait deviner une certaine cohérence dans l'ensemble de 1845 (nous donnons entre parenthèses les titres des poèmes dans les volumes précédemment parus) :

I (« Méditation »)	XI (« Élégie IV »)
II (« Le Luxembourg »)	XII (« L'Oiseau captif »)
III (« Maria »)	XIII (« Une Âme »)
IV (« Les Deux Âges »)	XIV (« Clémence »)
V (« La Jeune Fille »)	XV (« Souvenir »)
VI (« Élégie I »)	XVI (« Stances »)
VII (« Ballade : Cher Ange... »)	XVII (« Déclaration »)
VIII (« Serment »)	XVIII (« Nonchaloir »)
IX (« Rêve »)	XIX (« Justification »)
X (« Élégie III »)	XX (« Infidélité »)

Ainsi juxtaposés et numérotés, les poèmes n'apparaissent plus, dans cette édition de 1845, comme les morceaux choisis d'une simple anthologie chronologique, mais comme un ensemble dont la logique a été voulue par l'auteur. Qui plus est, Gautier leur ôte, pour cette édition, leurs titres initiaux et leurs épigraphes empruntées tant aux poètes médiévaux et

renaissants, témoignant de leur récente redécouverte (Alain Chartier, Marot, Ronsard, Pontus de Tyard, etc.) qu’aux contemporains (Hugo, Charles Dovoille, Byron, Guiraud, etc.). Si bien qu’on a pu proposer de lire cet ensemble baptisé « Élégies » – et en dépit même de ce pluriel – comme un seul et unique poème recomposé par Gautier à partir de pièces auparavant isolées. Il est vrai que la suite numérotée fait penser aux strophes du poème « Albertus », qui étaient de la même manière simplement précédées de chiffres romains. Mais les « Élégies », si elles sont ainsi placées sous le signe commun d’un genre unique, n’ont cependant pas d’unité formelle. Au niveau métrique, l’alexandrin domine, mais les poèmes VII, XVII et XX sont rédigés en 7-syllabe et le poème VIII en 8-syllabe ; mieux, certains poèmes recourent à l’hétérométrie, telle l’élégie XIV qui fait alterner régulièrement 10-syllabe et 4-syllabe, ou l’élégie XIX qui enchaîne 8-syllabe et 12-syllabe. L’ensemble mêle de plus huit poèmes strophiques à douze poèmes à rimes suivies. Outre une unité de genre qui semble postulée *a posteriori* et d’autorité, il ne faut donc pas chercher ici d’unité formelle, mais plutôt une unité thématique, celle de l’amour, qui engendre peut-être une certaine unité narrative. C’est du moins une hypothèse plausible.

Le poème I constitue indéniablement une sorte d’introduction élégiaque sur le thème de la fuite du temps. Les poèmes II à V évoquent la jeune fille, qui sort à peine de l’enfance et qui perd peu à peu son ingénuité et sa gaieté infantiles. On peut penser que les trois poèmes suivants célèbrent la beauté sensuelle de la jeune femme, avant que les poèmes IX à XI n’insistent sur sa légèreté, son inconstance et les premières absences douloureuses. Les poèmes XII à XV sont nettement plus sombres et plus chargés de souci métaphysique : c’est la mort de la jeune femme qui est ici chantée, et le poème XV interroge ce qui survit de celle qu’on a aimé. Les cinq derniers textes adoptent le ton du badinage et de la frivolité : il s’agit de séduction, d’érotisme oriental et de plaintes sur l’infidélité féminine. Le regroupement de ces vingt élégies est ainsi marqué par une tension entre une succession aléatoire de situations amoureuses typiques variées et l’ordre d’un récit amoureux sous-jacent : les premiers émois face aux jeunes filles font naître le trouble chez le poète, qui prend bientôt acte de la précarité de l’amour par la mort de l’aimée, et se console ensuite dans des aventures sensuelles plus volages. Cependant, le poète ne laisse jamais se stabiliser le visage de l’amante : celle-ci est sans cesse changeante, dans l’âge comme dans l’apparence. Le poème V commence d’ailleurs par ces vers qui insistent sur la beauté diverse de la jeune fille :

Brune à la taille svelte, aux grands yeux noirs, brillants,
 À la lèvre rieuse, aux gestes sémillants,
 Blonde aux yeux bleus rêveurs, à la peau rose et blanche,
 La jeune fille plaît : ou réservée ou franche,

Mélancolique ou gaie, il n'importe ; le don
 De charmer est le sien, autant par l'abandon
 Que par la retenue ; en Occident, Sylphide,
 En Orient, Péri, vertueuse, perfide,
 Sous l'arcade moresque en face d'un ciel bleu,
 Sous l'ogive gothique assise près du feu,
 Ou qui chante, ou qui file, elle plaît ; nos pensées
 Et nos heures, pourtant si vite dépensées,
 Sont pour elle¹. [...]

Faut-il y lire la double postulation que Georges Poulet repère chez Gautier dès ses premiers écrits, à savoir un figement dans la « joie païenne » que procure « la perception de l'instantané » d'une part, et le détachement du matériel et du sensible pour atteindre « le type plastique pur² » ? La jeune fille serait-elle à la fois sensualité épicurienne et modèle esthétique ? Quoi qu'il en soit, la succession des poèmes fait sans cesse alterner des représentations divergentes de la jeune fille ou de la femme : la brune sensible du poème III laisse place à la blonde enfant du poème IV, le poème VII fait reparaître une beauté aux cheveux de jais, et ainsi de suite. Le caractère même de la femme semble insaisissable, oscillant entre pureté et séduction, chasteté et frivolité : ainsi s'opposent par exemple le poème III, où la jeune fille est toute sentimentale et pleure de n'avoir pas vu le poète pendant toute une journée, aux poèmes VI et VII, où elle est qualifiée de frivole. Le recueil est par conséquent moins linéaire qu'il n'y paraît, et la femme est d'emblée assez ambiguë. Les « Élégies » regroupées en 1845 forment donc un ensemble caractérisé par une tension entre unité et disparate qui n'est pas sans évoquer les élégiaques latins. On se souvient des incohérences, des métamorphoses, des contrastes que les noms de Cynthie ou de Corinne unifiaient tant bien que mal chez Properce ou chez Ovide, et de la tension permanente, dans les *Élégies* et dans les *Amours*, entre narrativité et scènes types. Marot lui-même n'avait-il pas doté ses *Élégies* d'une même ambiguïté ? Il nous semble que Théophile Gautier travaille, dans la redistribution de ses textes en 1845, à retrouver un même effet, et que cela lui suffit déjà à justifier le titre d'« Élégies ».

Il serait erroné de penser que l'érotisme de Gautier soit pour autant tout entier inspiré par les poètes latins. En premier lieu, le poète cède volontiers à la mode de l'imaginaire oriental chargé d'une volupté langoureuse et luxueuse, dont le poème XVIII est l'exemple parfait :

Pour oublier le reste, et m'oublier moi-même

¹ Th. Gautier, « La Jeune Fille », v. 1-13, *Poésies complètes*, éd. M. Dreyfous, Paris : Charpentier, 1889-1890, t. I, p. 13.

² G. Poulet, « Théophile Gautier », *Études sur le temps humain I* [1952], Paris : Plon, 1989, (Pocket Agora), p.318.

(Ici-bas être heureux c'est s'oublier), que j'aime,
Loin du monde et du bruit, au fond de son boudoir,
Sur l'ottomane souple auprès d'elle m'asseoir !
– Cela me fait du bien et me repose l'âme.
Quel plaisir ! – Respirer cet arôme de femme,
Rester là sans penser et paresseusement
Accepter comme il vient le plaisir du moment !
– Laisser aller sa vie à la regarder vivre,
Dans tous ses mouvements, l'œil demi-clos, la suivre,
Sentir à ses genoux, en nuages soyeux,
Onder et folâtrer sa robe aux plis joyeux,
Effleurer son bras rond plus blanc qu'un col de cygne,
Sa main d'ivoire, aux doigts sveltes et rosés, digne
D'un portrait de Van Dyck ; puis sur le fin tapis
Agacer en jouant ses petits pieds tapis
À l'ombre du jupon, comme sous la feuillée
Deux passereaux mutins à la mine éveillée !
Oh ! je l'aime d'amour ! – De blonds cheveux follets
Se dorent sur son col de magiques reflets,
À travers ses longs cils, au bord de sa prunelle,
Dans la nacre, chatoie une moite étincelle,
Et sa bouche mignarde, au parler enfantin,
S'ouvre comme une rose aux baisers du matin¹.

Le lecteur est sensible aux images d'un exotisme où les étoffes de l'ameublement et des vêtements se mêlent aux matières précieuses auxquelles le corps féminin est comparé et à ses moirures. Mais l'écriture érotique passe également par un habile travail sur toutes les images de la souplesse et de l'allongement, qui miment l'oubli de soi et l'abandon des corps (« nuages soyeux », « Onder », « col de cygne », « cheveux follets », « longs cils ») et sur les enjambements qui accentuent encore l'étirement maniériste du corps : « Sa main d'ivoire, aux doigts sveltes et rosés, digne / D'un portrait de Van Dyck » (v. 14-15) et « [...] De blonds cheveux follets / Se dorent sur son col de magiques reflets » (v. 19-20).

L'érotisme de ces poèmes de Gautier a pourtant son originalité propre et ne se prive pas de faire entendre sa note discordante dans le concert des amoureuses romantiques éthérées – ce que souligne avec force le poème VI (ancienne « Élégie I ») qu'il faut considérer en entier :

Nuit et jour, malgré moi, lorsque je suis loin d'elle,
À ma pensée ardente un souvenir fidèle
La ramène ; – il me semble ouïr sa douce voix
Comme le chant lointain d'un oiseau ; je la vois
Avec son collier d'or, avec sa robe blanche,
Et sa ceinture bleue, et la fraîche pervenche
De son chapeau de paille, et le sourire fin
Qui découvre ses dents de perle, – telle enfin
Que je la vis un soir dans ce bois de vieux ormes
Qui couvrent le chemin de leurs ombres difformes ;
Et je l'aime d'amour profond : car ce n'est pas
Une femme au teint pâle et mesurant ses pas,

¹ Th. Gautier, « Nonchaloir », *Poésies complètes, op. cit.*, p. 83.

Au regard nuagé de langueur, une Anglaise
Morne comme le ciel de Londres, qui se plaise,
La tête sur sa main, à rêver longuement,
À lire Grandisson et Werther ; non, vraiment ;
Mais une belle enfant inconstante et frivole,
Qui ne rêve jamais ; une brune créole
Aux grands sourcils arqués, aux longs yeux de velours
Dont les regards furtifs vous poursuivent toujours ;
À la taille élancée, à la gorge divine,
Que sous les plis du lin la volupté devine¹.

Le poème, fait d'une seule longue phrase, trouve son mouvement dans l'incarnation progressive de la jeune femme, dont l'absence est comblée par le souvenir, qui l'évoque d'abord sous l'apparence d'une simple et élégante silhouette avant de laisser « devine[r] » une présence charnelle beaucoup plus sensuelle. Ainsi s'impose une muse à la façon de l'Éléonore de Parny contre le modèle de l'Anglaise sentimentale, ironiquement saisie dans un moment de rêverie sur les romans de Richardson et de Goethe. À cette sensibilité un peu mièvre, le poète substitue le chant du corps : la tentation du blason, genre redécouvert avec la poésie renaissante, est sensible dans les clichés des « dents de perle » et des « longs yeux de velours ». La grande majorité des poèmes rassemblés parmi les « Élégies » joue de cette ambivalence des lieux communs de la célébration de la beauté féminine, entre reprise ironique des conventions et maintien du pouvoir de séduction de ces images.

Il n'est pas impossible alors de s'interroger sur le sens du surgissement d'une telle poésie érotique dans le contexte du tout début des années 1830 : ne faut-il pas la lire comme un contrepied ironique de la poésie sentimentale qui s'est développée depuis plusieurs décennies avant elle ? Dans ces écrits de jeunesse, Gautier suit sans doute une ligne romantique dont les thématiques amoureuses, funèbres et orientales sont déjà bien identifiées ; mais il marque déjà son insatisfaction envers une sentimentalité un peu fade et convenue. Comme « Albertus » ou comme *España*, les « Élégies » laissent entrevoir l'originalité d'un poète qui s'affirme dans ses œuvres comme un romantique ironique.

L'élégie érotique est certes l'objet d'un refoulement de plus en plus marqué dans la première moitié du XIX^e siècle, et il faut tenir compte de ce mépris clairement affiché à partir de Lamartine pour une poésie de l'amour qui se tourne davantage vers la sensualité que vers la signification métaphysique du sentiment. Mais, si elle est marginale, elle ne disparaît pas pour autant ; son sens, seul, a changé depuis le début du siècle : chez le Gautier des années 1830-1840, elle est peut-être devenue un instrument critique efficace, qui pointe du doigt la tendance à la fadeur et à la mièvrerie d'une poésie qui ne viserait que le désincarné.

¹ Th. Gautier, « Élégie I », *Poésies complètes, ibid.*, p. 11.

L'élégie « pharmaceutique » et l'élégie du cœur féminin

P. Loubier propose de reprendre à Émile Deschamps l'appellation d'« élégies pharmaceutiques¹ » pour désigner un ensemble de poèmes « dominé par le thème féminin : élégie amoureuse dans le genre troubadour, élégie maternelle, familiale, éventuellement avec quelques touches empruntées à l'héroïde latine et à la tragédie classique² ». Cette catégorie, de l'aveu même de P. Loubier, est plus « diffus[e]³ » et serait caractérisée par la fréquence « d'énonciations féminines (réelles ou simulées) », par quoi adviendrait une nouvelle voix, en quelque sorte musicale, puisque l'élégie alors « se frotte à d'autres genres tels que la chanson populaire, la complainte, la *romance*, le lied, le monologue, voire à d'autres formes (la prose en relation avec la traduction⁴) ». On le voit, cette modalité de l'élégie, aux contours bien vagues qui reconduisent les difficultés à définir le genre lui-même, paraît reposer sur l'inscription de l'altérité : la voix féminine, réelle ou fictive, rapporte l'élégie à un fonds mal déterminé, une tonalité élégiaque qui dépasse les oppositions formelles (vers vs prose), voire le langage verbal lui-même, ce que pourrait indiquer la contiguïté de genres littéraires marqués par leur lien à une performance musicale (chanson, complainte, romance, lied) ou gestuelle (monologue), fût-il devenu métaphorique.

Ce « thème féminin » croise donc inévitablement la difficile question de l'accès des femmes auteurs à l'élégie, qui culmine en ce début de siècle. Il est vrai que, sans négliger Louise Labé ni Mmes de La Suze et Deshoulières aux siècles précédents, les femmes semblent s'être particulièrement illustrées dans l'élégie durant la période impériale et romantique : H. Potez signale, dans un chapitre intitulé « Les Muses⁵ », les œuvres de Mme Verdier et de Mme Dufrenoy dès les années 1770 (Mme Dufrenoy rééditant ses élégies dans les *Opuscules poétiques* en 1806), les *Élégies maternelles* de Victoire Babois (publiées dans la revue de la *Décade philosophique* en 1798, puis en volume en 1805), les élégies des *Poésies fugitives* (1812) de Mme Vannez, celles de Mme Desroches recueillies en 1820, et bien sûr l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore publiée à partir de 1819. Le genre offre sans doute aux femmes une occasion rare de s'immiscer dans le champ littéraire de l'époque

¹ P. Loubier, « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », *loc. cit.*, p. 181, p. 317.

² P. Loubier, « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », *ibid.*, p. 180.

³ P. Loubier, « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », *idem.*

⁴ P. Loubier, « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », *ibid.*, p. 181.

⁵ H. Potez, *L'Élégie en France avant le Romantisme [...]*, *op. cit.*, chapitre IX, pp. 393-422.

et d'y revendiquer leur place. Il constitue en effet l'un des terrains privilégiés offerts (ou concédés ?) à l'expression de leur « sensibilité » singulière, perçue comme larmoyante, quand les « grands genres » traditionnels leur sont encore largement inaccessibles. C'est une femme, Pauline de Meulan, qui, selon Sainte-Beuve, déclare que « l'Élégie doit parler par la bouche des femmes, ou du moins en leur nom [parce qu'] elles seules, dit-on, savent donner de la grâce aux passions malheureuses [et qu'] en vérité, on peut bien leur laisser cet avantage-là¹ », confirmant de la sorte la vocation élégiaque des femmes, devenue un lieu commun.

Mais encore faut-il s'entendre sur ce que recouvre exactement le terme d'élégie quand on le réserve ainsi aux femmes. Paradoxalement, l'élégie "érotique" leur semble désormais encore moins accessible en ce début de XIX^e siècle qu'elle ne l'était avant la Révolution. S'appuyant sur des déclarations de Mme Dufrenoy et de Millevoye, Christine Planté a expliqué avec justesse l'exclusion assez soudaine des femmes poètes hors du domaine de la poésie amoureuse :

Ceci passe principalement par la confusion du lyrisme et de la poésie amoureuse, et par une lecture autobiographique de celle-ci. Adélaïde Dufrenoy en perçoit le danger dès 1806, quand elle présente ses *Opuscules poétiques* :

Mes Opuscules se composent, en partie, d'Élégies érotiques. [...] une femme [...] laisse-t-elle échapper de sa plume quelques tendres vers, on forme là-dessus mille conjectures. Quoiqu'ils ne soient que le produit de l'imagination, l'on va jusqu'à nommer celui auquel ils sont adressés. [...] La crainte de ces interprétations malignes [...] me force à produire une excuse de mes Élégies érotiques.

Elle prend ainsi conscience de la rupture historique entre le moment où elle a publié pour la première fois ses poèmes, à la fin de l'Ancien Régime, et les codes de réception qui s'élaborent au XIX^e siècle. Millevoye se demandera peu après

Par quelle contradiction singulière celles pour qui les Muses semblaient avoir réservé les accents de la douce Élégie, n'ont-elles su que l'inspirer [...] De nos jours, quelques auteurs du sexe des Muses ont fait une heureuse exception à la loi commune. Elles avaient à triompher de plus d'un obstacle. [...] Cette pudeur, la première de leurs grâces, les condamne à ne célébrer de l'amour que l'espérance ou le regret².

Mais le devoir de moralité imposé aux auteurs féminins n'est pas la seule cause de leur cantonnement à l'élégie intime, sensible, ou larmoyante. José-Luis Diaz a montré que pour Sainte-Beuve également, « le commun des femmes auteurs doit se tenir dans certaines limites » et que si à leur endroit « l'élégie est prescrite », celle-ci doit être « si possible domestique³ ». Or, la raison n'en est pas seulement morale ou sociale : elle s'ancre aussi dans le préjugé esthétique d'une heureuse rencontre entre l'inspiration modeste du genre, réduit en

¹ Sainte-Beuve, « M^{me} Desbordes-Valmore », *Portraits contemporains*, Paris : Calmann-Lévy, 1888, tome II, note 1, pp. 110-111. Le texte de Sainte-Beuve est en fait la reprise d'un article paru dans la *Revue des Deux Mondes* le 1^{er} août 1833, à l'occasion de la parution du recueil *Les Pleurs*.

² Ch. Planté, « Quel compte donc fais-tu des femmes ? », *Romantisme*, n°85, 1994, « Pouvoirs, puissances : qu'en pensent les femmes ? », pp. 69-70. Les citations viennent de la préface des *Opuscules poétiques* de Mme Dufrenoy (édition de 1806) et du discours « Sur l'élégie » ajoutée à l'édition de 1814 des *Élégies* de Millevoye.

³ J.-L. Diaz, « Sainte-Beuve chez les Muses », *Romantisme*, n°77, 1982, « Les femmes et le bonheur d'écrire », p. 79.

l'occurrence à la poésie intimiste et sentimentale, et le talent présupposé faible de la grande majorité des femmes :

Comme bien de ses contemporains, Sainte-Beuve tient que les femmes n'ont pas de style, qu'elles ne sont pas « artistes » comme on dit alors. Le plus souvent, leur talent a pour limite la réalité restreinte d'une aventure sentimentale unique. Une fois chantée leur élegie ou publié leur roman vécu, elles en sont vite réduites aux conventions et aux invraisemblances. À la littérature, au mauvais sens du mot¹.

S'impose alors l'idée que l'élegie, en cette orientation sentimentale et gémissante tout au moins, est imprégnée de féminité, d'où un amollissement du genre qui ne relève plus des langueurs érotiques mais de la liquéfaction lacrymale. La convenance de l'élegie à l'écriture féminine est un cliché qui parcourt toute la première moitié du XIX^e siècle.

Or, comme l'écrit Christine Planté,

force est de reconnaître que les femmes poètes n'ont souvent pas facilité à leurs lecteurs la remise en cause des clichés, en ce sens qu'elles ont le plus souvent publié leurs œuvres sans déclaration d'intention, sans prise de position théorique, – autant dire sans mode d'emploi. Lorsque quelques éléments de métadiscours viennent éclairer sur le processus d'écriture, ils brillent souvent par une modestie de convention, et sont rarement de nature à mettre en valeur l'originalité d'une poétique².

C'est exemplairement le cas, cité par Christine Planté, de Victoire Babois. Si minces soient les métadiscours dont elle accompagne ses poèmes, ils nous intéressent malgré tout en ce qu'ils renseignent obliquement sur les liens entre élegie et féminité.

Une poétique des larmes

Quand elle rassemble en volume ses *Élégies sur la mort de sa fille âgée de cinq ans*, en 1805, Victoire Babois les fait précéder d'un court « Avertissement » fort instructif sur les raisons de cette propension de la femme auteur à écrire des élégies :

Il y a plus de douze ans que ces élégies sont faites ; et lorsque je les écrivis je ne pensais pas qu'elles dussent voir le jour, du moins pendant ma vie.

Avant de les livrer à l'impression je les ai soignées avec toute l'attention dont je suis capable. Si je pouvais espérer que l'on y découvrirait le germe de quelque talent, je le devrais à Racine, qui fut à mon insu mon unique maître, et dont la lecture fut pour ainsi dire ma première passion.

Mon éducation, presque bornée aux instructions convenables à mon sexe, et dirigée par une prévoyance inquiète, avait pour but d'éloigner de mon enfance tout ce qui pouvait enflammer une imagination trop sensible aux attraits si puissants de la poésie. J'étais loin de prévoir les peines qui m'étaient réservées dans l'avenir ; j'étais loin sur-tout de soupçonner qu'il dût jamais sortir un vers de ma plume, et je ne songeais pas à étudier cet art si difficile dans l'auteur de Phèdre et d'Iphigénie ; mais je me laissais entraîner par un charme inexprimable qui me faisait dire en le lisant sans cesse :

Je crois *le lire* encor pour la première fois.

Devenue mère, la perte de ma fille déchira mon cœur ; je me crus seule dans la nature, seule assise sur sa tombe. Les expressions de ma douleur portèrent quelque empreinte du goût qui avait

¹ J.-L. Diaz, « Sainte-Beuve chez les Muses », *idem*.

² Ch. Planté, « Introduction », dans : Ch. Planté (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie, op. cit.*, p. 38.

dominé mon esprit, et je sentis le besoin de les écrire. Entraînée sans peine par ce charme douloureux, je laissai couler mes vers et mes pleurs ; et la vérité du sentiment est peut-être le seul mérite de ces élégies.

Je n'ose point aspirer au suffrage du public ; c'est seulement aux mères tendres que j'offre le tableau de mes douleurs. Je n'aurai point à craindre d'elles un examen sévère. Quand le cœur une fois est touché (et celui d'une mère l'est si promptement !) l'esprit est facilement disposé à l'indulgence. En lisant ces élégies, qui ne sont que l'écho fidèle de mes soupirs et de mes regrets, l'amour maternel mouillera peut-être leurs yeux de quelques larmes ; et puissent ces larmes être les seules que cet amour si profond et si douloureux leur fasse jamais verser¹ !

Le *topos* de la modestie, qui relève de la tradition de la *captatio benevolentiae*, a aussi dans le cas d'une femme auteur des raisons d'être sociologiques et idéologiques particulières. Ce qui est remarquable dans ce texte, c'est l'insistance avec laquelle cette modestie est liée au présupposé – profondément ancré dans les mentalités – d'un rapport défailant de la femme au *logos*. L'éducation « bornée » de Mme Babois l'a empêchée d'étudier l'« art » difficile des vers ; mais, par-delà cette circonstance, c'est la parole qui semble lui avoir manqué pour exprimer son deuil maternel. C'est la coulée de l'écriture qui compense ce défaut : le mutisme de la souffrance. Car ici, entre le lire et l'écrire, point d'espace pour la parole : à la lecture passionnée de Racine dans le jeune âge succède, après la césure de silence que constitue la perte de l'enfant, le « besoin » d'écrire. La parole de la femme est frappée d'impuissance, elle ne se conçoit que comme épanchement scriptural. L'écriture est en effet pour la femme auteur un flux liquide : « je laissai couler mes vers et mes pleurs », écrit Victoire Babois en frôlant la discordance du zeugme pour mieux souligner une équivalence entre l'écriture et les larmes. La supposée « sensibilité » féminine est d'une telle acuité qu'elle ne trouve à s'exprimer, dans les affres du deuil, que dans le langage du cœur et du corps, et non dans la parole qui traduit l'esprit. Les larmes et l'écriture coulent, tandis que la parole articule.

C'est que la seule poésie qui puisse consoler la mère endeuillée, c'est celle qui rédime la distance qu'instaurent le langage verbal et *a fortiori* l'écriture, entre le locuteur et ses destinataires. Le deuil est une épreuve de solitude : « je me crus seule dans la nature, seule assise sur sa tombe ». Pour compenser cette solitude et soulager la douleur qui en découle, il faut trouver un langage où la distance avec l'autre, les autres, soit réduite voire annihilée. Les « vers » et les « larmes » ont tous deux cette qualité. Roland Barthes, dans *Fragments d'un discours amoureux*, écrit :

Par mes larmes, je raconte une histoire, je produis un mythe de la douleur, et dès lors je m'en accommode : je puis vivre avec elle, parce que, en pleurant, je me donne un interlocuteur emphatique qui recueille le plus « vrai » des messages, celui de mon corps, non celui de ma langue : « Les paroles, que sont-elles ? Une larme en dira plus »².

¹ V. Babois, *Élégies par Mme Victoire Babois, sur la mort de sa fille âgée de cinq ans*, Paris : P. Didot l'Aîné, 1805, p. 5-6.

² R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977, (Tel Quel), p. 215. La citation finale vient du texte d'A. W. Schlegel dont Schubert a tiré son *Éloge des larmes*.

Cet « interlocuteur emphatique » prend ici la figure de la communauté des mères, qui verseront elles aussi sans doute des larmes en lisant les vers de Mme Babois. La symétrie des pleurs abolit la distance factuelle et existentielle entre l'auteur et ses lectrices élues (toutes les mères, endeuillées ou non, étant également « touché[es] » au cœur), plus que ne saurait faire le langage verbal. Le partage des larmes est liquéfaction des subjectivités, il ouvre la possibilité d'une fusion entre moi et autrui parce qu'il excède la signification auquel la communication verbale risque de se réduire. Le seul équivalent possible des larmes dans la langue (et l'écriture), ce sont les vers. Car en eux la poésie peut outrepasser la signification, dans une musicalité dont l'efficacité est nommée « charme » : « charme inexprimable » par essence, « charme douloureux » oxymorique et difficilement compréhensible. Il faut entendre dans ce « charme » le *carmen* latin, le chant et l'enchantement qui, plus qu'une parole, allège et apaise la douleur dans la musicalité du langage. Ce n'est pas en exprimant dans la signification du langage verbal que Mme Babois trouve consolation, mais dans ce qui, du langage, est encore musique, sonorité, voix, autrement dit dans ce qui rattache la poésie au corps. La séparation est ainsi réparée : le deuil qui a arraché l'enfant au corps maternel et qui a privé la mère d'un interlocuteur à qui s'adresser est compensé par la reconstruction d'un nouveau lien dans le double épanchement lacrymal et poétique.

Dans ses « Lettres sur les *Élégies maternelles* », Victoire Babois reprend la même idée :

C'est dans cet entretien que je m'aperçus un jour, à mon grand étonnement, que j'avais fait, en croyant écrire de la prose, une douzaine de vers de suite : je crus me tromper, j'ouvris un poète pour comparer, et je vis que c'étaient réellement des vers. Mon âme se replongea tout entière dans cette première année de douleur et d'angoisse dont mes élégies sont la peinture, sinon entière, du moins fidèle ; je ne sais par quelle douceur l'harmonie du langage émoussait le retour de ces cruelles impressions : je pleurais, j'écrivais et j'étais soulagée¹.

Dans cette prise de conscience digne de M. Jourdain, Victoire Babois réitère l'affirmation d'une équivalence des vers et des larmes dans « l'harmonie du langage », nouveau terme désignant la part musicale de la langue. La propension des femmes à l'élégie s'explique donc par la possibilité que la « sensibilité » féminine y trouve non seulement de s'exprimer, mais d'atteindre autrui, en l'occurrence les lectrices idéales : les mères. Le « positionnement par le genre² » de Mme Babois prend donc acte des lieux communs littéraires et sociaux : loin de

¹ V. Babois, « Lettres sur les *Élégies maternelles* », *Œuvres de poésie diverses*, Paris : Nepveu, 1828 ; cité par Ch. Planté « Introduction », dans : Ch. Planté (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie*, op. cit., pp. 38-39.

² D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société (L'Énonciation littéraire III)*, op. cit., p. 68.

remettre en cause la confluence entre la tendance larmoyante de l'élégie et une « sensibilité féminine » stéréotypée, elle y inscrit pleinement son œuvre afin de trouver son public.

Mi-Sapho, mi-Orphée

La réflexion sur le lien privilégié entre féminité et élégie passe également par les poèmes eux-mêmes, qui s'ouvrent parfois à une fonction méta-poétique explicite, notamment lorsque leur situation dans le livre leur confère *de facto* la valeur d'une préface. On prendra pour exemple le long poème narratif qu'Adélaïde Dufrénoy (1765-1825) place en tête de son recueil de 1821, quatrième édition des *Élégies, suivies de poésies diverses*. Les 154 alexandrins de « L'Origine de l'élégie » déroulent une fable mythologique au charme suranné, dans le goût du XVIII^e siècle ; une poétesse de la Grèce antique, Érinne, en est le principal personnage. Significativement, le début du texte la montre composant alternativement des hymnes religieux et des poèmes épiques, « disa[nt] Cypris sortant du sein de l'onde, / Cybèle toujours jeune et toujours plus féconde, / Et le fils de Latone, imploré tour à tour / Comme dieu des beaux-arts et comme dieu du jour », puis « chanta[nt] Alcide et les temps héroïques, / Le sombre Danaüs, l'aventureux Jason / Aux rives de Colchos enlevant la toison¹ », avant de revenir à une inspiration plus douce :

La nuit, lorsque Phébé, des hauteurs du Parnon,
Brillante, souriait aux danses du vallon,
Érinne, qu'entouraient les nymphes des montagnes,
Mêlait ses pas légers aux pas de ses compagnes ;
Son luth, moins grave alors et plus mélodieux,
Cadençait mollement des hymnes gracieux,
Que répétaient sept fois les échos de l'Alphée.
Sa voix renouvelait les prodiges d'Orphée.
On vit un dieu lui-même, à ces accords rivaux,
Abandonner Syrinx, et briser ses roseaux².

Or l'amour vient porter le désordre dans le cœur de cette vierge inspirée lorsque paraît à Mycènes, à l'occasion de la fête de Junon, Phanor, héros guerrier « fier et beau³ ». Érinne, qui doit chanter en l'honneur de Junon, a la voix troublée, et les deux jeunes gens, « agités de transports inconnus, / Aux autels de Junon n'implorent que Vénus⁴ » et ne songent plus qu'à vivre leur amour. Leur hymen à peine célébré, la guerre resurgit : « Le signal est donné. Tout

¹ A. Dufrénoy, « L'Origine de l'élégie », v. 9-12 et 14-16, cité dans : Ch. Planté (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie*, op. cit., p. 76.

² A. Dufrénoy, « L'Origine de l'élégie », v. 23-32, *ibid.*, p. 77.

³ A. Dufrénoy, « L'Origine de l'élégie », v. 56, *ibid.*, p. 78.

⁴ A. Dufrénoy, « L'Origine de l'élégie », v. 83-84, *ibid.*, p. 79.

s'empresse, et de Mars / Argos a soulevé les cruels étendards¹ ». Le vaillant Phanor part au combat sous les pleurs d'Érinne qui a pourtant la force de l'encourager à sauver la patrie. La dernière séquence du poème explique enfin d'où vient l'élégie :

Le héros, hors des murs précipitant ses pas,
A déjà de Mycène assuré la vengeance.
Érinne tombe alors dans un morne silence,
D'affreux pressentiments son cœur est déchiré,
Elle accuse la gloire, et ses yeux ont pleuré.
Sa faute se retrace à son âme abattue.
Ô terreur ! de Junon elle voit la statue
Sanglante, un fer en main, menacer son amant,
Et sur lui déployer son noir ressentiment.
Tandis qu'elle embrassait l'autel expiatoire,
Malheureuse ! elle entend les cris de la victoire
S'unir dans le lointain aux cris de la douleur.
Elle tremble : son front se couvre de pâleur,
Ses genoux chancelants la soutiennent à peine :
Sous les portiques saints, mourante, elle se traîne.
Phanor, hélas ! Phanor, porté par ses guerriers,
S'offre à ses yeux, couvert de funèbres lauriers.
Après un long effort, il ouvre sa paupière :
« Calme ton désespoir. J'ai rempli ma carrière,
La patrie est sauvée, et je meurs près de toi. »
Il a dit, il n'est plus. Modèle de la foi,
Sur le sein d'un époux bientôt Érinne expire.
Vénus au même instant s'empare de sa lyre,
La couvre de baisers, l'attache à des cyprès.
« Sois l'écho de l'amour, sois l'écho des regrets,
Dit-elle, et qu'à jamais tes plaintes ravissantes
De leurs tendres chagrins consolent les amantes² ! »

Le récit reprend et unit certaines caractéristiques déjà bien connues, sinon stéréotypées en ce début du XIX^e siècle, de l'élégie. La chronologie narrative souligne le rang secondaire de l'élégie par rapport à la « grande » poésie, hymnique et épique ; dans le cadre d'un récit mythique, cette postériorité de l'élégie ne peut guère signifier que son infériorité axiologique, son aspect « mineur » dans la hiérarchie des genres. D'autre part, la fin du récit fait fusionner habilement les deux thématiques dominantes de l'élégie, l'amour et la mort, sous l'emblème de la lyre attachée aux cyprès. Mais l'intérêt véritable de ce récit étiologique est évidemment dans le rôle attribué à la femme dans l'invention du genre : c'est la lyre d'une femme poète, Érinne, mi-Sapho, mi-Orphée, qui est l'origine de la mélodie élégiaque, et c'est une déesse, Vénus, qui préside à sa vocation. Les mots conclusifs de Vénus régissent la thématique de l'élégie (dans un parallélisme qui souligne la quasi synonymie de « l'amour » et des « regrets » dans ce genre), sa mesure et sa destination éthiques (consolation et atténuation de la tristesse en « écho », en « tendres chagrins », par une esthétisation en « plaintes

¹ A. Dufrenoy, « L'Origine de l'élégie », v. 119-120, *ibid.*, p. 79.

² A. Dufrenoy, « L'Origine de l'élégie », v. 128-154, *ibid.*, p. 80.

ravissantes »), enfin ses destinataires privilégiés (« les amantes » blessées). Mais la parole divine de Vénus fait implicitement de ses vœux un ordre, transforme la tournure optative en puissance performative, de sorte que le lecteur (ou la lectrice) ne peut que deviner la transposition des éléments du mythe dans la situation effective de la lecture en cours. Le poème sert bien de préface en ce qu'il érige Mme Dufrénoy en nouvelle Érinne, et désigne le lectorat visé, celui de femmes ayant souffert de l'amour, ayant cette expérience de l'amour meurtri en partage avec l'auteur. Dès lors, la préface dessine la situation idéale de communication qui est celle des élégies qui suivent ce texte initial : c'est un véritable pacte de lecture qui est ici noué, et celui-ci implique un imaginaire du genre élégiaque comme esthétisation de la plainte ayant vertu pragmatique, puisque possédant un pouvoir de consolation.

Le récit n'adopte donc les séductions sculpturales du mythe que pour mieux induire une réception déterminée des élégies du recueil, en infléchissant nettement la portée érotique de ses élégies du côté du regret et de la consolation. Mme Dufrénoy doit proprement réinventer sa place de femme poète dans la sphère littéraire, en ces temps où le badinage libertin ne sied plus aux femmes. L'heure est à un amour plus mélancolique.

La poétique valmoriennne

La trajectoire de Marceline Desbordes-Valmore est instructive quant à l'évolution de l'élégie féminine. Son premier volume, *Élégies, Marie et Romances*, enregistré par la *Bibliographie de la France* en décembre 1818 et mis en vente en janvier 1819, se compose, comme son titre le souligne, de trois sections de genres différents : vingt-sept élégies, un conte en prose et trente-et-une chansons. La première section, qui nous intéresse, n'est guère novatrice : elle s'inscrit dans la lignée de l'élégie du siècle précédent. Les titres des poèmes déploient la panoplie des tourments et des gages amoureux : « L'Inquiétude », « Le Billet », « L'Insomnie », « Son image », « L'Imprudence », « Le Ruban », « L'Inconstance », « Le Souvenir », « La Séparation », « Le Portrait », « Le Bouquet », etc. Bien que certains de ces textes aient paru isolément dans *L'Almanach des Muses* ou dans d'autres périodiques, l'ensemble de 1819 possède une cohérence narrative assez marquée, fondée sur la relation vécue par la poétesse avec Audibert, l'amant des années 1813-1815. Cette continuité sera volontairement brouillée dans les volumes ultérieurs, et dès l'édition des *Poésies* en juillet

1820, l'ordre des poèmes est perturbé par des déplacements nombreux (par exemple, « L'Inquiétude », première élégie de la section de 1819, est reléguée à la dixième place en 1820 ; « L'Adieu au soir », deuxième texte de 1818, se retrouve en huitième position en 1820), à la faveur de l'ajout de quelques pièces nouvelles. Les *Poésies* de 1822 et les *Élégies et Poésies nouvelles*, en 1825, ne font qu'accentuer ce brouillage. Les *Poésies* de 1830 reprennent certes les élégies de 1819, mais elles constituent un recueil d'une ampleur tellement plus vaste, et organisé si différemment¹, qu'il est difficile d'y retrouver l'effet du volume initial.

Or l'influence de la poésie érotique du XVIII^e siècle demeure prégnante dans celui-ci. L'itinéraire d'une liaison sentimentale y commence, comme il se doit, par la prise de conscience du « trouble » amoureux, qui prend le pas sur la raison :

Qu'est-ce donc qui me trouble ? et qu'est-ce que j'attends ?
 Je suis triste à la ville et m'ennuie au village :
 Les plaisirs de mon âge
 Ne peuvent me sauver de la longueur du temps.
 [...]
 Répondez, ma raison ; incertaine et trompeuse,
 M'abandonnerez-vous au pouvoir de l'Amour ?...
 Hélas ! voilà le nom que je tremblais d'entendre.
 Mais l'effroi qu'il inspire est un effroi si doux !
 Raison, vous n'avez plus de secret à m'apprendre,
 Et ce nom, je le sens, m'en a dit plus que vous².

La passion s'accroît jusqu'à ce que l'amour devienne souffrance, et que le doute s'immisce dans la pensée de la locutrice, lorsqu'elle retarde le moment d'ouvrir le billet de son amant : « Ah ! le courage est difficile, / Quand on attend d'un mot ou la vie ou la mort³ ». La rupture, enfin, devient inévitable, et des textes comme « Le Ruban » ou « L'Inconstance » en chantent les douleurs. On reconnaît là les *topoi* et les stéréotypes de l'élégie amoureuse tels qu'on les découvre dans la poésie féminine du tournant des Lumières. L'étude de la réception de l'œuvre est à cet égard éclairante. Ainsi que l'a montré Éliane Newkirk⁴, l'ouvrage de 1819 a

¹ En 1830, Marceline conserve le texte liminaire « L'Arbrisseau », qui apparaissait déjà en guise d'envoi du livre de 1819. Mais les sections qui divisent cette édition en trois volumes sont bien différentes : les « Idylles » précèdent les « Élégies », que suivent les « Romances », les « Poésies diverses » puis les « Poésies inédites ». On notera cependant que les sept premiers poèmes des « Élégies » y sont issus du volume de 1819.

² M. Desbordes-Valmore, « L'Inquiétude », v. 1-4 et 15-20, *Poésies de 1830, Œuvres complètes*, t. I, éd. M. Bertrand, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 47.

³ M. Desbordes-Valmore, « Le Billet », v. 19-20, *ibid.*, p. 49.

⁴ É. Newkirk [Jasenas], « Les Légendes de la réputation littéraire de Marceline Desbordes-Valmore », *Symposium. A Journal devoted to Modern Foreign Languages and Littérature*, 12:1/2, 1958, pp. 149-159.

d'abord séduit les « lettrés, héritiers de l'esprit néo-classique du dix-huitième siècle¹ », et Mme Dufrénoy aurait même craint d'être détrônée par sa rivale :

Mme Dufrénoy, inquiète pour sa propre renommée, rejetait [...] toute idée de passion. À grands renforts de preuves dogmatiques, elle cherchait à démontrer que le talent de Valmore était tout idyllique et non élégiaque, parce que le ton était partout celui de la tendresse, et non celui de la passion².

Il semble donc que l'engouement d'une partie de la génération romantique pour la poétesse de Douai – celui de Sophie Gay entre autres³ – ne puisse être daté que de l'édition de 1820, qui rencontre auprès du public un succès plus franc que celle de 1819, sans doute parce qu'elle a profité du retentissement des *Méditations poétiques* avec lesquelles les poèmes de Desbordes-Valmore avaient quelque rapport dans la sensibilité amoureuse. C'est du moins l'hypothèse formulée par É. Newkirk, qui affirme que les romantiques ont ainsi voulu avant tout s'emparer du succès des élégies de Desbordes-Valmore, et ont pour cela loué leur aspect passionné et tourmenté, quitte à amplifier celui-ci, et à faire de leur auteur la personnification même de l'élégie. S'expliquerait de la sorte la contradiction de la réception de cette œuvre, qui fut non seulement à la fois appréciée des partisans du néo-classicisme et des romantiques, mais aussi, un peu plus tard, d'un Sainte-Beuve lassé des audaces du lyrisme romantique et en quête d'une poésie plus mélancolique et plus douce, que certaines élégies tendres, mêlées de romance sentimentale, de Desbordes-Valmore pouvait illustrer.

Mais on se doute que cette « légende romantique⁴ » qui fit de Desbordes-Valmore une amante entière, aux passions violentes, n'aurait pas été crédible si l'évolution même de l'écriture de la poétesse ne l'avait en quelque sorte étayée. De 1819 à 1830, la manière de Desbordes-Valmore change, et sa conception de l'élégie également. Les titres des poèmes en fournissent un premier indice : en 1819, seul un texte porte le titre d'« Élégie » (« Je m'ignorais encor... ») pourtant revendiqué dès le titre du volume, tandis que la section « Élégies » des *Poésies* de 1830 en comporte neuf autres avec cette mention générique⁵, sans compter les quatre pièces ainsi intitulées dans la section des « Poésies inédites – Mélanges ». Le genre, désormais entièrement réhabilité, s'affiche donc plus ostentatoirement dans la

¹ É. Newkirk [Jasenas], « Les Légendes de la réputation littéraire de Marceline Desbordes-Valmore », *ibid.*, p. 151.

² É. Newkirk [Jasenas], « Les Légendes de la réputation littéraire de Marceline Desbordes-Valmore », *idem*.

³ Le jeune Victor Hugo salue avec beaucoup de réserves Marceline Desbordes-Valmore, mais c'est d'abord parce qu'il est prévenu contre l'élégie érotique, comme l'a expliqué Pierre Loubier (voir *La Voix plaintive – Sentinelles de la douleur*, *op. cit.*, pp. 72-78).

⁴ É. Newkirk [Jasenas], « Les Légendes de la réputation littéraire de Marceline Desbordes-Valmore », *loc. cit.*, p. 149.

⁵ Nous établissons notre relevé à partir de l'édition des *Œuvres complètes* par M. Bertrand déjà citée ; ces poèmes, rassemblés en 1830, ont paru pour certains une première fois dans les volumes de 1822 ou de 1825. Les variantes manuscrites des titres, indiquées dans les notes de Marc Bertrand, révèlent en outre de nombreuses références au genre disparues dans les éditions.

production de Desbordes-Valmore au fur et à mesure des années 1820, mais il recouvre une réalité assez distincte. Les élégies écrites entre 1822 et 1830 sont plus véhémentes, délaissant le tendre et le gracieux pour un ton plus passionné. L'« Élégie » de 1819, la plus brève, fait encore largement résonner la tradition de la poésie amoureuse néo-classique :

Je m'ignorais encore, je n'avais pas aimé.
 L'amour ! si ce n'est toi, qui pouvait me l'apprendre ?
 À quinze ans, j'entrevis un enfant désarmé ;
 Il me parut plus folâtre que tendre :
 D'un trait sans force il effleura mon cœur ;
 Il fut léger comme un riant mensonge ;
 Il offrait le plaisir, sans parler de bonheur :
 Il s'envola. Je ne perdis qu'un songe.

Je l'ai vu dans tes yeux cet invincible amour,
 Dont le premier regard trouble, saisit, enflamme,
 Qui commande à nos sens, qui s'attache à notre âme,
 Et qui l'asservit sans retour.
 Cette félicité suprême,
 Cet entier oubli de soi-même,
 Ce besoin d'aimer pour aimer,
 Et que le mot amour semble à peine exprimer,
 Ton cœur seul le renferme, et le mien le devine ;
 Je sens à tes transports, à ma fidélité,
 Qu'il veut dire à la fois, bonheur, éternité,
 Et que sa puissance est divine¹.

La figure de Cupidon, l'importance du vocabulaire abstrait que compensent à peine les évocations convenues de l'émoi physique (« trouble, saisit, enflamme », « Qui commande à nos sens »), le thème du servage amoureux, tout rappelle les procédés de l'élégie à la manière des « Muses » du tournant des Lumières. Un poème daté de juillet 1820, et publié dans les *Annales de la littérature et des arts* et dans l'*Almanach des muses* avant d'être inséré dans l'édition de 1822, témoigne déjà d'une inspiration plus proche du premier romantisme :

Ma sœur, il est parti ! ma sœur, il m'abandonne !
 Je sais qu'il m'abandonne, et j'attends, et je meurs,
 Je meurs. Embrasse-moi, pleure pour moi... pardonne...
 Je n'ai pas une larme, et j'ai besoin de pleurs.
 Tu gémis ? Que je t'aime ! Oh ! jamais le sourire
 Ne te rendit plus belle aux plus beaux de nos jours.
 Tourne vers moi les yeux, si tu plains mon délire ;
 Si tes yeux ont des pleurs, regarde-moi toujours.
 Mais retiens tes sanglots ; il m'appelle, il me touche ;
 Son souffle en me cherchant vient d'effleurer ma bouche.
 Laisse, tandis qu'il brûle et passe autour de nous,
 Laisse-moi reposer mon front sur tes genoux².

Si elle ne manque pas de faire écho aux plaintes d'Ariane, *topos* élégiaque des plus anciens, l'attaque du poème est particulièrement vive du fait de sa dramatisation énonciative. Mais là

¹ M. Desbordes-Valmore, « Élégie », *Poésies de 1830, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 66.

² M. Desbordes-Valmore, « Élégie », v. 1-12, *Poésies de 1830, idem*.

ne réside pas encore la véritable nouveauté du poème, puisque certaines élégies de 1819, comme « Le Concert », s'ouvrent pareillement sur des exclamations pathétiques : « Quelle soirée ! ô Dieu ! que j'ai souffert¹ ! ». Ce qui frappe surtout, c'est le recours plus insistant à l'hyperbole et l'importance nouvelle, audacieuse dans la bouche d'une femme, accordée au corps et à une sensualité moins codifiée que dans les poèmes recueillis en 1819. Les attaques et les clausules d'autres élégies sont révélatrices du ton passionné qu'adopte de plus en plus souvent Marceline Desbordes-Valmore. Une « Élégie » de 1822 débute par « Quoi ! les flots sont calmés, et les vents sans colère / Aplanissent la route où je vais m'égarer ! » et s'achève sur un effet tragique : « Répondez-lui pour moi, je vous suivrai...je meurs ». Une autre, publiée pour la première fois en 1830, accuse encore le caractère dramatisé de l'élégie en faisant s'écrier parallèlement l'amant et la maîtresse :

Il avait dit un jour : « Que ne puis-je auprès d'elle,
(Elle, alors, c'était moi !) que ne puis-je chercher
Ce bonheur entrevu qu'elle veut me cacher !
Son cœur paraît si tendre ; oh ! s'il était fidèle ! »

et se clôt, comme il se doit, sur l'annonce d'une mort imminente :

Pour beaucoup d'avenir j'ai trop peu de courage ;
Oui ! je le sens au poids de mes jours malheureux,
Ma vie est un orage affreux
Qui ne peut être un long orage².

Les malheurs bien connus de la biographie de Marceline Desbordes-Valmore (amante explorée de Latouche et mère plusieurs fois endeuillée) accentuent encore, dans les années 1830, l'adaptation progressive de son écriture au rôle que le groupe romantique (Sainte-Beuve compris) veut lui voir jouer : celle d'une poétesse qui crie ses douleurs et s'épanche dans le vers avec un génie naturel propre à la femme. Mais sous cette image d'auteur, écrasante statue allégorique, disparaissent non seulement en partie les qualités proprement littéraires de l'œuvre³, mais aussi l'apport de l'œuvre poétique valmorien au genre élégiaque. Qu'on ne s'y

¹ M. Desbordes-Valmore, « Le Concert », v. 1, *Poésies de 1830, ibid.*, p. 47.

² M. Desbordes-Valmore, « Élégie », v. 1-4 et 25-28, *Poésies de 1830, ibid.*, p. 69.

³ Les spécialistes de la poétesse ont depuis longtemps souligné l'influence de cette représentation d'auteur sur la lecture de son œuvre, dont les qualités proprement littéraires ont été souvent occultées par les critiques, et ce, malgré les protestations de Verlaine notamment, qui consacre à Marceline Desbordes-Valmore un des articles de la « Deuxième série » des *Poètes Maudits* (1888), et qu'il s'y attache à vanter en particulier la maîtrise du rythme dont faisait preuve un auteur « très artiste sans trop le savoir » (P. Verlaine, *Les Poètes maudits*, éd. de M. Décaudin, Paris : C.D.U. et SEDES réunis, 1982, p. 59). Deux stéréotypes en particulier sont ancrés jusque dans les éloges ambigus de son talent : celui d'un art paradoxalement dépourvu de maîtrise technique et nourri d'une culture trop étroite (celle qui sied aux femmes, selon les critères de l'époque), et celui d'un accent essentiellement féminin. Le premier est symptomatiquement résumé par l'affirmation de S. Zweig dans son ouvrage *Marceline Desbordes-Valmore* (1945) : « L'art de Marceline Desbordes-Valmore est pour ainsi dire sans art », opinion citée et discutée par Christine Planté, dans son article « L'art sans art de Marceline Desbordes-Valmore », *Europe*, année 64, n°697, mai 1987, pp. 164-175. Le second apparaît jusque dans l'hommage de Baudelaire : « Si le cri, si le soupir naturel d'une âme d'élite, si l'ambition désespérée du cœur, si

trompe pas : l'évolution de l'écriture poétique de Marceline Desbordes-Valmore accompagne et participe de l'évolution de la poétique de l'élégie durant la période romantique. Partie d'une conception du genre encore estampillée néo-classique et fort proche à la fois du genre codifié de l'idylle et des productions d'une Adélaïde Dufrénoy, comme nous venons de le dire, elle s'en éloigne assez nettement, quoique dans une mesure toute relative, dans les élégies écrites après la parution des *Méditations poétiques* pour se rapprocher de l'inspiration romantique, autorisant ainsi les jeunes auteurs à s'emparer du succès de ses poèmes et à ériger Desbordes-Valmore en muse inspirée susceptible de donner une voix féminine talentueuse à la nouvelle « école ». Malgré la revalorisation positive du genre portée par le romantisme, Marceline Desbordes-Valmore délaisse ensuite l'étiquette d'« élégie » dans les titres des recueils et des poèmes postérieurs à 1830, comme si elle sentait que l'étroitesse du genre ne convenait plus à son dire poétique, et qu'il gardait comme un parfum désuet qu'il fallait désormais éventer. Le titre du recueil de 1833, *Les Pleurs*, indique pourtant assez la continuité de l'inspiration, qui élargit néanmoins toujours davantage la gamme des états d'affliction qui s'y trouvent exprimés (tourments amoureux encore, deuils maternels, mais aussi sentiment de solitude, nostalgie du pays natal, etc.). Si l'écriture valmorienne n'a cessé d'évoluer vers une expressivité toujours plus puissante, comme le souligne Éliane [Newkirk] Jasenas en déclarant que « Les élégies apportaient un mouvement de départ vers la vie amoureuse qui donnait, dans sa vivacité et parfois sa durée, un premier exemple de vigueur dans l'élan, source des libérations poétiques futures¹ », il faut également signaler le rôle que cette maturation a joué dans le processus qui a fait de l'élégie un genre toujours plus propre à dire l'intimité, recouvrant une part toujours plus importante du lyrisme, au sens romantique du terme.

En Marceline Desbordes-Valmore, l'élégie dite « féminine » trouve une voix nouvelle, pas assez révolutionnaire ou innovante pour effaroucher d'abord les partisans de la tradition néo-classique, ni les préjugés masculins d'un Lamartine ou d'un Sainte-Beuve quant à la

les facultés soudaines, irréfléchies, si tout ce qui est gratuit et vient de Dieu, suffisent à faire le grand poète, Marceline Valmore est et sera toujours un grand poète. [...] Mme Desbordes-Valmore fut femme, fut toujours femme et ne fut absolument que femme ; mais elle fut à un degré extraordinaire l'expression poétique de toutes les beautés naturelles de la femme. Qu'elle chante les langueurs du désir dans la jeune fille, la désolation morne d'une Ariane abandonnée ou les chauds enthousiasmes de la charité maternelle, son chant garde toujours l'accent délicieux de la femme ; pas d'emprunt, pas d'ornement factice, rien que l'éternel féminin, comme dit le poète allemand » (Baudelaire, « Marceline Desbordes-Valmore », *Revue fantaisiste*, 1^{er} juillet 1861, repris dans : *L'Art romantique. Littérature et musique*, Paris : Garnier-Flammarion, 1968, (G.F.), pp. 315-316). Laurence M. Porter réfute ce stéréotype du féminin dans son article « Poetess or Strong Poet ? Gender Stereotypes and the Elegies of Marceline Desbordes-Valmore », *French Forum*, année 18, n°2, mai 1993, pp. 185-194.

¹ É. [Newkirk] Jasenas, *Le Poétique : Desbordes-Valmore et Nerval*, Paris : Delarge / Éditions universitaires, 1975, (encyclopédie universitaire), p. 132.

place dévolue aux femmes dans la sphère littéraire, mais tendant cependant à se libérer progressivement des clichés amoureux ou endeuillés des « Muses¹ » antérieures (V. Babois et A. Dufrénoy en tête) pour s'approcher d'un lyrisme plus universel. Marceline Desbordes-Valmore s'est peut-être même efforcée, comme le pense Laurence M. Porter², d'atténuer les marques d'une parole féminine afin de donner à son œuvre la portée universelle qui ne la condamne pas à privilégier – comme l'a fait, au moins officiellement, Mme Dufrénoy – le lectorat féminin.

L'élégie héroïque et politique

L'élégie héroïque offre des exemples nombreux : Joseph Treneuil (1763-1818) et ses *Poèmes élégiaques, précédés d'un Discours sur l'élégie héroïque* (1817) ; Casimir Delavigne (1793-1843) et ses *Messéniennes* (1818-1822), dont les premières parurent sous une appartenance générique revendiquée (*Trois Messéniennes, élégies sur les malheurs de la France*, 1815 ; *Deux Messéniennes, ou Élégiés sur la vie et la mort de Jeanne d'Arc*, 1819) avant que seules l'épigraphe (empruntée à l'*Anacharsis* de l'abbé Barthélémy et faisant référence à la « forme » de l'élégie) et les allusions intertextuelles (la « Neuvième Messénienne », par exemple, donne la parole à Tyrtée) ne viennent expliciter cette appartenance³ ; ou encore *Les Tristes* (1824), de Louis Belmontet (1799-1879), où apparaissent des « élégies napoléoniennes », comme le signale P. Loubier⁴. Il faut peut-être aussi mentionner l'*Élégie sur la mort du général Foy* (1825) d'Alexandre Dumas, composée de quatre sections, ou encore le poème en prose sur la mort du duc de Berry que Ballanche a intitulé *Élégie*, « à la fois lamentation royaliste et avertissement aux fanatiques du passé⁵ » selon P. Bénichou. Dans toutes ces occurrences, le genre se charge alors d'une forte teneur politique (mais éminemment diverse, voire antagoniste : elle peut être royaliste ou, au

¹ Selon le mot d'Henri Potez, *L'Élégie en France avant le romantisme [...]*, op. cit., p. 393.

² Voir son article « Poetess or Strong Poet ? Gender Stereotypes and the Elegies of Marceline Desbordes-Valmore », loc. cit.

³ Par exemple dans l'édition de 1824 : C. Delavigne, *Œuvres*, tome I, Paris : Ladvocat, 1824.

⁴ P. Loubier, « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », loc. cit., p. 180.

⁵ P. Bénichou, « Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne », dans : *Romantismes français I*, Paris : Gallimard, 2004, (Quarto), p. 164.

contraire, napoléonienne), et dérive fréquemment vers l'éloge funèbre des grands hommes, assumant totalement la fonction épидictique de célébration des vertus du mort¹.

Les élégies du jeune Nerval

On sait que Nerval présente à cet égard un intérêt particulier : la genèse de ses œuvres de jeunesse permet de constater à quel point le genre de l'élégie patriotique a compté pour lui, à la mesure de son obsession pour la geste napoléonienne. Parmi les *juvenalia* nervaliennes d'inspiration libérale, plusieurs essais poétiques ouvrent la voie aux *Élégies nationales et satires politiques* publiées en 1827 : « Le Retour de l'exilé » (sous-titré « Élégie nationale ») et « Élégie nationale » (projet en prose d'un poème en vers) figurent dans les poèmes écrits au lycée Charlemagne, suivis par cinq poèmes de 1824 regroupés sous le nom de « Chants élégiaques » (le premier texte, « Le Cinq mai », narre la mort de Napoléon selon la légende de l'empoisonnement) ; en 1826 paraît *Napoléon et la France guerrière*, première publication de Nerval (sous la signature « Gérard L... »), où sont rassemblés quatre poèmes : « La Russie », « Waterloo », « Les Étrangers à Paris » et « La Mort de l'Exilé » ; mais on connaît par ailleurs un manuscrit où figuraient ces mêmes poèmes avec d'autres non retenus (« Les Succès », « Le Retour de l'exilé ») où chaque poème est précédé, à l'exception de « La Mort de l'exilé » et d'un « Épilogue » de la mention « Élégie » suivie d'un numéro en chiffres romains. On voit que l'assignation de ces textes au genre de l'élégie nationale est l'objet d'une certaine insistance de la part du jeune Nerval, qui s'inscrit de cette façon dans la lignée des *Messéniennes* de Delavigne. Le recueil de 1827, point d'aboutissement de ces premiers essais, comporte d'abord six grands poèmes dont les quatre derniers au moins, en l'absence de précisions supplémentaires, sont susceptibles d'être assignés, dans l'esprit de l'auteur, au genre de l'élégie nationale : « La Victoire », « La Russie », « Fontainebleau » et « L'Île d'Elbe ». Les deux premiers, « À Béranger » et « Prologue » ont un statut plus complexe : l'expression dysphorique les apparentent au registre élégiaque, mais leurs titres les

¹ Pierre Loubier étudie en détail deux types d'élégies héroïques et politiques qu'il baptise « élégie vendéenne » et « élégie nationale » dans deux chapitres de *La Voix plaintive – Sentinelles de la douleur*, *op. cit.*, pp. 117-284. Pour ce faire, il rassemble un immense corpus d'œuvres, au sein duquel il exhume de très nombreux textes oubliés qui intéressent l'histoire littéraire mais dont nous ne rendront pas compte ici, dans le cadre d'une étude de poétique. Du reste, cette veine se poursuit bien au-delà de la Restauration, et les bibliothèques recèlent d'innombrables textes qui sont les traces d'une pratique qui ne correspond plus à notre représentation actuelle du genre, de l'*Élégie, soupirs d'un vieux napoléoniste tourmenté à l'occasion de ses opinions depuis 1815, jusqu'à 1859*, de Pons du Vissac (Die : J. Chevalier, 1859) à l'*Élégie sur la mort de Gambetta* de Camille Bélot (Paris : Cusset, 1883), pour citer des exemples qui dépassent le cadre chronologique auquel s'est tenu P. Loubier.

rapprochent d'autres genres, tels que le poème de dédicace et le texte liminaire, empreint de marques plus personnelles (« J'étais bien jeune encor, quand la France abattue / Vit de son propre sang ses lauriers se couvrir¹ », v.9-10). Puis viennent des poésies diverses (odes, satires, épître) dont l'une est intitulée simplement « Élégie » et se rattache à la tradition de la poésie amoureuse. Dans ce recueil, la déploration élégiaque de la grandeur militaire passée, incarnée par le personnage prométhéen de l'Empereur, se ressent toujours du désenchantement face au présent qui appelle la satire. L'avant-propos de l'édition de mai 1827 l'énonce sans ambages, à l'occasion d'une prolepse oratoire destinée aux critiques :

Et puis, dira-t-on, encore des vers sur Napoléon ! Cette observation, jointe à celle du discrédit de la poésie dans ce siècle, formera au moins les deux tiers des articles qui seront publiés sur mon ouvrage, si toutefois on en publie. – Oui, en voici encore ; mais pourquoi s'en plaindre ? Cet homme-là a tant grandi de sa comparaison avec ceux d'aujourd'hui, que c'est vers son règne que le poète est obligé de remonter, s'il veut trouver de belles pensées et des inspirations généreuses ; hors de là, tout est dégoût et désenchantement. Pour la satire, c'est autre chose, jamais elle ne fut mieux placée ; aussi mes essais satiriques sont-ils à l'ordre du jour².

On retrouve cette contiguïté de l'élégiaque et du satirique, comme l'avert et le revers d'une même médaille à l'effigie de Napoléon et de ses soldats, dans les poèmes eux-mêmes, comme dans la cinquième et dernière section de « La Russie » :

Eh bien ! c'en est donc fait !... Nos compagnons sont morts !
Ils dorment au désert de la froide Russie,
La neige des hivers sur eux s'est épaissie,
Et, comme un grand linceul, enveloppe leurs corps !
Bien peu furent sauvés : mais combien la patrie
Dut réveiller d'amour en leur âme attendrie !
Ils avaient vu sur eux tant de cieux étrangers,
Supporté tant de maux, couru tant de dangers,
Qu'ils durent bien sentir, en revoyant la France,
Si la terre natale est douce après l'absence ! –
Mais leur enchantement fut bientôt dissipé,
La haine, la discorde agitaient nos provinces,
D'autres temps en nos murs amenaient d'autres princes,
Et le présent payait les dettes du passé³.

Le poète se fait donc historien et juge de l'histoire ; il montre que la fin de l'aventure conquérante impériale, en ses fins multiples (déroute de la campagne de Russie, défaite de Waterloo – dans *Napoléon et la France guerrière* –, exil et mort de Napoléon...), inaugure une chute dans la médiocrité et la vilénie. Partant, l'élégie nationale telle que l'entend et l'écrit Nerval, en des mètres et des longueurs variés, se définit comme un poème essentiellement narratif, centré sur la geste militaire napoléonienne, mais distinct de l'épopée en cela que la grandeur héroïque n'y est pas mise en scène pour elle-même, mais qu'elle est

¹ G. de Nerval, « Prologue », *Élégies nationales et satires politiques, Œuvres complètes I*, sous la direction de J. Guillaume et C. Pichois, Paris : Gallimard, 1989, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 168.

² G. de Nerval, *Élégies nationales et satires politiques, Œuvres complètes I, ibid.*, p. 164.

³ G. de Nerval, « La Russie », *Élégies nationales et satires politiques, Œuvres complètes I, ibid.*, pp. 177-178.

constamment rapportée au déclin qui a suivi la chute du héros. Elle mesure l'écart entre le passé et le présent, pour s'en affliger avant de railler, dans la satire, les responsables de la situation présente, tel le ministre Villèle (« Épître à M. de Villèle »).

L'élégie métaphysique

L'élégie métaphysique « est référée aux textes bibliques¹ ». On pense évidemment aux *Lamentations* de Jérémie, à certains *Psaumes*, au *Livre de Job*. L'influence de Chateaubriand qui, dans le *Génie du christianisme* (1802), n'hésite pas à faire de Job la figure typique de la mélancolie, a été, nous l'avons vu, déterminante ; il est certain que l'autorité qu'a exercé sur la littérature impériale puis sur la poésie romantique le *Génie du christianisme* a participé de façon prépondérante au renouvellement de l'élégie au sein d'une poétique du christianisme. La dimension métaphysique et sacrée de l'élégie ne commence pourtant pas de façon absolue avec ces pages de Chateaubriand qui paraissent seulement en avoir *révélé* en quelque sorte, de façon spectaculaire, la présence dès l'origine même de la poésie. Il faut resituer cette référence de l'élégie à la Bible dans le mouvement d'idées qui, à partir des années 1750-1760, fait surgir une ambition nouvelle de la poésie. C'est Paul Bénichou qui a montré, dans son *Sacre de l'écrivain* (1973), la genèse de cette ambition et qui en a étudié le contexte d'émergence². La pensée critique laïque des Lumières ayant proclamé la désuétude des autorités et dogmes traditionnels (monarchiques et cléricaux), les poètes peuvent réclamer à nouveau le statut de prophètes sacrés et de guides du peuple, la poésie devant retrouver le niveau de la plus haute philosophie. Dans l'opposition d'une *poésie vraie* des origines, où la Bible côtoie Homère et Ossian, à la poésie mondaine et artificielle contemporaine s'avoue un désir de régénération de l'inspiration. On conçoit que l'élégie, jugée, dès la querelle du début du XVIII^e siècle entre Le Blanc et Remond de Saint-Mard, figée dans les lieux communs de la pastorale et les clichés de la poésie galante, n'échappe pas à cette aspiration au nouveau. Puisque, dans une curiosité érudite insatiable et syncrétique, « on croit avoir désormais devant soi les poètes primitifs de l'univers, aèdes, prophètes hébreux, bardes, scaldes, et leurs semblables³ », un « parti poétique chrétien⁴ » où s'inscrivent Malfilâtre et N. Gilbert

¹ P. Loubier, « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », *loc. cit.*, p. 180.

² P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830*, dans : *Romantismes français I*, *op. cit.*

³ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *ibid.*, p. 59.

⁴ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *ibid.*, p. 87.

notamment, traduit et imite les textes bibliques : significativement, un recueil¹ d'un certain Pierre Toussaint Masson s'intitule *Élégies sacrées, tirées des lamentations de Jérémie* (1754).

Rencontrant la poésie des tombeaux venue de Young et de Gray, et illustrée par exemple en France par Aimé Feutry et surtout par Gabriel Legouvé, qu'H. Potez rattache aux élégiaques qui précèdent Lamartine², cette « religiosité sentimentale³ » s'incarne notamment selon P. Loubier dans l'œuvre de Louis de Fontanes (1757-1821), proche de Chateaubriand qui le cite souvent, et dont les poèmes, écrits pour la plupart avant la Révolution, sont publiés en 1839 chez Hachette. Un poème comme « Le Jour des morts dans une campagne », écrit vers 1785⁴, illustre parfaitement cette inspiration religieuse et nostalgique qui ne laissera pas d'influencer le genre de l'élégie, notamment chez Lamartine. Le début du poème associe ainsi le paysage champêtre et automnal, propice à la mélancolie, au sentiment du sacré :

Déjà du haut des cieus le cruel Sagittaire
Avait tendu son arc et ravageait la terre ;
Les coteaux et les champs, et les prés défleuris,
N'offraient de toutes parts que de vastes débris :
Novembre avait compté sa première journée.
Seul alors, et témoin du déclin de l'année,
Heureux de mon repos, je vivais dans les champs.
Et quel poète, épris de leurs tableaux touchants,
Quel sensible mortel des scènes de l'automne
N'a chéri quelquefois la beauté monotone !
Oh ! comme avec plaisir la rêveuse douleur,
Le soir, foule à pas lents ces vallons sans couleur,
Cherche les bois jaunis, et se plaît au murmure
Du vent qui fait tomber la dernière verdure !
Ce bruit sourd a pour moi je ne sais quel attrait.
Tout à coup si j'entends s'agiter la forêt,
D'un ami qui n'est plus la voix longtemps chérie
Me semble murmurer dans la feuille flétrie.
Aussi, c'est dans ce temps que tout marche au cercueil,
Que la Religion prend un habit de deuil :
Elle en est plus auguste ; et sa grandeur divine
Croît encore à l'aspect de ce monde en ruine⁵.

Automne, vallons, bois jaunis – tout un paysage dysphorique se constitue en *topos* élégiaque avant de devenir chez les poètes romantiques un ensemble de clichés. Mais surtout, le poète peut se faire porte-parole de la « Religion », dire le sacré qui console du deuil qui se manifeste jusque dans la nature elle-même. Une partie du poème repose sur les paroles d'« Un

¹ Voir P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *idem*, note 21.

² H. Potez, *L'Élégie en France avant le Romantisme [...]*, *op. cit.*, pp. 348-351.

³ P. Loubier, « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », *loc. cit.*, p. 179.

⁴ Le poème sera ensuite augmenté en 1797 dans une visée polémique et clairement contre-révolutionnaire ; voir P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op. cit.*, pp. 131-132.

⁵ L. de Fontanes, « Le Jour des morts dans une campagne » (v.1-22), cité dans : Chateaubriand, *Génie du christianisme*, t. II, édition de P. Reboul, Paris : Garnier-Flammarion, 1966, (G.F.), « Notes et éclaircissements », note XLIV de la page 85, p. 310.

prêtre, ami des lois, et zélé sans abus¹ » (v.32), « pontife sans art, rustique Fénelon² » (v.48) qui incarne la sagesse et rend l'espoir aux vivants. Cette spiritualisation de l'élégie explique en partie l'ambition lamartinienne d'une poésie méditative et métaphysique que nous aurons l'occasion d'étudier plus loin.

Un exemple d'hybridation : l'élégie sociale d'A. Guiraud

La présentation successive de ces quatre modalités ne doit pas, soulignons-le, en cacher le statut variable et perméable ; chaque modalité peut se mêler aux autres, selon des échanges toujours féconds mais plus ou moins aisés, donnant lieu à des réalisations textuelles plus ou moins nombreuses. Nous prendrons ici un exemple d'hybridation mentionné par P. Loubier : l'élégie sociale³. Ainsi, dans la première des trois *Élégies savoyardes* (1823) d'Alexandre Guiraud (1788-1847), intitulée « Le Départ », le féminin se mêle sur un mode misérabiliste à une dimension politique héritée de l'élégie héroïque :

Pauvre petit, pars pour la France.
Que te sert mon amour ? Je ne possède rien.
On vit heureux, ailleurs ; ici, dans la souffrance.
Pars, mon enfant, c'est pour ton bien.

Tant que mon lait put te suffire,
Tant qu'un travail utile à mes bras fut permis,
Heureuse et délassée en te voyant sourire,
Jamais on n'eût osé me dire :
Renonce aux baisers de ton fils.

Mais je suis veuve ; on perd sa force avec la joie.
Triste et malade, où recourir ici ?
Où mendier pour toi ? Chez des pauvres aussi !
Laisse ta pauvre mère, enfant de la Savoie ;
Va, mon enfant, où Dieu t'envoie.

Mais, si loin que tu sois, pense au foyer absent ;
Avant de le quitter, viens, qu'il nous réunisse.
Une mère bénit son fils en l'embrassant :
Mon fils, qu'un baiser te bénisse.

Vois-tu ce grand chêne, là-bas ?
Je pourrai jusque-là t'accompagner, j'espère.
Quatre ans déjà passés, j'y conduisis ton père ;
Mais lui, mon fils, ne revint pas.

¹ L. de Fontanes, « Le Jour des morts dans une campagne », cité dans : Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *idem*.

² L. de Fontanes, « Le Jour des morts dans une campagne », cité dans : Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *ibid.*, p. 311.

³ P. Loubier, « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », *loc. cit.*, p. 188.

Encor, s'il était là pour guider ton enfance,
Il m'en coûterait moins de t'éloigner de moi ;
Mais tu n'as pas dix ans, et tu pars sans défense...
 Que je vais prier Dieu pour toi !...

Que feras-tu, mon fils, si Dieu ne te seconde,
Seul, parmi les méchants (car il en est au monde),
Sans ta mère, du moins, pour t'apprendre à souffrir...
Oh ! que n'ai-je du pain, mon fils, pour te nourrir !

Mais Dieu le veut ainsi : nous devons nous soumettre ;
 Ne pleure pas en me quittant ;
Porte au seuil des palais un visage content.
Parfois mon souvenir t'affligera peut-être...
Pour distraire le riche, il faut chanter pourtant.

Chante, tant que la vie est pour toi moins amère ;
Enfant, prends ta marmote et ton léger trousseau ;
Répète, en cheminant, les chansons de ta mère,
Quand ta mère chantait autour de ton berceau.

Si ma force première encor m'était donnée,
J'irais, te conduisant moi-même par la main ;
Mais je n'atteindrais pas la troisième journée ;
Il faudrait me laisser bientôt sur ton chemin :
Et moi je veux mourir aux lieux où je suis née.

Maintenant, de ta mère entends le dernier vœu :
Souviens-toi, si tu veux que Dieu ne t'abandonne,
Que le seul bien du pauvre est le peu qu'on lui donne.
Prie, et demande au riche : il donne au nom de Dieu.
Ton père le disait ; sois plus heureux : adieu.

Mais le soleil tombait des montagnes prochaines,
Et la mère avait dit : Il faut nous séparer ;
Et l'enfant s'en allait à travers les grands chênes,
Se tournant quelquefois, et n'osant pas pleurer¹.

Les *Élégies savoyardes* sont « dédiées à madame la comtesse Baraguey-D'Hilliers, et vendues au profit de l'association en faveur des petits savoyards² », ces ramoneurs issus des familles pauvres de Savoie et du nord de l'Italie, proposant leurs services sur les routes de France et mendiant afin de survivre. Cette émigration saisonnière pendant les mois d'hiver a fait naître dès le XVIII^e siècle plusieurs associations de charité encouragées par l'Église. Le contexte éclaire donc le sens littéral de cette première élégie, mais ce qui nous retient ici est la manière dont l'inscription du féminin se mêle à l'enjeu politico-social du texte. On voit en effet que l'ensemble du poème, à l'exception du dernier quatrain, est dominé par une énonciation féminine, qui n'est démarquée ni graphiquement (pas de ponctuation spécifique comme les guillemets), ni syntaxiquement (aucune proposition incise), si bien que la mère n'est identifiée

¹ A. Guiraud, « Le Départ », *Élégies savoyardes*, Paris : C.-J. Trouvé, 1823, pp. 5-9.

² A. Guiraud, *Élégies savoyardes*, *ibid.*, page de titre.

comme locutrice que par le biais d'indices lexicaux (« Pauvre petit », « mon enfant », « mon lait ») et orthographiques (« Heureuse et délassée », v.7). La dernière strophe elle-même, qui donne *a posteriori* un cadre narratif à ce monologue de la mère, s'en distingue certes à travers les marques d'une énonciation « historique », au sens de Benveniste (emploi de l'imparfait et du plus-que-parfait, énonciation à la troisième personne, absence de déictiques) et par le « Mais » initial ; cependant, en l'absence de guillemets qui délimiteraient le discours rapporté, on notera que ce dernier quatrain reste proche de la parole maternelle. La proposition « Il faut nous séparer » apparaît comme un énoncé par lequel le narrateur condense le monologue qui précède – voire, plus probablement encore, comme un nouveau discours rapporté (ce que semblent indiquer les deux-points et la majuscule qui les suit). Aucune rupture métrique ou strophique ne vient différencier le discours de la mère et le récit, puisque le quatrain d'alexandrins à rimes croisées est une forme commune au monologue (strophe 9) et au récit final (strophe 12). En outre, de façon discrète et plus ambivalente, l'épithète « prochaines » et le verbe « s'en allait » suggèrent, dans les trois premiers vers de cette dernière strophe, un centre focal assignable au point de vue de la mère malade, restée dans sa maison.

Cette énonciation féminine dominante est déjà le support d'une idéologie bourgeoise de la douceur du foyer, stéréotype qui traverse le XIX^e siècle, comme l'a montré H. R. Jauss qui étudie son importance dans la poésie française de l'année des *Fleurs du mal*¹. La mère, instituée seule médiatrice entre l'enfant et le père par l'absence de ce dernier, incarne le bonheur et la sécurité du foyer familial. Le repère axial qui délimite la frontière entre le centre symbolique du monde qu'est la maisonnée maternelle et l'extérieur menaçant, c'est l'arbre – mieux, c'est le chêne, incarnation végétale de la longévité, de la force et du sacré² : « Vois-tu ce grand chêne, là-bas ? » (v.19). L'ostension soulignée par les déictiques « ce » et « là-bas » ainsi que par le verbe *voir* donne une évidence rassurante à la présence de l'arbre près du foyer. La clôture circulaire des « montagnes prochaines » et des « grands chênes » soudain démultipliés (v.50 et 52) suggèrent encore davantage la protection de l'intimité maternelle. Enfin, le foyer s'épaissit d'une densité temporelle enveloppante et anxiolytique, qui s'égale à la durée même de la vie : « Et moi je veux mourir aux lieux où je suis née » (v.44). On

¹ H. R. Jauss, « La douceur du foyer. La poésie lyrique en 1857 comme exemple de transmission de normes sociales par la littérature », *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par C. Maillard, Paris : Gallimard, [1978], 1994, (Tel), pp. 263-297.

² Voir l'article « Chêne » du *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969] de J. Chevalier et A. Gheerbrant, Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1996, (Bouquins), p. 221.

retrouve ici le « rêve de fixité et de continuité qui devient lieu commun de la poésie élégiaque : "Naître, vivre et mourir dans la même maison"¹ ».

Mais l'axiologie positive du foyer est déséquilibrée, contrebalancée par la perte, le vide qui s'y fait jour : orphelin, l'enfant n'a déjà plus son père, mais sa mère est elle aussi menacée de disparaître, puisqu'elle n'exerce déjà plus sa fonction nourricière, ne possède rien, ne chante plus et paraît près de mourir. Le chiasme du vers 3 (« On vit heureux, ailleurs ; ici, dans la souffrance ») indique d'emblée que le poème opère une inversion pathétique des valeurs idéales du foyer familial. Il s'agit donc d'une sorte de « contre-idéalisation² », pour employer le mot de H. R. Jauss, qui vise à émouvoir le lecteur en contrariant ses attentes liées aux connotations traditionnellement associées au foyer.

L'énonciation féminine maternelle, typique d'une des modalités de l'élégie identifiées par P. Loubier, s'articule ainsi sur la modalité politique jusqu'à constituer un objet hybride. La dimension argumentative et sociale de l'élégie s'ouvre de façon explicite avec le chiasme du vers 3, véritable énoncé d'une thèse dont le manichéisme se prolonge à travers l'opposition systématique des pauvres et des riches, à peine nuancée par l'allusion possiblement méliorative à la piété charitable des riches, qui « donne[nt] au nom de Dieu » (v.48). Mais, de façon légèrement plus subtile, l'argumentation s'appuie également sur la dimension pathétique du discours lui-même, en une articulation que rend manifeste l'antanaclase des vers 12 et 13, où s'opère un glissement du nom « pauvres » au dénoté social à l'épithète liée « pauvre » à laquelle l'antéposition attribue un sens axiologique affectif : « Où mendier pour toi ? Chez des pauvres aussi ! / Laisse ta pauvre mère, enfant de la Savoie ». L'élégie déploie un réseau de procédés pathétiques, volontiers répétitifs, au sein d'un dispositif global qui favorise la projection empathique du lecteur dans la souffrance des savoyards : le monologue. Le mutisme de l'enfant mime par avance implicitement l'attitude attendue du lecteur face à un tel discours d'une mère aimante, c'est-à-dire une compassion qui ne trouve rien à répliquer à la mère pour la consoler ni pour atténuer la portée de sa dénonciation indirecte de la misère. L'élégie avoisine ici la poésie édifiante du XVIII^e siècle en présupposant que l'appel aux sentiments et aux émotions informe le sens moral naturel du lecteur. Pourtant, le travail du texte est poussé un peu plus loin encore qu'il n'y paraît. La mère assume en effet pleinement sa fonction spirituelle. Son discours, à la fois parénétiq ue et doxique, illustre une forme de sagesse simple et vénérable à la fois, acquise à travers les épreuves de la vie – deuil, pauvreté,

¹ D. Madelénat, *L'Intimisme*, op. cit., p. 84 ; le vers cité est de Sainte-Beuve (*Les Consolations*).

² H. R. Jauss, « La douceur du foyer. La poésie lyrique en 1857 comme exemple de transmission de normes sociales par la littérature », *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 277.

labeur et sacrifice maternel. Étayée sur des énoncés gnomiques tels que « le seul bien du pauvre est le peu qu'on lui donne » (v.47) ou « on perd sa force avec la joie » (v.10), recourant fréquemment à la modalité déontique (« nous devons nous soumettre », v.31, « il faut chanter pourtant », v.35, et sans doute « Il faut nous séparer », v.51) et à l'expression jussive, sa parole fait autorité. Monodique, répétitive, insistante, elle associe la puissance de la foi chrétienne et la volonté farouche d'une mère prête à se sacrifier si l'enjeu est de sauver son enfant. Le nom de « Dieu », cinq fois invoqué, manifeste en surface une piété qui accrédite, dans la teneur de son discours, la résignation face au départ du fils, l'exposé d'une véritable théodicée (la bonté divine est affirmée jusque dans l'épreuve) et la lucidité sereine devant la mort qui semble l'attendre. Dès l'attaque du poème, l'allitération en occlusive [p] qui frappe les initiales des quatre premiers mots, « *P*auvre *p*etit, *p*ars *p*our la France », suggère la détermination de la mère et ouvre déjà le discours à une dimension héroïque, celle qui, à l'époque de l'émergence de la sensibilité romantique, caractérise de plus en plus souvent les personnages humbles – héroïsme discret mais d'une admirable obstination de ceux qui sont victimes de l'injustice, se substituant à l'héroïsme grandiose de Napoléon Bonaparte ou du Général Foy...

Quelle que soit la valeur proprement poétique de cette élégie de Guiraud, il nous semble qu'elle donne un exemple clair et aisément analysable des superpositions et des échanges que la porosité des modalités du genre de l'élégie en ce premier tiers du XIX^e siècle autorise, et que de plus grands poètes, on le verra, mettent en œuvre de façon beaucoup plus complexe. Il s'agit, pour l'instant, de souligner que la diversité de la production élégiaque n'est pas seulement observable au sein d'un vaste corpus d'œuvres multiples, mais aussi au niveau des stratégies internes d'un même poème, donnant naissance à une modalité hybride. L'objet « élégie », dans la période qui nous occupe, se révèle ainsi, par-delà les catégories heuristiques que notre regard actuel peut y découper et y construire (fussent-elles aussi souples que les « modalités » proposées par Pierre Loubier), singulièrement complexe. La nomenclature des modalités de l'élégie dans la première moitié du siècle est ainsi difficile à arrêter : faut-il accorder une place à une « élégie sépulcrale¹ » selon une formule de Lamartine qui constitue l'acte de baptême d'une modulation du genre enfin reconnue, sous l'influence de la poésie des tombeaux qui, de Young et Hervey² à Foscolo, a submergé l'Europe depuis le

¹ Lamartine, commentaire de 1849 du « Crucifix », *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 400.

² Rappelons pour mémoire que Le Tourneur a traduit les *Nuits* du premier en 1769 et les *Méditations sur les tombeaux* du second en 1770.

dernier tiers du XVIII^e siècle ? Faut-il distinguer, dans l'élégie héroïque et politique, des modulations « vendéenne », « nationale » ou « sociale », ainsi que le propose ailleurs P. Loubier¹ ? C'est, une fois encore, que la problématique des modulations de l'élégie s'inscrit à la fois dans le réseau d'interrogations qui travaillent ce genre et dans la nébuleuse des questions, plus vastes encore, sur les catégories génériques elles-mêmes, que les poètes romantiques posent de façon inédite et radicale.

Élégie et déterritorialisation des genres

Le fait est connu : la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle mènent progressivement à la « fin des poétiques² » que signe le romantisme selon Claude Millet, et bousculent l'ancienne rhétorique des genres au profit d'une esthétique qui, tout en conservant la notion de genre, donne lieu à une nouvelle configuration des domaines génériques, dynamique et complexe. Les frontières se brouillent, les aires de chaque genre deviennent mouvantes, et les écrivains affirment et imposent de nouveaux mélanges (poèmes en prose, drame romantique, etc.), alors même que certains partages semblent conserver à leurs yeux quelque pertinence.

De ce *processus* dont l'histoire est particulièrement difficile à retracer parce qu'elle exige de nuancer en permanence le propos et de mettre au jour des mouvements incessants, on ne retiendra que ce qui concerne directement la place de l'élégie dans le champ de la littérature. Or celle-ci s'avère être l'enjeu d'interactions déjà nombreuses. La disjonction graduelle de l'élégie et de l'élégiacque, sensible du XVI^e au XVIII^e siècle dans les pratiques d'écriture des poètes comme dans l'embaras et les querelles des théoriciens, entre en jeu dans la redéfinition de la poésie qui, avant et pendant le romantisme, bouleverse les lettres françaises. Au fur et à mesure que l'intérêt pour l'élégie s'est déplacé vers l'élégiacque, et que l'élégiacque est identifié comme la substance même de l'élégie, par-delà même le cercle restreint de textes que cette dernière étiquette pouvait circonscrire, la distance originelle (antique) entre l'élégie et la poésie "mélifique" s'est amoindrie, et dès la Renaissance l'élégie est entrée de fait dans le champ d'attraction de la poésie "lyrique". Le glissement de la poésie mélifique à la poésie lyrique, puis de cette dernière à la notion romantique de lyrisme, s'opère

¹ P. Loubier, *La Voix plaintive. Sentinelles de la douleur, op. cit., passim.*

² C. Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris : Librairie Générale Française, 2007, (Le Livre de Poche), p. 191.

parallèlement à l'émancipation de l'élégiaque, devenue la "vraie élégie", hors de l'élégie – cette dernière étant perçue comme une "forme" mondaine et artificielle – si bien que l'élégiaque et le lyrisme finissent par se rejoindre et se confondre partiellement.

Extension du domaine de la lyre

Dans un éclairant tableau, Dominique Combe synthétise ainsi la redistribution graduelle de la triade pseudo-aristotélicienne classique¹ que croise le partage du vers et de la prose :

Si l'on laisse de côté la question du théâtre, le récit est intimement associé à la prose, tandis que la poésie est cantonnée au « lyrique », précisément défini comme antithétique du mode narratif :

XVII ^e – XVIII ^e	PROSE	POÉSIE épique dramatique (lyrique)
XIX ^e – XX ^e	PROSE narratif dramatique	POÉSIE lyrique ²

La poétique de Batteux, au milieu du XVIII^e siècle, a donné à la poésie lyrique une assise stable et une dignité égale à celle de l'épopée et du théâtre dans la redéfinition modale d'un système des genres fondé sur l'imitation, instaurant ainsi durablement la triade pseudo-aristotélicienne. L'avènement progressif du romantisme, quant à lui, modifie en profondeur les catégories génériques et leurs relations. Excluant par étapes l'épopée (refoulée massivement sous l'espèce prosaïque du roman) et le théâtre (faisant de moins en moins usage du vers et, par l'ambition totalisatrice du drame romantique, brouillant les catégories de la tragédie et de la comédie, jusque là de dignités poétiques inégales) hors de son champ propre, la poésie de la première moitié du XIX^e siècle fait du narratif (mais aussi du descriptif et du didactique) la part du feu où elle inaugure sa « purification ». La poésie de langue anglaise, de Wordsworth à Poe, engage une réflexion sur l'antinomie du narratif et du poétique qui réduit de fait la poésie au lyrisme, comme l'a montré G. Genette³ – réflexion qui, relayée en France

¹ Comme l'a montré G. Genette, cette triade faussement déduite de la *Poétique* d'Aristote sous-tend implicitement les poétiques classiques du XVII^e siècle, mais n'apparaît dans sa formulation systématique qu'au milieu du XVIII^e siècle sous la plume de l'abbé Batteux. Cf. G. Genette, « Introduction à l'architexte » [1979], dans : G. Genette [et al.], *Théorie des genres*, op. cit., pp. 93-95.

² D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris : José Corti, 1989, pp. 70-71. Le tableau est repris en 1992 dans *Les Genres littéraires*, op. cit., p. 72, avec cependant deux petites modifications : l'effacement des parenthèses autour du mot « lyrique » dans la partie haute du tableau, et l'ajout de la précision « (épique) » sous le terme « narratif » dans la partie basse.

³ G. Genette, « Introduction à l'architexte » [1979], loc. cit., p. 138.

par Baudelaire puis poussée à son comble par Mallarmé puis Valéry en des déclarations définitives analysées par D. Combe¹, nous a rendu familière voire naturelle cette réduction théorique. La tendance générale du début du XIX^e siècle est bien à la superposition progressive du lyrique et de la poésie, ou tout au moins à la valorisation extrême de la poésie lyrique au sein des genres poétiques.

Or cette ascension et cette extension de la poésie lyrique s'appuient sur un déplacement notable de la notion même que recouvre le terme « lyrique ». Le romantisme d'Iéna est le moteur de ce déplacement. C'est Friedrich Schlegel le premier, semble-t-il, qui pose en effet en 1799 l'équation : « lyrisme = poésie subjective² ». L'idée de cette équivalence sera, bien plus tard, on le sait, intégrée au système de l'*Esthétique* de Hegel, d'où elle tirera une impressionnante autorité sur la théorie littéraire moderne. Par ce geste d'identification et le choix de l'adjectif « subjective », F. Schlegel « déplace évidemment le critère du plan en principe purement technique de la situation énonciative vers un plan plutôt psychologique ou existentiel³ ». Le *lyrique*, en tant que « structuration typique du discours », se trouve déporté vers le *lyrisme*, « notion historiquement située dans la tradition romantique, qui engage un imaginaire de la création poétique et rend esthétique une attitude existentielle⁴ ». Sans doute peut-on voir dans ce glissement l'un des procédés majeurs par lesquels l'esthétique moderne se dégage de la poétique classique, c'est-à-dire, selon l'analyse de J. Rancière, d'une pensée de la représentation à une pensée de l'expression⁵.

À quelle place l'élégie peut-elle alors prétendre dans cette reconfiguration dynamique des genres ? Jusqu'à la deuxième moitié du XVIII^e siècle, au moins, étouffée dans la « poussière des petites formes⁶ », l'élégie profite largement de cette prestidigitacion théorique et accroît son prestige. Dépouillée d'un carcan formel rigide, elle tire d'abord parti de la « promotion [...] de genres souples⁷ », peu codés, qui marque le romantisme, avide de déterritorialisation des genres. En outre, l'émergence du lyrisme comme attitude existentielle, favorisant la dimension parfois même autobiographique de l'écriture poétique, devient un atout pour l'élégie, puisque, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle au moins, celle-ci était de

¹ Voir D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, op. cit., pp. 11-72.

² F. Schlegel, *Literary Notebooks 1797-1801*, H. Eichner (éd.), Toronto-Londres, 1957, n°2065, cité par G. Genette, « Introduction à l'architexte » [1979], loc. cit., p. 121.

³ G. Genette, « Introduction à l'architexte », *ibid.*, p. 120.

⁴ A. Rodriguez, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont :Mardaga, 2003, (Philosophie et langage), p. 5.

⁵ Voir J. Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris : Hachette Littératures, 1998, Première partie, « De la poétique restreinte à la poétique généralisée », chapitre 1, pp. 17-30.

⁶ G. Genette, « Introduction à l'architexte » [1979], loc. cit., p. 111.

⁷ C. Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, op. cit., p. 215.

plus en plus fréquemment rangée parmi les « pièces fugitives », dont l'article de l'*Encyclopédie* qui leur est consacré affirme qu'elles « s'échappent de la plume et du portefeuille d'un auteur, en différentes circonstances de la vie », ajoutant que « Rien en peint si bien la vie et le caractère d'un auteur [parce que] c'est là que se montre l'homme triste ou gai, pesant ou léger, tendre ou sérieux, sage ou libertin, méchant ou bon, heureux ou malheureux », montrant « quelquefois toutes ces nuances se succéder ; tant les circonstances qui nous inspirent sont diverses¹ ». L'élégie est un des lieux où cette poésie fugitive, qui après Goethe sera appelée « de circonstance », survit explicitement jusque dans les années 1830, notamment dans les productions féminines, souvent cantonnées, tout au moins dans un premier temps, aux publications périodiques ; on peut penser que ce fonds autobiographique potentiellement associé au genre est l'une des causes de son éléction par le lyrisme romantique.

Cette promotion ne laisse pas cependant d'affecter l'idée même d'élégie, parce qu'elle couronne en réalité l'élégiaque plus encore que l'élégie restreinte à son ancienne mise en œuvre. En effet, dès lors que la poésie s'égale au lyrisme, s'ouvrant à une dimension existentielle, et que « la poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même² », le registre élégiaque apparaît comme un mode lyrique d'être au monde et au texte tout à fait prééminent, en tant que filtre affectif et cadrage subjectif. Peu à peu reconnu (au-delà des thématiques de l'amour déçu ou triste et de la nostalgie de l'exil) comme un caractère, puis comme un *èthos* manifesté comme registre littéraire, l'élégiaque est devenu propre à exprimer la part sombre, chagrinée, voire douloureuse, du poète – de l'homme qui est dans le poète. Mais précisément, c'est alors un *èthos* et un registre qui sont ainsi valorisés. Tout poème dominé par le registre élégiaque est ainsi susceptible d'être requalifié en élégie, même s'il n'en porte pas le nom.

On ne s'étonne guère, dans ces conditions, que l'élégie ait joué un rôle majeur dans le lyrisme romantique, au point qu'il soit parfois difficile de déterminer où s'arrête son domaine propre. En 1843, Léon Guérin écrit par exemple :

On verra que nous avons admis que le lyrisme peut se retrouver, se retrouve même nécessairement dans beaucoup de genres. [...] Quant à la poésie élégiaque, elle n'admet guère d'autre explication que celle-ci : *C'est le sentiment même*. On verra qu'elle se confond quelquefois avec la poésie lyrique, comme la poésie lyrique se confond souvent avec elle. Toutefois, l'une emprunte davantage à l'exaltation, et l'autre davantage aux larmes. Avec beaucoup d'imagination et peu de cœur, on arrive encore

¹ Cité par Predrag Matvejevitich, « La Poésie de circonstance », *Pour une poétique de l'événement*, Paris : Union Générale d'Éditions, 1979, (10/18), pp. 111-112. P. Matvejevitich précise de plus, à propos de la poésie française du siècle des Lumières : « Les formes dont cette poésie fait le plus fréquemment usage illustrent bien son goût pour la circonstance : ode, hymne, élégie, églogue, madrigal, épître, parodie, impromptu, satire, bouts-rimés, épigramme, etc. » (*ibid.*, p. 110).

² Mme de Staël, *De l'Allemagne* [1813], seconde partie, chapitre X, *op. cit.*, tome I, p. 206.

quelquefois à produire de beaux effets lyriques ; mais sans cœur, eût-on la tête la plus richement douée, on ne produit rien de vraiment élégiaque¹.

La plupart des poètes romantiques font de leur œuvre lyrique un constant dialogue des genres, des formes et des registres, jouant à modifier sans cesse leurs relations – mélanges, tensions et oppositions –, au point qu'il paraît vain de vouloir tracer des frontières définitives que précisément les poètes remettent en cause dans leur écriture. Le lyrisme forme une constellation de genres contrastés sans être antinomiques, et séparés par des distances variables. Si l'on peut parler de modernité de la poésie romantique, c'est probablement dans ce refus permanent du cloisonnement générique, l'œuvre s'élaborant toujours en excès des genres et des catégories, comme le souligne Hugo dans la préface des *Odes et ballades*, exemple caractéristique du « refus nominaliste des genres² ». C'est pourquoi les territoires de l'élégie, du lyrisme et de la poésie tantôt se superposent, tantôt se différencient.

« *Mollesse de l'élégie* » (P. Loubier)

Parallèlement à cette extension du domaine lyrique et à l'effacement de ses anciennes frontières, l'élégie connaît également une redéfinition qui prend acte des accusations qui sont portées contre elle, depuis les années 1730 au moins : instabilité du genre, fluctuation de ses contours, imprécision de ses critères définitoires, mais aussi manque de naturel et coloration érotique condamnable. La réponse passe par une progressive valorisation du critère de la modalité énonciative et du ton sur le critère formel, qui n'a plus guère de consistance, même si la préférence du vers alexandrin et des rimes plates, ou encore une longueur considérée comme "moyenne" (une centaine de vers ou plus), sont encore sensibles dans la plupart des élégies qu'on peut qualifier de néo-classiques et qui envahissent la production (notamment celle publiée ailleurs qu'en volume) jusque dans les premières années de l'Empire. Une première étape dans cette victoire du registre élégiaque sur le genre de l'élégie au sens strict et traditionnel du terme est l'élection d'une esthétique de la mollesse ; c'est la première réponse apportée à l'exigence de plus en plus forte de naturel et de sincérité.

¹ L. Guérin, *Beautés de la poésie française, ou Leçons et modèles de littérature en vers, extraits des auteurs modernes, précédés d'un traité de versification et d'un coup d'œil sur chaque genre dont il est question dans ce recueil*, Paris : Didier, 1843, pp. XLVI-XLVII. Bien plus tard, Théodore de Banville, qui considère que l'ode « est devenue toute la poésie moderne », affirme laconiquement à propos de l'élégie : « Aujourd'hui, toute lyrique », citant ensuite simplement un extrait des *Contemplations* (Th. de Banville, *Petit Traité de poésie française* [1872], Paris : Charpentier, 1883, p. 158 et p. 153).

² D. Combe, *Les Genres littéraires*, op. cit., p. 7.

Pierre Loubier a mis au jour le double aspect esthétique et éthique de cette « mollesse de l'élégie¹ », dans un article suggestif sur l'évolution de l'élégie au tournant du XVIII^e siècle. Il s'agit de maintenir, dans ce compromis esthétique entre énergie et informe qu'est la mollesse, un équilibre entre le fléchissement de la rhétorique classique ou néo-classique et l'épanchement incontrôlé des affects. Dans la lignée de la négligence indiquée par Boileau comme par Batteux, cette mollesse est un élément fort de l'imaginaire du genre, mais aussi de sa réalisation poétique, impliquant l'idée d'une *harmonie*, d'une *grâce*, d'un *ton* qui – chez Chénier comme plus tard chez Millevoye – désignent l'alliance du naturel et de l'art. La description de cette « poétique oblique » de l'élégie par P. Loubier est sur ce point tout à fait éclairante :

Puisque l'élégie n'est plus une forme, puisque son sujet principal, le cœur, est soumis à variations qui font débat avec la question de la forme, qui elle-même n'existe plus... (*ad libitum* du caractère giratoire et aporétique de cette problématique) alors le *ton* permettra, par commodité en somme, d'en proposer une définition suffisamment ouverte pour accueillir tout ce qui relève du sentiment de la perte.

Le « ton triste » de l'élégie est l'aboutissement logique d'une poétique de la sensibilité, mais qui cherche encore à codifier l'impalpable. En effet, le ton est la forme de l'affect en ce qu'il est directement lié à l'élocution, donc à un cadre discursif codé qui suppose une *actio* (Marmontel développe surtout la notion de *bon ton* à propos de l'usage *social* de la langue) et une mise en scène de l'élégiaque. Si ce ton est négligé ou rompu, c'est [...] parce qu'il mime avec naturel l'affect éprouvé ou simulé et dans les limites du goût. Le ton sera donc à la fois la forme et le sujet, réunis et dépassés dans cette zone mitoyenne, tempérée, presque informe, désignable par le terme romantique de *Stimmung*, dont la nébuleuse sémantique recouvre cette variété du pacte lyrique qu'est la position globale de la plainte. Ce ton est lui-même mobile, instable, mais il servira de dénominateur commun à des formes hétéroclites de l'élégie².

Là se trouve, selon P. Loubier, l'une des clefs indispensables pour comprendre la libération formelle définitive de l'élégie dans les volumes romantiques, où elle prend des aspects énonciatifs divers (polyphonie, dialogues, prosopopées), se mêle aussi bien à des idylles qu'à des prières, des lamentations, ou à des tombeaux poétiques, et en vient à se diffuser dans le domaine de la prose, phénomène sur lequel nous reviendrons dans l'étude de la production élégiaque dans les premières décennies du siècle.

Mais il nous faut d'abord considérer la manière dont la transition des belles-lettres à la littérature, la redistribution de l'ancienne triade pseudo-aristotélicienne, la victoire d'une esthétique des genres sur l'ancienne rhétorique des genres, la place conquérante et flottante du lyrisme dans la tectonique des genres poétiques, enfin la mollesse élégiaque qui permet de dépasser la problématique du genre par celle du registre, sont allées de pair avec une réduction importante des réflexions théoriques.

¹ P. Loubier, « Mollesse de l'élégie 1778-1829 », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, loc. cit., pp. 23-37. Les données essentielles de cet article sont reprises et retravaillées dans son ouvrage *La Voix plaintive – Sentinelles de la douleur*, op. cit., pp. 43-68.

² P. Loubier, « Mollesse de l'élégie 1778-1929 », *ibid.*, pp. 29-30. Une note indique que l'expression « ton triste » est empruntée à Marmontel, article « Ton » des *Éléments de littérature*.

L'élégie en chantier : enquêtes généalogiques et propositions théoriques

Durant la première moitié du XIX^e siècle, la pratique et la théorie de l'élégie se fécondent et s'informent l'une l'autre, s'assouplissant mutuellement par un contact de plus en plus serré, mais aussi paradoxalement de plus en plus libre, la théorie se faisant à l'évidence fragmentaire et empirique pour ouvrir des voies neuves à l'écriture poétique.

Si l'on excepte les poèmes eux-mêmes, la collecte de textes théoriques est assez décevante du point de vue quantitatif. Sans prétendre le moins du monde à l'exhaustivité, nous n'avons pu rassembler qu'un maigre corpus de textes aux statuts aussi divers que leurs « lieux » littéraires d'écriture et de publication. Notre recherche au sein du catalogue Opale-plus de la Bibliothèque nationale de France ne nous a permis d'identifier qu'un seul essai de quelque ampleur, indépendant de toute production poétique¹ : le *Coup d'œil sur les poètes élégiaques françois, depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*², publié en mai 1819 par un certain Jean Humbert (1792-1851), qui fait paraître la même année une *Anthologie arabe, ou Choix de poésies arabes inédites, traduites en François avec le texte en regard*.

Les autres textes théoriques se rattachent, à des degrés plus ou moins élevés, à une œuvre poétique. Il s'agit d'abord de préfaces auctoriales qui, par leur ampleur et par la minutie de leurs observations, constituent des réflexions d'importance sur l'élégie, au point de se présenter comme de véritables « discours ». La première, intitulée « Sur l'élégie », est due à Millevoye. Elle n'apparaît en tête des *Élégies* qu'à partir de l'édition de 1814 et légitime *a posteriori* une œuvre qui rassemble des poèmes pour certains déjà parus dans des revues et pour la plupart déjà rassemblés dans le recueil de 1812. La deuxième, intitulée « Discours sur l'élégie héroïque », précède les *Poèmes élégiaques* (1817) de Joseph Treneuil (1763-1818), érudit, bibliothécaire à l'Arsenal ; l'œuvre, assez mince, rassemble des poèmes écrits à partir de 1806, et qui portent les convictions royalistes de Treneuil – raison pour laquelle ils furent longtemps interdits de publication –, bien que Treneuil ait pu, non sans quelque visée opportuniste, écrire également des textes bonapartistes sous l'Empire. La troisième est celle

¹ Nous avons laissé de côté les éventuelles publications dans les revues, qui nécessiteraient un dépouillement systématique qui excède les limites de notre travail, dont ce n'est pas l'objet central, ainsi que les publications où l'élégie n'est traitée qu'au sein d'un ouvrage ou d'un cours sur l'ensemble des « belles-lettres ».

² J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques françois, depuis le seizième jusqu'à nos jours*, Paris : Delaunay et J. J. Paschoud, 1819. Cet ouvrage n'est pas répertorié par Pierre Loubier dans son ouvrage *La Voix plaintive – Sentinelles de la douleur*, *op. cit.*

des *Études françaises et étrangères* d'Émile Deschamps : publiée en 1828, c'est l'un des manifestes bien connus du romantisme français, qui nous intéresse en ce que Deschamps y cite l'élégie parmi les genres où s'illustrerait le génie de la nouvelle « école », comme l'appellera Sainte-Beuve. Il faut compter, en outre, l'ensemble complexe entourant l'œuvre poétique, formant un véritable dispositif paratextuel, des préfaces ultérieures et des commentaires de Lamartine, qui distillent de façon éparse les réflexions de leur auteur sur l'élégie telle qu'il se la représente. Quelques textes métadiscursifs sont également repérables : la « Vie » et les « Pensées » du *Joseph Delorme* de Sainte-Beuve, des poèmes comme « Les Préludes » de Lamartine ou « Les Nuits » de Musset, par exemple. Enfin, on peut tirer profit d'une glane au sein du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand ou des préfaces de Victor Hugo à ses multiples recueils.

On conçoit que ce corpus puisse être décevant pour qui souhaiterait trouver une théorie systématique et architecturée de l'élégie. L'essai de Jean Humbert affiche, par son titre même, sa perspective cavalière et son incomplétude. Les préfaces, de par leur nature même, peuvent certes prétendre à une relative universalité du propos, et tendre vers une exhaustivité néanmoins toujours hors d'atteinte, mais elles mêlent à l'enquête théorique des thèses et des présupposés qui participent d'une stratégie d'auteurs : toute préface, peu ou prou, vise à fonder en théorie une pratique personnelle d'écriture et à exposer, voire à imposer en le légitimant, l'auteur en tant qu'auteur¹. Enfin, le dispositif de Lamartine joue à l'évidence de la fragmentation : les commentaires et « Préfaces » brisent la continuité et disent l'impossibilité ou le refus de la totalisation théorique, au profit du geste autobiographique.

Car ces textes, tout compte fait, relèvent moins d'une visée théorique que généalogique. Sans doute ne saurait-on faire l'économie d'un lieu commun de la critique de l'histoire littéraire : en France, la première moitié du XIX^e siècle marque, au profit de l'esthétique générale, de l'histoire littéraire et de la critique idiosyncrasique à la Sainte-Beuve, la « fin des poétiques² », comme l'écrit Claude Millet. Si l'élégie n'est plus reléguée au rang secondaire où la tenaient les traités classiques, l'idée même de genre est en revanche délaissée sous l'Empire et contestée à l'ère romantique. On adopte désormais volontiers un regard plus empirique, qui est rarement plus justifié que dans le cas de l'élégie, dont Pierre Loubier remarque qu'il est un « genre qui se théorise peu, qui s'objective peu, un genre empirique,

¹ Voir notamment sur ce point l'article de J.-M. Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n°39, « Les Manifestes », octobre 1980, pp. 12-16.

² C. Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postévolutionnaire*, op. cit., p. 191.

presque intuitif, comme s'il était conscient de sa plasticité et de sa précarité¹ » et qui, « selon une tradition qui remonte à Batteux et surtout Marmontel et Jaucourt, [...] se pense en termes généalogiques² ».

Nous nous en tiendrons pour l'instant à présenter deux textes qui témoignent d'une démarche généalogique patente – faisant place à l'historicisation du genre, sans que le renoncement à définir celui-ci en droit soit pour autant total – et de tentatives pour redéfinir l'élégie par un « ton » qui permettrait de dépasser le dilemme de la tenue formelle et de la sincérité : la préface de Millevoye et l'essai de J. Humbert. Ici encore la chronologie n'a que peu de sens : certes, tous deux écrivent avant la révélation des *Méditations poétiques*, et partagent un même goût pour Bertin et Parny ; certes, tous deux appellent de leurs vœux un nouveau souffle pour l'élégie ; mais Humbert, quoique écrivant après Millevoye, se montre finalement moins audacieux que ce dernier, ce qui peut sans doute s'expliquer par le fait que la préface de Millevoye ait une visée apologétique qui l'amène à mettre en valeur et à légitimer ses propres innovations.

Millevoye : le « ton plus encore que le sujet »

La préface de Millevoye est susceptible de lectures divergentes, selon qu'on prête davantage attention à la modernité ou aux concessions classiques de son propos. H. Potez affirme ainsi qu'« il a une vue fort ingénieuse et vraiment profonde de l'élégie³ », allant jusqu'à suggérer, sur le mode de la prétérition, un rapprochement avec les théories de F. Brunetière, qu'H. Potez admire :

Je ne veux pas prêter à Millevoye des intentions qui dépassent sa pensée, et faire de lui le précurseur inattendu et inconnu du critique éminent qui vient de féconder l'histoire littéraire par son ingénieuse et vaste hypothèse de l'évolution des genres. Mais il y a ici bien de la pénétration et de la finesse⁴.

P. Ladoué, au contraire, écrit que Millevoye « professe un culte pour Boileau⁵ ». Il souligne le classicisme de son inspiration : « Comme les "classiques", Millevoye a le culte de l'antiquité grecque et romaine. Il vante l'art ancien comme une source d'inspirations pour le poète⁶ ». Les contraintes formelles que le poète respecte lui semblent par ailleurs un indice

¹ P. Loubier, « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », *loc. cit.*, p. 178.

² P. Loubier, « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », *ibid.*, pp. 178-179.

³ H. Potez, *L'Élégie en France avant le Romantisme [...]*, *op. cit.*, p. 449.

⁴ H. Potez, *L'Élégie en France avant le Romantisme [...]*, *ibid.*, pp. 450-451.

⁵ P. Ladoué, *Un Précurseur du romantisme, Millevoye (1782-1816). Essai d'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 185.

⁶ P. Ladoué, *Un Précurseur du romantisme, Millevoye (1782-1816). Essai d'histoire littéraire*, *ibid.*, p. 187.

supplémentaire de cet attachement à la tradition : « Pour tout ce qui touche la versification, Millevoeye se montre d'une sévérité toute classique. Il réprouve les enjambements, qui seront plus tard une des caractéristiques de la manière romantique¹ ». La théorie de l'élégie chez Millevoeye est bien celle d'un entre-deux, à la charnière de deux siècles, entre classicisme et modernité romantique – une théorie prise dans les tensions d'un temps de transition.

Le nœud de cette théorie est le concept de *ton* : « Ce qui constitue l'Élégie, c'est le ton plus encore que le sujet² » écrit le poète dans une note qui fait suite au « Phénix », poème classé parmi les « Chants élégiaques ». Or, qu'en est-il de ce ton ? S'il est difficile de le définir *a priori*, comment au moins évaluer le rapport qu'il constitue, comment caractériser le ton idéal-typique de l'élégie qui en sera l'étalon ? Millevoeye ne peut que recourir à l'élection de modèles, à la désignation de textes ou d'œuvres qu'il juge avoir réalisé l'équilibre propre à l'élégie entre la « forme » et le « sujet ». Asseoir et fonder théoriquement ce ton élégiaque par quoi se définit et se reconnaît l'élégie incite à l'ancrer dans une rêverie des origines qui, nous le verrons, n'est pas sans rappeler le geste de Chateaubriand dans le *Génie du christianisme*. Millevoeye ouvre donc sa réflexion par une hypothèse, d'ordre mythique, sur l'origine de la poésie :

L'Élégie est un genre de composition naturel à l'homme. Si le premier chant des premiers humains fut un hymne, le second fut sans doute une Élégie. D'abord, la chute d'un arbre en fleur, les ravages du torrent, la perte d'un agneau chéri, inspirèrent les accents nouveaux de la plainte. Bientôt l'amour, dont l'origine, comme celle de la poésie, remonte au berceau du monde, exprima naïvement ses joies inquiètes, ses craintes sans objet, son bonheur toujours mêlé de quelque tristesse. À ce vague sentiment de douleur succéda la douleur réelle. *Prima mors, primi parentes, primus luctus*, tels furent les vrais sujets de larmes ; et quand les larmes eurent abondamment coulé, le besoin d'exprimer ses peines fit naître sans art les chants destinés au deuil³.

Rejetée dans l'*arkhê* de l'humanité naissante, l'élégie devient un genre « naturel » à l'égal de l'hymne, destiné à célébrer la création divine et ses bienfaits. C'est dans le mythe des origines que l'élégie se naturalise : la nature en sa simplicité native, naïve (arbres en fleurs, torrents, agneaux du berger) fait naître l'élégie, et ce dans un temps immémorial qui dépasse l'échelle de la culture humaine, égalant l'histoire de l'élégie à celle de l'humanité. La Bible confirme cette hypothèse en offrant les premiers exemples, idéaux, de l'élégie :

Les livres saints respirent cette mélancolie dont le charme mystérieux s'augmente encore de la naïveté des anciens jours. Ce sont les adieux de Noémi à ses filles infortunées, ceux de la fille de Jephté à ses compagnes et à la vie ; c'est David pleurant, au pied du Gelboé, Saül et Jonathas ; c'est Rachel qui a perdu ses fils et qui *ne veut pas être consolée parce qu'ils ne sont plus*. Tour à tour les misères de Job,

¹ P. Ladoué, *Un Précurseur du romantisme, Millevoeye (1782-1816). Essai d'histoire littéraire, ibid.*, p. 189.

² Ch.-H. Millevoeye, *Œuvres, op. cit.*, p. 120.

³ Ch.-H. Millevoeye, *Œuvres, ibid.*, p. 23.

la captivité des Hébreux, les lamentations des prophètes, prêtèrent à la lyre sacrée des sons douloureux et sublimes¹.

Mais c'est surtout par l'analyse des compromis poétiques inventés par des auteurs modèles que peut se déduire l'idéal esthétique de l'épigramme, qui est selon Millevoye la seule manière valide de définir le genre. Or Millevoye procède habilement à cette analyse. En effet, il met en parallèle deux confrontations binaires de poètes, ce qui revient, en fait, à comparer quatre auteurs et à construire, par-delà l'écart historique, deux types de poètes épigrammatiques :

Tibulle	Propertius
Parny	Bertin

Difficilement analysables en éléments discrets et tangibles, les esthétiques de chacun des poètes sont décrites par Millevoye en des termes dont la classification sous forme de tableau fera apparaître l'intérêt² :

Tibulle	Propertius
<p>« <i>Quelle vérité ! quel naturel !</i> » « <i>descriptions [...] jamais chargées</i> » « <i>talent [...] doux, simple et sans ambition</i> » « <i>pureté</i> », « <i>élégance</i> », « <i>harmonie de ses vers</i> », « <i>leur air de facilité</i> » « <i>monotone à la fois par le rythme, par les sujets, et même par l'analogie parfaite des images</i> » « <i>l'amour de Tibulle fut plutôt un sentiment doux qu'une passion violente</i> »</p>	<p>« <i>descriptions [...] pas toujours exemptes de recherche</i> » « <i>ces bizarreries, ces inégalités peignent l'amour tel qu'il est</i> » « <i>son fastidieux étalage d'érudition mythologique semble de la poésie lorsqu'il n'est [...] que de l'emphase</i> » « <i>le feu, le mouvement, l'énergie</i> » « <i>multiplicité des digressions</i> » « <i>imprécations</i> »</p>
Parny	Bertin
<p>« <i>les grâces du naturel</i> » « <i>plus sobre dans ses imitations</i> » « <i>plus sensible et plus tendre</i> » « <i>retrace fidèlement et dans leur ordre naturel les circonstances, les vicissitudes d'un amour</i> » « <i>son vers, toujours élégant</i> » « <i>sentiment si naturel</i> » « <i>le naturel</i> », « <i>l'abandon</i> », « <i>le charme</i> » « <i>cette mesure parfaite, ce sentiment délicat des convenances, qui enseigne ce qu'il faut dire et ce qu'il faut taire</i> » « <i>il n'effarouche pas, il captive</i> » « <i>L'expression de son bonheur est moins vive que tendre ; celle de sa douleur est triste sans emportements</i> » « <i>pureté constante du style</i> » « <i>la grâce</i> », « <i>la mollesse</i> », « <i>naturel</i> »</p>	<p>« <i>de ses emprunts [aux Anciens] parvint à se faire un fonds</i> » « <i>s'arrange pour être passionné</i> » « <i>Bertin, dont le style est quelquefois plus élevé, ne s'abaisse presque jamais que par une chute</i> » « <i>ligne de prose familière</i> » « <i>affectant une simplicité que je n'ose qualifier</i> » « <i>Le mouvement, la chaleur, la force, le ton passionné, l'accent poétique à un degré fort éminent</i> »</p>

¹ Ch.-H. Millevoye, *Œuvres, ibid.*, p. 24.

² Dans le tableau suivant, nous avons fait figurer la plupart des expressions se rapportant à Tibulle et à Propertius et celles relatives à Parny et à Bertin dans « Sur l'épigramme » (Voir C.-H. Millevoye, *Œuvres, ibid.*, respectivement pp. 28-30 et 46-50).

Ce tableau appelle quelques remarques. La confrontation entre Tibulle et Propertius, déjà habituelle du temps de Marmontel, est ici menée avec une grande réserve : Millevoye a le souci de toujours nuancer son jugement, et de ne pas louer ou blâmer sans mesure l'un ou l'autre des poètes latins. Il conclut d'ailleurs ce premier parallèle en se félicitant « de ce que la manière de Tibulle ne soit pas celle de Propertius », donnant ainsi « deux plaisirs pour un, deux richesses pour une¹ ». La confrontation entre Parny et Bertin est plus tranchée ; si les critiques de Bertin sont *in extremis* allégées par l'énumération rapide de quelques qualités, l'éloge de Parny est permanent et monolithique. Mais ce qu'il faut remarquer surtout, c'est le nombre des échos entre les deux confrontations, rapprochant Parny de Tibulle et Bertin de Propertius ; bien des termes sont communs, et permettent de dessiner *en creux*, si l'on veut, un idéal de l'épigramme, réduite ici de fait à l'épigramme amoureuse. L'éloge de Parny, comparé à ce qui est dit de Tibulle, impose certains mots : naturel, élégance, douceur. Bertin et Propertius, moins vantés, ont pourtant pour eux le mouvement, l'énergie, mais pèchent par excès d'art, par recherche. Millevoye esquisse un portrait de l'épigramme amoureuse en son idéal, mais sans aller jusqu'à l'hypostasier. La force de ce discours sur l'épigramme est précisément d'éviter d'essentialiser son objet ou d'édicter une norme générique. Millevoye a soin de ne pas fixer précisément l'épigramme, mais d'en faire comprendre la nature profonde dans les tensions multiples dans et par lesquelles les grands poètes du passé l'ont travaillée. Il en donne à entendre l'accord fondamental sous les gammes individuelles. Un passage, cependant, revêt un aspect plus prescriptif :

Le caractère de l'Épigramme est ordinairement simple et tempéré. Elle se compose d'une suite de circonstances intéressantes et naturellement exprimées. Même en chantant le bonheur, elle peut conserver la teinte de tristesse qui lui est propre. Ce mélange d'impressions opposées ajoute à son effet. Elle se plaît surtout au souvenir de ce qui n'est plus ; elle aime à consacrer, comme l'a dit un de nos poètes,

Le regret du plaisir, et même de la peine.

Il n'est point pour elle d'objet inanimé ; pour elle les ruines sont vivantes, la solitude est peuplée, et la tombe a cessé d'être muette. Évoqués par ses chants, des mânes chéris semblent, sous leur forme première, revenir au jour pour s'entretenir avec elle. Ô l'ingénieuse allégorie que celle d'Orphée, qui retrouve Eurydice tandis qu'il la chante, et dont le bonheur s'évanouit avec le dernier son de sa lyre !

Les sujets passionnés ne conviennent pas moins à l'Épigramme ; mais ils ne peuvent franchir un certain degré d'exaltation sans sortir des bornes prescrites. Les éclats de la fureur, les cris du désespoir lui sont interdits, ils détruiraient le charme de la tristesse. Tel admirable monologue de nos tragédies ne formerait qu'une Épigramme assez ridicule, à peu près semblable aux amplifications connues sous le nom d'*héroïdes*, genre détestable et faux qui se retrouve à deux époques bien marquées de la décadence des lettres. Si la vérité, si le naturel font l'essence de toute poésie, où doivent-ils dominer si ce n'est dans une sorte d'ouvrages où, selon le précepte du maître, il faut que le cœur parle seul ! La recherche, la déclamation, défauts partout condamnables, y seraient des vices odieux. L'esprit même, non cet esprit qui, nécessaire au talent, préside à l'ordonnance de ses travaux en rapprochant des rapports éloignés, mais les saillies, les brillantes vanités du style, y rappelleraient le *pulcher assuitur pannus* dont parle Horace, et le *non erat his locus*.

¹ Ch.-H. Millevoye, *Œuvres, ibid.*, p. 30.

Je ne sais de quel compositeur on a dit : « Sa musique était douce et triste à la fois comme le souvenir du bonheur passé, » ce qui me semble merveilleusement applicable à l'Élégie. L'échelle des tons qu'elle parcourt n'a pas besoin d'une grande étendue. Elle peut varier ses accents, mais qu'elle se garde bien de les forcer¹.

On perçoit l'exercice d'équilibre périlleux auquel se prête Millevoye : conjuguer les attributions et les exigences classiques de l'élégie avec une revendication de liberté, de souplesse nouvelle. On pourrait dire que, pour cela, Millevoye dote le genre de la qualité d'*élasticité*. Les exigences de Boileau sont maintenues : l'élégie se voit attribuer une tempérance plus bornée que dans la tragédie ou dans l'héroïde, et met en œuvre une *mimèsis* des passions qui évite la rhétorique artificieuse. Mais la variété thématique indiquée par Boileau, qui frôlait le désordre empirique ou l'irrégularité la plus grande, qui se dit dans l'énumération et la juxtaposition (« Elle peint des amants la joie et la tristesse, / Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse »), s'unifie dans une labilité qui n'est pas dissolution, mais modulation musicale. La diversité empirique de l'élégie pouvait décourager les tentatives pour la définir théoriquement, et semblait vouer le genre à une entropie qui le disqualifiait comme catégorie de la poétique. Millevoye parvient, avec finesse, à conjurer cette entropie théorique en la pensant selon une métaphore musicale, c'est-à-dire en renonçant à une classification étroitement terminologique ou formaliste au profit d'une approche en termes d'esthétique. Le mérite de Millevoye est peut-être d'avoir perçu que la redéfinition de l'élégie comme « ton » (c'est-à-dire comme poème où domine l'élégiac), engagée bien avant lui, a pour conséquence la nécessité d'une esthétique globale de l'élégie, impliquant une relation mouvante entre le moi, les mots et le monde. Donner du jeu à l'élégie, c'est aussi, pour le jeune poète qu'est Millevoye, se faire une place à l'ombre des aînés admirables que sont notamment Parny et Bertin.

Car le discours de Millevoye sur l'élégie assume, outre une fonction théorique, une fonction de légitimation de l'œuvre poétique dont il est la préface. Le parcours historique que « Sur l'élégie » propose au lecteur est à lire concurremment en termes généalogiques et apologétiques. Millevoye se met à l'abri de modèles auxquels il accorde place dans son discours théorique. Les *Élégies* de Millevoye se déclinent en trois livres : le « Livre premier » se compose d'élégies d'inspiration intime et amoureuse, le « Livre second » de poèmes d'inspiration antique, enfin les « Chants élégiacques » font appel à des images et des thèmes exotiques et orientalistes. Aussi Millevoye s'efforce-t-il dans sa préface d'une part de légitimer ces trois veines poétiques par des modèles littéraires prestigieux, et d'autre part de plaider pour l'élasticité du genre et les modulations individuelles qu'il autorise. Le lecteur

¹ Ch.-H. Millevoye, *Œuvres*, *ibid.*, pp. 33-35.

attentif à mettre en relation la préface et le recueil s'aperçoit aisément que le début de la préface annonce les « Chants élégiaques », en particulier des poèmes comme « L'Arabe au tombeau de son coursier » ou « David pleurant Saül et Jonathas », presque explicitement désignés :

L'Élégie se plut longtemps aux déserts. Là le Sauvage prisonnier entamait son cantique de mort ; l'Arabe déplorait la perte de son coursier ou l'abandon de sa maîtresse ; l'Indien, partant pour l'exil, regrettait de ne pouvoir emporter les os de ses pères.

Les livres saints respirent cette mélancolie dont le charme mystérieux s'augmente encore de la naïveté des anciens jours. Ce sont les adieux de Noémi à ses filles infortunées, ceux de la fille de Jephthé à ses compagnes et à la vie ; c'est David pleurant, au pied du Gelboé, Saül et Jonathas ; c'est Rachel qui a perdu ses fils et qui *ne veut pas être consolée parce qu'ils ne sont plus*¹.

Programmatique, la préface l'est aussi en sa conclusion, où Millevoye annonce et justifie la répartition de ses élégies en trois livres. Le premier est placé implicitement sous la figure tutélaire de Parny, dont Millevoye rappelle « l'amitié dont [il] daigna [l']honorer », et des leçons qu'il en sut tirer, au point qu'il déclare : « [...] parler de moi, de mes ouvrages, ce sera, pour ainsi dire, parler encore de lui² ». C'est encore à Parny, selon ses dires, qu'il doit l'idée de rafraîchir l'élégie par l'inspiration orientale et exotique, mais on a vu que l'hypothèse des origines mythiques et bibliques de l'élégie légitime également ces « Chants élégiaques ». Énumérant les « scènes » que développent ces poèmes, Millevoye adopte une attitude apologétique, se défendant à la fois sur le choix du sujet lui-même (par une question rhétorique : « Je le demande, l'Élégie en offre-t-elle beaucoup qui soient plus analogues à son caractère ? ») et sur l'audace formelle ou énonciative que le lecteur peut y trouver (« Si le personnage y prend la place du poète, la forme en est plus dramatique³ »). Le titre de « Chants élégiaques » est lui-même justifié comme une concession aux lecteurs puristes qui voudraient exclure du genre cette sorte d'inspiration « neuve⁴ ». Enfin, le second livre est également présenté comme une innovation, mais moins susceptible de rejet puisque fondée sur l'imitation : « Pour tenter d'être neuf, j'ai remonté jusque chez les anciens ». Dès lors, le *topos* de modestie, habituel dans les préfaces, peut dissimuler la fierté d'avoir fait revivre un type d'élégie oublié :

Ceux de nos journalistes, qui m'en attribuaient la nouveauté, me faisaient assurément beaucoup d'honneur. Du reste, il est aisé de concevoir que des gens de goût, particulièrement versés dans la littérature latine, s'étonnent de voir le nom d'Élégie s'attacher à des productions qui ne leur rappellent pas toujours les sujets et la manière de Tibulle et de Propertius. Aussi n'ai-je pas imité les Latins, mais les Grecs⁵.

¹ Ch.-H. Millevoye, *Œuvres, ibid.*, pp. 23-24.

² Ch.-H. Millevoye, *Œuvres, ibid.*, p. 51.

³ Ch.-H. Millevoye, *Œuvres, ibid.*, p. 52.

⁴ Ch.-H. Millevoye, *Œuvres, idem.*

⁵ Ch.-H. Millevoye, *Œuvres, ibid.*, p. 53.

L'élégie, dans son élasticité, autorise ces nouveautés dans la tradition, ces écarts dans la lignée, et Millevoeye, qui s'exprime ici après la première édition de 1812, retourne comme un gant l'argument des critiques qui désireraient faire de la norme générique l'instrument d'un assujettissement stérile des poètes à une imitation conçue comme stricte répétition : « Qu'un poète moderne essaye de varier les formes et les sujets de l'Élégie, on crie au novateur, on lui oppose Tibulle et Propertius ; c'est Tibulle et Propertius qu'il invoquera pour exemple et pour appui de son système. On verra combien ils attachent de prix à la variété¹ ». La stratégie d'auteur de Millevoeye, pour conquérir sa place dans le champ littéraire, est donc la revendication difficile et paradoxale d'une modernité sans rupture avec la tradition : c'est la tradition même de l'élégie que d'appeler ou de susciter la modulation. En cela, c'est le genre même de l'élégie qui est moderne, car plastique, élastique, musical.

Millevoeye entérine donc le privilège accordé, dans la nouvelle esthétique des genres qui se déploie entre le XVIII^e siècle et la période dite romantique, au « cadre communicationnel² » de l'œuvre littéraire, primant désormais le niveau « syntaxique » du genre (les habitudes formelles qui ont eu cours aux XVII^e et XVIII^e siècles n'ont jamais été tenues pour des normes capables de fixer la configuration syntaxique du genre, et sont déjà frappées, à l'époque de Millevoeye, d'une obsolescence partielle) comme son niveau « sémantique » qui devient hétérogène (le thème amoureux, décliné en sensualité, en tristesse voire en lamentation funèbre, n'est qu'une dominante qui n'exclut pas des thématiques sociales ou politiques qui s'en éloignent parfois beaucoup). Une telle perspective insiste sur une visée expressive qui engage la redéfinition de l'élégie dans une pragmatique des genres, où la plainte occupe la première place. Ce déplacement affleurerait déjà derrière la notion classique de « caractère » et surtout au sein des querelles et réflexions théoriques du XVIII^e siècle dont nous avons rendu compte. Cette évolution n'est sans doute pas propre au seul genre de l'élégie, comme le souligne Patrice Soler : « Peut-être est-ce le devenir d'un genre que de se vaporiser en quelque sorte, en passant, distillé, à l'état de tonalité diffuse, dans d'autres genres³... ». Mais si précisément cette belle formule s'offre à l'occasion d'une réflexion sur le rapport de l'élégie et de l'élégiaque, c'est que l'hypothèse se présente alors avec une certaine évidence. La vaporisation du genre, ou sa diffusion capillaire, comme on voudra, a pour corrélat une esthétique souple, où la saisie des genres ne se soumet plus à la

¹ Ch.-H. Millevoeye, *Œuvres, ibid.*, p. 32.

² Nous reprenons ici la terminologie éclairante de J.-M. Schaeffer dans son livre *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, en particulier le chapitre 2, pp. 64-130.

³ P. Soler, article « Élégie, élégiaque », dans : Ch. Labre, P. Soler, *Dictionnaire de Poétique. La Poétique, des Modernes aux Anciens*, Paris : Armand Colin, 2012, pp. 59-60.

normativité, mais s'ouvre à une compréhension généalogique, voire archéologique, qui ne trouve pas de référent plus saillant que l'acte pragmatique de la plainte, déclinée en intensité jusqu'à la déploration.

C'est pourquoi l'élégie ne peut plus qu'être pensée en fonction de l'élégiaque, entité esthétique pleinement reconnue, et même prééminente, mais complexe et labile. Le vocable souple de *ton* prôné par Millevoye assigne à l'élégie le domaine étendu et mouvant de l'élégiaque, et répare la confusion et la dispersion des modalités du genre en les fédérant sous une même tonalité fondamentale, appréhendable dans le cadre d'une esthétique générale, comme le suggère le fait que les termes *élégie* et *élégiaque* sont employés, à partir du XVIII^e siècle, mais surtout au XIX^e siècle, dans le domaine musical¹.

L'essai historique de Jean Humbert

La courte « Introduction » de l'ouvrage de Jean Humbert en précise le but : dénoncer le poncif contemporain de l'extinction de la poésie après la mort de Voltaire comme « faux » et « injuste² ». Concédant pourtant que « l'astre brillant de la poésie a pâli » et qu'« on n'entend plus les mâles accens de Corneille, les vers tendres et sublimes de Racine et de Voltaire³ », Humbert se pose en défenseur des « modernes⁴ ». Ce terme ne peut désigner explicitement les auteurs du mouvement romantique, comme il le fera dans les « Pensées » du *Joseph Delorme* de Sainte-Beuve en 1829 : en 1819, la doctrine romantique n'est pas encore pleinement constituée. Il faut sans doute y entendre simplement les poètes qui s'inscrivent dans le courant de la *sensibilité* né au milieu du XVIII^e siècle, avec tout ce que cela suppose de vague et de divers : Humbert cite en modèles aussi bien Chateaubriand que Delille (dont la poésie descriptive n'est pas encore blâmée pour sa rhétorique enflée), encense Bertin mais délaisse Chénier⁵, et admire Voltaire non moins que Millevoye.

¹ M. Brenet signale le *Chant élégiaque à quatre voix*, op. 118 (1814) de Beethoven, mais aussi l'*Élégie* de G. Fauré en 1883. Voir M. Brenet, article « Élégie », *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris : Armand Colin, 1926, p. 131. Un autre dictionnaire musical plus récent indique que le terme *élégie* en tant que tel n'apparaît dans la musique « qu'avec le triomphe de l'*Empfindsamkeit*, au XVIII^e siècle ». Voir M. Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris : Larousse, 2001, p. 284.

² J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques françois*, op. cit., p. 1.

³ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques françois*, *ibid.*, p. 2.

⁴ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques françois*, *idem*.

⁵ André Chénier est seulement nommé dans la note 10 de la page 67 ; mais il est vrai que la première édition de ses œuvres poétiques par H. de Latouche a paru seulement en cette même année 1819...

L'élégie est donc choisie comme un exemple de genre où les poètes « modernes » peuvent surpasser leurs prédécesseurs, voire en triompher :

[...] je ne veux insister en ce moment que sur un seul genre de poésie, l'*Élégie*, et montrer avec quelques détails l'immense supériorité qu'ont, sur leurs prédécesseurs, les écrivains qui se sont essayés dans ce genre, depuis que *toutes les Muses*, comme ils aiment à dire, *ont suivi Voltaire au tombeau*¹.

Le livre de J. Humbert entre ainsi dans les prémices de la confrontation entre classicisme et romantisme qui marque les débuts de la Restauration. Il plaide pour une attention au nouveau souffle qui agite le monde littéraire, et qui libère déjà l'expression poétique de son artificialité technique (fleurs de rhétorique et versification habile). En effet, retrouvant les termes de Le Blanc ou de Remond de Saint-Mard dans les débats sur l'élégie au début du siècle précédent, Humbert défend dans l'élégie en tant qu'inspiration du *cœur* et qu'expression *naturelle*. Ce sont là les critères absolus, transhistoriques, à partir desquels Humbert établit ses jugements sur les auteurs d'élégies, quelle que soit l'époque à laquelle ils appartiennent. Ainsi, au XVI^e siècle, qu'avant le *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* (1828) de Sainte-Beuve il invite à revisiter², il méprise les jeux littéraires des élégies de Marot, « partie de ses ouvrages la plus médiocre³ », et les élégies de Passerat, « épigrammatiques et badines plutôt qu'écrites du cœur », au profit des vers de Baïf, qui « ont en effet de la douceur et du sentiment⁴ ». De même, au XVII^e siècle, la finesse de Théophile de Viau est dépréciée, tandis que le vers « simple » et « gracieux⁵ » de Brébeuf a les faveurs du critique...

La partie consacrée à l'élégie sous le règne de Louis XIV est particulièrement révélatrice des présupposés de J. Humbert sur l'élégie. En premier lieu, l'auteur y insiste fortement sur l'opposition entre la poésie galante, engoncée dans ses parures mythologiques et ses vêtements rhétoriques, et l'élégie qui parle au cœur. L'opposition n'est pas neuve, certes, mais elle se radicalise chez Humbert à travers un discours véhément. Humbert condamne par exemple avec virulence les élégies de Mme de La Suze, « qui seule a fait, précise-t-il, plus d'élégies que tous les poètes [qu'il] vien[t] de nommer n'en ont fait ensemble ; elle s'étoit vouée exclusivement à ce genre, et ses contemporains firent le plus grand cas de ses talents¹ ».

¹ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français*, *ibid.*, pp. 4-5.

² « Qu'il y auroit de remarques intéressantes à faire sur les poètes François du seizième siècle ! Si quelque amateur zélé se mettoit à fouiller courageusement dans ces innombrables poésies, ne seroit-il pas dédommagé de ses peines, en découvrant des vers tels que ceux-ci de Joachim du Bellay [...] » (J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français*, *ibid.*, p. 7).

³ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français*, *ibid.*, p. 5.

⁴ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français*, *ibid.*, p. 7.

⁵ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français*, *ibid.*, p. 9.

¹ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français*, *ibid.*, p. 12.

Or Mme de La Suze ne trouve grâce à ses yeux ni dans les idées qu'elle exprime, « galimathias » atteignant le « comble du ridicule et de l'ineptie¹ », ni dans son style, qui enchaîne « antithèses froides et fatigantes, sentimens faux ou exagérés, phrases pompeusement burlesques, expressions à la fois triviales et recherchées, déclarations d'amour de la dernière froideur² ». En second lieu, Humbert n'hésite pas, pour nouer l'élégie à cet idéal de la sensibilité et du naturel, à réassigner les textes de Mme Deshoulières, par exemple, à des genres différents de ceux que leurs titres dénotent. Cela seul peut ériger Mme Deshoulières en modèle :

Si l'on veut donner le nom d'*Élégies* aux vers qu'elle a intitulés *Idylles* (et je crois qu'on le peut), rien n'est plus mérité que cet éloge, et je fais chorus avec ses approbateurs ; car dès-lors Mme Deshoulières l'emporte réellement sur les *Élégiaques*, proprement dits, qui l'ont précédée. [...] Mais si j'examine ses *stances*, ses *chansons* galantes et les vers qu'elle a intitulés *Élégies*, je n'y trouve rien de remarquable, rien de supérieur aux vers de Mme de Villedieu : le bel esprit y domine, la fausse sensibilité et l'absence totale de coloris poétique³.

C'est pour la même raison que J. Humbert distingue les héroïdes du XVIII^e siècle de l'élégie. Partant du constat qu'à l'exclusion de quelques vers de Voltaire, le genre n'est guère représenté au début du siècle des Lumières, il s'interroge :

D'où vient cette lacune singulière ? Pourquoi parmi tant de versificateurs et de poètes ne s'en est-il trouvé aucun qui ait cultivé un genre si agréable et si attrayant ? Je hasarderai une conjecture. Cette époque fut celle du bel esprit : alors les Marivaux, les Desmahis, les Dorat, les Gentil-Bernard, et tant d'autres ! coururent après l'afféterie et le papillotage ; la mignardise étoit à l'ordre du jour : c'étoit l'âge d'or de ces épîtres galantes, dans lesquelles tout l'art consiste à faire beaucoup de vers et de bruit, pour ne rien dire : or ce bavardage glacial est l'antipode de l'Élégie.

Mais, me dira-t-on, passez-vous les *Héroïdes* sous silence ? [...] Mais en vérité, rien ne ressemble moins à des *Élégies* que ces énormes et fatigantes épîtres héroïques, où il y a beaucoup d'enflure, d'exagération et de pathos, et pas l'ombre de sentiment, rien qui aille vraiment au cœur. L'Élégie d'ailleurs ne comporte pas cette prolixité ; elle doit être courte, et ne pas consister dans un récit tragique et ampoulé⁴.

Au sein de la critique affleurent ici des éléments de réflexion générale sur le genre élégiaque. D'une part, le passage confirme que la dichotomie entre poésie galante et élégie se superpose, comme c'était déjà le cas chez certains théoriciens du XVIII^e siècle, à celle de l'esprit et du cœur, cette dernière recoupant la dualité de l'artifice et du naturel au niveau de l'expression :

Poésie galante, mondaine	Élégie
Bel esprit	Cœur, sentiment
Artifice	Naturel

Mais, d'autre part, cette triple opposition permet d'esquisser obliquement une définition du genre. La démarche de J. Humbert est ici principalement apophatique : elle dit ce que l'élégie n'est pas plutôt que ce qu'elle est, façon détournée de refonder une norme, qui se trahit

¹ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français, ibid.*, p. 14.

² J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français, ibid.*, p. 15.

³ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français, ibid.*, p. 18.

⁴ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français, ibid.*, pp. 23-24.

pourtant comme telle à la fin du passage cité ci-dessus : « elle *doit* être courte, et ne pas consister dans un récit tragique et ampoulé ». Ce qui paraît exclu, c'est l'excès, aussi bien quantitatif (« beaucoup de vers », « bavardage », « énormes et fatigantes », « prolixité ») que qualitatif (« afféterie », « papillotage », « enflure », « exagération », « pathos », « tragique », « ampoulé »).

Mais il est remarquable que J. Humbert déplace, dans ce passage, le sens qu'il donne au « cœur ». Alors qu'il reprochait aux élégies de Passerat de ne pas être « écrites du cœur¹ », il s'agit désormais de se situer du côté du lecteur : « qui aille vraiment au cœur ». L'esthétique de la sensibilité repose sur une poétique de la transparence, de la communication sincère et désengorgée des artifices classiques, seule garante de la libre circulation des sentiments entre le poète et le lecteur. En cela Humbert est bien défenseur d'une certaine modernité : l'élégie doit adopter un langage limpide, simple véhicule et non médiation, ouverture d'une possibilité de relation directe entre les âmes. L'inspiration du poète, venue du cœur, doit d'un seul souffle transporter l'émotion jusqu'au cœur du lecteur. C'est le génie de « l'Élégie moderne, c'est-à-dire depuis 1780 à nos jours² » que d'avoir su épurer le langage poétique de ses scories mythologies et rhétoriques, avec plus ou moins d'efficacité. L'élégie, selon Humbert, parvient dans la modernité à l'équilibre entre transparence et tenue de l'expression, entre simplicité et dignité du langage poétique. Il n'est que de rapprocher les termes dans lesquels il fait l'éloge de Bertin – élu comme modèle de « perfection désespérante » dans ce genre de poésie –, de Millevoye et, avec plus de nuances, de Mme Dufresnoy pour voir se dessiner cet idéal d'équilibre :

À propos de Bertin : « [...] il est le Racine des poètes Élégiaques : il est comme Racine tendre, flexible, harmonieux. Il n'a pas cette perfection unique du Sophocle français : elle n'étoit pas nécessaire à des Élégies ; cet abandon, cette absence de recherche, cette douce négligence, sont un charme de plus dans ses vers ; ils se sont échappés de son cœur : ils ont jailli du fond de son âme émue³. »

À propos de Millevoye : « Millevoye a composé peu d'Élégies, mais elles sont aussi soignées par le style que celles de Lebrun le sont peu. [Et, après avoir cité intégralement « La Chute des feuilles »] Ce morceau fera sans doute naître l'envie de connaître tout le recueil, dont les différentes Élégies se distinguent par cette douce mélancolie, cette grâce charmante et cette fraîcheur de style, si précieuse, mais si rare aujourd'hui⁴ ! »

À propos de Mme Dufresnoy : « Comme Parny, Madame Dufresnoy fait, dans ses vers, l'histoire de son cœur ; nous y apprenons ses joies naïves et ses craintes, son espoir et ses inquiétudes, ses revers et ses plaisirs. Mais le défaut capital de ce Recueil et de tant d'autres, est le prosaïsme, l'absence d'images, de figures, de ce vernis brillant qui fait l'essence et le charme de la poésie. [...] Malgré ces défauts, la lecture des Élégies de Madame Dufresnoy est agréable et attachante. On aime à voir une femme

¹ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français*, *ibid.*, p. 7.

² J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français*, *ibid.*, p. 24.

³ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français*, *ibid.*, pp. 33-34.

⁴ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français*, *ibid.*, pp. 46-48.

sensible exprimer avec délicatesse et avec chaleur, avec vérité et avec réserve, avec un timide embarras et cependant avec force les émotions de tout genre qui ont fait battre son cœur¹. »

L'élégie, dans l'essai de J. Humbert, ne se définit plus par une forme, ni même par un sujet, mais par une mesure du langage : point de jonction entre une verticalité poétique (une dignité, une hauteur médiane entre l'enflure mondaine et la banalité quotidienne de l'expression) et une horizontalité pragmatique (une transparence, autorisant la contagion de l'émotion du poète à l'émotion du lecteur). Non plus un respect de norme, mais un équilibre, un compromis. Il y a bien là quelque commencement de formulation oblique d'une *esthétique* de l'élégie, ouvrant le langage poétique à sa double dimension verbale et existentielle.

Cependant, la réflexion de J. Humbert sur l'élégie demeure bien embryonnaire et, quoique entrouvrant cette perspective sur une poétique moderne du genre, n'appelle ni n'atteint jamais les profonds renouvellements de l'élégie que les poètes eux-mêmes vont souhaiter et tenter. Humbert reste malgré tout attaché à une conception de la poésie encore ancrée dans l'ancien système des genres, faisant le vœu de voir renaître, à l'instar de l'élégie, les genres de la pastorale et de l'églogue. En outre, la fin de l'essai témoigne de son peu de clairvoyance en ce qui concerne ses contemporains immédiats. Sectateur de Bertin, il peut admirer Millevoye ou Victoire Babois, mais s'aveugle sur Marceline Desbordes-Valmore, par exemple, affirmant que de son recueil qui vient de paraître il ne dira rien, « fidèle au précepte de Voltaire : *on doit des égards aux vivans*² ».

L'essai de J. Humbert, rare exemple d'un ouvrage critique entièrement consacré à ce genre, reflète donc assez bien la situation de l'élégie à l'époque de Millevoye, avant la révolution lamartinienne : genre mêlé, à la fois lourd d'une tradition mondaine qui commençait à le raidir, et portant les espoirs d'une poésie neuve, déliée, souple, apte à rendre compte d'une sensibilité émergente.

¹ J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français*, *ibid.*, p. 55-57.

² J. Humbert, *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français*, *ibid.*, p. 60. Il s'agit du recueil *Élégies, Marie et Romances*, paru en 1819.

II- Élévation de l'élégie

Dans le travail de la théorie littéraire de ce début de siècle, le matériau malléable que constitue l'élégie subit d'abord, tel un métal souple, une opération d'étirage, de laminage, qui en accroît considérablement l'aire. L'attraction de la poésie lyrique est telle que l'élégie finit par en recouvrir une large part ; mais elle s'annexe également une région de la poésie biblique pour y gagner un statut de haute poésie méditative et sérieuse. L'élégie recouvre donc un domaine difficilement cernable, mais qui se situe et oscille entre « La Lyre et la harpe », pour reprendre le titre d'une des odes dédiées par Hugo à Lamartine¹. Il semble que l'élégie soit précisément l'un des enjeux de cette joute dans « l'arène lyrique² », et que le genre ait été l'un des tremplins que les poètes ont empruntés à la lyre pour tenter d'élever la poésie lyrique jusqu'à la hauteur d'un chant métaphysique, et de propulser le poète au rang de prophète (ou plutôt de le rétablir dans sa fonction de messager divin).

L'élégie et la poésie sacrée

Chateaubriand et l'élégie biblique

Une modification majeure du regard que le XIX^e siècle naissant porte sur l'élégie est sans doute due au *Génie du christianisme*. Chateaubriand n'y consacre jamais de chapitre particulier à l'élégie, et cet objet lui est à vrai dire très secondaire. Mais le rapprochement de l'élégie avec la poésie sacrée auquel il procède n'en est pas moins un geste aux conséquences remarquables, quoique peut-être assez sous-estimées³.

¹ V. Hugo, « Ode deuxième. La Lyre et la harpe », livre IV, *Odes et ballades* [1828], dans : *Poésie I*, édition de B. Leuilliot, Paris : Éditions du Seuil, 1972, (L'Intégrale), pp. 140-141. On sait que chez le jeune Hugo des *Odes et ballades* l'instrumentation symbolique du poète oppose la lyre de la poésie païenne et classique à la harpe du mage qu'incarne Lamartine, dont le « luth immortel » est associé aux « harpes du ciel » sur lesquelles jouent les anges.

² V. Hugo, « Ode Première. À M. Alphonse de L. », v. 29, *Poésie I, ibid.*, p. 122.

³ A. Verlet consacre une partie de son étude intitulée *Les Vanités de Chateaubriand* (Genève : Droz, 2001, pp. 33-51) aux considérations de Chateaubriand sur l'élégie biblique et sur l'élégie érotique romaine, mais dans la perspective de la mélancolie et de son expression artistique sous la forme de vanités. P. Loubier, quant à lui, évoque brièvement Chateaubriand dans *La Voix plaintive – Sentinelles de la douleur, op. cit.*, pp. 79-80.

Chateaubriand, et c'est là son geste capital, assigne certains textes bibliques au genre élégiaque. Certes, l'idée n'est pas tout à fait neuve, et l'on a vu des traductions établir ce lien entre élégie et textes sacrés dès le XVIII^e siècle (Pierre Toussaint Masson et ses *Élégies sacrées, tirées des lamentations de Jérémie*, parues en 1754, par exemple), quand l'intérêt pour les textes des temps primitifs se développe et que « la Bible entre-temps prend place, selon les mots de P. Bénichou, à côté d'Homère et d'Ossian¹ ». Mais l'influence de Chateaubriand donne à cette association une portée inédite, et le geste s'inscrit dans une visée ambitieuse, puisqu'il s'agit, en fin de compte, d'essayer « de fonder en doctrine les titres chrétiens de la mélancolie² ». L'auteur du *Génie* fait à plusieurs reprises, en effet, usage du terme d' « élégie » pour évoquer en particulier le *Livre de Job* dans le cinquième livre de la seconde partie, où il s'agit de montrer la supériorité poétique de la Bible sur les épopées homériques. Au chapitre II, il analyse le premier des « trois styles principaux dans l'Écriture », le style historique :

Le premier de ces trois styles, avec un charme plus grand qu'on ne peut dire, tantôt imite la narration de l'épopée, comme dans l'aventure de Joseph, tantôt emprunte des mouvements de l'ode, comme après le passage de la mer Rouge ; ici soupire les élégies du saint Arabe ; là, chante avec Ruth d'attendrissantes bucoliques³.

La lecture de la Bible à laquelle procède ici Chateaubriand est toute entière orientée par une perspective poétique. Chaque segment des Écritures est rapporté à l'une des catégories génériques anachroniques et issues de la littérature gréco-romaine citées, et qui par cette exportation voient s'élargir leur extension. L'analyse du *Livre de Job* se poursuit un peu plus loin dans le même chapitre:

C'est dans Job que le style historique de la Bible prend, comme nous l'avons dit, le ton de l'élégie. Aucun écrivain n'a poussé la tristesse de l'âme au degré où elle a été portée par le saint Arabe, pas même Jérémie, *qui peut seul égaler les lamentations aux douleurs*, comme parle Bossuet. Il est vrai que les images empruntées de la nature du midi, les sables du désert, le palmier solitaire, la montagne stérile, conviennent singulièrement au langage et au sentiment d'un cœur malheureux ; mais il y a dans la mélancolie de Job quelque chose de surnaturel. L'homme *individuel*, si misérable qu'il soit, ne peut tirer de tels soupirs de son âme. Job est la figure de l'*humanité souffrante*, et l'écrivain inspiré a trouvé assez de plaintes pour la multitude des maux partagés entre la race humaine. De plus, comme dans l'Écriture tout a un rapport final avec la nouvelle alliance, on pourrait croire que les élégies de Job se préparaient aussi pour les jours de deuil de l'Église de Jésus-Christ : Dieu faisait composer par ses prophètes des cantiques funèbres dignes des morts chrétiens, deux mille ans avant que ces morts sacrés eussent conquis la vie éternelle⁴.

L'élégie est ainsi définie comme un « ton », décliné en intensité de la « tristesse » au « deuil », en passant par la « mélancolie ». Chateaubriand ouvre les possibles de la qualification générique recouverts par le terme d'« élégie » en la caractérisant par la catégorie

¹ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., p. 58.

² P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *ibid.*, p.145.

³ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, t. I, op. cit., p. 358.

⁴ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *ibid.*, pp. 360-361.

mouvante, vague, voire insaisissable du « ton ». Il prend acte du déplacement de l'élégie vers l'élégiaque, de la conversion du genre (purement formel et thématique, syntaxique-sémantique, selon les termes de J.-M. Schaeffer) en registre (incluant une dimension pragmatique affirmée) selon un processus, on l'a vu, depuis longtemps déjà en cours. Ce « ton » n'est pas rabattu sur le soliloque plaintif, sur l'expression égocentrique de la souffrance, mais au contraire attaché au sentiment spirituel de l'infini : « quelque chose de surnaturel » s'y fait entendre, et « l'homme *individuel* » semble se subsumer en « *humanité souffrante* ». Job figure ce qui, dans la plainte élégiaque, superpose le dire, personnel, du moi et celui, universel, de l'homme, en tant que *je* porte, comme tous les hommes, un désir de parler sa douleur à Dieu. Chateaubriand confère ici à l'élégie une dimension spirituelle dont certains poètes, au premier rang desquels Lamartine, se souviendront.

Mais la fonction ou la mission de l'élégie n'est pas la seule à s'en trouver changée. Les fouilles poétiques de Chateaubriand dans la Bible semblent aussi mettre au jour une élégie archaïque, enfouie dans les premiers temps de l'humanité. Elles attestent l'existence immémoriale du « ton » élégiaque. L'élégie, en tant que genre historiquement constitué et daté de la Grèce antique, se voit soudain doté de racines encore beaucoup plus profondes, qui relèguent le distique élégiaque et la vocation politique puis amoureuse de l'élégie grecque au plan quasi accidentel d'une mise en œuvre singulière – parmi d'autres possibles – d'une essence poétique plus fondamentale, pré-générique. L'élégie intéresse l'ontologie même de l'homme, corps souffrant capable, parce qu'il a une âme, d'appeler la pitié de Dieu. La parole élégiaque, majoritairement réduite avant Chateaubriand à une dimension mondaine et galante, avec tout ce que cela peut paraître de mineur voire de moralement condamnable, acquiert dès lors ses lettres de noblesse. Elle n'est plus parole individuelle, création poétique d'un homme ou d'un autre, mais est fondée comme *langue* mythique, originelle. Giorgio Agamben a bien montré la distinction fondamentale entre parole littéraire et parole mythique :

Pour celui qui dit un conte ou récite un mythe, le problème de l'origine de sa propre parole ne se pose pas : le conte préexiste toujours à celui qui le dit, comme le mythe précède toujours le mythant. Pour employer la terminologie de cette école américaine qui – sur les traces de Milman Parry et de Marcel Jousse – a apporté une contribution si originale à l'étude de la poésie orale, il s'agit ici d'une question de *performance* et non d'*authorship* : l'aède est l'exécutant et non l'auteur de son poème.

Tout autre est la situation de l'œuvre littéraire. Ici l'écrivain ne reçoit pas sa parole d'un « ailleurs » qui le précède, mais c'est lui-même qui l'invente et la crée : il en est l'auteur, et pas seulement l'exécutant.

Jakobson et Bogatyrev, dans une étude sur *Le Folklore, forme spécifique de création*, ont traduit cette opposition fondamentale entre œuvre orale et œuvre littéraire dans les termes de l'opposition linguistique entre langue et parole. « Du point de vue de celui qui la récite, écrivent-ils, une œuvre du folklore représente un fait de langue, qui est impersonnel et vit indépendamment du récitant, bien qu'il puisse toujours la déformer et y introduire des éléments nouveaux pour la rendre plus poétique ou pour la mettre au goût du jour. Au contraire, pour l'auteur d'une œuvre littéraire, celle-ci

représente un fait de parole ; il ne s'agit pas d'une donnée préexistante qui lui est livrée *a priori*, mais de quelque chose qui doit être créé par l'individu. »

Si l'origine de sa propre parole ne constitue pas pour l'aède un problème, c'est parce qu'elle lui est transmise comme un fait de langue par la tradition vivante, dont il n'est lui-même qu'un chaînon. La langue de la littérature au contraire fait défaut. L'auteur d'une œuvre littéraire se trouve – par rapport à celle-ci – dans la situation paradoxale de devoir proférer une parole dont la langue lui est absente ou inconnue¹.

L'élégie se trouve ainsi légitimée par son inscription dans le temps biblique, mythique, où l'*origine* immémoriale vaut comme *nature*. L'élégie n'est plus parole d'auteur, ni même parole donnée par la Muse, mais langue insufflée à l'homme par Dieu pour lui adresser sa plainte. La parole du poète élégiaque a sa source dans son être même, dans le plus profond de sa nature d'homme. D'où la haute mission spirituelle que l'élégie peut et doit désormais assumer, et sa capacité à toucher universellement tous les hommes.

D'où, surtout, que ce chant mélancolique, religieux et en somme éternel que devient l'élégie s'inscrit dans le cœur même de l'homme. La formule de Boileau, « le cœur seul parle dans l'élégie », ou celle de Chénier, « Le cœur seul est poète », sont réécrites par Chateaubriand dans une perspective religieuse qui en change le sens et la portée. Dorénavant, l'élégie est devenue la langue naturelle du cœur, et ce cœur est à entendre au double sens ontologique (siège émotionnel et charnel de la souffrance) et métaphysique (noyau de l'aspiration spirituelle, transcendante de l'être). Comment dire cette langue, qui échappe à tout code linguistique déterminé ? Comment dire à la fois son immanence et son immatérialité, son potentiel sémantique et sa souplesse formelle, sa participation de la poésie et son universalité trans-générique ? Dans *René*, Chateaubriand se sert d'une image traditionnelle de la poésie : l'emblème de la lyre. Mais, la liant à la mélancolie et donc implicitement, d'après ce que nous venons de voir, à l'élégie, il déplace cet emblème dans le cœur de l'homme. On se souvient en effet du passage fameux où le héros, lors de ses promenades automnales, entend la voix du « pâtre » :

J'écoutais ses chants mélancoliques, qui me rappelaient que dans tout pays, le chant naturel de l'homme est triste, lors même qu'il exprime le bonheur. Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes, et où nous sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton consacré aux soupirs².

Cette intériorisation de la lyre n'est pas, paradoxalement, réappropriation de la parole par le poète-auteur. Certes, l'inspiration n'est plus le don de la Muse ; mais le poète devient l'interprète musical de la nature même de l'homme, il prête sa voix à la langue qui sourd de

¹ G. Agamben, « L'Origine et l'oubli. Parole du Mythe et Parole de la Littérature », *Image et mémoire*, Paris : Éditions Hoëbeke, 1998, (*Arts & esthétique*), pp. 51-53. G. Agamben cite l'article de Jakobson et Bogatyrev repris au sein des *Questions de poétique*, 1973.

² Chateaubriand, *René* [1802], Paris : Librairie Larousse, 1989, (Classiques Larousse), p. 53.

son être pour qu'elle devienne chant. Chateaubriand affirme ainsi, par un geste inaugural qui ouvre une voie nouvelle, que ce chant, lyrique parce que venu du cœur de l'être, est foncièrement et presque nécessairement élogique.

Treneuil : ressusciter l'ambition spirituelle de l'élogique

Le discours de Treneuil sur l'élogique « héroïque », rédigé au début de la Restauration, marque nettement ses options ultras, et résonne un peu comme une dénonciation rigide de l'élogique amoureuse à laquelle Millevoye vient d'apporter une certaine dignité. Tout le discours vise à circonscrire l'élogique dite « héroïque », c'est-à-dire celle qui chante les héros défunts et déplore les grandes blessures des nations dans l'Histoire. L'épithète porte à elle seule le projet de Treneuil, tel que P. Bénichou l'a résumé : « Il s'agit en fait, sous le nom d'élogique, d'une poésie grave, liée à l'histoire, d'intention missionnaire et réparatrice, par laquelle le poète moderne se fait l'interprète et le guide de son époque¹ ». La perspective idéologique double, à la fois politique et religieuse, est intimement liée au contexte de la Restauration, puisque « Ce qui a progressé, à travers la crise révolutionnaire et ses conséquences, c'est la valeur d'actualité de la poésie chrétienne, version moderne de la poésie sacrée² ».

Ainsi orientée, l'histoire de l'élogique, telle que la déploie Treneuil, est le récit d'une dégradation continue. L'âge d'or de l'élogique est celui de ses origines bibliques, autrement dit des temps où l'élogique était d'inspiration vraiment divine ; son passage dans la Grèce antique est déjà un léger affaiblissement dans l'inspiration purement martiale et politique ; son acclimatation latine la fait pour ainsi dire sombrer dans la dépravation des chants amoureux. Nous citons un peu longuement les premières pages du discours, parce qu'elles nous semblent révélatrices des présupposés sur lesquels celui-ci repose :

J'étais dans les Pyrénées, une Bible à la main. Je venais de relire les touchantes et sublimes Élogies, dictées par l'esprit saint aux plus anciens poètes, sur la mort de Saül et de Jonathas, sur celle d'Abner, sur la ruine de Jérusalem, l'exil des Israélites, la chute de Tyr, les douleurs incomparables de l'Homme-Dieu, et les misères de l'humanité. L'impression que firent sur moi ces cantiques de deuil, fortifiée par le silence et la mélancolie de la solitude, me disposa bientôt à rechercher la nature et l'objet de l'élogique antique. Son origine remonte à l'enfance de l'univers. Lorsque le premier homme et sa compagne, déçus de leur innocence, furent obligés de quitter le jardin des délices, et que le sang du premier juste eut été répandu, les gémissements et les plaintes remplacèrent les hymnes d'amour, d'admiration et de reconnaissance, qui, jusques à ces deux époques fatales, s'étaient élevées sans interruption vers le trône du créateur : la terre avait cessé d'être heureuse parce qu'elle était criminelle ; alors la pitié descendit du ciel pour la consoler, et ses larmes coulèrent sur le premier tombeau.

¹ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., p. 137.

² P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *ibid.*, p. 135.

Les poètes, dans la suite, ayant cherché les traces et recueilli les inspirations de cette messagère divine, honorèrent dans leurs vers la mémoire de l'homme pieux, des bienfaiteurs de l'humanité, des guerriers morts pour la patrie, ou des rois vraiment dignes d'être les pasteurs des peuples. Resserrés d'abord dans le cercle des affections privées et des douleurs domestiques, bientôt ils élevèrent la voix pour chanter les funérailles des cités et des empires ; les Hébreux appelèrent ces chants plaintifs *Kinot*, c'est-à-dire, *plainte, lamentation*, et les Grecs et les Latins *Elegeia*.

L'élégie chez les Hébreux conserva toujours son caractère ; mais elle s'amollit et se dénatura par degrés dans la Grèce et dans l'Italie, sous l'influence d'une religion toute sensuelle ; enfin, perdant presque totalement le souvenir de sa destination primitive, elle ne craignit point de consacrer à la joie et à la tristesse des amants une voix qui ne lui avait pas été donnée pour un tel usage. Mimmerme fut, dit-on, le premier qui, des funérailles et des ruines, la conduisit dans les bosquets de l'amour¹.

On peut trouver bien appuyées l'allusion à la monarchie de droit divin (« des rois vraiment dignes d'être les pasteurs des peuples ») et la condamnation du paganisme (« une religion toute sensuelle »), mais ce passage est exemplaire d'une conception alors dominante de l'élégie et d'une stratégie de légitimation du genre qui a participé à lui donner un rang notable dans la poésie de l'époque. La démarche de Treneuil reprend le coup de force accompli par Chateaubriand dans le *Génie du christianisme* (1802), que nous avons analysé : s'autorisant de la réflexion des deux siècles précédents qui a en grande partie converti l'élégie en tonalité, Chateaubriand assigne certains textes bibliques à l'élégie ; Treneuil ne procède pas autrement. Non seulement ce geste donne au genre une dignité incontestable liée à l'autorité du livre sacré, mais de plus elle ancre son origine dans le temps du mythe, dans l'*arkhê* qui rend naturelle, puisqu'immémoriale, l'articulation élégiaque. L'élégie trouve à outrepasser l'Histoire, à absolutiser son histoire dans une nature transhistorique, éternelle, insufflée par Dieu. Comment légitimer et anoblir davantage la parole de l'élégie, souvent réduite, dans les siècles classiques, à des lamentations d'alcôve et à des badinages ressassés, consacrés, selon les termes de Boileau que Treneuil reprend, « à la joie et la tristesse des amants » ? Et l'érudit bibliothécaire de montrer que l'élégie se trouve idéalement actualisée dans les *Lamentations* de Jérémie, dans les livres d'Isaïe et de Job et bien sûr dans les *Psaumes*.

Cette origine sacrée de l'élégie étant posée, Treneuil procède, par des manœuvres taxinomiques que nous avons analysées, à une épuration et à une élévation du genre, en frappant l'élégie érotique d'anathème et en plaçant l'élégie héroïque sur un pied d'égalité avec le genre tragique. De tels déplacements exercent aussi une fonction séductrice : il s'agit de créer un horizon d'attente favorable en annonçant la variété dans l'unité – une inspiration cohérente, mais sans ennui – et en soulignant l'importance idéologique du recueil. Par la figure sous-jacente de l'auxèse, les thèmes d'apparence parfois assez anecdotique des poèmes (indiqués par leurs titres : « Le Martyre de Louis XVI », « La Captivité de Pie VI », « Les Tombeaux de Saint-Denis »...) sont rattachés à l'ample mouvement de l'Histoire, aux

¹ J. Treneuil, *Poèmes élégiaques*, op. cit., pp. 5-7.

bouleversements des nations et des empires. Treneuil souligne ainsi la portée morale, politique et religieuse de son recueil, mais, prudent envers les lecteurs délicats, confirme que le pacte de lecture établi par le genre élégiaque exclut tout excès verbal : « les emportements de l'indignation doivent être rapides comme l'éclair, et ne pas laisser plus de traces que lui ».

On voit comment le discours de Treneuil parvient à lier, non sans une certaine habileté, l'énoncé théorique et la séduction pragmatique. La réflexion générique participe d'une stratégie d'auteur. Une brève analyse de la mise en scène du *je* auctorial dans le discours suffit à le montrer. Dès le début, le *je* adopte une posture qui le valorise :

J'errais dans les Pyrénées, une Bible à la main. Je venais de relire les touchantes et sublimes Élégies, dictées par l'esprit saint aux plus anciens poètes, sur la mort de Saül et de Jonathas, sur celle d'Abner, sur la ruine de Jérusalem, l'exil des Israélites, la chute de Tyr, les douleurs incomparables de l'Homme-Dieu, et les misères de l'humanité. L'impression que firent sur moi ces cantiques de deuil, fortifiée par le silence et la mélancolie de la solitude, me disposa bientôt à rechercher la nature et l'objet de l'élégie antique¹.

La genèse du discours paraît indissociable de cette posture, favorable au sentiment du sublime et à l'écoute du sacré. Aussi la démarche généalogique de la réflexion sur l'élégie ne fait-elle que doubler cette mise en scène qui renouvelle la figure mythique du poète inspiré, *vates* qui reçoit et transmet la parole divine². La légitimation de la parole de l'auteur passe, de nouveau, par l'ancrage de son origine dans une antériorité archaïque, un absolu immémorial, hors d'atteinte. Démarche paradoxale en vérité : le poète n'est plus auteur, créateur de sa parole, ce qui participe d'une certaine manière au *topos* de la modestie ; mais par ailleurs il entre dans le dessein divin, où il semble désigné par Dieu pour ressusciter avec son talent la tradition la plus élevée de l'élégie, d'où une assomption admirable d'une forme seconde de poésie sacrée. Cette démarche se dit dans la métaphore spatiale, quand, au terme du parcours historique du genre et après avoir cité La Fontaine (*Élégie aux Nymphes de Vaux*) et Fontanes, Treneuil écrit :

Tels étaient les morceaux les plus remarquables que nous devons à l'élégie héroïque, *lorsque j'entrai dans ce champ*, presque inculte, et que les désastres de la révolution doivent rendre si fertile : c'est ainsi qu'après un tremblement de terre, on voit couler des sources d'eau vive dans des endroits naguères arides et déserts³.

¹ J. Treneuil, *Poèmes élégiaques*, *ibid.*, p. 5.

² J.-M. Gleize écrit : « Le prescriptif est absolument un discours de légitimation. D'où qu'il n'évite jamais l'énoncé *génétique* (comment est né ce roman, comment, un soir, je fus vivement impressionné par une de ces phrases « cognant à la vitre », etc.), et que cet énoncé génétique se double et s'amplifie, dans un très grand nombre de cas, d'un énoncé *généalogique*, de l'inscription monumentale à l'ombre des Pères : les préfaces, comme les manifestes ne cessent d'écrire l'histoire de la littérature, – sur le mode du récit *mythique* » (J.-M. Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *loc. cit.*, pp. 15-16).

³ J. Treneuil, *Poèmes élégiaques*, *op. cit.*, p. 147. Nous soulignons.

La réflexion générique est ainsi tout entière orientée, chez Treneuil, par le désir de *faire place*, dans l'institution littéraire de son temps, à un genre depuis longtemps déchu, et de s'y frayer une voie¹.

Le mage Lamartine

La méditation lamartinienne a pu paraître, aux yeux des lecteurs contemporains, comme une véritable rupture avec la tradition générique de l'élégie. Le témoignage de Deschamps est à cet égard capital : Lamartine lui semble avoir fait naître la « grande Élégie » en accomplissant et même en dépassant le vœu exprimé par Chateaubriand des noces de la lyre et de la harpe. L'idée d'une renaissance générique est confirmée *a posteriori* par la manière dont Lamartine lui-même pense le genre et les effets que le geste des *Méditations* y introduit. Mais on sait aujourd'hui ce que Lamartine doit en réalité à ses prédécesseurs ; aussi, plutôt que de « rupture » dans l'histoire de la poétique de l'élégie, préférons-nous parler ici du « moment » lamartinien.

Deschamps et la « grande Élégie » : l'affirmation d'un moment inaugural

Mettant à part ce qu'il nomme encore la « poésie dramatique² », Deschamps commence par énumérer ce qu'il considère comme les « monumens impérissables » légués par les poètes classiques :

[...] Voltaire se présente avec ses épîtres philosophiques, un poème héroï-comique qui est un péché *mortel* et *immortel*, et toute sa poésie légère ; Boileau avec un poème didactique, un volume de satyres et son admirable *Lutrin* ; et Lafontaine, le plus poète de tous, avec ses fables et ses contes³.

Mais très vite, à vrai dire dès la page suivante, Deschamps réduit la diversité des œuvres de ces auteurs, de façon à opposer, avec un souci d'équilibre que marque le choix de triades, les genres poétiques où se sont illustrés les classiques et les genres qu'ont magnifiés les modernes. On obtient ainsi une symétrie parfaite : à l'épître de Voltaire, à la satire de Boileau

¹ Dans une certaine mesure, Treneuil fait preuve de quelque mauvaise foi ; l'élégie héroïque et sacrée telle qu'il aspire à la faire (re)naître n'est, au fond, qu'un croisement de la poésie religieuse d'un Legouvé ou d'un Fontanes, et de l'élégie héroïque et martiale d'inspiration grecque d'un Delavigne (Les *Messéniennes* sont déjà partiellement publiées en 1817), d'un Millevoye (« Stésichore ») ou, en prose et insérées dans un récit didactique, de l'abbé Barthélémy (*Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, 1788, chapitre XL).

² É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, Paris : Urbain Canel, 1828, p. IX.

³ É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *idem*.

et à la fable de La Fontaine répondent les « genres » de « l'Épique, [du] Lyrique et [de] l'Élégiaque¹ ». On voit ce que la substantivation des adjectifs introduit de liberté et d'ouverture par rapport aux genres classiques, notamment ceux qui, comme l'épître ou la fable, sont régis par d'assez prégnantes conventions. Aussi Deschamps s'empresse-t-il de préciser cette triade, en trouvant des synonymes aux noms plus traditionnels et en leur attribuant chaque fois un modèle :

Le *Lyrique*, l'*Élégiaque* et l'*Épique* étant les parties faibles de notre ancienne poésie, comme nous l'avons déjà observé, c'est donc de ce côté que devait se porter la vie de la poésie actuelle. Aussi, M. Victor Hugo s'est-il révélé dans l'Ode, M. de Lamartine dans l'Élégie, et M. Alfred de Vigny dans le Poème².

Deschamps ne présente pas l'histoire de la poésie comme une évolution douce et continue, où les mêmes genres seraient retravaillés sans cesse par les poètes, mais plutôt comme secouée par des ruptures, de soudains rééquilibrages. Les auteurs modernes investissent les genres oubliés ou négligés par les classiques, qui en ont laissé le territoire presque vierge. Il ne s'agit plus d'imitations ni d'émulations, mais de déplacements. Les modernes s'approprient le vide et cherchent à le combler. C'est pourquoi Deschamps réduit, tant que faire se peut, l'héritage des siècles classiques en ce qui concerne l'ode, l'élégie et l'épopée.

Pour ce qui est de l'élégie, Deschamps occulte complètement la production élégiaque du XVII^e siècle (de Théophile à La Fontaine et à Mme de La Suze). L'élégie avant Lamartine deviendrait le lieu d'une déshérence absolue, n'étaient les pauvretés de boudoir de Parny et de Bertin décrites avec quelque condescendance :

Franchement, quelques strophes de Malherbe, très-belles de formes et d'expressions, quelques odes aussi harmonieuses, mais moins poétiques de J.-B. Rousseau, et à la fin du dix-huitième siècle quelques grands lambeaux lyriques de Lebrun, remarquables par l'éclat et l'élégance, mais glacés de mythologie, de faux sublime et de vieilles périphrases ; d'un autre côté, les Élégies exclusivement érotiques de Bertin et de Parny, où l'on trouve sans doute de la mollesse (*sic*), de la grâce, de la volupté, de la passion même, mais tout cela dans les proportions du *boudoir*... telles étaient les richesses lyriques et élégiaques de nos devanciers, et malgré tout l'esprit et le talent qu'on doit reconnaître aux auteurs dont nous venons de parler, on sentait que l'Ode inspirée et la grande Élégie n'avaient pas eu leurs poètes, comme l'Épître, la Satyre, la Fable³.

En quoi la « grande Élégie » lamartinienne se distingue-t-elle alors, selon Deschamps, des molles pièces de Bertin et de Parny ?

M. de Lamartine a jeté dans ses admirables chants élégiaques toute cette haute métaphysique sans laquelle il n'y a plus de poésie forte ; et ce que l'âme a de plus tendre et de plus douloureux s'y trouve incessamment mêlé avec ce que la pensée a de plus libre et de plus élevé⁴.

¹ É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *ibid.*, p. X.

² É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *ibid.*, p. XII.

³ É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *ibid.*, p. X.

⁴ É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *ibid.*, p. XIII.

Avec la « grande élogie » lamartinienne, qui a conféré à l'élégiaque une dignité littéraire jusqu'alors inédite, il n'est plus tant question, selon Deschamps, de définir ce genre à l'aune de la romance ou de l'idylle, mais bien plutôt en le confrontant à l'ode et au « Poème » d'inspiration épique. Lamartine ouvre la modernité de l'élégie en opérant une synthèse de l'âme et de la pensée, de la sensibilité et de la raison, proche en cela de « l'ode moderne » où Hugo « fait entrer, comme dans un moule sonore, tous les secrets du cœur, tous les rêves de l'imagination, et toutes les sublimités de la philosophie¹ ». Deschamps observera, quelques pages plus loin, que la poésie d'André Chénier, qu'il connaît par l'édition de 1819, avait commencé à rédimmer le divorce entre le vers et la pensée que « l'école *Delilienne* et, plus tard, les vers de l'Empire² » ont établi, laissant à la prose de Chateaubriand et de Mme de Staël le soin de recueillir la poésie véritable :

Si les œuvres d'André Chénier, de ce poète immense, sitôt moissonné par la faux implacable qui n'épargnait aucune royauté, eussent été publiées à la fin du dernier siècle, quelque incomplètes, quelque imparfaites qu'elles soient, à cause de cette mort précoce, nul doute que l'âme des hommes supérieurs ne se fût prise alors à cette poésie virile et naturelle, et la réconciliation qui s'accomplit lentement eût été avancée de trente ans³.

Mais Deschamps ne précise pas les genres dans lesquels Chénier s'est illustré, sans doute pour ne pas en réduire la diversité et l'importance, mais aussi peut-être pour maintenir le trio Hugo-Lamartine-Vigny face à Voltaire, Boileau et La Fontaine.

La préface de Deschamps, en glorifiant Lamartine du titre d'initiateur de l'élégie moderne (et englobant d'ailleurs toutes les *Méditations* sous l'étiquette un peu vague de « chants élégiaques », ce qui en atténue l'hétérogénéité), promeut l'élégie au rang des genres élus de la modernité romantique. Elle en fait l'un des hauts lieux de la refondation de la poésie.

Le modèle lamartinien

Travailler à partir de cette triade qui s'impose visiblement aux yeux de Deschamps permet d'éclairer le type idéal – plutôt que les critères définitoires – de la « grande élogie » lamartinienne ; c'est du moins l'hypothèse de Laurence M. Porter dans une recherche publiée en 1978 et dont il faut retenir les apports dans le cadre d'une poétique du genre.

¹ É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *idem*.

² É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *ibid.*, p. XXII.

³ É. Deschamps, *Études françaises et étrangères*, *idem*.

L'introduction de l'ouvrage présente un tableau synthétisant les critères d'une classification générique, suivant une méthode d'inspiration structurale :

<i>DIMENSION :</i>			
<i>GENERIC</i>	<i>ELEGY</i>	<i>POEME</i>	<i>ODE</i>
STRUCTURAL	Parallelism	Alternation	Closure
LEXICAL	Adjectival	Verbal	Nominal
MODAL	Optative	Assertoric	Apodeictic
DIALECTAL	Thesis	Antithesis	Synthesis
PHENOMENOLOGICAL	Attributes	Actions	Essences
TEMPORAL	Retrospective	Actual	Prophetic
SPATIAL*	Microcosmic – abstract	Cosmic – concrete	Cosmic – abstract
HERO'S STATUS	Inferior	Equal	Superior
POET'S STATUS	Sender	Observer	Receiver

(* The category « microcosmic – concrete » would apply to certain examples of descriptive poetry¹.)

Ce tableau appelle quelques éclaircissements que l'auteur fournit lui-même. En ce qui concerne l'élegie, L. Porter explique en effet qu'elle paraît se fonder sur la structure abstraite (*pattern*) du parallélisme, en particulier au niveau temporel où la confrontation réitérée du passé et du présent est au cœur du signifié élégiaque. Or cette structure se combine, selon le critique, à une vision affective du monde qui régit la thématique de l'élegie :

The elegy depicts sadness and defeat. A lyric self inferior to his surroundings, helpless and passive, is unable to resist the loss or destruction of what he loves. He appeals for help, seeks allies or comforters, and vents frustration².

La relation élégiaque du sujet au monde serait ainsi descriptible en fonction d'une perspective optative, et s'analyserait *in fine* comme une requête :

To put it another way, Lamartine's lyric self is dramatized as the sender of a message. He addresses Nature and asks it to make an exception for him³.

Bien qu'un peu trop schématique pour être totalement satisfaisante, et appuyée sur la triade de Deschamps qui présuppose un marquage générique plus ferme et étanche qu'il ne l'est en réalité, une telle hypothèse typologique, fondée sur une polyphonie de critères structuraux, sémantiques et stylistiques, nous semble très suggestive, et indique un grand nombre de traits

¹ L. M. Porter, *The Renaissance of the Lyric in French Romanticism: Elegy, "Poème" and Ode*, Lexington: French Forum Publishers, 1978 (French Forum Monographs), p. 17. L'auteur précise : « These discriminations are not based on *definition*, "the explicit enumeration of a set of conditions which an object has to satisfy in order to be conceived as belonging to the class," but rather on the conceptual scheme of *extreme types* » (*id.*). « Ces distinctions ne se fondent pas sur une *définition*, "l'énumération explicite d'un ensemble de conditions auxquelles un objet doit satisfaire pour être conçu comme appartenant à une classe", mais plutôt sur le schème conceptuel de *types idéaux* » (Nous traduisons).

² « L'élegie exprime la tristesse et l'échec. Le sujet lyrique inférieur au monde qui l'entoure, impuissant et passif, est incapable d'endurer la perte ou la destruction de ce qu'il aime. Il demande de l'aide, cherche des adjuvants ou des consolateurs, et épanche sa frustration » (Nous traduisons). L. M. Porter, *The Renaissance of the Lyric in French Romanticism: Elegy, "Poème" and Ode*, *ibid.*, p. 16.

³ « En d'autres termes, le sujet lyrique lamartiniens est mis en scène comme le destinataire d'un message. Il s'adresse à la Nature et lui demande de faire une exception pour lui » (Nous traduisons). L. M. Porter, *The Renaissance of the Lyric in French Romanticism: Elegy, "Poème" and Ode*, *ibid.*, pp. 16-17.

de la poétique de Lamartine qui se vérifieront lors des commentaires que nous proposerons de certains de ses textes, même si, du type à l'œuvre, des nuances et des réserves s'imposeront.

La revendication idiosyncrasique lamartinienne

On s'aperçoit que la démarche de Deschamps diffère sensiblement de celle de ses prédécesseurs, puisque, contrairement à Treneuil par exemple, il n'ancre pas l'élégie dans une origine antique ou biblique, lui donnant une assise quasi pré-générique, et que, à l'opposé de J. Humbert et de Millevoye, il ravale Bertin et Parny à un rang secondaire. C'est que les *Méditations poétiques*, parues quelques années plus tôt, lui ont donné, comme à nombre de ses contemporains, l'impression d'un recommencement radical de la poésie, en particulier élégiaque. Lamartine, dans les remarques métadiscursives et autobiographiques qu'il publie à partir de 1834, se glorifie abondamment d'avoir suscité une telle impression, et l'accompagne volontiers de toute une série de mises en scène qui rendent sublime la genèse de cette poésie : née de la *recusatio* de la poésie de Parny, elle paraît en effet surgir à la façon d'un météorite bouleversant le ciel de la littérature, non pas vraiment *ex nihilo*, mais dans le soudain accouchement d'une synthèse jusqu'alors latente, d'un passage de la puissance à l'acte, dont la teneur métadiscursive des « Préludes », dans les *Nouvelles Méditations poétiques*, sont sans doute l'unique indice consistant – ainsi que l'a montré Pierre Loubier dans une lecture convaincante du poème, sur lequel nous jugeons par conséquent inutile de revenir¹.

Lorsque Lamartine publie, en 1820, les vingt-quatre *Méditations poétiques* originales, celles-ci ne sont guère accompagnées que par un « Avertissement de l'Éditeur » signé par E. Genoude. Mais le poète construit postérieurement tout un édifice autour du recueil, à travers le prisme duquel nous le lisons aujourd'hui sans doute un peu différemment des lecteurs de 1820. En mars 1834, Lamartine fait paraître dans la *Revue des Deux Mondes* un texte intitulé « Des Destinées de la poésie » qui sert ensuite de préface, la même année, à la nouvelle édition de ses *Œuvres complètes* en quatre volumes. Le texte, on le sait, est relégué au rang de « Seconde Préface » dans l'édition dite « des Souscripteurs » de 1849, pour laquelle Lamartine rédige une « Première Préface des *Méditations* » et des « Commentaires » sur presque tous les poèmes des *Méditations poétiques* et des *Nouvelles Méditations poétiques*. Le lecteur assidu de Lamartine n'ignore pas, en outre, qu'à cet appareil éditorial s'ajoutent

¹ P. Loubier, *La Voix plaintive. Sentinelles de la douleur*, op. cit., pp. 97-102.

des textes qui nouent des relations privilégiées avec les deux recueils dans le *Cours familier de littérature* publié entre 1856 et 1869, notamment « Comment je suis devenu poète » (tome IV, 23^e entretien, 1857). Si Lamartine n'a jamais consacré de texte à l'élégie en tant que telle, cet ensemble périphérique, à forte teneur autobiographique, fournit quelques indices sur la réflexion du poète quant à ce genre.

L'élégie selon Lamartine est perçue et présentée comme un genre daté, qui doit être dépassé. Lamartine ne situe pas l'élégie dans une large perspective historique. Loin de tout récit généalogique, il réduit le genre à la seule veine amoureuse évoquée allusivement en quelques noms. Retraçant ses premiers essais poétiques dans la « Première Préface », il déclare : « J'écrivis aussi un ou deux volumes d'élégies amoureuses, sur le mode de Tibulle, du chevalier de Bertin et de Parny. Ces deux poètes faisaient les délices de ma jeunesse¹ ». L'œuvre de Parny, en particulier, a exercé sur sa jeunesse une séduction certaine, et qu'il prit un temps pour modèle, comme il l'avoue dans la suite du texte :

L'imagination, toujours très sobre d'élan et alors très desséchée par le matérialisme de la littérature impériale, ne concevait rien de plus idéal que ces petits vers corrects et harmonieux de Parny, exprimant à petites doses les fumées d'un verre de vin de Champagne, les agaceries, les frissons, les ivresses froides, les ruptures, les réconciliations, les langueurs d'un amour de bonne compagnie qui changeait de nom à chaque livre. Je fis comme mes modèles, quelquefois peut-être aussi bien qu'eux. Je copiai avec soin, pendant un automne pluvieux, quatre livres d'élégies, formant ensemble deux volumes, sur du beau papier vélin, et gravées plutôt qu'écrites d'une plume plus amoureuse que mes vers. Je me proposai de publier un jour ce recueil quand j'irai à Paris, et de me faire un nom dans un des médaillons de cette guirlande de voluptueux immortels qui n'ont cueilli de la vie humaine que les roses et les myrtes, qui commencent à Anacréon, à Bion, à Moschus, qui se continuent à Properce, Ovide, Tibulle, et qui finissent à Chaulieu, à La Fare, à Parny².

La « guirlande » moqueuse annule la dimension historique de la tradition érotique de l'élégie pour la transformer en une énumération péjorative de poètes artificiels qui ont tous même valeur, qui ne font que se copier les uns les autres, et qui forment des trinités interchangeables. Lamartine ne cite jamais de prédécesseurs immédiats – c'est-à-dire ceux du siècle philosophique – sans une certaine agressivité polémique, comme dans le *Cours familier de littérature* :

Les poètes antipoétiques du dix-huitième siècle, Voltaire, Dorat, Parny, Delille, Fontanes, La Harpe, Boufflers, versificateurs spirituels de l'école dégénérée de Boileau, furent ensuite mes modèles dépravés, non de poésie, mais de versification. J'écrivis des volumes de détestables élégies amoureuses avant l'âge de l'amour, à l'imitation de ces faux poètes³.

Chénier n'est encore, dans ce même texte de 1857, que rapidement mentionné pour son « élégie de *la Jeune Captive* [qui] avait l'accent vrai, grandiose et pathétique de la poésie de

¹ Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 61.

² Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, *ibid.*, pp. 61-62.

³ Lamartine, *Cours familier de littérature*, tome IV, 23^e entretien, Paris : Chez l'Auteur, 1857, chapitre XXVII, p. 436.

l'âme », même si Lamartine ne manque pas d'en rappeler, avec une légère perfidie peut-être, que le poème est une imitation du « pseudo-Anacréon¹ ».

C'est que Lamartine ne veut en rien donner à ses détracteurs l'occasion d'atténuer la nouveauté et l'originalité de son recueil de 1820, qu'il veut qu'on considère toujours comme l'origine absolue de la poésie du XIX^e siècle, ou comme la date de renaissance de la poésie française. Tout précédent doit être gommé, toute source doit être assourdie, afin que les *Méditations* apparaissent comme une effusion spontanée et personnelle au plus haut point. En ce sens, la fiction des volumes d'élégies amoureuses brûlées, sur laquelle le poète revient avec une insistance révélatrice de son envie de la faire accroire au lecteur, doit mettre en scène, de façon théâtrale, le rejet soudain de cette poésie surannée qui n'a plus de valeur qu'en tant qu'exercices scolaires, qu'en tant que premières gammes d'un jeune poète qui y a pu assouplir sa langue et sa maîtrise de la versification. Dans la « Première Préface » de 1849, Lamartine donne la version la plus claire de cet épisode, juste après avoir évoqué ses deux volumes écrits avec application sous l'égide de Parny :

Mais la nature en avait autrement décidé. À peine mes deux beaux volumes étaient-ils copiés, que le mensonge, le vide, la légèreté, le néant de ces pauvretés sensuelles plus ou moins bien rimées m'apparut. La pointe de feu des premières grandes passions réelles n'eut qu'à toucher et à brûler mon cœur, pour y effacer toutes ces puérités et tous ces plagiats d'une fausse littérature. Dès que j'aimai, je rougis de ces profanations de la poésie aux sensualités grossières. L'amour fut pour moi le charbon de feu qui brûle, mais qui purifie les lèvres. Je pris un jour mes deux volumes d'élégies, je les relus avec un profond mépris de moi-même, je demandai pardon à Dieu du temps que j'avais perdu à les écrire, je les jetai au brasier, je les regardai noircir et se tordre avec leur belle reliure de maroquin vert sans regret ni pitié, et j'en vis monter la fumée comme celle d'un sacrifice de bonne odeur à Dieu et au véritable amour².

Lamartine élabore ici une fiction pseudo-autobiographique à forte valeur symbolique, parce qu'elle implique en fait toute sa poétique. En effet, la représentation d'un tel « sacrifice » repose sur l'idée que la véritable poésie, irréductible à toute virtuosité de l'écriture, vient du cœur, de l'âme, de l'intériorité spirituelle de l'être. L'élégie amoureuse, en son artificialité, n'est qu'une étape obligée dans l'apprentissage du poète, dans la mesure où la maîtrise technique et l'imitation permettent de surmonter les difficultés qui peuvent peser sur le style et empêcher précisément de dire ce que l'on sent vraiment. L'élégie amoureuse est donc par essence un genre transitoire, nécessaire mais qu'il faut dépasser, puisqu'il s'agit de s'affranchir des contraintes et des modèles en les surpassant.

C'est que l'élégie, selon Lamartine, n'est qu'un moment des « destinées de la poésie », d'un devenir historique et plus encore théorique de la poésie qui la rapproche toujours

¹ Lamartine, *Cours familier de littérature*, *idem*.

² Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 62.

davantage de son essence idéale, et, tant que faire se peut, de sa réalisation parfaite. L'auteur des *Méditations* se représente ce devenir sous la forme d'un mouvement dialectique, où l'élégie amoureuse des débuts assume le rôle d'antithèse. Le texte de 1834, encore imprégné de la « Préface » de *Cromwell* (1827) où Hugo développe sa vision des trois âges poétiques (âges lyrique, puis épique, enfin dramatique), mais ayant volonté de s'en démarquer, analyse d'abord ce mouvement dans l'histoire universelle de la poésie. Envisageant les temps futurs, le poète prophétise :

Elle ne sera plus lyrique dans le sens où nous prenons ce mot ; elle n'a plus assez de jeunesse, de fraîcheur, de spontanéité d'impression, pour chanter comme au premier réveil de la pensée humaine. Elle ne sera plus épique ; l'homme a trop vécu, trop réfléchi pour se laisser amuser, intéresser, par les longs récits de l'épopée, et l'expérience a détruit sa foi aux merveilles dont le poème épique enchantait sa crédulité. Elle ne sera plus dramatique, parce que la scène de la vie réelle a, dans nos temps de liberté et d'action politique, un intérêt plus pressant, plus réel et plus intime que la scène du théâtre ; parce que les classes élevées ne vont plus au théâtre pour être émues, mais pour juger ; parce que la société est devenue critique, de naïve qu'elle était¹.

Que sera-t-elle donc ? Lamartine ne tarde pas à donner une réponse restée célèbre :

La poésie sera de la raison chantée, voilà sa destinée pour longtemps ; elle sera philosophique, religieuse, politique, sociale, comme les époques que le genre humain va traverser ; elle sera intime surtout, personnelle, méditative et grave ; non plus un jeu de l'esprit, un caprice mélodieux de la pensée légère et superficielle, mais l'écho profond, réel, sincère, des plus hautes conceptions de l'intelligence, des plus mystérieuses impressions de l'âme. Ce sera l'homme lui-même et non plus son image, l'homme sincère et tout entier².

La poésie moderne tend vers la synthèse. Et dans ce difficile passage vers la synthèse, Lamartine s'attribue un rôle majeur, comme le laisse entendre déjà l'idée de la poésie « méditative » qui ne peut que faire écho aux titres de ses deux recueils des années 1820.

On objectera que Lamartine prend soin de distinguer plusieurs types d'élégies amoureuses, et ne considère pas Parny comme le seul modèle élégiaque possible. Un souvenir de son séjour en Orient inséré dans les « Destinées de la poésie » définit effectivement un autre type d'élégie, certes moins dévalorisé et repoussé, mais qu'il s'agit pourtant encore de dépasser. Après avoir décrit l'atmosphère particulière d'un certain midi à Jérusalem, saturée de voix diverses (celle d'esclaves noires chantant des berceuses, celle d'une jeune veuve turque sur la tombe de son époux, etc.), Lamartine en propose lui-même l'exégèse par le déchiffrement allégorique de ces voix figurant les différentes espèces de la poésie :

Cette scène, jetée par hasard sous mes yeux et recueillie dans un de mes mille souvenirs de voyages, me présenta les destinées et les phases presque complètes de toute poésie : les trois esclaves noires, berçant les enfants avec les chansons naïves et sans pensée de leur pays, la poésie pastorale et instinctive de l'enfance des nations ; la jeune veuve turque, pleurant son mari en chantant ses sanglots à la terre, la poésie élégiaque et passionnée, la poésie du cœur ; les soldats et les *moukres* arabes, récitant des fragments belliqueux, amoureux et merveilleux d'Antar, la poésie épique et guerrière des peuples

¹ Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, pp. 522-523.

² Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 523.

nomades ou conquérants ; les moines grecs, chantant les psaumes sur leurs terrasses solitaires, la poésie sacrée et lyrique des âges d'enthousiasme et de rénovation religieuse ; et moi, méditant sous ma tente, et recueillant des vérités historiques ou des pensées sur toute la terre, la poésie de philosophie et de méditation, fille d'une époque où l'humanité s'étudie et se résume elle-même jusque dans les chants dont elle amuse ses loisirs¹.

On aura noté que la « poésie élégiaque et passionnée » n'est plus celle de Parny ou de Bertin, mais qu'elle acquiert ici une dignité et une gravité supérieures par sa dimension de déploration funèbre. Cependant, cette élégie « du cœur », quoique plus sincère, n'est encore qu'une des « phases » qui semblent mener la poésie à son point d'aboutissement méditatif, réflexif. Lamartine se présente comme l'initiateur d'une poésie « neuve, mélancolique, incertaine, timide et audacieuse tout à la fois » qui correspond à son époque « de renaissance et de reconstruction sociale² ».

Mais ce devenir de la poésie qui subsume l'élégie n'est pas qu'une réalité historique générale. C'est également pour Lamartine une vérité personnelle, dans son destin individuel de poète. La préface de l'édition de 1849 récupère cette pensée dialectique de la poésie pour retrouver dans l'expérience vécue le même appel d'une poésie nouvelle et méditative qui traverse, rassemble et transcende ses strates antérieures. Alors qu'il n'est âgé que d'une dizaine d'années, c'est pendant qu'il taille dans des morceaux de sureau de petites « flûtes » que Lamartine affirme avoir reçu la première impression de la poésie quand son père se mit à lire une tragédie de Voltaire de sa « voix sonore, douce, grave, vibrante, comme les palpitations d'une corde de harpe, où la vie des entrailles auxquelles on l'a arrachée semble avoir laissé le gémissement d'un nerf animé³ ». Symboliquement, la poésie, passant de la pastorale à la tragédie, s'incarne davantage, le corps se révélant lui-même un instrument riche de possibilités pathétiques. La voix de la mère donne également l'intuition de la poésie sacrée par la récitation des « beaux versets des psaumes de David ». Vient ensuite le temps de l'étouffement des « premiers avant-goûts de poésie » sous le poids rhétorique des « études de collègue », marquées par les Horace et les La Fontaine, et qui perdurent un temps dans le penchant pour les Bertin et les Parny, avant que l'autodafé des volumes d'élégies amoureuses ne manifeste la prise de conscience que la vraie poésie n'est pas là. La mort de la femme aimée (Julie Charles) plonge le poète dans un silence endeuillé qu'il estime, selon une pure fiction, à huit ans, et qui le fait accéder à la poésie de la méditation : « Quand les longs loisirs et le vide des attachements perdus me rendirent cette espèce de chant intérieur qu'on appelle

¹ Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 513.

² Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 507.

³ Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 51.

poésie, ma voix était changée, et ce chant était triste comme la vie réelle¹ ». Lamartine réécrit sur le mode autobiographique l'histoire de la poésie. En 1849, le poète recentre donc sur son œuvre (qui implique aussi sa démarche existentielle) ce qui en 1834 pouvait encore passer, en grande partie, pour des considérations d'ordre général. Le glissement s'explique sans doute par le désir, lié (au moment de cette édition des *Souscripteurs*) à des difficultés matérielles du poète, de relancer l'intérêt du public pour les *Méditations*. Mais, par delà cette stratégie commerciale, la trame autobiographique de cette préface justifie la célèbre déclaration par laquelle Lamartine fantasme son irruption dans le champ littéraire :

Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ai donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature².

L'acte prométhéen ainsi décrit n'est pas exempt, sans doute, d'un certain narcissisme souvent imputable à Lamartine ; ce qui nous importe dans ce passage, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, c'est la figuration d'une esthétique qui change nécessairement le statut de l'élégie comme de toute la poésie. Lamartine fait plus que répondre au souhait du René de Chateaubriand : il n'ajoute pas une corde à la lyre, il lui substitue le cœur même de l'homme. Incorporation ou incarnation de la poésie qui la rend plus naturelle : l'attirail mythologique et les conventions s'effacent derrière le vécu, la muse derrière le *je* du poète. Il s'agit moins d'une perte que d'un enrichissement de la poésie, qui devient totale et peut espérer dire l'infini. Les « sept cordes de convention », heurtées dans leurs sonorités dures (les occlusives [t], [k] et [d]) et dans la cacophonie (« *cordes de* »), sont remplacées par les « fibres », dont l'infinie variété semble encore démultipliée par la redistribution de leurs phonèmes au sein de l'expression « *innombrables frissons* ». L'élégie ne sera donc plus une corde d'une lyre limitée, mais participera, dans la poésie lamartinienne, d'un concert où les genres se répondent et se contaminent. Privilégiant la verticalité harmonique sur l'horizontalité mélodique, Lamartine présente la méditation comme un archi-genre poétique qui combine les sonorités propres à chaque genre et convertit le septuor en symphonie.

Cela signifie donc que la naissance de la méditation n'annihile pas l'existence des autres genres. Ce qui est dépassé n'est pas réduit à néant. Les commentaires ajoutés aux poèmes pour l'édition de 1849 égrènent volontiers des termes génériques (ode, élégie, hymne, etc.), tout comme les titres des poèmes des deux recueils : « Ode sur la naissance du duc de Bordeaux », « Chants lyriques de Saül, imitation des psaumes de David », « Hymne au

¹ Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 63.

² Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 56.

soleil », La poésie sacrée, dithyrambe », « Sapho, élégie antique », « Stances », « L'ange, fragment épique », « L'Apparition de l'ombre de Samuel à Saül, fragment dramatique » notamment, sans compter les titres susceptibles d'une double interprétation générique ou thématique : « Souvenir » ou « Invocation » par exemple. Lamartine ne rejette pas les genres définis par la tradition, il prétend seulement les faire servir à un chant unique, nouveau et mélancolique, et chaque genre n'est plus alors qu'une modulation différente du même chant, rendue nécessaire par la diversité de l'expérience même de la vie :

[...] ces sentiments et ces idées ont varié avec ma vie même, tantôt sereines et heureuses comme le matin du cœur, tantôt ardentes et profondes comme les passions de trente ans, tantôt désespérées comme la mort et sceptiques comme le silence du sépulcre, quelquefois rêveuses comme l'espérance, pieuses comme la foi, enflammées comme cet amour divin qui est l'âme cachée de toute la nature¹.

L'auteur des *Méditations poétiques* prône ainsi une esthétique où l'élégie n'est qu'une des modulations possibles du chant poétique, dont il souligne la présence dominante dans certains poèmes par les commentaires de 1849, mais qu'il veut intégrer dans une esthétique globale, celle de la méditation. On sait quelle part de fiction ces déclarations esthétiques comprennent ; les élégies amoureuses prétendument sacrifiées se retrouvent parfois simplement intégrées aux recueils, notamment dans les *Nouvelles Méditations poétiques* où Lamartine rassemble dans l'urgence des pièces diverses, « rapiécages et fonds de tiroir² » utilisés à fin de publication rapide. Mais à travers le dispositif épars des préfaces et des commentaires qui accompagnent *a posteriori* les recueils, c'est sous les auspices d'une esthétique totalisante et neuve que Lamartine entend placer la pratique de l'élégie. Sa relecture de la genèse des *Méditations* vise à raviver le souvenir d'une innovation esthétique que l'on tendait à oublier.

Élégie et « poème philosophique »

Poème aux frontières flottantes, poésie des « bords », l'élégie romantique rencontre donc, en son orientation ascendante vers l' « Ode » (politique, sociale, religieuse) ou vers le « Poème » héritier de l'épopée, en son élévation dans les sur-genres syncrétiques de la « méditation » et de l'« harmonie », un autre domaine générique essentiel en ce XIX^e siècle, et lui-même difficilement cernable : le poème philosophique. Assumant le double héritage

¹ Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, *ibid.*, pp. 527-528. Lamartine accorde curieusement les adjectifs avec « idées », et non avec « sentiments ».

² N. Courtinat, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques d'Alphonse de Lamartine*, *op. cit.*, p. 41.

épique (qu'on songe aux épopées humanitaires du romantisme) et didactique (incluant en particulier les survivances de la poésie scientifique), le poème philosophique se présente comme une possible limite, en même temps qu'un probable dépassement, de l'élégie en tant que « raison chantée ».

Comme le montre Dominique Combe, le genre du « poème philosophique », comme le baptise Vigny par le sous-titre qu'il donne au recueil posthume des *Destinées*, publié en 1864, repose sur une certaine variété de modèles aux visées diverses, au premier rang desquels le modèle lucrétien alliant « fonction *gnomique* » et « fonction *éthique*¹ », mais aussi, par exemple, le modèle métaphysique venu des poètes anglais du XVII^e siècle tels que John Donne. Si la parenté épique est évidente dans la tradition lucrétienne, la multiplicité de modèles atteste également la diffusion du discours philosophique dans « les deux autres grands genres (ou modes) de la poétique pseudo-aristotélicienne : le lyrique et le dramatique² », et induit une pluralité de mises en œuvre :

Le poème philosophique est certes un genre à part, dont l'existence est incontestable, mais il emprunte le plus souvent sa forme et ses procédés stylistiques à d'autres genres constitués : à l'épopée, principalement ; mais aussi aux genres lyriques : à l'hymne, à l'ode, au discours en vers, à l'élégie, à l'épigramme même ; aux genres dramatiques, enfin : dialogue, monologue ou monodrame (*Rollengedicht* allemand). C'est donc un genre protéiforme, même si le modèle de l'« épopée philosophique » instauré par Lucrèce y prédomine nettement, jusqu'au XIX^e siècle³.

Les critères de définition que propose D. Combe ne sont, de fait, en rien incompatibles avec l'élégie telle qu'on la rencontre dans les *Méditations poétiques*, dans les *Harmonies religieuses et poétiques*, ou encore dans *Les Contemplations*⁴ : exhibition de sa « littéarité par l'usage du vers, généralement l'alexandrin ou le décasyllabe » ; « une certaine ampleur, ou "longueur" » variant le plus souvent des « vastes fresques » à la « longueur alors considérée comme "moyenne" des poèmes comme ceux des *Destinées*, mais autorisant parfois l'emploi de « formes brèves, comme le sonnet⁵ » ; enfin, des critères énonciatifs et rhétoriques dont certains peuvent être discriminants mais sans qu'on puisse exclure de les rencontrer dans l'élégie : ainsi, par exemple, on conviendra que si la prosopopée peut occuper une « place

¹ D. Combe, « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" », *Études françaises*, vol. 41, n°3, 2005, p. 67.

² D. Combe, « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" », *idem*.

³ D. Combe, « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" », *ibid.*, pp. 67-68.

⁴ « [...] la *contemplation* [...] est un *dépassement* de l'élégie (Barthes dirait peut-être : une entrée dans le *neutre*) mais non sa *négation*. La Contemplation serait la pente pensive de la rêverie plaintive [...] » avance P. Loubier dans « Victor Hugo et l'Élégie I – Les élégies de la vie privée », *loc. cit.*.

⁵ D. Combe, « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" », *loc. cit.*, p. 68.

centrale¹ » dans les deux catégories génériques, l'allégorie, quant à elle, sera plus rare dans l'élégie que dans le poème philosophique.

La mouvance des frontières génériques dans le premier tiers du XIX^e siècle paraît ainsi favoriser un jeu d'hybridations, d'annexions et d'absorptions successives. L'élégie, qui, par sa redéfinition comme tonalité, s'est avérée capable de fédérer un moment un large éventail de productions poétiques dont la diversité faisait craindre la dispersion, se trouve ensuite investie par une exigence de poésie pensive qui l'exhausse au niveau du poème philosophique, genre aux contours assez lâches pour paraître lui-même syncrétique et donner lieu à des effectuations individuelles dont les appellations propres à tel ou tel poète soulignent l'inflexion personnelle (méditation, contemplation).

Mais il y a lieu aussi de se demander si, entre-temps, l'élégie ne s'est pas dissoute dans un genre qui la dépasse. Daniel Madelénat invite ainsi à voir dans *Les Contemplations* « l'aboutissement lointain » et grandiose de l'élégie qui, en suivant *la pente de la rêverie*, s'ouvre à une dimension cosmique et à des « révélations sur l'unité mystérieuse de l'univers² » qui amplifie et outrepassa la visée moyenne et personnelle du genre élégiaque que le recueil convoque et traverse pourtant. Il est par ailleurs assez évident qu'aux yeux de Vigny ou de Leconte de Lisle, le grand poème philosophique est un genre qui exclut les débordements lacrymaux qui peuvent à leurs yeux caractériser une certaine élégie d'essence féminine. L'élégie, redéfinie par la tonalité élégiaque, devenue un objet flottant, trouverait alors peut-être dans le poème philosophique et dans la contemplation hugolienne une sorte de limite supérieure, mal tracée, certes, mais prégnante.

L'élégie redéfinie en fonction de la tonalité élégiaque, pour n'être pas conceptualisable, se présente donc comme une notion esthétique intuitivement perçue comme une aire continue mais modulée, à la manière d'une gamme musicale, dont les variations successives vont du larmoyant – côté féminin et « pharmaceutique » du ton élégiaque – au sublime – sous l'influence de Schiller et de sa redéfinition de l'élégie comme deuil de l'Idéal. La gamme élégiaque est donc modulation tonale d'un ensemble de thématiques et de postures poétiques, dont l'hétérogénéité est cependant contenue par des bornes qui, pour demeurer souples, n'en existent pas moins. Car toute gamme, outre qu'elle est variation, est aussi un intervalle (d'une octave) subtilement délimité vers le bas par le larmoyant (si proche du vice

¹ D. Combe, « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" », *ibid.*, p. 69.

² D. Madelénat, « Élégie », dans : J.-P. de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris : Bordas, 1984, p. 726.

d'un pathétique outré, mièvre et facile) et vers le haut par le sublime (entrevu dans l'élégiaque, mais non surplombé comme dans la Contemplation, ni dominé, comme dans le Poème).

Au terme de ce parcours à travers le flou des catégories de la poétique au début du XIX^e siècle, on voit que la modernité poétique, en ouvrant le champ de l'élégie par l'extension de l'élégiaque, lui-même reconnu, malgré sa labilité, comme critère unique et absolu du genre, répond à une mutation considérable de la définition des genres comme des critères de littéarité.

L'élégie est un cas exemplaire du régime moderne de généricité, où les voisinages et les immixtions de genres plus ou moins proches forment une constellation – singulièrement dense en ce qui concerne le lyrisme – et où la question fuligineuse de la pureté générique, vouée à définir un idéal théorique ou une norme auxquels se soumettent rarement les œuvres, cède avantageusement le pas à l'étude des variations et des modulations qui constituent de fait un genre. Si l'élégie est à bien des égards l'objet d'une poétique empirique durant la première moitié du XIX^e siècle, ce n'est pas seulement en fonction d'une réticence romantique à théoriser les genres ; celle-ci n'est que le reflet d'une promotion libératrice des catégories souples que sont les tonalités et les valeurs de l'esthétique moderne (au détriment des normes rhétoriques, qui, pour être déclarées obsolètes, n'en subsistent certainement pas moins dans les faits sous une autre apparence¹).

¹ D. Combe souligne avec raison le fait que, chez Hugo par exemple, la « désinvolture provocatrice à l'égard de la notion de genre » est une « attitude parfaitement nominaliste » qui n'autorise en fait qu'une substitution d'une rhétorique à une autre (D. Combe, *Les Genres littéraires, op. cit.*, p. 7).

CHAPITRE II

POÉTIQUE DU PAYSAGE ÉLÉGIAQUE DANS

LE PREMIER XIX^e SIÈCLE

I- Paysage élégiaque et nostalgie

L'élégie a son paysage propre. Comme le sujet lyrique, le sujet élégiaque évolue dans un paysage, où se joue et se reflète sa relation singulière au monde. Michel Collot a montré que le paysage peut se définir selon quatre caractéristiques majeures : « [...] tout paysage est perçu à partir d'un *point de vue* unique, découvrant au regard une certaine *étendue*, qui ne correspond qu'à une "*partie*" du pays où se trouve l'observateur, mais qui forme un *ensemble* immédiatement saisissable¹ ». Il implique une perspective et engage une dialectique du sujet et du lieu qu'on peut penser en termes d'inclusion et de champ perceptif, auquel la structure d'horizon phénoménologique² donne nécessairement un caractère en quelque sorte métonymique : le paysage est en relation avec la totalité du monde, selon une articulation ambivalente du visible et de l'invisible, de l'ouvert et du fermé, de la limite et de l'infini. Après Erwin Straus, Antonio Rodriguez rappelle que les enjeux du paysage ainsi défini sont par conséquent fort différents de ceux d'une simple géographie :

Le paysage possède un horizon, un relief, il implique une situation, avec des faces cachées. Le sujet adhère à cet espace, dans lequel il se meut et qui se modifie avec son mouvement. Il est toujours dans une relation d'ensemble. C'est pourquoi l'expérience du paysage peut être rapprochée de celle du pathique. La géographie, en revanche, engage une élévation de la conscience qui fixe un système abstrait, universel et absolu des coordonnées. Il n'y a ni ancrage situationnel ni horizon. La géographie ordonne un espace et un temps objectifs, qui renvoient à une compréhension conceptuelle du monde. Or les concepts arrêtent des significations univoques, détachées du moment de leur apparition. Ils visent l'en-soi et les propriétés des objets. Ils deviennent identifiables, reproductibles et généraux, contrairement au pathique dont le sens donne le monde pour moi, c'est-à-dire un monde particulier, unique et lié à ma perspective³.

¹ M. Collot, *L'Horizon fabuleux. I. XIX^e siècle*, Paris : José Corti, 1988, p. 11.

² Pour la présentation de cette notion, voir M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989, (écriture).

³ A. Rodriguez, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, op. cit., p. 105.

Or la relation « pathique » du sujet à l'espace qui se joue dans le paysage est l'une des caractéristiques majeures de l'élégie du début du XIX^e siècle, comme le remarque Pierre Loubier :

Dans l'élégie classique, chez Bertin, Parny ou Chénier, la relation à l'espace sensible compte peu. [...] En revanche, les élégiaques du premier romantisme se sont largement ouverts à l'espace, au point de diffuser l'intimité sur la totalité, l'intériorité sur le cosmos tout entier (Lamartine : « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé » ; Hugo : « La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout »)¹.

Cette nouveauté relative du rapport à l'espace a sans doute une double explication historique, qui en justifie également l'orientation particulière. D'une part, depuis le milieu du XVIII^e siècle, une sensibilité nouvelle au paysage a émergé, suite à de multiples et lentes mutations culturelles qui prennent leur origine, dès le dernier tiers du XVII^e siècle parfois, dans l'élite sociale et intellectuelle – aristocratique, mais aussi, de plus en plus, bourgeoise. Parmi ces mutations, on peut signaler avec les historiens² le goût de la retraite à la campagne qui permet un ressourcement personnel loin d'une société mondaine codifiée, le sentiment nouveau d'une religiosité liée aux grandeurs de la nature et à l'intuition de l'infini (qui se traduit dans l'esthétique philosophique par la notion complexe de *sublime*), l'attrait des rivages hollandais et la fascination pour les paysages orientaux ou italiens, où s'enracine le goût des ruines que reflète par exemple l'œuvre d'un Volney. Qu'on songe également à la solitude misanthropique de J.-J. Rousseau, qui met à la mode le paysage alpestre (qu'on retrouve dans l'*Oberman* de Senancour), ou aux descriptions de la nature sauvage chez Chateaubriand, et l'on aura un rapide aperçu des nouvelles pratiques et des nouvelles poétiques de la nature qui ont pu modifier le rapport subjectif à l'espace. D'autre part, les secousses provoquées par les grands événements historiques ont également développé le sentiment douloureux de l'exil : la Révolution française a obligé une partie de la noblesse au déracinement (Chateaubriand et Senancour, là encore, sont des témoins privilégiés), et la suite des faits politiques du XIX^e siècle n'a pu que répandre davantage ce sentiment, comme le rappelle Vladimir Jankélévitch :

La valorisation de la terre natale prend un sens passionné au XIX^e siècle, d'abord dans la génération romantique, et ensuite après la révolution de 1848, quand le principe des nationalités et les formes modernes du patriotisme accèdent en Europe à la conscience de soi ; les premières générations d'exilés, chassés par la répression, commencent à essaimer dans l'ancien et le nouveau monde. Émigrés, proscrits et bannis en tout genre ! Dès 1833 Lamennais s'adresse en termes inoubliables au pauvre exilé : « Il s'en allait errant sur la terre. Que Dieu guide le pauvre exilé³ ! »

¹ P. Loubier, « *Dans les villes jaunes : flânerie et élégie* (Chateaubriand, Sainte-Beuve) », Colloque « Le voyage à Paris », G. Chamarat, Cl. Leroy dir., *Ritm*, n°37, Paris : Presses de l'Université Paris X Nanterre, 2007, pp. 163-174.

² Voir notamment A. Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840* [1988], Paris : Flammarion, 1990, (Champs), pp. 31-68, sur les causes d'un sentiment nouveau de la mer et du littoral, qui importe au plus haut point pour l'élégie romantique, comme nous le verrons.

³ V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie* [1974], Paris : Flammarion, 1983, (Champs), p. 343.

On conçoit que la poésie élégiaque soit l'un des modes d'expression majeurs de ce nouveau sentiment de l'espace affecté de la notion dysphorique d'exil. Le poète, en l'élégie, exprime son déracinement, géographique mais surtout, plus profondément, existentiel : « L'élégiaque est, par essence, c'est-à-dire par seconde nature, l'Exilé (il a « le mal du ciel »), le Délocalisé¹ ».

Nul doute que l'élégiaque recouvre alors, plus profondément, l'expérience fondamentale du romantisme, laquelle recèle sa "modernité", et que H. R. Jauss décrit comme une nouvelle articulation entre le sujet, l'histoire et la nature :

L'histoire, image de la nature perdue d'un autre temps, étranger et pourtant familier aussi : si l'on fixe dans cette définition le romantisme de l'histoire, le lien qui l'unit au romantisme du paysage devient évident. Car le sentiment romantique cherche dans la perception de la nature aussi quelque chose qui n'est pas présent mais au contraire absent, lointain – ce que nul n'a mieux attesté que Goethe, l'anti-romantique : « Ce que l'on appelle le caractère romantique d'un paysage, c'est le calme sentiment du sublime sous la forme du passé ou, ce qui revient au même, de la solitude, de l'absence, de l'isolement ». La nature vue dans le paysage sous la forme du passé, le paysage vu comme sentiment de l'harmonie perdue entre l'homme et l'univers ! Cette attitude qui consiste à rechercher dans les lointains de l'histoire la vérité d'une nature abolie et dans la proximité de la nature présente l'absence du Tout et l'enfance perdue de l'humanité établit entre l'histoire et le spectacle de la nature une relation réciproque, fondement de la conscience qu'a d'elle-même une génération qui vit sa modernité, paradoxalement, non plus comme opposition aux temps anciens, mais comme désaccord avec le temps présent. Peu importe qu'elle ait cru trouver l'image historique de son idéal dans un Moyen Âge chrétien transfiguré par l'éloignement, ou qu'elle ait situé dans l'avenir, avec la « révolution esthétique » de Friedrich Schlegel, l'apogée de la culture moderne : le dénominateur commun de tous les romantiques, conservateurs ou progressistes, est le sentiment d'insatisfaction que leur inspire l'inachèvement de leur propre temps² [...].

L'élégiaque, en ses diverses modulations, offre au romantisme naissant puis triomphant l'occasion de décliner sa plainte depuis l'insatisfaction personnelle, amoureuse ou familiale, jusqu'à la frustration collective devant le présent endeillé, et même au sentiment de l'abandon métaphysique. C'est cet arrière-plan existentiel qui donne sa profondeur à la coloration nostalgique du paysage élégiaque.

La nostalgie, tonalité affective de l'élégiaque

L'élégiaque, qui constitue le fond (et le fonds) de l'élégie à l'ère romantique sans en être le bien exclusif, ne peut être compris, semble-t-il, qu'à la lumière d'une modalité du pâtre de l'être, d'une disposition existentielle et fondamentale à l'égard du monde. L'élégiaque, en tant que registre ou que tonalité littéraire, s'appuie sur une coloration, un climat, une

¹ P. Loubier, « Lamartine, l'élégie, le lieu », *Revue des Sciences Humaines*, n°284, « Lieux dits », 4/2006, p. 153.

² H. R. Jauss, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., pp. 193-194. La citation de Goethe est extraite des *Maximes et Réflexions*.

atmosphère du monde, qui est à la fois et simultanément le mode de perception sensible de ce monde par le sujet et le mode de donation de ce monde à ce sujet, en d'autres termes ce que la phénoménologie a nommé une *tonalité affective*¹. C'est le phénoménologue Otto Friedrich Bollnow qui a peut-être le mieux exposé la notion dans son ouvrage *Les Tonalités affectives. Essai d'anthropologie philosophique*, dont les chapitres II et III de la première partie soulignent les critères définitoires. Degré fondamental et immédiat de la vie psychique, la tonalité affective traverse l'homme entier, présuppose l'unité du corps et de l'âme, mais se distingue tout autant des états corporels (tels que la faim ou la fatigue) que des sentiments, moins profonds et déterminés par des causes identifiables. La tonalité affective n'est par ailleurs ni véritablement objective, ni purement subjective : elle est un accord immédiat, indéterminé et englobant du sujet et du monde, c'est-à-dire une modalité de l'être-au-monde, nécessaire et constitutive. Les termes métaphoriques qui en suggèrent l'essence, en français (tonalité, coloration, climat) comme en allemand (*Stimmung*), disent son aspect musical, c'est-à-dire corrélativement évident et indéfinissable.

Mais surtout, Bollnow, venu à la philosophie par les sciences naturelles, propose un premier classement, *duel*, des tonalités affectives :

Si l'on essaye de classer d'abord provisoirement les tonalités affectives, en soi extrêmement variées, on peut les répartir en premier lieu en deux groupes : le groupe des tonalités affectives joyeuses et celui des tonalités affectives tristes, ou, comme on l'exprimerait peut-être mieux en une formule encore plus indéterminée : les tonalités affectives heureuses et les tonalités affectives déprimées (*gehobene und gedrückte Stimmungen*). C'est entre ces deux pôles que les tonalités affectives de l'homme oscillent d'une manière plus ou moins marquée².

Si l'on accepte de travailler à partir de cette hypothèse, on peut penser que l'élégiaque naît de l'expérience d'un rapport au monde particulier, d'une tonalité affective qui, en se disant dans et par le poème, articule le sujet et son monde sur un mode déprimé. L'élégiaque, « matière » ou argile de l'élégie, serait l'engendrement réciproque d'un sujet et d'un monde qui s'ouvrent l'un à l'autre sur un mode dysphorique. Lire l'élégie exige, en ce sens, de ne pas séparer le processus continu de création du sujet poétique et l'élaboration permanente d'un monde, puisque c'est cet engendrement concomitant et incessant qui constituerait l'élégiaque.

On peut, par conséquent, considérer que l'horizon axiologique du sujet poétique est en quelque sorte prédéterminé par cette tonalité affective, cette note fondamentale, pour peu que

¹ Sur la justification et l'histoire de cet appariement des tonalités littéraires et des tonalités affectives, voir Yves Baudelle, « Sur les tonalités littéraires : contribution à une poétique phénoménologique », *Littérature*, n°132, « Littérature et phénoménologie », Paris : Larousse, décembre 2003, pp. 85-99.

² O.-F. Bollnow, *Les Tonalités affectives. Essai d'anthropologie philosophique* [*Das Wesen der Stimmungen*, 1943], Boudry-Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1953, (Être et penser. Cahiers de philosophie), traduit de l'allemand par L. et R. Savioz, p. 39.

l'on accepte de glisser d'une perspective phénoménologique à une approche sémiotique, et de reconnaître la proximité de la *tonalité affective* avec la *disposition thymique* des sémioticiens. Postulée par la sémiotique comme un « niveau sous-jacent d'articulation du sens » autorisant l'analyse modale des passions, la thymie est le soubassement d'une axiologie, comme l'explique Denis Bertrand :

Au niveau des structures profondes, on pose l'hypothèse de la « masse » thymique. Cette notion, empruntée à la psychologie (du grec *thumos*, « cœur », « affectivité » : « Humeur, disposition affective de base, *Petit Robert* ; cf. le dérivé courant : « cyclothymie »), est incorporée à la sémiotique en tant que catégorie sémantique profonde, c'est-à-dire comme classème. Elle nomme la relation primitive que tout être vivant entretient avec son environnement, la manière dont il se sent dans son milieu, entre attraction et répulsion. Sous la dénomination plus neutre de « phorie » (le mouvement porteur), elle est susceptible d'être articulée en deux termes contraires : /eu-phorie/ vs /dys-phorie/, et en un terme neutre : /a-phorie¹/.

Et d'ajouter, quelques pages plus loin, au cours d'une analyse des *Lettres portugaises* :

Or, il est possible de comprendre le thymisme (euphorie vs dysphorie) comme un niveau élémentaire de l'interprétation, comme un faire interprétatif primaire. L'état du sujet (dans les énoncés qui lui donnent forme, bien entendu) est un effet des modalisations dont les objets sont investis : ils sont « désirables », « haïssables », « odieux », etc. Les objets, ainsi valorisés, sont d'emblée inscrits, formés dans les circuits de l'interprétation qui y sélectionne la valeur pertinente en fonction de sa disposition même, laquelle ressortit au thymisme².

C'est tout l'horizon sensible du sujet élégiaque qui est affecté par une dysphorie essentielle, en laquelle s'origine la valeur de tout être ou de tout objet du monde qui apparaît à ce sujet. On comprend que le paysage élégiaque n'est pas neutre : enraciné et coloré par une tonalité affective déprimée, il se donne au sujet comme un univers fondamentalement dysphorique, dont les éléments constitutifs sont marqués, en fonction de cette dysphorie, par un coefficient axiologique positif ou négatif selon qu'ils confirment ou infirment plus ou moins la tristesse ressentie.

Est-il possible de préciser davantage, voire de nommer, la tonalité affective qui règne au cœur de l'élégiaque au début du XIX^e siècle ? L'expérience de l'exil, que les soubresauts politiques ont étendue à davantage de personnes depuis la Révolution, on l'a dit, contribue à imposer comme expérience cruciale de l'élégiaque une « virtualité anthropologique fondamentale³ », et que Mme de Staël, par la voix de Corinne racontant son séjour en Angleterre, place parmi les pires affres de l'existence :

Chaque jour ma situation devenait plus odieuse ; je me sentais saisie par la maladie du pays, la plus inquiète douleur qui puisse s'emparer de l'âme. L'exil est quelquefois, pour les caractères vifs et sensibles, un supplice beaucoup plus cruel que la mort ; l'imagination prend en déplaisance tous les objets qui vous entourent, le climat, le pays, la langue, les usages, la vie en masse, la vie en détail ; il y a une peine pour chaque moment comme pour chaque situation⁴ [...].

¹ D. Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris : Nathan HER, 2000, (*fac. Linguistique*), p. 232.

² D. Bertrand, *ibid.*, p. 246.

³ J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Paris : Seuil, 2012, (La Librairie du XXI^e siècle), p. 283.

⁴ Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie* [1807], Paris : Gallimard, 1999, (Folio classique), p. 377.

Le nom moderne de ce mal n'entre dans le *Dictionnaire de l'Académie* qu'en 1835 : la nostalgie. Le mot est emprunté à un néologisme de latin moderne forgé par Johannes Hofer dans sa thèse de médecine *Dissertatio medica de nostalgia* (1678), afin de donner une assise scientifique au sentiment d'*Heimweh* ou de *desiderium patriae*, nous apprend Jean Starobinski¹. C'est donc par ce mot, devenu courant au XIX^e siècle et promis à une certaine fortune littéraire², que nous désignerons le trait fondamental de l'expérience élégiaque de l'espace.

Or si la nostalgie correspond au sentiment de ne pas être là où on le voudrait (ou devrait), à un intense désir d'être ailleurs, là-bas, et non ici, c'est qu'elle repose sur une valorisation différentielle de l'espace, scindé en lieux affectivement et axiologiquement hétérogènes.

Hétérogénéité de l'espace nostalgique

Le paysage élégiaque est le fruit d'un clivage. Fondamentalement duel, il n'existe et ne s'appréhende que dans la discontinuité affective. Et celle-ci n'est ni une simple irrégularité du désir ni une modulation du bien-être d'un lieu à l'autre ; elle a la radicalité de l'hétérogénéité.

C'est à Vladimir Jankélévitch que revient sans doute le mérite d'avoir le mieux décrit la discontinuité subjective absolue d'un

[...] espace nostalgique où les lieux ne sont pas interchangeable et indifférents comme ils devraient l'être dans l'espace abstrait et homogène des géomètres. Car la géométrie n'a rien à voir avec la nostalgie... C'est pour les mathématiciens que tout lieu en vaut un autre ; et c'est au contraire pour un cœur nostalgique qu'il existe un espace concret diversifié par des sites qualitativement hétérogènes, par le contraste des climats et par toute la variété pittoresque des nations. Aussi peut-on parler d'une espèce de géographie pathétique, d'une topographie mystique dont la seule toponymie, par sa force évocatrice, met déjà en branle le travail de la réminiscence et de l'imagination. La valeur, sur cette mappemonde passionnelle, est inégalement répartie : elle se concentre en certains points privilégiés, autour d'un lieu béni ou d'une terre sainte, dans une ville chère au cœur de l'homme³ [...].

On ne saurait sous-estimer l'importance des termes religieux employés à dessein par V. Jankélévitch dans cette explication. Cette expérience de l'hétérogénéité de l'espace fonde le

¹ Voir J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., pp. 260-262.

² Le *Dictionnaire historique de la langue française* précise que le mot « est passé au XIX^e s. dans l'usage courant, se référant à un état de regret mélancolique du passé ou d'une chose idéale que l'on n'a pas eue » et cite Balzac, puis, pour le dérivé « nostalgique », Baudelaire.

³ V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 341.

paysage, le monde particulier du sujet élégiaque, dans un geste premier qui n'est pas sans homologie avec la fondation de l'espace sacré telle que l'analyse Mircea Eliade :

Pour l'homme religieux, *l'espace n'est pas homogène* ; il présente des ruptures, des cassures : il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres. « N'approche pas d'ici, dit le Seigneur à Moïse, ôte les chaussures de tes pieds ; car le lieu où tu te tiens est une terre sainte » (Exode, III, 5). Il y a donc un espace sacré, et par conséquent « fort », significatif, et il y a d'autres espaces, non-consacrés et partant sans structure ni consistance, pour tout dire : amorphes. Plus encore : pour l'homme religieux, cette non-homogénéité spatiale se traduit par l'expérience d'une opposition entre l'espace sacré, le seul qui soit *réel*, qui *existe réellement*, et tout le reste, l'étendue informe qui l'entoure¹.

C'est une même division primordiale du sacré et de l'insignifiant qui fonde la bipartition définitoire de l'espace élégiaque, et qui ouvre le sujet à la nostalgie par un déchirement existentiel qui le fait toujours déjà se sentir rejeté dans les limbes d'un lieu vide, inessentiel ou même inhabitable, et par conséquent qui le fait se tourner, dans un regret permanent, vers un lieu conçu comme réel, plein, saturé, où l'existence et l'identité seraient assurées et stables – un lieu originel, où son être serait à la fois fondé et épanoui. Se dessine donc pour le sujet élégiaque un paysage qui oppose l'*ici* inessentiel et vide à un *là-bas* regretté et plein. Paradoxalement, les termes de « vide » et de « plein » ne doivent pas s'entendre dans un sens quantitatif, mais dans un sens vraiment qualitatif, puisque l'*ici* dysphorique est parfois présenté, dans l'élégie du début du XIX^e siècle, comme celui où le sujet se trouve entouré par d'autres sujets diversement connus voire inconnus, c'est-à-dire comme l'espace social, alors que le *là-bas* tant désiré et regretté est celui où le sujet peut se retrouver seul ou n'être entouré que de ses proches, de ceux qu'il aime et qui l'aiment. Le sujet élégiaque fuit la multitude des êtres qui embarrassent son espace et brouillent son identité en l'enserrant dans un enchevêtrement de réseaux intersubjectifs, et désire se rapprocher le plus possible de l'Être, par une sorte d'ascèse qui lui permette de ne garder autour de lui que les êtres qui lui sont essentiels – ou d'en réduire, dans la solitude, l'éloignement, si ces êtres chers sont perdus.

Lieux insignifiants

Le sujet élégiaque se sent mal à l'aise dans les lieux de la société, de la multitude, de la contiguïté inessentielle. L'échange intersubjectif lui paraît alors superficiel, irrémédiablement entaché de fausseté, d'illusion ou d'insignifiance. La vie sociale condamne le sujet à se perdre, elle impose d'innombrables interférences entre le sujet et lui-même, empêchant l'introspection et faisant obstacle aux délices de l'intimité. Un tel rejet de ce que la

¹ M. Eliade, *Le Sacré et le profane* [1957, 1965], Paris : Gallimard, 1994, (Folio / Essais), p.25.

société a de superficiel n'est pas étranger, on l'a déjà dit, à la valorisation de la solitude chez J.-J. Rousseau, puis, avec d'autres enjeux, chez l'auteur de *René* ou chez Senancour. Encore faut-il bien remarquer que dans l'élégie la dévalorisation des lieux sociaux ou publics s'origine dans le fait qu'ils interdisent l'intimité amoureuse, et que la conception même de celle-ci évolue, abandonnant progressivement, après Millevoye, ses atours libertins pour prendre une coloration sentimentale et spirituelle, dont l'acmé se situe peut-être dans les *Méditations poétiques*.

On trouve chez Marceline Desbordes-Valmore plusieurs textes élégiaques qui soulignent l'impossible satisfaction du sujet dans les lieux fréquentés par la société. Parmi les élégies publiées dans le recueil de 1819, « L'Inquiétude » s'ouvre ainsi sur le thème de l'ennui lié à la privation de l'amour :

Qu'est-ce donc qui me trouble ? et qu'est-ce que j'attends ?
Je suis triste à la ville, et m'ennuie au village :
 Les plaisirs de mon âge
Ne peuvent me sauver de la longueur du temps¹.

Une autre pièce de 1819, « le Concert », dit mieux encore le désintéret de la foule quand manque l'homme aimé :

Quelle soirée ! ô Dieu ! que j'ai souffert !
Dans un trouble charmant je suivais l'Espérance ;
Elle enchantait pour moi les apprêts du concert,
 Et je devais y pleurer ton absence.

Dans la foule cent fois j'ai cru t'apercevoir ;
Mes vœux toujours trahis n'embrassaient que ton ombre ;
L'Amour me la laissait tout à coup entrevoir,
Pour l'entraîner bientôt vers le lieu le plus sombre.
Séduite par mon cœur toujours plus agité,
Je voyais dans le vague errer ta douce image,
Comme un astre chéri, qu'enveloppe un nuage,
Par des rayons douteux perce l'obscurité.

[...]

Mais quoi ! l'impatience a soulevé mon sein ;
Et, lasse de rougir de ma tendre infortune,
 Je me dérobe à ce bruyant essaim
Des papillons du soir, dont l'hommage importune.
L'heure, aujourd'hui si lente à s'écouler pour moi,
Ne marche pas encore avec plus de vitesse ;
Mais je suis seule au moins, seule avec ma tristesse,
Et je trace, en rêvant, cette lettre pour toi,
Pour toi, que j'espérais, que j'accuse, que j'aime !
Pour toi, mon seul désir, mon tourment, mon bonheur !
 Mais je ne veux la livrer qu'à toi-même,
 Et tu la liras sur mon cœur².

¹ M. Desbordes-Valmore, « L'Inquiétude », v. 1-4, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 47.

² M. Desbordes-Valmore, « Le Concert », v. 1-12 et v. 35-47, *Œuvres poétiques, ibid.*, pp. 47-48.

On voit que « la foule » est ici sans commune mesure avec l'« ombre » de l'être recherché : aucune présence, même nombreuse, ne compense l'absence unique. Comment expliquer un tel paradoxe, si ce n'est que la différence entre la foule et l'aimé, qui recouvre la distinction entre *ici* et *là-bas*, n'est pas d'ordre quantitatif, mais bien qualitatif ? Le « bruyant essaim / Des papillons du soir » n'apparaît que comme une transition entre l'encombrement social et la solitude. Le mouvement du poème suit le déplacement du sujet en quête de l'être aimé, et qui de la « foule » le mène à la solitude, peuplée seulement de la « tristesse », allégée de la présence contraignante des autres. Et ce processus d'isolement rend nécessaire l'écriture poétique : puisque l'aimé est absent du lieu public comme du lieu retiré, c'est l'écriture seule qui peut figurer le lieu rêvé des retrouvailles. La lettre-poème, support de la rêverie, devient elle-même le lieu compensatoire et provisoire de l'intimité amoureuse, qui s'emplit de la présence de l'absent grâce à un double mouvement d'*incantation* (marquée par l'anaphore de « Pour toi » et caractérisée par un élan exclamatif vers l'autre) et d'*incarnation* (la lecture se rêvant par anticipation comme rapprochement physique).

Les *Méditations poétiques* n'échappent pas à une même dévalorisation des lieux publics et sociaux, mais celle-ci se manifeste principalement en creux, par un éloge constant des lieux écartés, qui protègent l'intimité amoureuse ou la solitude contemplative et pensive. Les lieux isolés favorisent, chez Lamartine, la confiance et la méditation ; en attestent dans un premier temps les titres de poèmes, nombreux, qui se réfèrent dans les recueils de 1820 et de 1823 à l'éloignement solitaire, de « L'Isolement » à « La Retraite » et au « Vallon », ou qui renvoient à des lieux écartés, tels que « Improvisée à la Grande-Chartreuse », « Ischia », « Le Golfe de Baya, près de Naples » et « La Solitude ». Le « je » lamartinien se montre volontiers fuyant l'agitation mondaine, cherchant la quiétude du soir « Loin de la foule et loin du bruit¹ ». À l'instar d'Horace au golfe de Baya, qui « Dans une retraite embellie / Par le plaisir et le génie, / Fuyait les pompes de la cour² », il s'échappe volontiers du mouvement littéralement insignifiant – comme l'indique l'usage récurrent du mot « bruit » – de la ville³.

¹ Lamartine, « Le Soir », v. 42, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 95.

² Lamartine, « Le Golfe de Baya, près de Naples », v. 59-61, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 200.

³ Commencé en 1837 et achevé en 1840, le poème « À M. de Musset, en réponse à ses vers. Fragment de méditation, 1840 », annexé aux *Méditations poétiques inédites*, développe, dans une perspective assez nettement autobiographique, une idée analogue : « Maintenant qu'abrité des monts de mon enfance, / Je n'entends plus Paris ni son murmure immense, / Qui, semblable à la mer contre un cap écumant, / Répand loin de ses murs son retentissement ; / Maintenant que mes jours et mes heures limpides / Résonnent sous la main comme des urnes vides, / Et que je puis en paix les combler à plaisir / De contemplations, de chants et de loisir, / Qu'entre le firmament et mon œil qui s'y lève / Aucun plafond jaloux n'intercepte mon rêve / [...] / J'entends chanter en moi les brises d'autrefois [...] » (Lamartine, « À M. de Musset », v. 1-10 et 15, *Méditations poétiques. Nouvelles*

Dans les *Nouvelles Méditations poétiques*, les douzième et treizième pièces insistent particulièrement, et successivement, sur l'idée que le repli intime et l'écoute des seuls murmures de la nature sur fond de silence peuvent permettre à l'amour et à une sage foi de s'épanouir. Ainsi, la douzième méditation, « Tristesse », dit le désir du sujet de retrouver les instants de bonheur amoureux vécus sur le rivage napolitain, quand les jeunes amants se trouvaient « Seuls avec [leur] amour, seuls avec la nature¹ ». Le poème suivant s'ouvre quant à lui sur une béatitude :

Heureux qui, s'écartant des sentiers d'ici-bas,
À l'ombre du désert allant cacher ses pas,
D'un monde dédaigné secouant la poussière,
Efface encor vivant ses traces sur la terre,
Et, dans la solitude enfin enseveli,
Se nourrit d'espérance et s'abreuve d'oubli !
[...]
Il voit les passions, sur une onde incertaine,
De leur souffle orageux enfler la voile humaine.
Mais ces vents inconstants ne troublent plus sa paix ;
Il se repose en Dieu, qui ne change jamais ;
Il aime à contempler ses plus hardis ouvrages,
Ces monts, vainqueurs des vents, de la foudre et des âges,
Où, dans leur masse auguste et leur solidité
Ce Dieu grava sa force et son éternité².

Là où l'aimée, là où Dieu ne sont pas, le sujet lamartinien ne se sent pas d'attache. Seule la présence sensible de l'une ou celle, devinée, de l'autre (voire les deux à la fois), donnent sens à l'espace et le configurent en lieu habitable. Or, si l'aimée et Dieu ont en partage cet inexplicable pouvoir de configurer un lieu en le consacrant, c'est que chez Lamartine la poésie élégiaque se découvre d'abord quête d'un lieu sacré.

Lieux désirés

S'interrogeant sur la topographie de l'espace nostalgique, V. Jankélévitch poursuit sa réflexion en identifiant deux figures constantes du lieu désiré, du centre regretté. Selon lui, le premier lieu régulièrement valorisé, « pour tous les hommes, c'est la ville natale, celle où fume, à l'ombre du clocher, la cheminée de la maison maternelle³ ». Mais il en est un deuxième, tout aussi prégnant dans l'imaginaire nostalgique :

Méditations poétiques, ibid., p. 443). Aurélie Loiseleur, annotant ce texte, cite pour comparaison un vers du poème « À Némésis » (1831) : « Fuis nos villes de boue et notre âge de bruit ».

¹ Lamartine, « Tristesse », v. 18, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 336.

² Lamartine, « La Solitude », v. 1-6 et 11-18, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 339.

³ V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie, op. cit.*, p. 341.

L'amour a, indépendamment du retour au passé, les mêmes effets sanctifiants, et il exalte à l'extrême cette grisante poétique de l'espace dont parlait Bachelard ; l'amour, comme la nostalgie, fabrique des lieux saints : il condense la valeur autour de la maison où habite la femme aimée, il l'étend à la rue où se trouve cette maison, au quartier où se trouve cette rue, et puis, par une contagion d'enchantement, à la ville entière dont ce quartier fait partie ; que dis-je ? la station de métro qui dessert l'adresse magique devient elle-même magique pour un cœur amoureux. On comprend après cela pourquoi le sort d'une personne déplacée, dépaycée, déracinée de son lieu naturel, frustrée de sa glèbe, est un sort pathétique¹.

On n'est guère surpris de constater que l'axiologie spatiale trouve sa justification et son explication, dans les deux cas présentés par le philosophe, par la manifestation d'une présence (fût-elle révolue). C'est la manifestation de la présence d'un être auquel le sujet se sent lié par un vif attachement (père, mère, amant ou amante) qui donne au lieu toute sa valeur affective. Il s'agit là d'une véritable hiérophanie fondatrice : le lieu se définit dans l'événement de l'apparition, et la valeur passionnelle que le sujet lui accorde s'enracine toujours peu ou prou dans la vertu mémorielle, dans la qualité de rétention qu'il lui attribue. C'est pourquoi l'éloignement est vécu comme une séparation, et la distance s'apparente à un déchirement.

De cette sacralisation du lieu, rien ne témoigne mieux que la permanente collusion de la femme aimée et de Dieu dans les poèmes de Lamartine, et notamment dans ce passage de « L'Immortalité » :

Souvent, tu t'en souviens, dans cet heureux séjour,
Où naquit d'un regard notre immortel amour,
Tantôt sur les sommets de ces rochers antiques,
Tantôt aux bords déserts des lacs mélancoliques,
Sur l'aile du désir, loin du monde emportés,
Je plongeais avec toi dans ces obscurités.
Les ombres à longs plis descendants des montagnes,
Un moment à nos yeux dérobaient les campagnes ;
Mais bientôt, s'avancant sans éclat et sans bruit,
Le chœur mystérieux des astres de la nuit,
Nous rendant les objets voilés à notre vue,
De ces molles lueurs revêtait l'étendue ;
Telle, en nos temples saints par le jour éclairés,
Quand les rayons du soir pâlisent par degrés,
La lampe, répandant sa pieuse lumière,
D'un jour plus recueilli remplit le sanctuaire.
Dans ton ivresse alors tu ramenaï mes yeux,
Et des cieus à la terre, et de la terre aux cieus ;
Dieu caché, disais-tu, la nature est ton temple² !

La présence de l'aimée transfigure graduellement le paysage : d'un « heureux séjour », elle fait un « sanctuaire », en convoquant le « chœur mystérieux » des étoiles qui éclaire le lieu de « molles lueurs » mystiques, comparables à la « pieuse lumière » des « temples saints ». Le paysage alpestre, par son élévation et l'isolement qu'il permet, et le coucher du soleil, qui efface momentanément les alentours, préparent une sorte de liturgie cosmique dont l'aimée

¹ V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, *ibid.*, pp. 341-342.

² Lamartine, « L'Immortalité », v. 95-113, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, *op. cit.*, pp. 101-102.

est la prêtresse. L'affirmation qui ouvre sa prière, dans le dernier vers cité, ne se réduit donc pas à un constat ; elle est la parole performative qui consacre définitivement la nature ainsi transfigurée en temple. Elle en est, au sens propre, la bénédiction. Inversement, le temple déjà consacré peut recueillir, conserver et sanctifier l'aveu amoureux, quand il est pur et vertueux : c'est là tout l'argument de la vingt-cinquième méditation, « Le Temple », dans le commentaire de laquelle Lamartine écrit en 1849 :

Cette méditation n'est qu'un cri de l'âme jeté devant Dieu dans une petite église de village, où j'aperçus un soir la lueur d'une lampe, et où j'entrai, plein de la pensée qui me poursuivait partout. Une image se plaçait toujours entre Dieu et moi : j'éprouvai le besoin de la consacrer¹.

Par-delà ces occurrences, c'est l'ensemble des *Méditations poétiques* qui vise, par une alternance, voire une superposition, de l'inspiration religieuse et de l'inspiration érotique, à créer une atmosphère de mysticisme amoureux, où l'aimée, sacralisée, est un ange, intercesseur entre le poète et Dieu. Le paysage amoureux est fréquemment baigné dans une ambiance surnaturelle qui a pu faire naître l'idée d'un panthéisme lamartinien. Bien qu'une telle hypothèse paraisse difficilement tenable, elle a sa source dans ce mélange du féminin et du sacré qui aboutit parfois à une « religion de l'amour² » selon Nicolas Courtinat.

Assez souvent, le lieu natal se pare également de cette religiosité diffuse et cependant prégnante qui suggère le caractère sacré du paysage originel et maternel. Indépendamment de la foi réelle de leurs auteurs, difficilement évaluable, de nombreux textes élégiaques mêlent, dans une piété affichée et d'inspiration nettement mariale, le thème maternel aux images chrétiennes. Dans le court poème intitulé « Le Pays », qu'il faut citer dans son intégralité, Auguste Brizeux donne un condensé de ce type de vision élégiaque de l'espace :

Oh ! ne quittez jamais, c'est moi qui vous le dis,
Le devant de la porte où l'on jouait jadis,
L'église où, tout enfant, et d'une voix légère,
Vous chantiez à la messe auprès de votre mère ;
Et la petite école où, traînant chaque pas,
Vous alliez le matin, oh ! ne la quittez pas !
Car une fois perdu parmi ces capitales,
Ces immenses Paris aux tourmentes fatales,
Repos, fraîche gaîté, tout s'y vient engloutir,
Et vous les maudissez sans en pouvoir sortir.
Croyez qu'il sera doux de voir un jour peut-être
Vos fils étudier sous votre bon vieux maître,
Dans l'église avec vous chanter au même banc,
Et jouer à la porte où l'on jouait enfant³.

¹ Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 204. Nous soulignons.

² N. Courtinat, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques d'Alphonse de Lamartine, op. cit.*, p. 107.

³ A. Brizeux, « Le Pays », *Marie* [1832], Paris : Lemerre, (Collection rose), pp. 14-15.

Le pays natal se dévoile ici comme un lieu saturé de sens : de quoi le « je » est-il nostalgique, si ce n'est de l'assise identitaire qu'apportent au « moi » les repères signifiants de la maison, de l'église, de la mère et de l'école, autrement dit les piliers de l'intimité physique, de la confiance métaphysique en Dieu, de la sécurité affective et de la transmission du savoir ? À ce lieu qui offre à l'être sa stabilité par un entourage affectif et signifiant solide, permanent, s'oppose radicalement l'espace insignifiant ou insensé de la ville, où le « moi » se perd dans un chaos (« tourmentes », « engloutir »), un labyrinthe (« sans pouvoir en sortir »). Le lecteur sera sensible au fait que les éléments qui composent l'univers de l'enfance sont systématiquement l'objet d'une référence spécifique qui passe par l'emploi des articles définis, des relatives déterminatives et des déterminants possessifs, alors que le pluriel affecte sans cesse, au prix même d'une antonomase, la désignation de l'espace urbain. Dans ce contraste marqué, c'est encore l'espace nostalgique qui se constitue : le discours dépréciatif sur la ville souligne l'insignifiance urbaine par une démultiplication indifférenciée. Seul le lieu natal procure au sujet des attaches précises et singulières.

On retrouverait aisément chez Marceline Desbordes-Valmore d'innombrables valorisations sacrales du pays natal, « Où Dieu, par tant de pleurs, daigne épurer [s]a voix¹ ». Comme l'a montré Éliane [Newkirk] Jasenas², le poème « Rêve intermittent d'une nuit triste », publié en 1838 et recueilli en 1839 dans *Pauvres Fleurs*, métamorphose la région septentrionale de la prime jeunesse en paradis où flottent notamment les souvenirs de l'amie d'enfance disparue, Albertine, de la fille défunte, Ondine, et où se projette déjà la silhouette de la fille mourante, Inès. Mais le contexte biographique de l'écriture du poème nous importe moins ici que la manière dont le « je » décrit son pays natal. Il n'est d'abord qu'un lieu onirique qui emprunte ses images à l'idylle ou à la pastorale :

Ô champs paternels hérissés de charmilles
Où glissent le soir des flots de jeunes filles !

Ô frais pâturage où de limpides eaux
Font bondir la chèvre et chanter les roseaux³ !

Le premier distique donne à lire en filigrane la présence des êtres chers (aïeux et fillettes) qui confèrent à ce sol natal sa valeur affective. On sent que cette présence est essentielle et réelle, quoiqu'elle soit étrangement à la fois dématérialisée par le terme « glissent » et substantialisée

¹ M. Desbordes-Valmore, « Sol natal », v. 133, *Poésies*, Paris : Gallimard, 1983, (Poésie), p. 138.

² Voir le commentaire qu'elle fait de ce poème : É. [Newkirk] Jasenas, *Le Poétique : Desbordes-Valmore et Nerval, op. cit.*, pp. 119-123. Y. Bonnefoy reprend la même idée dans la note qu'il consacre à ce texte dans son édition des *Poésies* : « Par un effet ultime de l'opération poétique, passionnément recherché toute une vie, le "doux point de l'Univers", le pays natal, se transmute, pour au moins un instant, en une sorte de paradis » (dans : M. Desbordes-Valmore, *Poésies, op. cit.*, p. 263).

³ M. Desbordes-Valmore, « Rêve intermittent d'une nuit triste », v. 1-4, *Poésies, op. cit.*, p. 206.

par la métonymie (« champs paternels ») et la métaphore (« flots »). Mais comme le note É. Jassenas, c'est avec le sacrifice de l'enfant que le sol natal prend une valeur mystique : l'offrande (« Je vous enverrai ma vive et blonde enfant ») laisse en effet place à « une dématérialisation qui fait de l'enfant quelque chose d'enlevé, de sanctifié par une auréole venue de l'au-delà¹ » :

Pour voiler son front qu'une flamme environne
Ouvrez vos bluets en signe de couronne :

Des pieds si petits n'écrasent pas les fleurs,
Et son innocence a toutes les couleurs².

Dès lors, la nature devient accueillante, elle enveloppe l'enfant et la protège, dans une euphémisation de la mort en sommeil et dans la profusion de symboles d'intimité maternelle :

Avant de gagner sa couche de fougère,
Laissez-la courir, curieuse et légère,

Au bois où la lune épanche ses lueurs
Dans l'arbre qui tremble inondé de ses pleurs,

Afin qu'en dormant sous vos images vertes
Ses grâces d'enfant en soient toutes couvertes.

Des rideaux mouvants la chaste profondeur
Maintiendra l'air pur alentour de son cœur,

Et s'il n'est plus là, pour jouer avec elle,
De jeune Albertine à sa trace fidèle,

Vis-à-vis les fleurs qu'un rien fait tressaillir
Elle ira danser, sans jamais les cueillir,

Croyant que les fleurs ont aussi leurs familles
Et savent pleurer comme les jeunes filles.

Sans piquer son front, vos abeilles là-bas
L'instruiront, rêveuse, à mesurer ses pas ;

Car l'insecte armé d'une sourde cymbale
Donne à la pensée une césure égale.

Ainsi s'en ira, calme et libre et content,
Ce filet d'eau vive au bonheur qui l'attend ;

Et d'un chêne creux la Madone oubliée
La regardera dans l'herbe agenouillée³.

Nous voilà au cœur du « rêve intermittent » annoncé par le titre du poème : le mouvement onirique anime l'enfant dans un parcours capricieux voire erratique, que seule la « cymbale » de l'abeille pourra tenter de discipliner à son rythme, à sa « césure égale ». Le paysage,

¹ É. [Newkirk] Jassenas, *Le Poétique : Desbordes-Valmore et Nerval, op. cit.*, p. 120.

² M. Desbordes-Valmore, « Rêve intermittent d'une nuit triste », v. 65-68, *Poésies, op. cit.*, p. 208.

³ M. Desbordes-Valmore, « Rêve intermittent d'une nuit triste », v. 85-106, *Poésies, ibid.*, pp. 209-210.

d'abord nocturne, prend soudain une allure estivale où paradoxalement, comme le remarque É. Jassenas, « les abeilles ne piquent pas, les fleurs ne sont pas cueillies » et où « Aucun bruit vif, c'est-à-dire réellement vivant (*sourde cymbale*) ne vient heurter le caractère silencieux des formes négatives (*un rien, pleurer, sans*), caractère aussi donné à l'enfant (*rêveuse*)¹ ». Mais il nous semble pouvoir aller encore plus loin, sous l'angle de la sacralisation simultanée et réciproque du paysage natal / funèbre et de l'enfant. Le dernier distique cité ci-dessus met discrètement en parallèle l'enfant et la Madone. Non seulement la Vierge veille sur l'enfant comme la mère le faisait auparavant, mais elle est, comme l'enfant, protégée par la végétation : l'une a son nid dans un « chêne creux », l'autre dans sa « couche de fougère » et sous les « rideaux » du saule pleureur. Le pays natal est donc un double sanctuaire, pour la Vierge et pour l'ange-enfant. La terre du Nord, en sa grasse matérialité, abrite deux figures saintes, qui par leur présence la sanctifient et la spiritualisent en retour. Le distique qui clôt le poème équivaut alors, dans la prière et la bénédiction, à un consentement du « je » à la perte de l'enfant, devenue un sacrifice, la fondation d'un paradis, c'est-à-dire ayant pris *sens* dans une perspective religieuse : « Que ma fille monte à vos flancs ronds et verts, / Et soyez béni, doux point de l'univers² ! ». Saint contenant et « point de l'univers », la terre natale est à la fois volume fécond et repère précis. Dans la réversibilité du dedans et du dehors, elle conjugue les contraires : giron intime et amer qui oriente la rêverie, lieu d'origine et lieu de deuil, mort et renaissance. La *coincidentia oppositorum* scelle définitivement la qualité sacrée du lieu.

L'espace ne se constitue donc, pour l'élégiaque ou le nostalgique, que comme un fond différentiel sur lequel se distinguent les lieux gris et insignifiants des lieux désirés, pleins d'une sorte de qualité numineuse que la présence parentale (voire ancestrale) ou l'apparition amoureuse leur ont laissée, selon un principe qu'on pourrait baptiser, selon l'heureuse expression de G. Genette, le « fétichisme du lieu³ ». Or le premier effet, assez attendu, de cette inégalité qualitative de l'espace est de mettre en branle le sujet élégiaque, attiré magnétiquement, en quelque sorte, par le lieu désiré ou regretté où le sentiment de plénitude lui paraît accessible. La distorsion spatiale entre l'insignifiance de certains lieux et la saturation affective et ontologique des lieux sacralisés déstabilise et descelle le sujet élégiaque. Délocalisé, exilé, éloigné de ce qui constitue pour lui la valeur même de son être, il risque en effet de perdre son identité par un insupportable écartèlement entre un lieu

¹ É. Jassenas, *Le Poétique : Desbordes-Valmore et Nerval*, op. cit., p. 122.

² M. Desbordes-Valmore, « Rêve intermittent d'une nuit triste », v. 111-112, *Poésies*, op. cit., p. 210.

³ G. Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, (Poétique), p. 46.

substantiel et un lieu accidentel, c'est-à-dire entre un *là-bas* nourricier, essentiel, fondateur, et un *ici* où l'existence se réduit à la contingence d'une situation. Il tente donc de rejoindre le lieu où, enfant ou amoureux, il s'est senti comblé.

Réversibilité de l'espace

Il arrive que le sujet élégiaque puisse circuler entre les lieux hétérogènes du vide et du sens, passer leurs frontières, et ainsi réinvestir, ne fût-ce que provisoirement, les lieux qui lui sont chers. Nostalgique, le sujet élégiaque est tenté par le retour, et engage une rétrogradation vers son point de départ. Or la modalité privilégiée de ce trajet inverse est la marche, « schème perceptif indissociable du mode élégiaque ¹ », qu'elle soit rétrogradation lente aux lieux du bonheur passé ou déambulation erratique attentive aux sensations et propice à la méditation. Dès les *Élégies* de Millevoye, le sujet (qu'il s'agisse d'un simple « je » ou de ses figurations tel le « jeune malade ² » de « La Chute des feuilles ») se montre presque constamment en mouvement, comme le confirme un relevé non exhaustif parmi les poèmes du livre I :

Triste, et mourant à son aurore,
Un jeune malade, à pas lents,
Parcourait une fois encore
Le bois cher à ses premiers ans³ [...]

Ah ! quand la pâle automne aura jauni les bois,
Ô mon père ! je veux promener ma tristesse
Aux lieux où je te vis pour la dernière fois.
 Sur ces bords que la Somme arrose
J'irai chercher l'asile où ta cendre repose :
 J'irai d'une modeste fleur
 Orner ta tombe respectée,
Et sur la pierre, encor de larmes humectée,
 Redire ce chant de douleur⁴.

De sa demeure je reprends le chemin⁵ [...]

Le voyageur, trompé dans son attente,
Redouble en vain sa marche haletante⁶ [...]

À ces mots sous la ramée
Je suis ma route¹ [...]

¹ P. Loubier, « *Dans les villes jaunes : flânerie et élégie* (Chateaubriand, Sainte-Beuve) », *loc. cit.*, p. 164.

² Ch.-H. Millevoye, « La Chute des feuilles », v. 6, *Œuvres, op. cit.*, p. 55.

³ Ch.-H. Millevoye, « La Chute des feuilles », v. 5-8, *Œuvres, idem.*

⁴ Ch.-H. Millevoye, « L'Anniversaire », v. 24-32, *Œuvres, ibid.*, p. 58.

⁵ Ch.-H. Millevoye, « La Demeure abandonnée », v. 7, *Œuvres, ibid.*, p. 59.

⁶ Ch.-H. Millevoye, « Le Bois détruit », v. 9-10, *Œuvres, ibid.*, p. 64.

Le sujet élégiaque se présente d'emblée comme un déraciné. Mais son mouvement, qu'il soit réel, fictif ou simplement projeté, est ici toujours orienté : c'est un acte impliquant volonté de retour. Chez Millevoye, le sujet élégiaque est un être qui fait retour, trahissant ainsi son mode d'être fondamentalement nostalgique. L'élégie se rêve là comme trajet verbal d'un retour à l'intime, imagé en demeure (natale ou amoureuse), en forêt (archétype végétal de l'intimité protégée). Or ce retour est par avance voué à l'échec, pour des raisons que nous examinerons plus loin : ce mouvement de retour, de retranscrite, caractérise l'espace nostalgique et fonde ce que V. Jankélévitch, dans une formule heureuse, appelle le « pathos d'exil² », en quoi réside sans doute l'une des données cruciales du genre de l'élégie (depuis Ovide au moins), et dont la modernité romantique épuise les principales ressources.

Ce *tropisme vers l'intime*, quels qu'en soient l'emblème ou la représentation, constitue la situation pathétique foncière du sujet élégiaque. Le mouvement du sujet est élégiaque dès lors qu'il n'est pas pure errance, mais qu'il devient quête d'une stabilité perdue. Dans l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore, dont on connaît la malheureuse aventure aux Antilles et la vie familiale mouvementée, nombre de poèmes, comme on a déjà eu l'occasion de le voir, donne à l'intime la figure exemplairement nostalgique du pays natal. Alors souvent fortement soutenu d'indices autobiographiques précis, le discours nostalgique définit le sujet par son projet de marcher à nouveau sur les chemins de son enfance. « La Vallée de la Scarpe » commence ainsi par une invocation touchante au « berceau » du Nord :

Mon beau pays, mon frais berceau,
Air pur de ma verte contrée,
Lieux où mon enfance ignorée
Coulait comme un humble ruisseau !
S'il me reste des jours, m'en irai-je attendrie,
Errer sur vos chemins qui jettent tant de fleurs ;
Replonger tous mes ans dans une rêverie
Où l'âme n'entend plus que ce seul mot : « Patrie ! »
Et ne répond que par des pleurs³ ?

Sous les images conventionnelles, il faut mesurer l'importance d'un *topos* qui émerge avec le romantisme et qui informe, comme l'a souligné Daniel Madelénat⁴, toute la littérature intimiste du XIX^e siècle : la stabilité d'une vie enclose, de la naissance à la mort, dans le même lieu, idéal d'une fixité existentielle sur lequel peut se bâtir une identité propre. Les termes de « berceau » et de « patrie » sont à cet égard révélateurs : le lieu de l'être, c'est celui où il naît et où il rêve de mourir, lieu fondé et sacralisé par la présence du père – ou de sa

¹ Ch.-H. Millevoye, « La Fleur », v. 29-30, *Œuvres, ibid.*, p. 66.

² V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 341.

³ M. Desbordes-Valmore, « La Vallée de la Scarpe », v. 1-9, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 166.

⁴ Cf. D. Madelénat, *L'Intimisme*, op. cit., p. 84 et p. 172 notamment.

tombe, ou de celles des proches, comme dans « Le Mal du pays », autre texte sur le même thème :

Je veux aller mourir aux lieux où je suis née ;
Le tombeau d'Albertine est près de mon berceau ;
Je veux aller trouver son ombre abandonnée ;
Je veux un même lit près du même ruisseau¹.

L'anaphore fait assez voir les effets pathétiques de la situation d'exil qui oppose la distance au désir. Mais dans le passage de « La Vallée de la Scarpe » cité plus haut, il faut prêter une attention particulière au vers : « Errer sur vos chemins qui jettent tant de fleurs ». En effet, l'errance donne sans doute moins à entendre une perte de l'être, qui serait difficilement compréhensible sur les « chemins » connus dès l'enfance, qu'un plaisir de la déambulation, de la promenade qui se soumet non à un parcours décidé par avance, mais plutôt à la jouissance lente des plaisirs sensibles. La marche devient ici extase d'une rencontre du sujet et du paysage dans le mouvement, qui métamorphose le lieu, qui l'anime, le rend sans cesse changeant (« jettent »), et lui donne une épaisseur sensible : les « fleurs », par leur multitude (« tant de ») et par leur double qualité concrète (visuelle et olfactive), comblent la perception du « je ».

Dans *L'Eau et les rêves*, Gaston Bachelard écrit que

[...] le pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en lui que notre rêve prend sa juste substance ; c'est à lui que nous demandons notre couleur fondamentale².

Cela n'est jamais plus vrai que chez Marceline Desbordes-Valmore. Dans « La Maison de ma mère », publié dans *Pauvres fleurs*, Marceline Desbordes-Valmore donne encore davantage de plénitude sensible au lieu regretté :

Maison de la naissance, ô nid, doux coin du monde !
Ô premier univers où nos pas ont tourné !
Chambre ou ciel, dont le cœur garde la mappemonde,
Au fond du temps je vois ton seuil abandonné.
Je m'en irais aveugle et sans guide à ta porte,
Toucher le berceau nu qui daigna me nourrir ;
Si je deviens âgée et faible, qu'on m'y porte !
Je n'y pus vivre enfant ; j'y voudrais bien mourir ;
Marcher dans notre cour où croissait un peu d'herbe,
Où l'oiseau de nos toits descendait boire, et puis,
Pour coucher ses enfants, becquetait l'humble gerbe,
Entre les cailloux bleus que mouillait le grand puits³ !

Une telle maison recèle toutes les richesses oniriques de la demeure natale archétypale. Non pas décrite, mais interpellée et célébrée, elle s'arrondit en giron maternel (« nid », « tourné »,

¹ M. Desbordes-Valmore, « Le mal du pays », v. 1-4, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p.217.

² G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* [1942], Paris : Librairie Générale Française, 1994, (Le Livre de Poche / biblio essais), p. 15.

³ M. Desbordes-Valmore, « La Maison de ma mère », v. 1-12, *Poésies, op. cit.*, p. 109.

« mappemonde ») et devient l'objet d'une « grande élasticité de rêverie¹ » qui, dès les deux premiers vers, inverse le dedans et le dehors, ou plutôt joue de la réversibilité de l'intime et du cosmique, au point qu'on ne sache plus différencier la « chambre » du « ciel ». Ainsi dressée verticalement de la « chambre » à la « cour », et du « seuil » aux « toits », elle est un axe de l'univers et un centre électif du monde. Le puits même y invite à une rêverie de la profondeur. L'herbe et l'oiseau sont les signes discrets d'une vie, d'une animation intime que permet une eau lustrale, par ailleurs capable, en lui donnant un aspect bleuté et céleste, d'alléger voire d'aériser le minéral. Lieu accueillant, la maison est par excellence habitable et nourricière ; l'oiseau comme l'enfant en témoignent, qui échangent leurs qualités : pour l'enfant que fut le « je », elle est un « nid » (v. 1) où il a pu être « nourr[i] » (v. 6), et l'oiseau y élève des « enfants » (v. 11) à qui il donne la becquée. Dès lors, que signifie le désir de « Marcher dans [la] cour » (v. 9) ? C'est sans doute à la fois arpenter l'espace intime, en mesurer l'étroitesse et l'ouverture que la rêverie rend compossibles, et en explorer la densité sensible. Car le mouvement révélerait mieux l'épaisseur esthétique du lieu, où au visuel (le ciel, les cailloux bleus où il se reflète peut-être) et au tactile (l'eau du puits dont juste après notre passage le vers 13 loue la « fraîcheur ») s'allie l'auditif (connotée par la présence de l'oiseau). Mais en cela même, le mouvement de la marche y fait mieux sentir au sujet sa participation à l'espace perceptif de la maison-univers, du microcosme, et par-delà à cette « chair » du monde que M. Merleau-Ponty a si bien définie comme fond de l'« entrelacs » du visible et du voyant, du tactile et du touchant².

L'œuvre de Lamartine ne dément pas l'importance du motif du marcheur : le sentier du « Vallon », l'avancée à « pas religieux³ » vers le monument rustique du « Temple », le marcheur de « L'Automne » qui « sui[t] d'un pas rêveur le sentier solitaire⁴ » ou encore celui qui « s'écart[e] des sentiers d'ici-bas⁵ » pour entrer dans « La Solitude » désignent la marche comme l'une des figures majeures du mouvement de la sensibilité du « je », mais aussi de l'écriture, du poète. Mais le motif crée des effets de sens bien différents selon les poèmes où il s'insère, comme suffit à le montrer une brève comparaison entre deux textes aussi différents que « Tristesse » et « L'Automne », dont les paysages se ressentent pourtant l'un comme l'autre d'une profonde affliction de l'énonciateur.

¹ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris : P.U.F., 1994, (Quadrige), p. 61.

² M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* [1964], Paris : Gallimard, 2003, (Tel), pp. 170-201 ; le terme d'« entrelacs » apparaît p. 180.

³ Lamartine, « Le Temple », v. 5, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 202.

⁴ Lamartine, « L'Automne », v. 5, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 239.

⁵ Lamartine, « La Solitude », v. 1, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 339.

Le paysage italien de « Tristesse » est en effet nettement situé et décrit, dans une certaine mesure, avec précision :

Ramenez-moi, disais-je, au fortuné rivage
Où Naples réfléchit dans une mer d'azur
Ses palais, ses coteaux, ses astres sans nuage,
Où l'oranger fleurit sous un ciel toujours pur.
Que tardez-vous ? Partons ! Je veux revoir encore
Le Vésuve enflammé sortant du sein des eaux ;
Je veux de ses hauteurs voir se lever l'aurore ;
Je veux, guidant les pas de celle que j'adore,
Redescendre en rêvant de ces riants coteaux.
Suis-moi dans les détours de ce golfe tranquille ;
Retournons sur ces bords à nos pas si connus,
Aux jardins de Cynthie, au tombeau de Virgile,
Près des débris épars du temple de Vénus :
Là, sous les orangers, sous la vigne fleurie
Dont le pampre flexible au myrte se marie,
Et tresse sur ta tête une voûte de fleurs,
Au doux bruit de la vague ou du vent qui murmure,
Seuls avec notre amour, seuls avec la nature,
La vie et la lumière auront plus de douceurs¹.

Certes, le paysage n'est pas extrêmement individualisé, et l'on conviendra que certains traits de style lamartiniens tendent à lui donner une valeur archétypale de *locus amœnus*. On y retrouve en effet aisément les éléments traditionnels de ce *topos* dont Jean-Michel Adam rappelle les caractéristiques :

Le *topos* du *locus amœnus* est codifié avec précision depuis l'Antiquité. Quintilien le rattache à l'ekphrasis en insistant sur la description détaillée de ses composantes. [...] Les six composantes stéréotypées du *locus amœnus* – composantes que les poètes sont appelés à détailler élément par élément en énumérant même les diverses variétés des éléments naturels considérés – ont été codifiées par Libarius qui relève : les *sources*, les *plantations*, les *jardins*, la *brise légère*, les *fleurs* et le *chant des oiseaux*. Il faut ajouter au moins les *fruits*, mais on pourrait citer aussi la *forêt* et la *plaine arrondie en colline*².

Les clichés abondent, et il n'est pas jusqu'à l'hypallage des « riants coteaux » qui ne relève davantage du lieu commun que de la revivification tropologique du texte. Mais il est des éléments plus ambivalents, tel « l'oranger », qui joue à la fois le rôle de métonymie de la nature exubérante et féconde et d'indice exotique, dont le caractère conventionnel était probablement moins apparent en 1816, date supposée de sa composition, ou en 1823, lors de sa publication, qu'aujourd'hui. Mais surtout, le poète n'hésite pas à situer le paysage par l'emploi de noms géographiques, soulignant déjà davantage dans les *Nouvelles Méditations poétiques* un ancrage autobiographique des poèmes que dans les *Méditations* de 1820, que les *Commentaires* de 1849 et les récits de *Graziella* et de *Raphaël* entérineront, au prix, souvent, de licences envers la vérité des faits.

¹ Lamartine, « Tristesse », v. 1-19, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, *ibid.*, p. 336.

² J.-M. Adam, *La Description*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993, (Que sais-je ?), p. 43.

« L'Automne », paru en 1820, procède tout autrement, qui exclut en effet radicalement le pittoresque et le particularisant :

Salut, bois couronnés d'un reste de verdure !
Feuillages jaunissants sur les gazons épars ;
Salut, derniers beaux jours ! Le deuil de la nature
Convient à la douleur et plaît à mes regards.

Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire,
J'aime à revoir encor, pour la dernière fois,
Ce soleil pâissant, dont la faible lumière
Perce à peine à mes pieds l'obscurité des bois.

Oui, dans ces jours d'automne où la nature expire,
À ses regards voilés je trouve plus d'attraits ;
C'est l'adieu d'un ami, c'est le dernier sourire
Des lèvres que la mort va fermer pour jamais.

Ainsi, prêt à quitter l'horizon de la vie,
Pleurant de mes longs jours l'espoir évanoui,
Je me retourne encore, et d'un regard d'envie
Je contemple ses biens dont je n'ai pas joui.

Terre, soleil, vallons, belle et douce nature,
Je vous dois une larme aux bords de mon tombeau :
L'air est si parfumé ! la lumière est si pure !
Aux regards d'un mourant le soleil est si beau¹ !

Le paysage, détaché de toute référence géographique précise, ne se compose que d'éléments symboliques (les « bois », les « gazons », le « sentier », les « vallons »), qui « se ramènent aux motifs convenus, ou obligés, du thème agreste en poésie² ». Mais on mesure surtout ce qui sépare le retour dans la campagne napolitaine de « Tristesse » de la promenade solitaire de « L'Automne », puisque chaque poème suit un mouvement inverse : alors que celui-là, même dans la fiction d'une supplique, se présente peu à peu comme une marche au sein du sensible, de plus en plus concrète, celle-là est plutôt la figuration du mouvement même de la rêverie qui s'échappe progressivement du réel. Le souhait de revenir sur le rivage italien, acte de volonté que souligne l'anaphore « Je veux », est si fort qu'il parvient à se satisfaire dans une imagination de plus en plus incarnée. Le paysage, d'abord simple image transparente offerte par une « mer d'azur » qui « réfléchit » la ville, vision presque vide d'un « ciel toujours pur » et d'« astres sans nuage », s'épaissit, prend consistance à la fin du passage que nous avons cité : la mer marque sa présence concrète par le « doux bruit de la vague » et le « vent qui murmure » emplît l'air. La « voûte de fleurs » qui auréole la tête de l'aimée fournit aussi un cocon plus intime, plus proche et plus concret que le ciel pur. La végétation d'ailleurs paraît

¹ Lamartine, « L'Automne », v. 1-20, *ibid.*, pp. 239-240.

² Comme le rappelle Anne-Marie Perrin-Naffakh au cours d'une belle analyse stylistique du poème, dans son ouvrage *Stylistique. Pratique du commentaire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989, (Linguistique nouvelle), p. 209.

se densifier : l'entrelacement de la « vigne fleurie » et du myrte comble les sens et entoure les amants ; « l'oranger » initial, signe métonymique de la luxuriance exotique, se démultiplie dans sa reprise au pluriel « sous les orangers », et devient lui aussi un abri amoureux. Du rivage ouvert, le « je » s'est déplacé dans les « jardins » plus habitables, car peuplés d'une présence ancestrale dont les ruines romaines sont l'indice. L'élégie, dans « Tristesse », dit ainsi son désir et, dans une certaine mesure, son pouvoir de recreation des lieux du passé : l'aimée elle-même reprend vie dans la parole poétique, puisque « celle que [le locuteur] adore » est rappelée à la présence en redevenant l'allocutaire : « Suis-moi ». Dans « L'Automne » au contraire, tout indique l'éloignement de la nature, son effacement. Certes, les éléments du paysage et la nature elle-même demeurent des allocutaires possibles jusqu'à la fin de notre passage, et sont d'ailleurs discrètement personnifiés par la métaphore et l'hypallage stéréotypées (« bois couronnés », « sentier solitaire », « regards voilés »). Mais si les participes adjectivés « jaunissants » et « pâlisant », comme l'explique A.-M. Perrin-Naffakh, « préservent les valeurs aspectuelles d'inaccompli et d'inchoatif des formes verbales dont ils dérivent¹ », ils dénotent la dévitalisation d'une nature qui « expire » et entrent dans l'isotopie, largement développée dans le poème, de la disparition, de la mort. Le sujet élégiaque est ici, face à la nature, celui qui « contemple ses biens dont [il] n'[a] pas joui », dépossédé de la satisfaction sensorielle que procure le paysage.

Cette opposition entre les deux poèmes, significative de deux figures de la marche élégiaque, ressort particulièrement dans un contraste de détail. Alors que dans « Tristesse » le sujet « veu[t], guidant les pas de celle [qu'il] adore, / Redescendre en rêvant de ces riants coteaux », celui qui parle dans « L'Automne » « sui[t] d'un pas rêveur le sentier solitaire ». Il n'y a qu'en apparence stricte analogie dans la modalité de la promenade. En effet, le gérondif « en rêvant » n'exprime qu'une simultanéité de la rêverie et de la marche, et ne déréalise en rien l'action de « redescendre [...] le sentier », dont il n'est que la manière. Le discours reste principalement axé sur l'action de marcher, qui conserve toute sa concrétude. En revanche, l'hypallage du « pas rêveur » entraîne un effet de sens bien différent : « La caractérisation est transférée de la personne ou de la physionomie (« esprit rêveur », « air rêveur ») vers le mouvement [...] ; elle occulte partiellement la référence corporelle du mot *pas*, tiré vers l'abstraction par exigence de compatibilité avec un qualificatif abstrait² ». L'évocation de la marche devient la figuration d'une attitude morale : la rêverie.

¹ A.-M. Perrin-Naffakh, *Stylistique. Pratique du commentaire, ibid.*, p. 210.

² A.-M. Perrin-Naffakh, *Stylistique. Pratique du commentaire, ibid.*, p. 215.

Celle-ci se présente en effet comme un substitut possible de la marche en tant que rétrogradation vers le lieu sacralisé où le sujet pense retrouver l'euphorie intime primordiale, le comblement des sens qui unissait son être à l'Être, dans le giron maternel ou la nature luxuriante. La rêverie nostalgique est toujours vectorisée par le souvenir : elle déporte le sujet vers le lieu remémoré, et le vagabondage de l'esprit qui lui est propre n'est constitué que de bonds (plus ou moins capricieux) à l'intérieur de ce lieu, d'objet en objet, de sensation en sensation. Presque invariablement, le flottement de la conscience rêveuse se nourrit de *réminiscences*, de ces ressouvenirs vagues, imprécis, involontaires, par lequel la mémoire impose à la conscience une tonalité affective liée à une ambiance, une atmosphère, c'est-à-dire à la concordance d'un sujet et d'un lieu. Il ne s'agit pas ici du souvenir d'un événement singulier, mais bien de ce regret nostalgique du lieu numineux où l'être se sentait vivre, tel que le chante Marceline Desbordes-Valmore dans une élégie de 1825 intitulée « Le Printemps¹ » :

Le printemps est si beau ! Sa chaleur embaumée
Descend au fond des cœurs réveillés et surpris :
Une voix qui dormait, une ombre accoutumée,
Redemande l'amour à nos cœurs attendris.
La raison vainement à ce danger s'oppose,
L'image inattendue enivre la raison :
Tel un insecte ailé s'élançe sur la rose,
Et la brûle d'un doux poison.
Des jeunes souvenirs la foule caressante
Accourt, brave la crainte, et l'espace et le temps :
Qui n'a cru respirer, dans la fleur renaissante,
Les parfums regrettés de ses premiers printemps² ?

Ce que fait le souvenir, c'est survenir : jailli d'une perception, par son approche « inattendue » et soudaine, il s'empare du sujet, le dépossède de sa « raison », et exerce sur lui sa séduction synesthésique et oxymorique : « image » qui est aussi « doux poison », brûlure, caresse et parfum. Cette séduction reconduit le sujet à ses « premiers printemps », à son origine d'être purement sensoriel, adhérant à son milieu, en heureuse harmonie avec son lieu premier. Cette mémoire involontaire, qui annonce lointainement celle que célébrera Proust, est encore présente dans « La Fleur du sol natal », où le « je » fait l'expérience, en recevant un bouquet de fleurs, d'une réminiscence irrésistible :

Quel charme m'environne, et quel dieu rompt ma chaîne ?
La vie est libre encor... Je lui pardonne tout !
Sol natal ! sol natal ! dans ta suave haleine,
Dans tes parfums, la vie a comme un autre goût.
Voilà le souvenir au pénétrant silence ;
Sans philtre, sans breuvage, il endort la douleur :
Sur mes jours fatigués son aile se balance ;

¹ On précisera toutefois qu'une variante manuscrite donnait pour titre à ce poème le nom d'« Idylle ».

² M. Desbordes-Valmore, « Le Printemps », v. 1-12, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p.70.

C'est une halte du malheur.

Le voilà ce beau lac dont l'eau n'est point amère ;
Ma nacelle dormeuse y flotte seule en paix !
Le voilà ce doux chaume où m'enfanta ma mère,
Où cachée au malheur, je ne pleurai jamais !
Cette jeune Albertine, à nos foyers restée,
Ce lilas embaumé que je croyais perdu,
Ô fleur, sauvage fleur de ma rive enchantée,
Transfuge de nos bois, tu m'as donc tout rendu¹ !

La vertu de la fleur est de susciter, par son seul parfum, d'autres sensations, visuelles et gustatives, qui restituent autour du sujet (« m'environne ») la tonalité affective heureuse de son lieu natal, traduite en termes maternels : « haleine », « aile », « nacelle », « mère ». Le souvenir du lieu originel est une résurrection du sujet, au sens où il lui permet de renouveler l'expérience sensible et affective de l'ouverture au monde qui constitue son être : « Avant d'accéder à une parfaite maîtrise du langage, l'in-fans ne se saisit qu'à travers ses objets, dans le saisissement d'une relation sensorielle et affective où il ne se distingue pas lui-même nettement de son monde² ». C'est l'avènement du monde et de l'être qui se rejoue dans le souvenir. Le sujet se sent alors revivre par ce magique « charme », qui se prolonge dans la parole poétique. La rêverie, appuyée sur un élément sensoriel, mène ainsi à une expérience d'hypermnésie, dans laquelle « tout » semble « rendu ».

La mémoire lamartinienne ne fonctionne pas autrement, ainsi que l'a montré Georges Poulet dans une étude classique : chez l'auteur de « Milly ou la terre natale », titre légèrement inexact, le critique note que le retour aux sources permet une exactitude inhabituelle de la mémoire, qui préserve des détails infimes, mais qui en outre réactive dans les sentiments d'aujourd'hui les sentiments du passé, parce qu'un fonds d'affects enfouis renaît alors de percepts nouveaux et que ces affects anciens (mais jamais effacés) convergent avec ceux éprouvés dans le présent :

Se retrouver dans les lieux du passé, c'est assurément d'abord en faire revivre dans la pensée tous les aspects externes ; mais c'est encore ressentir à nouveau en leur présence ce qui avait été pour la première fois senti. [...] Les souvenirs de nos sensations ne se réveillent en nous que de façon intermittente et exceptionnelle. Il y a quelque confusion, mais pas bien grave, s'ils sont d'époques différentes, à les laisser s'enchevêtrer. Mais les sentiments jadis éprouvés sont encore les sentiments aujourd'hui éprouvés. Tous les sentiments de tous les temps d'une même vie confluent à n'importe quel moment de cette vie. À la différence de la vie sensible, la vie affective est toujours totale³.

¹ M. Desbordes-Valmore, « Fleur du sol natal », v. 5-20, *Œuvres poétiques*, *ibid.*, p.91.

² M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 63.

³ G. Poulet, « Lamartine », *Études sur le temps humain IV – Mesure de l'instant* [1964], Paris : Plon / Presses Pocket, 1990, (Agora), p. 219 et p. 223.

Dans le foisonnement des détails concrets retrouvés sur le lieu natal, c'est donc un univers de sensations qui se réveille, et à travers lui un langage premier, celui que l'enfant comprend avant même de parler, que la poésie retrouve :

Là, chaque heure du jour, chaque aspect des montagnes,
Chaque son qui le soir s'élève des campagnes,
Chaque mois qui revient, comme un pas des saisons,
Reverdir ou faner les bois ou les gazons,
La lune qui décroît ou s'arrondit dans l'ombre,
L'étoile qui gravite sur la colline sombre,
Les troupeaux des hauts lieux chassés par les frimas,
Des coteaux aux vallons descendant pas à pas,
Le vent, l'épine en fleur, l'herbe verte ou flétrie,
Le soc dans le sillon, l'onde dans la prairie,
Tout m'y parle une langue aux intimes accents,
Dont les mots, entendus dans l'âme et dans les sens,
Sont des bruits, des parfums, des foudres, des orages,
Des rochers, des torrents, et ces douces images,
Et ces vieux souvenirs dormant au fond de nous,
Qu'un site nous conserve et qu'il nous rend plus doux.
Tout s'y souvient de moi, tout m'y connaît, tout m'aime !
Mon œil trouve un ami dans tout cet horizon,
Chaque arbre a son histoire et chaque pierre un nom¹.

Le réveil des « vieux souvenirs » correspond donc à une expérience infra-langagière, celle de la parole intime d'un monde où l'être découvre affectivement sa propre existence (« tout m'y connaît ») et prend conscience que son ouverture sur le monde, dans cet « horizon » qui cerne et englobe visuellement le monde auquel il est, est aussi représentation d'un arrière-pays invisible, celui d'un passé encore plus éloigné (« Chaque arbre a son histoire ») et d'une langue secrète (« et chaque pierre un nom »).

C'est une expérience proche de cette régénération affective de l'être dans et par le souvenir que consigne Brizeux au début de la treizième pièce de *Marie*, où une furtive « apparition » élégiaque prend consistance dans la démultiplication des sensations qu'elle rappelle, et ramène le sujet élégiaque aux lieux perdus :

Ô maison du Moustoir ! combien de fois la nuit,
Ou quand j'erre le jour dans la foule et le bruit,
Tu m'apparais ! – Je vois les toits de ton village
Baignés à l'horizon dans des mers de feuillage,
Une grêle fumée au-dessus, dans un champ
Une femme de loin appelant son enfant,
Ou bien un jeune pâtre assis près de sa vache,
Qui, tandis qu'indolente elle paît à l'attache,
Entonne un air breton si plaintif et si doux,
Qu'en la chantant ma voix vous ferait pleurer tous.
Oh ! les bruits, les odeurs, les murs gris des chaumières,
Le petit sentier blanc et bordé de bruyères,
Tout renaît comme au temps où, pieds nus, sur le soir,

¹ A. de Lamartine, « Milly ou la terre natale », v. 133-152, *Harmonies poétiques et religieuses, Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques suivies de Poésies diverses*, éd. M.-F. Guyard, Paris : Gallimard / Librairie Générale Française, 1969, (Le Livre de Poche), pp. 284-285.

J'escaladais la porte et courais au Moustoir ;
Et dans ces souvenirs où je me sens revivre
Mon pauvre cœur troublé se délecte et s'enivre¹ !

Tableau pastoral imprégné de clichés sentimentaux, le poème présente l'intérêt de condenser bien des aspects de la rêverie élégiaque. Le surgissement du souvenir est rendu par la notion d'apparition, dramatisée par la modalité exclamative, par l'allocution et par le retardement du noyau verbal de la première phrase au moyen de compléments circonstanciels. Le souvenir propose d'abord une image imprécise et lointaine, dont les « mers de feuillage » et la « grêle fumée » gommant partiellement les contours, avant de laisser paraître certains détails visuels, puis de se densifier au renfort de perceptions auditives, olfactives et tactiles, dont le déroulement temporel paraît suspendu dans l'aspect inaccompli du participe présent (« appelant ») et de l'indicatif présent (« paît », « Entonne »). Rassuré par la dimension maternelle et intime du souvenir (présence d'une mère avec son enfant, chant régional, humilité des « chaumières » et image hypocoristique du « petit sentier »), le sujet peut réinvestir de sa présence les lieux revus, et se sentir « revivre ». La fin du passage rend avec subtilité le glissement de l'image du passé à l'extase du présent : le sujet projette d'abord sa propre image d'enfant dans le paysage enfin retrouvé du pays natal sur un mode actif d'appropriation du lieu (« J'escaladais », « courais »), non sans que l'aspect sécant de l'imparfait ne dévitalise partiellement cette action au profit d'une chronogénèse suspendue, à la fois tensive et immobilisée, qui permet de suggérer ensuite la manière douce et enivrante dont les souvenirs imprègnent un sujet passif, qui retrouve à peine un commencement de régénération : « je me sens revivre ».

La rêverie nostalgique est donc désir d'un retour (par rappel à soi ou projection de soi) au cadre intime et protecteur où le sujet se sentait naître, où sa vie a commencé. La prégnance de la présence féminine, en particulier maternelle, dans les extraits que nous venons de citer, indique la dimension ontogénétique des lieux revenus à la mémoire. Le souvenir survient, qui permet au « je » de se transporter à nouveau en imagination dans son lieu initial, celui où son être a pris sens parce que le lieu répondait pleinement à son désir et à sa vie intérieure. Mais, comme on le voit, le sujet élégiaque n'est pas tout à fait dupe du caractère évanescent du souvenir : son « apparition » signe pour eux la nécessité de sa disparition. Ce n'est qu'une « halte du malheur » dit Marceline Desbordes-Valmore : repos, fugace adoucissement qui n'annihile pas la douleur, enivrement présent (et donc éphémère) d'un « pauvre cœur », pour reprendre l'image de Brizeux. Car il serait faux de réduire l'élégie à une nostalgie

¹ A. Brizeux, « Marie », *Marie, op. cit.*, pp. 72-73.

superficielle et bien aisée à tromper dans le retour, la rêverie ou le souvenir – porosités qui n’annihilent pas les séparations. L’élégie indique une autre souffrance, qui ouvre le sujet à un désenchantement et à une fuite sans fin, c’est-à-dire sans retour possible. Rien ne rédime le manque ; l’ancrage mémoriel du souvenir même se révèle insuffisant pour compenser le sentiment de la perte. Mais si chaque fois le sujet élégiaque fait l’épreuve de l’impossible ubiquité, ne pouvant être en même temps *ici* et *là-bas*, c’est qu’il rencontre le temps ; si le retour même sur les lieux d’où il est exilé – quand ce retour est matériellement possible – ne saurait toutefois le combler en effaçant l’exil et la perte, c’est encore parce qu’il rencontre le temps. L’espace nostalgique n’est que la figure de l’inscription de la perte dans le temps : la distance exprime l’intervalle entre l’*autrefois* et le *maintenant*. En des termes empruntés à nouveau à V. Jankélévitch, nous tirerons d’emblée la conséquence d’un tel constat en disant que l’élégie ne s’en tient pas au niveau élémentaire de la « nostalgie close », toujours susceptible d’être effacée par la réversibilité de l’espace, mais qu’elle touche et exprime bien davantage la « nostalgie ouverte » :

Si le désir du retour est le symptôme d’une nostalgie close, le désappointement qui s’empare du nostalgique à son retour et la bougeotte infinie qui est la suite de cette déception sont le symptôme d’une nostalgie ouverte. La « terre natale » ne serait-elle qu’un prétexte ? Il semble bien en tout cas qu’on puisse la considérer comme la localisation symbolique et métaphorique d’un désir indéterminé ; et cette localisation est aussi rétrospective : la terre natale est une motivation justificante qu’on se donne après coup, une rationalisation géographique ou topographique qui sert à fixer les idées¹.

Le propos intéresse au plus haut point l’élégie : le paysage de l’élégie procède d’une inscription du temps dans l’espace.

II- Déhiscence temporelle du paysage élégiaque

Que reste-t-il du passé sur les lieux qui aimantent le sujet élégiaque, qui orientent son désir ? Rien que du négatif, ou plutôt, rien que le positif d’une négativité, le presque-rien qui témoigne d’une plénitude passée, sous toutes les formes paradoxales de *présence de l’absence* : objets témoins, objets fétiches, traces, empreintes, parfums... La rémanence est le mode d’existence du centre de la nostalgie, c’est le magnétisme qui le désigne *encore* comme lieu regrettable, désirable, en tant qu’écrin du manque, intaille précieuse d’un visage perdu. Autrement dit, le paysage valorisé par la nostalgie est relu comme le chiffre d’une disparition,

¹ V. Jankélévitch, *L’Irréversible et la nostalgie*, op. cit., p. 360.

le signe d'une évanescence. Il apparaît désormais vidé de sa source numineuse, de ce qui lui donnait sa plénitude ontologique.

C'est d'abord cette déhiscence temporelle de l'espace élégiaque que tente de dire et de figurer la topique associée au genre. Celle-ci est en partie déjà fixée par l'élégie du XVIII^e siècle, mais elle se renouvelle également grâce aux œuvres de Volney, de Mme de Staël, ou plus encore de Chateaubriand. Il ne faut ni négliger ce que l'imaginaire véhiculé par ces lieux communs révèle de l'élégie (jusque dans leur ressassement bientôt stéréotypé), ni minorer la manière dont un poète peut les recueillir et les réorganiser en un contexte qui a pu être jugé nouveau, comme c'est exemplairement le cas de Lamartine, qui parvient habilement, dans les *Méditations*, à reconduire les clichés tout en leur redonnant du sens, mais aussi de Sainte-Beuve, dont le *Joseph Delorme* est, à certains égards, une tentative d'épuisement de ces lieux communs.

Profondeur des lieux communs ?

Le lecteur d'élégies connaît bien les nombreux *topoi* et clichés qui portent les thématiques habituelles du genre : demeures abandonnées, bois silencieux, déserts, rivages ouverts sur l'horizon, et plus généralement tous lieux où peut s'exprimer le sentiment d'abandon et de solitude. L'examen – l'exégèse – de quelques-uns de ces lieux communs est un passage obligé pour qui veut essayer de cerner l'articulation proprement élégiaque de la représentation de l'espace et de celle du temps.

Dans le néo-classicisme d'une Victoire Babois, ces motifs se réduisent souvent à leur valeur d'indices génériques et de procédés de poétisation du texte. Brèves et transparentes métaphores d'un état de détresse et de désespoir, les notations spatiales sont pure expression d'une dégradation des lieux où vit le sujet. La perte de la fille adorée a ôté tous ses charmes à la nature, qui s'emplit d'une atmosphère funèbre que met en valeur la fin de la « Première élégie » :

Je n'aperçois plus rien, rien qu'un désert affreux ;
Il n'est plus pour mon cœur, il n'est plus pour mes yeux
D'aurore, de printemps, de fleurs ni de verdure ;
Je ne vois qu'un tombeau dans toute la nature.
Avec ma fille, hélas ! tendresse, espoir, bonheur,

Tout a fini pour moi ; tout est mort pour mon cœur¹.

Les marques négatives (tour « ne...plus » où le discordancier atteste un processus temporel de perte, conjonction « ni ») sont l'objet d'un jeu manifeste sur les répétitions et les parallèles. Ainsi, l'adverbe « rien » est-il redoublé autour de la césure du premier vers, et le deuxième vers, aux hémistiches parallèles, s'oppose à l'anaphore en « tout » des hémistiches de la fin de l'extrait. Le « désert affreux », le « tombeau » de la nature sont les images stéréotypées d'un monde désenchanté, où les virtualités de la joie (« tendresse, espoir, bonheur ») ne se sont pas actualisées, comme le suggèrent l'absence de déterminants. Les tours uniceptifs « rien qu'un désert » et « Je ne vois plus qu'un tombeau » désignent les faibles charmes de la nature comme les résidus d'une totalité signifiante (« toute la nature ») désormais réduite au vide et à la métonymie funèbre.

Les clichés spatiaux de l'élégie qui se sont mis en place à la fin du XVIII^e siècle, quand s'installe la nouvelle sensibilité, ne sont pas remis en cause par Millevoye ; il semble plutôt que la rencontre du temps que permet l'expérience de l'espace ne fasse alors que s'approfondir, dans une démarche qui se complaît à s'attarder sur cette découverte, qu'elle module à l'envi et qu'elle détaille toujours davantage. L'émergence du romantisme coïncide avec un nouveau penchant de l'élégie pour une observation minutieuse et analytique de l'espace, qui laisse le souvenir se déployer et adoucir le manque quand l'image de ce qui est perdu fait retour dans la mémoire. La nostalgie élégiaque engendre nécessairement le plaisir de l'évocation lente, de ce que V. Jankélévitch nomme, par l'une de ces métaphores musicales auxquelles il a habitué ses lecteurs, « l'adagio du regret² ». On peut en trouver un premier exemple significatif dans « La Demeure abandonnée » de Millevoye, quatrième poème du livre I des *Élégies*. L'argument est des plus simples : le départ de la femme aimée laisse une maison vide où l'amant-poète retourne dans l'espoir d'y retrouver une présence regrettée :

Elle est partie ! hélas ! peut-être sans retour !
Elle est partie ; et mon amour
Redemande en vain sa présence.
Lieux qu'elle embellissait, j'irai du moins vous voir !
À sa place j'irai m'asseoir,
Et lui parler en son absence.

De sa demeure alors je reprends le chemin ;
La clef mystérieuse a tourné sous ma main.
J'ouvre... elle n'est plus là : je m'arrête, j'écoute...
Tout est paisible sous la voûte
De ce séjour abandonné.
De tout ce qu'elle aimait je reste environné.

¹ V. Babois, « Première élégie », v. 33-38, *Élégies par Mme Victoire Babois, sur la mort de sa fille âgée de cinq ans, op. cit.*, p. 8.

² V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie, op. cit.*, p. 210.

L'aiguille qui du temps, dans ses douze demeures,
 Ne marque plus les pas, ne fixe plus le cours,
 Laisse en silence fuir ces heures
 Qu'il faut retrancher de mes jours.
 Plus loin, dans l'angle obscur, une harpe isolée,
 Désormais muette et voilée,
 Dort, et ne redit plus le doux chant des amours.
 Sous ces rideaux légers, les songes, autour d'elle
 Balançant leur vol incertain,
 Des souvenirs du soir charmaient, jusqu'au matin,
 Le paisible sommeil qui la rendait plus belle.
 Sur ce divan étoilé d'or,
 Qu'inventa l'opulente Asie,
 De ses cheveux je crois encor
 Respirer la pure ambroisie.
 Je revois le flambeau qui près d'elle veillait,
 À l'instant où sa main chérie
 Traça dans un dernier billet
 Ces mots : « C'est pour toute la vie... »
 Mots charmants ! Oh ! déjà seriez-vous effacés ?
 Ne resterait-il plus à mon âme flétrie
 Qu'un regret douloureux de mes plaisirs passés¹ ?

La dramatisation de l'entrée dans la demeure souligne fortement l'hiératisme et le silence solennel d'un lieu où ne se révèle que graduellement la vertu rétentrice des objets, réceptacles et empreintes d'une présence antérieure. La description glisse en effet insensiblement du constat désenchanté de l'absence à une vision poétique qui parvient à ressusciter partiellement le bonheur passé. Le poète joue habilement d'une certaine ambiguïté qu'il maintient tout au long du passage et dont il inverse subtilement la polarité axiologique. Dans un premier mouvement, « L'aiguille » et la « harpe » sont affectées d'un fort coefficient négatif, marqué par un « ne...plus » trois fois répété et un silence trois fois souligné, qui les ramène à leur pur statut d'objets inanimés, qui ne retiennent plus rien du passé – ni le temps, ni le chant. Pourtant la personnification atténuée déjà la frontière entre l'inertie et la vie, nuançant la réification en cours de ces objets d'un reste de présence humaine qu'ils conservent encore *a minima*. Les « rideaux légers », complices des « songes », réamorcent une tension vers le positif, le vivant, la présence : l'abandon progressif de la négation (qui n'affecte plus, sous forme lexicale, que l'épithète « incertain ») et le retour en filigrane du « chant » oublié de la harpe par un possible jeu étymologique sur le verbe « charmaient ». L'ondulation aérienne des rideaux compense quelque peu l'immobilité des cordes de la harpe. Les vers qui suivent sont une véritable évocation de l'absente, plus nettement affirmative encore, et qui fait naître l'illusion d'une présence retrouvée dans un tourbillon de signes, un abîme de métonymies et de troubles séduisants : l'objet inerte, mais scintillant, brillant de la vie étrange d'un infini céleste tout artificiel (le « divan étoilé d'or »), appelle le signe le plus volatil, mais aussi le

¹ Millevoeye, « La Demeure abandonnée », v. 7-34, *Œuvres, op. cit.*, pp. 59-60.

plus puissant, de l'attraction féminine, le parfum (« pure ambroisie »), qui par métonymie ravive la présence même du corps, des « cheveux ». L'illusion atteint à l'évidence hypermnésique (« Je revois »), dans un vertige de signes contigus (le flambeau, le billet, la main) qui ramènent au signe poétique par excellence : le langage des « mots ». Si dans les trois derniers vers le poète s'interroge sur l'évanescence des mots, c'est parce que le poème interroge son pouvoir d'évocation et les limites de sa propre capacité à faire resurgir poétiquement la présence de l'aimée. Il faut prendre au sérieux ce que Laurent Fels écrit, dans une courte présentation des *Élégies* de Millevoye, à propos de ce poème : « Ce que l'auteur décrit, c'est une vision : il fait l'expérience du vide que seuls les mots savent encore habiter, sans pourtant le combler¹ ». Lentement, la scrutation patiente du lieu abandonné mène le poète à la conscience du don des mots, celui du plaisir de l'évocation qui n'abolit pas la distance, qui ne rédime pas la fuite du temps, mais qui permet de rendre vivable l'absence de l'autre.

D'autres lieux communs de l'élégie de la première moitié du siècle relèvent cependant d'une toute autre logique, et d'abord le désert qui, par son ouverture et sa vacuité définitives, s'oppose *a priori* à la demeure abandonnée, dont la clôture paraît apte à retenir le halo d'une présence. Et pourtant, ce lieu déjà investi par l'imaginaire littéraire du XVIII^e siècle retient également l'intérêt d'un poète "préromantique" comme Millevoye. Au-delà de l'exotisme oriental par lequel celui-ci entend renouveler l'élégie, les déserts arides où il situe plusieurs de ses « Chants élegiaques » participent d'une métaphorisation du sentiment de solitude et d'abandon d'un locuteur endeillé ou délaissé. Le lecteur se trouve ainsi confronté, dans « L'Arabe au tombeau de son coursier » par exemple, à l'élection d'un nouveau paysage nostalgique :

Ce noble ami, plus léger que les vents,
Il dort couché sous les sables mouvants.

Depuis ce jour, tourment de ma mémoire,
Nul doux soleil sur ma tête n'a lui :
Mort au plaisir, insensible à la gloire,
Dans le désert je traîne un long ennui.
Cette Arabie, autrefois tant aimée,
N'est plus pour moi qu'un immense tombeau ;
On me voit fuir le sentier du chameau,
L'arbre d'encens et la plaine embaumée².

Chez Millevoye, le décor de sable est moins le signe de l'érosion matérielle que le symbole d'une monotonie et d'un sentiment de stérilité qui ôtent aux êtres la possibilité de donner un

¹ L. Fels, « Millevoye, *Élégies*. Pièces choisies », *Cahiers de poésie*, n°8, Montreuil-sous-Bois : éditions Joseph Ouaknine, 2006, p. 291.

² Ch.-H. Millevoye, « L'Arabe au tombeau de son coursier », v. 21-30, *Œuvres, op. cit.*, pp. 113-114.

sens à leur vie, de s'orienter dans leur parcours existentiel. Dès lors à l'avancée horizontale qui caractérise la vie succède la verticalité de l'engloutissement dans les sables, évident euphémisme de la mort en « linceul mouvant¹ » :

« Depuis l'heure où ton vol tranquille et solitaire
Se balance au milieu des globes éclatants,
Oh ! combien de mortels ont passé sur la terre,
Nomades engloutis dans les déserts du temps !
Las d'errer sans espoir, caravane oubliée,
En des sables mouvants sans ruisseaux et sans fleurs
Ils ont enfin trouvé le terme des douleurs,
Et leur tente d'un jour pour jamais s'est pliée². »

chante l'Arabe dans son cantique au Phénix dans un autre chant élégiaque. Mais l'horizon ouvert sur l'infini du désert aride, saharien, n'est cependant pas le lieu de solitude privilégié par les romantiques après Millevoye. Le « désert³ » des montagnes alpestres saisit par exemple le *Wanderer* lamartinien de « La Solitude », qui fait alors l'expérience de la disproportion de l'homme et du monde dans la perspective d'une esthétique du sublime :

Là, des torrents séchés le lit seul est sa route ;
Tantôt les rocs minés sur lui pendent en voûte,
Et tantôt, sur leurs bords tout à coup suspendu,
Il recule étonné ; son regard éperdu
Jouit avec horreur de cet effroi sublime,
Et sous ses pieds longtemps voit tournoyer l'abîme⁴.

Ce qui peut retenir notre attention pour l'instant n'est pas tant cet « effroi sublime » qui rappelle Burke, que le groupe adjectival « sur les bords tout à coup suspendu ». Car ce n'est pas tant le spectacle qui constitue l'élégie que la position et la posture que le sujet spectateur adopte face à lui.

La présence d'un imaginaire des rives et du rivage chez les auteurs élégiaques de l'ère romantique ne peut que frapper et ce, de nouveau, dès les poèmes de Millevoye. C'est d'abord, dans les élégies antiquisantes du livre II, la plainte de personnages obligés de quitter les bords heureux où ils ont vécu, tels Eschyle « abandonn[ant] les rivages attiques » pour les « rives fécondes⁵ » de Délos, Hélène faisant ses adieux au « fortuné rivage » de l'Eurotas et aux « cygnes de ces bords⁶ », ou Virgile s'exclamant à regret : « Charmante Parthénope ! heureux bords ! monts sacrés ! / Vous que je choisissais pour dernière patrie ! ». C'est aussi, à

¹ A. de Musset, « Rolla » [1833], v. 187, *Premières Poésies. Poésies nouvelles*, Paris : Gallimard, 1997, (*Poésie*), p. 209.

² Ch.-H. Millevoye, « Le Phénix », v. 37-44, *Œuvres, op. cit.*, pp. 119-120.

³ A. de Lamartine, « La Solitude », v. 2, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 339.

⁴ A. de Lamartine, « La Solitude », v. 27-32, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 340.

⁵ Ch.-H. Millevoye, « Le Départ d'Eschyle », v.3 et 101, *Œuvres, op. cit.*, p. 96 et p.100.

⁶ Ch.-H. Millevoye, « Les Adieux d'Hélène », v. 25-26, *Œuvres, ibid.*, p. 95.

l'inverse, dans « La Gazelle » des « Chants élégiaques », une réincarnation orientale d'Ariane abandonnée à Naxos :

Du beau chasseur amante désolée,
Zora plaintive aux rivages persans
Errait un soir, et ses tristes accents
Retentissaient du mont à la vallée¹.

Entre lamentation et querulence, la plainte de Zora s'adresse en vain au « cruel² » qui, après qu'elle lui ait cédé, « déserta nos plages, / Et pour l'Europe [...] quitta l'Orient³ ». C'est encore, dans « Le Pauvre Nègre », l'esclave déporté loin de sa natale Afrique heureux de voir arriver, sur les côtes de son exil, un autre esclave qui lui apprend le destin de sa douce Nelzi et le libère ainsi de la peur de mourir :

Comme il chantait sa chanson d'esclavage,
Le négrier sur ces bords descendit
Un habitant de son lointain rivage.
Zabbi l'appelle, et, l'embrassant, lui dit :
« De ma Nelzi, frère, quelle nouvelle ? »
L'autre se tait, mais il montre les cieux.
« Je t'entends : morte. Et l'enfant ? – Mort comme elle.
– Bien. » Et la joie éclata dans ses yeux⁴.

Le sujet élégiaque (ou ses figurations en personnages divers qui créent une polyphonie poétique apte à montrer l'universalité et l'atemporalité de la plainte) se définit donc comme un être de la bordure, de la frange, parce qu'il est désormais inséparable des espaces intermédiaires, au point que Pierre Loubier propose de distinguer entre « élégiaques insulaires », « élégiaques lacustres » et « élégiaques fluviaux⁵ ». Le bord où se trouve l'élégiaque est d'abord et essentiellement une marge entre la terre (ou un substitut) et l'eau : grève⁶, île, rive, nef, etc. Mais il importe de bien marquer la réversibilité de cette bordure, qui est autant jonction que limite entre deux lieux matériellement hétérogènes. Cette réversibilité est à entendre à plusieurs niveaux. Comme l'ont montré les différents poèmes de Millevoeye dont nous venons de parler, elle est d'abord focale et situationnelle : l'être des bords peut se trouver sur le rivage, et revivifier alors par exemple le modèle ovidien de l'exilé, ou être embarqué sur la mer, et exploiter alors toutes les virtualités de l'errance odysseenne (tempête, aventure, désir de retour). Ainsi, dans le livre II des *Élégies* de Millevoeye, Hélène ou Eschyle vont s'embarquer pour l'ailleurs, tandis que Zora ou le « Pauvre Nègre » se lamentent sur la

¹ Ch.-H. Millevoeye, « La Gazelle », v. 1-4, *Œuvres, ibid.*, p. 121.

² Ch.-H. Millevoeye, « La Gazelle », v. 21, *Œuvres, idem.*

³ Ch.-H. Millevoeye, « La Gazelle », v. 23-24, *Œuvres, idem.*

⁴ Ch.-H. Millevoeye, « Le Pauvre Nègre », v. 41-48, *Œuvres, ibid.*, p. 128.

⁵ P. Loubier, « Élégiaques aux bords du temps », *Ritm*, n°34, « Études sur le temps lyrique », janvier 2006, p. 24.

⁶ On rappelle ici, pour mémoire, que l'historien Alain Corbin a montré l'émergence d'un goût du littoral au XVIII^e siècle dans l'ouvrage déjà évoqué *Le Territoire du vide*.

plage, l'une du départ de l'aimé, l'autre de son exil loin de l'Afrique. De même, le sujet lamartinien se montre tantôt comme méditant devant la mer :

Tel un pilote octogénaire,
Du haut d'un rocher solitaire,
Le soir, tranquillement assis,
Laisse au loin égarer sa vue
Et contemple encor l'étendue
Des mers qu'il sillonna jadis¹.

tantôt comme un nautonier dont la mer Tyrrhénienne « pouss[ent] [l]a barque fragile / Avec l'écume de [s]es bords² ».

Mais la réversibilité du bord est aussi existentielle, parce qu'elle met en rapport l'espace et le temps, à la manière de la structure d'horizon phénoménologique³. Le bord et l'horizon sont même investis par Lamartine d'un sens temporel dans un passage où les échos sonores et les chiasmes phonématiques ont en charge de dire la jointure de l'espace et du temps, qui, dans le seul langage sacré de la prière et du point de vue de Dieu seul, sont intégralement permutables et réversibles :

Le *roi* brillant du *jour*, se *couchant* dans sa *gloire*,
Descend avec lenteur de son char de victoire :
Le nuage éclatant qui le cache à nos yeux
Conserve en sillons d'or sa *trace* dans les *cieux*,
Et d'un reflet de pourpre inonde l'étendue.
Comme une lampe d'*or*, dans l'*azur* suspendue,
La lune se balance aux *bords* de l'*horizon* ;
Ses *rayons* affaiblis dorment sur le *gazon*,
Et le voile des nuits sur les monts se déplie.
C'est l'heure où la nature, un moment recueillie,
Entre la nuit qui tombe et le jour qui s'enfuit,
S'élève au Créateur du jour et de la nuit,
Et semble offrir à Dieu, dans son brillant langage,
De la création le magnifique hommage⁴.

Si l'espace et le temps s'abouchent ici parfaitement, c'est qu'ils ont le même Créateur. Tout le travail phonico-sémique vise à établir une harmonie complète où chaque élément reflète la création conjointe du monde et du temps, de la terre et du ciel, de la lumière et du langage. Le chiasme phonique complexe du premier vers fait du crépuscule un simple passage du jour à la nuit autour de la ligne axiale de la césure, qui n'enlève rien à la puissance solaire. Celle-ci

¹ A. de Lamartine, « Adieu », v. 74-79, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 222.

² A. de Lamartine, « Adieux à la mer. Naples, 1822 », v. 19-20, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 392.

³ Sur cette notion et l'articulation spatio-temporelle qu'elle constitue, voir M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, première partie, chapitre 2, notamment p. 45 : « [...] la perception spatiale et la durée vécue sont organisées l'une et l'autre par la structure d'horizon : dans celle-ci réside, pour Husserl comme pour Heidegger et Merleau-Ponty, le principe même de la coappartenance de l'espace et du temps [...] » et p. 47 : « [...] l'ouverture de l'espace est pour l'homme indissociable de celle du temps [...] » du fait de leur commun ancrage dans sa corporéité même.

⁴ A. de Lamartine, « La Prière », v. 1-14, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 170.

laisse « sa trace » gravée dans les « sillons » de la terre d'autant plus fortement que le son [s] constitue la trame de tout le sillon du vers ; et ses « sillons d'or » trouvent leur pendant céleste dans la « lampe d'or » de la lune. La dissémination des mêmes sonorités [o], [r], [a], [z] et [õ] unit dans les vers 6 à 8 le ciel et la terre comme deux « bords » baignés d'une même lumière. Enfin, la reprise lexicale de l'adjectif « brillant » de part et d'autre du passage fait du langage un possible reflet de la lumière divine. Dans « Les Étoiles », huitième des *Nouvelles Méditations poétiques*, Lamartine reprend et confirme la solidarité du crépuscule et de l'horizon dans un effacement des bords qui prépare la fusion du ciel et de la terre, dont le principe féminin est, comme toujours chez Lamartine, le médiateur et l'opérateur :

Il est pour la pensée une heure... une heure sainte,
Alors que, s'enfuyant de la céleste enceinte,
De l'absence du jour pour consoler les cieux,
Le crépuscule aux monts prolonge ses adieux.
On voit à l'horizon sa lueur incertaine,
Comme les bords flottants d'une robe qui traîne,
Balayer lentement le firmament obscur
Où les astres ternis revivent dans l'azur¹.

Hors de l'intervention divine, en revanche, les bords de l'espace sont des rives rongées par le temps. Pour les hommes, il n'est pas de fusion heureuse de l'infini et de l'éternité, mais au contraire une érosion permanente de la vie :

Ils luttèrent contre lui, mais le temps a vaincu ;
Comme un fleuve engloutit le sable de ses rives,
Je l'ai vu dévorer leurs ombres fugitives.
Ils sont nés, ils sont morts : Seigneur, ont-ils vécu² ?

La réversibilité dimensionnelle des bords, qui ajointe l'espace et le temps de sorte que l'un est la métaphore de l'autre et *vice versa* (l'horizon pouvant figurer le temps, le temps prenant figure d'érosion fluviale), s'entend donc aussi au sens axiologique et affectif. De nombreuses connotations positives ou négatives, des *valeurs* éthiques et pathiques, peuvent alternativement s'attacher aux bords élégiaques. On trouverait chez Lamartine de multiples exemples des uns comme des autres. Dans le début du poème intitulé « Philosophie », le poète rêve en effet des « tièdes rivages » de l'Arno, refuge dominé par de « pâles ombrages » et par les figures tutélaires « de Pétrarque et du Dante », ou du « rustique abri, de verdure entouré », « aux bords déserts du torrent ignoré³ », auquel irait encore sa préférence ; mais dans « La Gloire », Ovide, l'exilé des bords de la mer Noire, adresse au ciel une dernière

¹ A. de Lamartine, « Les Étoiles », v. 1-8, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 325.

² A. de Lamartine, « Stances », v. 21-24, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 383.

³ A. de Lamartine, « Philosophie », v. 1-20, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, pp. 192-193.

supplique « Aux rivages des morts avant que de descendre¹ ». Abri enchanteur ou entrée des Enfers, les rives lamartiniennes révèlent une ambivalence extrême.

Si les bords jouissent d'une telle faveur dans l'élégie romantique, c'est parce que cette triple réversibilité leur confèrent une grande disponibilité symbolique, apte à exprimer l'ambiguïté de l'existence à laquelle le sujet élégiaque est particulièrement sensible. Les bords sont une arête ou un ancrage passager d'où le sujet peut prendre le temps d'observer le temps, de considérer l'infini auquel il aspire, mais ils figurent aussi la fatale proximité du flux aquatique des jours, la pente inévitable qui nous entraîne vers la mort. La position de l'élégiaque aux bords du temps est instable, c'est un exercice funambulesque entre la retenue méditative et l'abandon à la pente, au flux, c'est-à-dire aussi entre la rétention et l'ouverture, entre l'intime et l'infini. Ainsi Lamartine peut-il noter, avec un certain recul contemplatif sur les « bords de [s]on lac enchanté » :

Tu vois qu'au bord du Tibre, et du Nil et du Gange,
En tous lieux, en tous temps, sous des masques divers,
L'homme partout est l'homme, et qu'en cet univers
Dans un ordre éternel tout passe et rien ne change ;
[...]

 Tout est par le temps emporté :
 Le temps emporta les dieux même
 De la crédule antiquité,
Et ce que des mortels, dans leur orgueil extrême,
 Osaient nommer la vérité².

Mais cette halte transitoire, cet instant extatique, n'est que l'occasion fugace de mieux prendre conscience que, dans ce « tout », le « je » est inclus et ne peut échapper à l'universelle et éternelle entropie. C'est pourquoi, fondamentalement tourné vers le passé qu'il regrette, le sujet élégiaque devine aussi, dans l'instant présent chargé de tristesse qui le place pour si peu de temps à côté du temps, l'avenir crépusculaire qui l'attend. Comme l'a montré Michel Collot, du point de vue phénoménologique, l'horizon du passé est inséparable, pour l'homme, de celui de l'avenir, tous deux constituant des horizons apprésentés ou plutôt dé-présentés de son présent. Or cet avenir tourne vers l'élégiaque sa face négative, obscure, car le regret du passé lui offre le spectacle constant de la finitude³ ; le sujet élégiaque ne peut que considérer l'issue mortelle de l'avenir :

 Le flot du temps qui nous entraîne
 N'attend pas que la joie humaine

¹ A. de Lamartine, « La Gloire », v. 53, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 149.

² A. de Lamartine, « La Retraite », v. 1, v. 24-27 et v. 34-38, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques ibid.*, p. 140.

³ « Il [l'élégiaque] voit comment la perte indéfinie (un désastre obscur depuis toujours déjà : la Mélancolie) et définie (l'événement circonstancié d'une mort : le Deuil) a construit, construit et construira la temporalité de son être, depuis le néant du non-être d'avant la naissance jusqu'à la mort attendue, certaine » (P. Loubier, « Élégiaques aux bords du temps », *loc. cit.*, p. 26).

Fleurisse longtemps sur son cours !
Race éphémère et fugitive,
Que peux-tu semer sur la rive
De ce torrent qui fuit toujours ?

Il fuit et ses rives fanées
M'annoncent déjà qu'il est tard !
Il fuit, et mes vertes années
Disparaissent de mon regard ;
Chaque projet, chaque espérance
Ressemble à ce liège qu'on lance
Sur la trace des matelots,
Qui ne s'éloigne et ne surnage
Que pour mesurer le sillage
Du navire qui fend les flots¹ !

Joseph Delorme peut ainsi faire de la plage l'image même de l'existence, selon une analogie somme toute assez banale, mais révélatrice de la conception élégiaque de la vie :

L'été, – c'est l'océan qui roule
Des flots dont les bords sont couverts ;
Chaque jour est un flot qui coule,
Et qu'un reflux bientôt refoule
Au gouffre glacé des hivers.

Ainsi, sur cette plage humaine,
Nos jours d'abord montent un peu,
Et l'homme rêve un grand domaine ;
Puis un prompt reflux les remmène ;
Ainsi tu l'as voulu, mon Dieu² !

Comme tout être humain, le sujet élégiaque est un être-pour-la-mort, pour reprendre un terme heideggérien ; mais si les bords le mettent face à l'infini, c'est en le retenant momentanément sur une marche qui lui évite la chute immédiate dans l'abîme, en équilibre précaire. Car le bord ne doit pas s'interpréter comme l'horizon, même s'ils partagent la qualité d'une jointure : c'est un entre-deux, pas un en-avant ; c'est un seuil où l'on peut s'accrocher, pas une ligne qu'on ne peut approcher. Le bord est un lieu d'où l'on peut voir l'horizon, il n'est pas une figuration de l'infini lui-même. Pour le sujet élégiaque sur les bords du temps, il s'agit moins de *tendre vers* que de *se maintenir*, de *différer*, ainsi que l'a souligné Pierre Loubier : « Le ressassement élégiaque est une stratégie dilatoire, qui temporise, qui gagne du temps³ ». Il s'agit de se promener sur les berges, de s'y asseoir parfois, de s'y laisser bercer mollement le plus longtemps possible.

Voilà la raison pour laquelle les rivages et les golfes font l'objet, chez Lamartine notamment, d'une érotisation assez nette. Dans la tradition de l'idylle ou de la pastorale, les

¹ A. de Lamartine, « Pourquoi mon âme est-elle triste ? », v. 63-78, [*Harmonies poétiques et religieuses*], dans *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques* suivies de *Poésies diverses*, op.cit., pp. 304-305.

² Sainte-Beuve, « Le plus long jour de l'année », v. 46-55, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Paris : Bartillat, 2004, p. 136.

³ P. Loubier, « Élégiaques aux bords du temps », *loc. cit.*, p. 27.

rives constituent un *locus amoenus*, certes, mais décrit en des termes qui connotent une douceur toute féminine, comme en témoigne « Le Pasteur et le pêcheur », « fragment d'églogue marine » intégrée à l'édition des Souscripteurs :

Un tertre de gazon, d'anémones semé,
Etendait sous la pente un tapis parfumé ;
La mer le caressait de ses vagues plaintives¹

Mais c'est dans « Ischia », la deuxième des *Nouvelles Méditations poétiques*, adressée à son épouse Maria-Anna-Élisa Birch, que Lamartine peut pousser à l'extrême l'érotisation du paysage littoral, identifié à de « verts Élysées » et à des « bords où l'amour eût caché son Éden² ». Les frôlements de la mer et de la terre font naître l'image de caresses amoureuses explicites :

L'Océan amoureux de ces rives tranquilles
Calme, en baisant leurs pieds, ses orageux transports,
Et pressant dans ses bras ces golfes et ces îles,
De son humide haleine en rafraîchit les bords.

Du flot qui tour à tour s'avance et se retire
L'œil aime à suivre au loin le flexible contour :
On dirait un amant qui presse en son délire
La vierge qui résiste et cède tour à tour³.

Les bords sont essentiellement féminins, ne serait-ce que parce que la chevelure possède au plus haut point la qualité séduisante de l'ondoiement souple et tendre ; on peut sentir les « cheveux, soulevés par les vents, / Caresser en passant sa paupière effleurée⁴ » ou « voir contre une épaule nue / Se briser en jouant des ondes de cheveux⁵ ». Mais c'est aussi dans la métaphore textile que se dit la féminité des rives, et notamment de celles du lac Léman, dont le « ressouvenir » s'inscrit au sein d'une rêverie continuée :

Encor mal éveillé du plus brillant des rêves,
Au bruit lointain du lac qui *dentelle* tes grèves,
Rentré sous l'horizon de mes modestes cieux,
Pour revoir en dedans je referme les yeux,
Et devant mes regards flottent à l'aventure,
Avec des *pans* de ciel, des *lambeaux* de nature !
[...]
De grands golfes d'azur, où de rêveuses *voiles*
Répercutant le jour sur leurs ailes de *toiles*,
Passent d'un bord à l'autre avec les blonds troupeaux,

¹ A. de Lamartine, « Le Pasteur et le pêcheur », v. 27-29, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 206.

² A. de Lamartine, « Ischia », v. 89-90, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 289.

³ A. de Lamartine, « Ischia », v. 13-20, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, pp. 286-287.

⁴ A. de Lamartine, « Ischia », v. 82-83, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 289.

⁵ Sainte-Beuve, « Italie », v. 45-46, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, op. cit.*, p. 172. Dans le même recueil, tout un sonnet est construit sur cette catachrèse du flot capillaire, duquel « l'ongle curieux / Rase en glissant les bords où leur cours se dessine » (« Sonnet », v. 7-8, *ibid.*, p. 95).

Les foins fauchés d'hier qui trempent dans les eaux¹

On entend dans l'isotopie textile de ce début de poème le désir de se laisser bercer par de maternelles rives dont le liséré de *dentelle* ajoutée avec légèreté et souplesse les « lambeaux » de souvenirs perceptifs et les « pans de ciel » ouverts par la méditation spirituelle sur l'infini divin. Or le texte entier ne sera que le tissage verbal d'une toile ajourée comme la dentelle, à la fois ouverte au souffle de la rêverie (« rêveuses voiles ») et enveloppante comme un linge dans l'arrondi du berceau (« golfes », « ailes », « d'un bord à l'autre »). À l'autre bord du poème, en effet, les derniers vers font écho aux premiers :

Pour moi, cygne d'hiver égaré sur tes plages,
Qui retourne affronter son ciel chargé d'orages,
Puissé-je quelquefois, dans ton cristal mouillé,
Retremper, ô Léman, mon plumage souillé !
Puissé-je, comme hier, couché sur le pré sombre
Où des grands châtaigniers d'Évian penche l'ombre,
Regarder sur ton sein la *voile* de pêcheur,
Triangle lumineux, *découper* sa blancheur,
Écouter attendri les gazouillements vagues
Que viennent à mes pieds balbutier tes vagues,
Et voir ta blanche écume, *en brodant* les contours,
Monter, briller et fondre, ainsi que font nos jours² !...

L'eau lustrale du lac et les « ailes » des embarcations ont ainsi permis au « cygne » de se reposer des tourments de l'Histoire comme sur le « sein » maternel et de régénérer son écriture poétique, puisque la parole y retourne à son origine balbutiante, et se retisse comme un « triangle lumineux », forme de « blancheur » découpée et ajourée – comme la dentelle initiale – par l'écume, broderie d'arabesques brillants ou « étincellement épiphanique³ » dans lequel se révèle fugacement l'aboutissement heureux, céleste, de la vie humaine. Heures paronomases : broder les bords, c'est faire des rives un rêve... Par le repliement textile du texte sur lui-même s'exprime ainsi le bonheur du bercement des rives lacustres, et le poème se désigne peut-être, dans son ampleur monodique, comme une tentative de retisser verbalement la toile ajourée où une molle et heureuse rêverie est « encor⁴ » prolongeable, donc possible.

¹ A. de Lamartine, « Ressouvenir du lac Léman », v. 1-6 et 9-12, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 160 (Nous soulignons).

² A. de Lamartine, « Ressouvenir du lac Léman », v. 241-252, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, *ibid.*, p. 169.

³ J.-P. Richard, *Études sur le romantisme* [1970], Paris : Seuil, 1999, (Points / Essais), p. 155.

⁴ C'est, on s'en souvient, le mot inaugural du poème.

Les bords, ou la hantise de l'infini et de la profondeur

Le lieu commun des bords est par excellence le lieu « poétique¹ » de l'élégie romantique : le sujet élégiaque situe et figure là son rapport au monde et aux autres ; en outre, le poète élégiaque y trouve parfois l'occasion d'un discours métopoétique, faisant des bords l'image de sa position dans le champ des discours littéraires.

Ce qui frappe d'abord dans la lecture du *topos* des « bords », c'est qu'il rejoint en quelque sorte l'éthique et l'esthétique du *mineur* qui marquent le genre depuis la *recusatio* antique. Si l'élégie se pense comme poésie des bords, la cause en est peut-être d'abord dans la crainte d'acquiescer à la pente, de se laisser entraîner vers l'horizon, image possible d'un infini métaphysique qui passe nécessairement par le pas de la mort, par le trépas. C'est un aspect crucial du sujet élégiaque en tant que sujet éthique, mais cela porte à conséquences également du point de vue esthétique, puisque cela désigne à nouveau l'élégie comme poème non philosophique. N'est-ce pas là le sens de « La Pente de la rêverie », poème où Victor Hugo annonce déjà, sur le mode ambigu de la mise en garde, l'exploration de l'abîme qui sera la matière principale des *Contemplations* ?

Amis, ne creusez pas vos chères rêveries ;
Ne fouillez pas le sol de vos plaines fleuries ;
Et quand s'offre à vos yeux un océan qui dort,
Nagez à la surface ou jouez sur le bord ;
Car la pensée est sombre ! Une pente insensible
Va du monde réel à la sphère invisible ;
La spirale est profonde, et quand on y descend,
Sans cesse se prolonge et va s'élargissant,
Et pour avoir touché quelque énigme fatale,
De ce voyage obscur souvent on revient pâle² !

On sait le danger indiqué par le poète : plonger dans la profondeur de la « double mer du temps et de l'espace³ », c'est faire l'expérience de l'effroi, du gouffre qui engloutit les hommes, les villes et les mondes, c'est prendre la mesure insupportable de l'universelle disparition des êtres et des choses, au risque de la folie face au néant : « Soudain il s'en revint avec un cri terrible, / Ébloui, haletant, stupide, épouvanté, / Car il avait trouvé au fond trouvé l'éternité⁴ ». Le sujet élégiaque se tient en-deçà de l'océan, sur le rivage, car il sait le danger de céder à la tentation de l'infini, de se lancer à l'assaut des lointains et des « Mondes où la

¹ Nous empruntons ce commode néologisme à Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel : Champ Vallon, 1995, p. 135 et *passim*.

² V. Hugo, « La Pente de la rêverie », v. 1-10, *Les Feuilles d'automne, Poésie I, op. cit.*, p. 301.

³ V. Hugo, « La Pente de la rêverie », v.133, *Poésie I, ibid.*, p. 302.

⁴ V. Hugo, « La Pente de la rêverie », v. 142-144, *Poésie I, idem*.

pensée ose à peine monter¹ », de plonger vers l'énigme de la mort ou de l'âme. Le sujet lamartinien, qui dans sa visée méditative s'empare d'objets métaphysiques pour les faire entrer dans l'élégie² (« Dieu », « L'Homme », « L'Immortalité », « la Foi »), semble parfois devoir hésiter ou s'arrêter devant l'infini où le mène la pensée, ce que suggère peut-être l'entrecroisement, dans les recueils de *Méditations poétiques*, des poèmes à thème philosophique et des élégies recentrées sur le « je » intime. Par où l'on revient au passage déjà cité de « La Solitude » sur le marcheur qui gravit la montagne :

Tantôt les rocs minés sur lui pendent en voûte,
 Et tantôt, sur leurs bords tout à coup suspendu,
 Il recule étonné ; son regard éperdu
 Jouit avec horreur de cet effroi sublime,
 Et sous ses pieds longtemps voit tournoyer l'abîme.
 Il monte, et l'horizon grandit à chaque instant ;
 Il monte, et devant lui l'immensité s'étend :
 Comme sous le regard d'une nouvelle aurore,
 Un monde à chaque pas pour ses yeux semble éclore,
 Jusqu'au sommet suprême où son œil enchanté,
 S'empare de l'espace, et plane en liberté.
 Ainsi lorsque notre âme, à sa source envolée,
 Quitte enfin pour toujours la terrestre vallée,
 Chaque coup de son aile, en l'élevant aux cieux,
 Élargit l'horizon qui s'étend sous ses yeux ;
 Des mondes sous son vol le mystère s'abaisse ;
 En découvrant toujours, elle monte sans cesse
 Jusqu'aux saintes hauteurs où l'œil du séraphin
 Sur l'espace infini plonge un regard sans fin³.

Le sujet ne peut que reculer devant l'abîme qui suscite un « effroi sublime » et se replier sur les bords où il est soudain suspendu ; poursuivre plus avant, c'est certes « s'empare[r] de l'espace », mais à la manière de l'âme envolée. Le sujet élégiaque reste sur les bords, car il sait que la saisie de l'infini équivaut à franchir le seuil de la mort.

Observons donc de ce point de vue le régime de l'imaginaire lamartinien, et nous retrouverons le mouvement de la conscience que les études majeures de Georges Poulet et Jean-Pierre Richard ont mis au jour⁴, bien qu'elles ne se recouvrent pas totalement. Nous n'en proposerons pour l'instant qu'une très succincte synthèse, car leurs analyses, particulièrement

¹ A. de Lamartine, « Milly ou la terre natale », v. 212, [*Harmonies poétiques et religieuses*], dans : *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques* suivies de *Poésies diverses*, op. cit., p. 286.

² Dans un article lumineux, Aurélie Loiseleur a montré la manière dont l'exigence philosophique affichée par les *Méditations* s'incarne dans le poème en « impressions philosophiques », comment « la philosophie se déplace vers la poésie », « la revendication romantique d'un sacerdoce intellectuel » dissimulant peut-être même chez lui « une sorte d'escamotage [...] de la philosophie dans le poème ». Voir A. Loiseleur, « Lamartine et le "philosophe mourant". Méditations poétiques, impressions philosophiques », *Romantisme*, n° 124, 2004, pp. 43-52.

³ A. de Lamartine, « La Solitude », v. 28-46, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 340.

⁴ Nous faisons référence à l'étude déjà citée de J.-P. Richard sur Lamartine insérée dans ses *Études sur le romantisme* et au chapitre consacré à Lamartine par G. Poulet dans *Les Métamorphoses du cercle* [1961], Paris : Flammarion, 1979, (Champs), pp. 211-233.

denses, nous servirons surtout à mettre en lumière certains points essentiels des poèmes que nous étudierons. Il semble donc, *grosso modo*, que la poésie lamartinienne repose sur la fuite des choses, sur leur vaporisation dans l'informe, et nous fasse assister à un évidement continu du monde. Les objets et les êtres se donnent dans leur retrait, leur disparition : les motifs de l'ennuagement, du floconnement, de la brumisation donnent à voir leur dématérialisation, leur volatilisation. Les éléments se dissolvent alors dans l'indistinct, le brouillage, l'horizon lui-même ne permet plus de distinguer la terre du ciel. C'est l'indéfini qui prime, la conscience est donc libre de ne s'arrêter sur rien, elle est toute « euphorie d'une sorte de continuité signifiante¹ » à laquelle plus rien ne fait obstacle. Les deux critiques divergent cependant sur la manière dont ce monde reste habitable pour le sujet. Selon G. Poulet, l'espace « hanté » par la disparition du réel n'est pas pour autant un « *vacuum*² » : un souffle angélique le parcourt, une âme s'y diffuse encore universellement, de sorte que la « pensée effusive³ » du poète peut s'y épancher naturellement, jusqu'à imaginer un moment recouvrir l'illimité de son intimité et accéder à l'« être infiniment vague⁴ » qu'est Dieu – pour découvrir en fin de compte que l'immanence de Dieu s'évanouit incessamment dans la transcendance, et que dans sa quête le sujet s'absente indéfiniment de lui-même, que le « moi-sujet⁵ » se perd et se dilue dans « l'informe⁶ ». G. Poulet explique ainsi que « si grande que soit chez lui [Lamartine] la puissance d'évasion de l'esprit, elle est toujours surpassée par la puissance d'évasion de l'objet qu'il convoite⁷ ». Jean-Pierre Richard propose une interprétation légèrement plus complexe, à travers un cheminement de type dialectique. Le « mouvement d'irréalisation⁸ » et d'évidement du monde mène le sujet lamartinien, selon le critique, à souhaiter glisser ainsi jusque dans l'au-delà, dont la figure serait aussi bien Dieu que le songe ou le possible (l'ombre, le fantôme, l'ange, etc.) ; découvrant de la sorte la « labilité de l'être⁹ », son absence d'assise, le sujet devient la proie d'une « mélancolie de l'indistinct », d'un « vertige de [l']informe¹⁰ » et de la possibilité de sa propre disparition. La rêverie s'inverse dès lors, tentant de s'accrocher à des « points de vie¹¹ », des refuges (vallon, golfe, maison, pierre, etc.), fussent-ils dérisoires ; mais ces refuges eux-mêmes lui font courir le risque de l'asphyxie, de

¹ J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*, op. cit., p. 154.

² G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, op. cit., p. 222.

³ G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, *ibid.*, p. 227.

⁴ G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, *ibid.*, p. 228.

⁵ G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, *ibid.*, p. 230.

⁶ G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, *ibid.*, p. 231.

⁷ G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, *ibid.*, p. 228.

⁸ J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*, op. cit., p. 157.

⁹ J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*, *ibid.*, p. 158.

¹⁰ J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*, *ibid.*, p. 157.

¹¹ J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*, *ibid.*, p. 159.

la torpeur, et doivent donc s'ouvrir sur l'immense, tel le vallon sur l'horizon ou le rivage sur l'océan. La solution la plus satisfaisante pour le sujet lamartinien consisterait donc dans l'interpénétration du dehors et du dedans : « spatialiser l'intime, intimiser l'espace¹ » est ce que réalisent par exemple le lac (qui réverbère le ciel) ou la barque (qui se lance dans l'immense).

De ces deux magistrales études ressort l'idée que la rêverie poétique de Lamartine est travaillée *in fine* par l'angoisse de la perte du *moi*, par la figure d'une dispersion de l'être derrière laquelle se profile le visage de la mort, apparition qui n'est que partiellement et temporairement euphémisée ou conjurée par l'espérance d'une fusion de l'âme avec Dieu, puisque celui-ci paraît s'échapper toujours dans la transcendance. Le sujet lamartinien est donc un être en souci, un être-pour-la-mort :

Plus je sonde l'abîme, hélas ! plus je m'y perds.
Ici-bas, la douleur à la douleur s'enchaîne,
Le jour succède au jour, et la peine à la peine.
Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux²

Sentiment de dépossession et de dilution du moi, conscience du déchirement ontologique, ce sont là les symptômes d'un basculement de la nostalgie à la mélancolie, d'une aggravation de la négativité affective. Par l'absolutisation de la perte, par le passage de l'exil affectif et du deuil de l'aimée à un exil métaphysique, le « je » des *Méditations* entre dans le domaine, non plus seulement de l'irréversible, mais de l'irréparable, de la blessure ou de la flétrissure originelle qui définit l'être de l'homme, dans le tragique de la finitude.

Or cette forme de mélancolie s'exprime dès la première pièce du recueil de 1820, « L'Isolement ». Si Lamartine a placé ce poème en tête de l'ouvrage, ce n'est pas, contrairement à ce qu'affirme le « Commentaire » de 1849, par « droit de primogéniture³ », certaines autres pièces étant en réalité chronologiquement antérieures. C'est bien plutôt parce qu'elle est tout à la fois une *captatio* efficace, un programme esthétique et une formidable mise en scène de la figure du poète. Mais il nous semble également que s'y joue une définition indirecte de l'élégie comme mesure (au double sens d'arpentage et de tempérance) du rapport du métaphysique et du lyrique, c'est-à-dire comme médiation entre la méditation et la poésie. Poème de la quête spirituelle, « L'Isolement » pouvait séduire les lecteurs du parti chrétien le plus exigeant (jusqu'aux ultras), mais aussi, plus largement, parler à la jeune

¹ J.-P. Richard, *Études sur le romantisme, ibid.*, p. 168.

² A. de Lamartine, « L'Homme », v. 66-70, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p.79.

³ A. de Lamartine, « Commentaire » de « L'Isolement », *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 76.

génération avide d'un renouvellement de la poésie : « Si la modernité poétique s'embraie avec lui, ce n'est donc pas uniquement par vérité chronologique : Lamartine installe la "méditation", c'est-à-dire le doute, le questionnement, le possible au cœur de la poésie et, par-delà, la mélancolie¹ ». Les arcanes de la fascination exercée par ce texte, dévoilés par de multiples études dont nous rappellerons d'abord quelques acquis, ne nous semblent pas avoir épuisé l'intérêt du texte quant à ce qu'il peut nous dire du genre élégiaque, en particulier si, comme nous souhaitons le faire dans un second temps, on l'interroge dans cette perspective du rapport entre pensée et poésie.

Le premier quatrain s'offre d'emblée comme exemple d'une poésie dépouillée, dont la pauvreté rhétorique contraste avec les arabesques et artifices de la poésie néo-classique. C'est dans le geste d'une *deixis* puissamment marquée que s'ouvre le texte, se désignant lui-même en conséquence comme la simple trace d'une situation particulière, d'un "je / ici / maintenant"² :

Souvent, sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds³.

Cette *deixis* et ce dépouillement sont déjà le signe d'un désenchantement : l'écriture se réduit à la trace d'une expérience, d'un vécu qui la dépasse. Mais la pauvreté rhétorique et la banalité formelle (quatrains d'alexandrins à rimes croisées) sont amplement compensées par la richesse symbolique de la mise en scène du sujet. Le « je » adopte ici une posture mélancolique déjà familière aux contemporains, et déjà encodée par une tradition littéraire qui va de Chateaubriand à Nodier en passant par Baour-Lormian, comme l'a rappelé Mary Ellen Birkett⁴ : surplombant l'horizon, il contemple un panorama pendant un coucher de soleil, moment emblématique de la conscience contemplative. L'adverbe « tristement », mis en relief par sa position syntaxique, fait transition entre le paysage et le sujet : « Au coucher du soleil, tristement je m'assieds », discrète manière de suggérer l'accord fondamentalement dysphorique, la tonalité affective qui colore simultanément le lieu et le sujet qui y est inclus. Mais si « Tristement » affecte le « je » qui apparaît en l'entourant d'un voile d'affliction qui l'accorde au paysage, une distance est ensuite introduite entre le « je » et le lieu, soulignant un certain retrait de la conscience face au panorama, un désintérêt mélancolique face au monde.

¹ J.-P. Bertrand, P. Durand, *La Modernité poétique. De Lamartine à Nerval*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2006., p. 28.

² Sur ce point, voir J.-P. Bertrand, P. Durand, *La Modernité poétique, ibid.*, p. 34-35.

³ A. de Lamartine, « L'Isolement », v. 1-4, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p.71.

⁴ M. E. Birkett, « Trois paysages de Lamartine », *Romantisme*, 1973, vol. 3, n°6, pp. 49-50.

Le second quatrain accentue cette distance, par l'opposition entre l'immobilité du sujet et la plaine cinématique, mouvante (la première strophe parlait déjà d'un « tableau changeant ») :

Ici gronde le fleuve aux vagues écumantes,
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur ;
Là, le lac immobile étend ses eaux dormantes,
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur¹.

Le sujet, qui se désinvestit du monde au profit d'un retrait contemplatif, s'efface désormais de la surface du texte, la première personne disparaissant pour laisser place à une description topographique qui se poursuit sur les deux strophes suivantes. Comme l'a fait remarquer Anne Hiller², le paysage reconduit en son sein la dialectique du spectateur et du panorama au moyen d'une nouvelle opposition entre le fleuve animé d'une mobilité ophidienne et le lac aux eaux étales – c'est-à-dire également entre un appel horizontal vers l'infini des confins (« un lointain obscur ») perçu comme une profondeur (« s'enfonce ») menaçante et chthonienne, et un approvisionnement de la distance verticale par le reflet lacustre de l'étoile. Dans les strophes 3 et 4, les éléments constitutifs et structurels du paysage sont alors progressivement gommés par le « crépuscule » qui harmonise les contraires : le « dernier rayon » du soleil est « encor » présent quand la lune se montre « déjà » ; l'angélus sonne au moment même où l'on entend les « derniers bruits » diurnes :

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Le crépuscule encor jette un dernier rayon ;
Et le char victorieux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

Cependant, s'élançant de la flèche gothique,
Un son religieux se répand dans les airs :
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts³.

Le paysage s'agrandit jusqu'à l'immense et se dépouille jusqu'à l'abstrait. Anne Hiller a montré que, du manuscrit à l'état définitif du texte, la troisième strophe efface des éléments précis et humains (« hameaux », « toits », « chaumières ») pour ne plus mentionner que des « lignes de faite et d'horizon⁴ » (« sommet », « couronnés », « horizon », « flèche ») et qu'elle procède à une extension spatiale du paysage de la première strophe : la « montagne » est ainsi reprise par les « monts », le « vieux chêne » par les « bois sombres » et le coucher de soleil par « le crépuscule [qui] encor jette un dernier rayon ». Le travail phonico-sémique de la strophe 3 vise à créer un effet de fondu sonore propre à résonner avec l'effacement progressif

¹ A. de Lamartine, « L'Isolement », v. 5-8, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p.71.

² A. Hiller, « Lamartine, poésie et perception », *Romantisme*, 1977, n°15, p. 76.

³ A. de Lamartine, « L'Isolement », v. 9-16, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p.71.

⁴ A. Hiller, « Lamartine, poésie et perception », *loc. cit.*, p. 77.

des détails et des contours du paysage : le diphone [or] et la nasale [õ] sont en effet disséminés tout au long de cette strophe qui se clôt sur le palissement de la ligne d'horizon qui séparait la terre et le ciel :

Au sommet de ces *monts couronnés* de bois *sombres*,
Le crépuscule *encor* jette un dernier *rayon* ;
Et le char *vaporeux* de la reine des *ombres*
Monte, et blanchit déjà les *bords* de l'*horizon*.

Ce fondu visuel et phonétique des « bords » aboutit dans la strophe suivante à la transfiguration musicale du paysage, qui devient un lieu de flottement aérien (« se répand dans les airs ») où la conscience ne trouve plus d'obstacle perceptif.

Le deuxième mouvement du poème, nettement délimité par le « Mais » du vers 17, jusqu'au « Mais » du vers 37 qui ouvre un troisième mouvement, est un retour au sujet qui exprime désormais son indifférence mélancolique au monde :

Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente
N'éprouve devant eux ni charme ni transports ;
Je contemple la terre, ainsi qu'une ombre errante,
Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts.

De colline en colline en vain portant ma vue,
Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,
Je parcours tous les points de l'immense étendue,
Et je dis : Nulle part le bonheur ne m'attend.

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé ?
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé !

Que le tour du soleil ou commence ou s'achève,
D'un œil indifférent je le suis dans son cours ;
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève,
Qu'importe le soleil ? je n'attends rien des jours.

Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière,
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts :
Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire ;
Je ne demande rien à l'immense univers¹.

Discours de l'indifférence (« âme indifférente », « œil indifférent ») devant la vanité du monde (« en vain », « Vains objets »), le passage ressasse l'image d'un sujet en proie à l'*acedia*, à la passivité mélancolique. Contemplant « l'immense étendue », il découvre le reculement sans fin de sa nostalgie, jusqu'à comprendre que la nostalgie elle-même est vaine, et que le lieu désiré n'est « Nulle part », puisqu'une fêlure ontologique aspire la nature entière vers le vide : « Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé ». Ce vers, comme l'a

¹ A. de Lamartine, « L'Isolement », v. 17-36, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p.72.

utilement rappelé Pierre Loubier, ne doit pas, au risque du contresens ou tout au moins de l'appauvrissement sémantique, être lu isolément :

On notera cependant deux effets liés à l'isolement de ce vers. D'abord, un quiproquo, voire un quasi-contresens, si fréquent qu'on se demande s'il n'a pas été programmé par Lamartine : le « vous » de la formule « un seul être vous manque » désigne bien la totalité des « objets » du monde extérieur énumérés au vers précédent, et non pas le sujet lui-même (*me manque), et encore moins la masse universelle des sujets qui lisent ce vers (*nous manque). Ensuite, un paradoxe : le « seul être » manquant surgit dans sa singularité un peu hiératique, figure de l'Un (en moins) opposée au multiple, tandis que le référent de cet être manquant reste évasif, ou du moins allusif, ambigu : ici encore la lecture commune consiste à désigner un peu vite « Elvire », c'est-à-dire Julie Charles. Or le contexte, s'il confirme la dimension amoureuse du manque (*charme, transports, espoir, amour*) n'exclut pas non plus l'identité plus abstraite de ce « seul être » : « ce bien idéal que toute âme désire ». On se gardera donc de réduire l'être-qui-est-soustrait-au-lieu au statut biographique et référentiel d'objet érotique perdu¹.

D'où une tension suggestive de ce vers, qui, dans son ambiguïté, semble faire vibrer à la fois l'écho d'un deuil amoureux et la mélancolie du lien avec le monde divin. Cette absence essentielle, quelle qu'elle soit, justifie en tout cas (sans l'expliquer pour autant) l'indifférence du « je » au monde qui l'entoure.

Le dernier mouvement du poème semble confirmer les résonances métaphysiques du texte :

Mais peut-être au-delà des bornes de sa sphère,
Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieux,
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux ?

Là, je m'enivrerais à la source où j'aspire,
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,
Et ce bien idéal que toute âme désire,
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour !

Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi !
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore ?
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons ;
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie :
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons² !

La mention de « l'amour » n'empêche nullement le passage d'être plus manifestement associé à une religiosité vague, explicite dès les « Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieux », où l'image solaire et le « chiasme phonétique très ingénieux » désignent peut-être Dieu « qui, insinué de façon insistante, ne peut être nommé, si ce n'est – en référence au chapitre "Du vague des passions" dans le *Génie du christianisme* – comme *Vague objet de mes vœux* [...] et

¹ P. Loubier, « Lamartine, l'élégie, le lieu », *loc. cit.*, p. 154.

² A. de Lamartine, « L'Isolement », v. 37-52, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p.72-73.

comme *bien idéal... qui n'a pas de nom*¹ [...] ». La terre et le *moi* étant irréconciliables, l'infini et l'intime étant sans commune mesure ici-bas, le « je » exprime, dans le dernier quatrain, et sur un ton qui ne peut que rappeler *René*, un désir d'envol vers l'immensité où il pourra s'absorber, comme dans « Dieu » ou dans « La Providence à l'homme ».

« L'Isolement » n'est cependant pas le poème de l'envol métaphysique. Si, en tant qu'ouverture des *Méditations* de 1820, il a pu séduire par le geste d'investissement de la pensée par la poésie qu'il opère, en suivant le mouvement d'une méditation tripartite qui ouvre la possibilité de textes philosophiquement plus ambitieux (tel que « L'Homme » qui le suit immédiatement dès la première édition), ce texte inaugural accompagne cependant cet élan cognitif d'un *cadrage* poétique souvent sous-évalué, et qui nous semble pourtant l'un des procédés d'instauration du pacte de lecture élégiaque qui sous-tend tout le recueil. Malgré l'image (conventionnelle et séduisante) de l'emportement dans le dernier quatrain, le sujet de « L'Isolement » demeure jusqu'au bout un habitant des bords : l'envol n'est évoqué que sur le mode du regret (« Que ne puis-je [...] / [...] m'élancer jusqu'à toi ! ») et le locuteur reste, en toute conscience, un exilé : « Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore ? ». Mais surtout, la mise en scène du *moi* relève à l'évidence de l'élaboration d'une figure mélancolique inaugurée par Chateaubriand et coextensive à la constitution du paysage mélancolique, telle que l'a étudiée Laurent Cantagrel à travers l'*Essai sur les révolutions* et le *Génie du christianisme*². Il semble que, vers la fin du XVIII^e siècle, l'iconographie de la mélancolie se soit modifiée de façon significative : alors qu'au XVI^e et au XVII^e siècle les artistes aient représenté la mélancolie par une figure méditative, repliée sur elle-même, et entourée de nombreux objets de savoir comme dans la *Melancholia* de Dürer (profusion qui rejoint, au siècle suivant, les Vanités classiques), le personnage perd ensuite de son importance dans l'économie des tableaux, au profit de la nature, peu à peu vidée de ses objets symboliques afin de mieux souligner la rupture du mélancolique avec l'univers actif et social. Ce changement de perspective dans la compréhension de la mélancolie soutient l'émergence d'un paysage mélancolique :

Cette dernière tendance [l'évidement de la nature autour d'une figure mélancolique occupant une place secondaire] est sans doute à mettre en rapport avec le déclin du discours religieux qui formait l'arrière-plan idéologique des Vanités, ce qui permet aux représentations de la mélancolie de retrouver une tonalité d'obsession désespérée en deçà de toute implication morale. La nature n'est plus perçue comme thème de réflexions religieuses ou philosophiques, renvoyant toujours à l'homme, mais comme totalité

¹ E. Khöler, « Alphonse de Lamartine : "L'Isolement". Essai d'une interprétation socio-sémiotique », *Romantisme*, 1983, n°39, p. 108.

² L. Cantagrel, « Dire l'absence. Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour de 1800 », *Romantisme*, 2002, n°117, pp. 31-44.

vide et, dès lors, comme pur spectacle esthétique, caractères qui fondent la perception de la nature comme paysage¹.

Les œuvres de Volney et de Chateaubriand reproduisent cette évolution quand ils se mettent eux-mêmes en scène comme des voyageurs mélancoliques méditant devant d'amples perspectives nues :

Je m'assis sur le tronc d'une colonne ; et là, le coude appuyé sur le genou, la tête soutenue sur la main, tantôt portant mes regards sur le désert, tantôt les fixant sur les ruines, je m'abandonnai à une rêverie profonde².

Je l'ai aussi sentie cette soif vague de quelque chose. [...] Que de fois elle m'a contraint de sortir des spectacles de nos cités, pour aller voir le soleil se coucher sur quelque site sauvage ! que de fois, échappé à la société des hommes, je me suis tenu immobile sur une grève solitaire, à contempler durant des heures, avec cette même inquiétude, le tableau philosophique de la mer³ !

Selon L. Cantagrel, cette posture mélancolique introduit une distance entre la figure et le paysage qui interdit de postuler entre eux tout investissement actif (politique, éthique) pour ne plus laisser subsister qu'un lien de contemplation esthétique. C'est bien ce qui est mis en scène dans « L'Isolement », où le sujet peut considérer le paysage dans son ensemble depuis un belvédère qui lui permet d'en « parcour[ir] tous les points » (v. 23). Le retrait du sujet dans l'indifférence au monde est ainsi la condition d'une esthétisation du paysage, par laquelle la figure élégiaque se dit, à l'instar de la figure mélancolique, à la fois présente et absente de ce paysage, c'est-à-dire en bordure du monde, dans l'entre-deux de la vie et de la mort ; le « je » de « L'Isolement » ne se compare-t-il pas d'ailleurs à une « ombre errante » au vers 19 ? Exilé sur la terre, l'élégiaque est un être limitrophe ; mais précisément pour cette raison, il n'est pas (du moins pas encore) emporté vers l'infini, et son lieu est le bord du « tableau ». Bien que Lamartine associe des séquences « nom + épithète » selon une véritable grammaire de clichés⁴, les expressions « tableau changeant » (v. 4) et « doux tableaux » (v. 17) sont à prendre dans leur sens plein : le paysage mélancolique est un cadre au bord duquel se tient le sujet élégiaque, parce qu'il n'est pas encore perdu, pas encore disparu dans l'infini qui l'appelle. La montagne et le vieux chêne du début du poème indiquent la bordure ou plutôt le coin contre lequel le sujet peut s'adosser au bord du « tableau » dans une mise en scène qui maintient jusqu'au bout son identité. A-t-on assez remarqué ce détail paradoxal : au moment même d'exprimer le vœu d'être emporté comme la feuille morte jusqu'à l'infini céleste, le « je » se redouble textuellement, comme il ne l'avait jamais fait auparavant dans le poème : « Moi, je suis semblable à la feuille flétrie » (v. 51) ? Mieux : il se trouve enfin un comparant grâce auquel il peut se saisir enfin lui-même comme un élément concret, sensible, même si

¹ L. Cantagrel, *ibid.*, p. 33.

² Volney, *Les Ruines ou méditations sur les révolutions des empires* [1795], cité par L. Cantagrel, *ibid.*, p. 34.

³ Chateaubriand, *Essai sur les révolutions* [1797], cité par L. Cantagrel, *ibid.*, pp. 37-38.

⁴ Sur ce point, voir M. E. Birkett, « Trois paysages de Lamartine », *loc. cit.*, p. 50.

c'est un élément en voie de décomposition, de disparition. Nous y verrons, quant à nous, le signe d'une résistance à quitter les bords, à franchir le seuil de la vie et de la mort, mais aussi un signe de l'infléchissement définitif (quoiqu'inaugural) de la méditation vers le poétique, par hantise du pas mortel que devrait faire la pensée pour voler vers l'infini. Il s'agira donc, pour Lamartine, de convertir en image esthétique le paysage afin de lui donner un cadre rassurant, apte à préserver le sujet, ne serait-ce qu'un moment, de la dissolution :

Reconnais-tu ce beau rivage,
Cette mer aux flots argentés,
Qui ne fait que bercer l'image
Des bords en son sein répétés¹ ?

L'embarquement, même dans le golfe arrondi de Baya propice aux amoureux, ne sera donc toujours, chez le Lamartine élégiaque, qu'un acte plein de réserve face aux flots où menace la mort :

Vois-tu comme le flot paisible
Sur le rivage vient mourir !
Vois-tu le volage zéphir
Rider, d'une haleine insensible,
L'onde qu'il aime à parcourir !
Montons sur la barque légère
Que sa main guide sans efforts,
Et de ce golfe solitaire
Rasons timidement les bords².

Essentiellement riverain, le sujet élégiaque ne prend jamais le large, mais se contente de caboter.

Chez Sainte-Beuve, le danger ne vient pas d'une ambitieuse quête philosophique : Joseph Delorme, qui se flatte « d'avoir un *cœur de poète* », abandonne humblement ses réflexions métaphysiques pour mieux sentir l'humanité de l'homme (« Dans ses longs tête-à-tête avec lui-même, sa morgue philosophique était bien tombée³ »), tandis que son ami, dédicataire du poème « Le Soir de la Jeunesse », peut mener son âme « En cet Océan pur, serein et sans désastres, / Où Kant, Platon, Leibnitz, enchaînant leur essor, / Aux pieds de l'Éternel roulent leurs sphères d'or⁴ ». L'obscur menace qui guette le poète est intérieure : elle est la profondeur de l'âme, « voix de l'infini » qui appelle le sujet au milieu de sa rêverie, comme le cours d'eau au cœur du vallon dont l'onde devient visqueuse, comme un « bitume »

¹ A. de Lamartine, « Le Passé », v. 111-114, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 278.

² A. de Lamartine, « Le Golfe de Baya, près de Naples », v. 1-9, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p.198.

³ Sainte-Beuve, « Vie de Joseph Delorme », *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 48.

⁴ Sainte-Beuve, « Le Soir de la Jeunesse », v. 38-40, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, p. 116. Le dédicataire réel de ce texte est Théodore Jouffroy.

qui « brûle et dévore¹ ». Parmi les poèmes de Joseph Delorme, « L'Enfant rêveur » raconte la destinée d'un enfant solitaire et triste à la manière de René², qui s'assied au bord du « grand lac de l'âme³ » et auquel l'énonciateur demande :

Ah ! serais-tu de ceux (je commence à le craindre),
De ceux qu'embrase un feu que rien ne peut éteindre,
Que dévore en naissant un regret éternel,
L'absence de quelque être oublié par le ciel ;
De ceux dont l'âme tremble à des voix inconnues,
Et gémit en dormant comme un lac sous les nues⁴ ?

Les mêmes menaces ignescentes et thériomorphes pèsent donc sur cet enfant et sur Joseph, car ils sont tous deux marqués par un penchant à la rêverie. Or ce qui est notable lorsque l'enfant quitte les berges du lac pour y plonger et devenir un homme, c'est que les profondeurs, *locus horribilis*, confirment le châtement qui était promis à son introspection, à sa rêverie amoureuse :

[...] Brûlant, plein de rougeur,
De son rocher déjà s'est lancé le plongeur,
Et l'onde refermée a blanchi sur sa tête,
Comme un gouffre qui prend et garde sa conquête ;
[...]
Qu'as-tu vu sous les eaux ? précipices sans fond,
Arêtes de rocher, sable mouvant qui fond,
Monstres de toute forme entrelacés en groupe,
Serpents des mers, dragons à tortueuse croupe,
Crocodiles vomis du rivage africain,
Et, plus affreux que tous, le vorace requin.

Les profondeurs de l'âme sont hantées par un « fourmillement tératologique⁵ » dont Jean-Pierre Richard et Marie-Catherine Huet-Brichard ont proposé une interprétation psychanalytique, liée à l'interdit de pénétrer directement l'autre, à l'angoisse de la castration et à la peur de la mère terrible⁶. Quelle que soit les tréfonds mentaux auxquels il parvient (abîme de sa rêverie amoureuse ou régression au ventre maternel), l'enfant fait donc l'expérience d'un interdit des profondeurs de l'âme : « Malheur à qui sonda les abîmes de l'âme ! » dit le dernier vers du poème. Là encore, il ne s'agit pas seulement d'une posture morale, mais aussi d'une manière de concevoir la poésie élégiaque comme chant des bords, ainsi que nous le verrons plus loin.

¹ Sainte-Beuve, « Bonheur champêtre », v. 54 et 89-90, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p. 97-98.

² L'épigraphe du poème est empruntée au *René* de Chateaubriand.

³ Sainte-Beuve, « L'Enfant rêveur », v. 43, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, op. cit.*, p. 147.

⁴ Sainte-Beuve, « L'Enfant rêveur », v. 31-36, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p. 147.

⁵ J.-P. Richard, *Études sur le romantisme, op. cit.*, p. 250.

⁶ Voir J.-P. Richard, *ibid.*, pp. 250-251 et M.-C. Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve : un imaginaire de l'échec*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Balise Pascal, 1999, (Chaiers romantiques), pp. 107-111.

Réisme et rhéisme

Les lieux limitrophes de l'élégie, les bords où se tiennent les élégiaques entre une terre natale qui s'éloigne – même quand on essaie, par le souvenir ou la rêverie, d'en ressusciter le charme – et un infini fluent où l'on risque de se perdre, sont donc, de façon privilégiée, ceux où l'on peut s'ancrer, s'accrocher ponctuellement ou temporairement. Ce sont ceux où la matière des choses, la chair de la nature, a une vertu de rétention ; l'adhérence y est possible, les objets et les êtres y ont une épaisseur où l'intimité peut s'attacher pour retarder son inévitable emportement par et dans le flux temporel. Le paysage élégiaque juxtapose donc fréquemment des symboles de la stabilité matérielle, d'un réisme reposant, rassurant ou consolant, à des symboles de la fluidité temporelle, au rhéisme menaçant, engloutissant. Cependant, c'est toujours en vain (et souvent avec une pleine conscience de cette vanité) que cette construction du paysage s'opère, car, comme l'écrit Jean-Pierre Richard à propos des « points de vie » chez Lamartine, celui-ci « fournit un ancrage, non un abri ; [il] exerce face à la labilité un certain pouvoir de rétention, sans offrir vraiment une protection¹ ». Se situer sur les bords, c'est tenter une manœuvre dilatoire : le sujet élégiaque se définit ainsi comme un sujet *différant* (s'il est permis de reprendre un jeu de mots derridien).

C'est l'une des raisons de la prédilection élégiaque pour le *topos* du vallon boisé traversé par l'onde. Au mouvement fuyant du ruisseau, de la rivière, s'oppose l'amer stable de l'arbre, voire de la forêt. Si le motif du vallon n'est pas nouveau en tant que *locus amoenus*, la sensibilité nouvelle du tournant des Lumières infléchit son sens, et lui attribue des qualités que la génération romantique souligne et approfondit. Le vallon rassemble, en effet, de nombreux atouts pour l'imaginaire élégiaque. En premier lieu, il représente une limitation de l'espace, il dessine une intimité dans l'immensité. C'est de plus une profondeur rassurante, maternelle, parce que réduite : le vallon est un creux, pas un trou, pas une béance. Il participe en outre à ce qu'en termes bachelardiens on nommerait volontiers une « dialectique du dedans et du dehors² », en ce sens qu'il permet un enfouissement protecteur, mais qu'il a aussi son horizon, c'est-à-dire un ailleurs toujours appréhendé au sujet par la crête des collines ou la cime des arbres. Enfin, il relève par sa courbure d'une « phénoménologie du rond », figure propre à figurer l'être, voire figure même de l'être : « Nous dirions alors : *das Dasein ist rund*,

¹ J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*, op. cit., p. 161.

² G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 191.

l'être est rond¹ » écrit encore Bachelard. Centré autour d'un arbre, foyer de concentration de l'être, ou entouré d'une forêt, protection mais aussi antériorité rassurante de l'être², le vallon offre au sujet l'occasion de cerner et de confirmer pour lui-même son identité. Mais traversé par l'eau, il n'est pas inerte et rappelle aussi la réalité du temps qui passe.

De cet engouement élysiaque pour la polyvalence imaginaire du vallon, on trouve déjà un premier indice chez Victoire Babois. Le septième et dernier poème de ses *Élégies*, « Le Saule des regrets », rend complexe le rapport désenchanté au lieu jadis aimé : le rapport entre le lieu et le « je » y est fluctuant, hésitant. La poétesse y trouve l'occasion d'exprimer l'attitude ambivalente du sujet élysiaque face à la mort. En effet, le « je » revient dans le « vallon » heureux dont le saule, « cher à l'amour et cher à la sagesse » est le centre symbolique. Ce retour répond d'abord à un besoin de consolation, puisque le locuteur supplie le saule d'accueillir sous son feuillage sa tristesse. Le choix du saule, arbre récurrent dans la littérature élysiaque³, s'explique aisément par sa forme enveloppante propice à suggérer une intimité toute maternelle, par son feuillage couvrant qui dérobe au regard d'autrui l'exploré, enfin par sa proximité naturelle avec l'eau, le bruissement de ses feuilles et son aspect général, qui évoquent l'écoulement des pleurs. Ce sont ces qualités intimes et compassionnelles qui motivent la demande du sujet :

Dans ce même vallon, doux saule, j'étais mere !
Mon ame s'enivrait d'orgueil et de bonheur ;
Dans ce même vallon, seule avec ma misere,
Je n'ai que ton abri, mes regrets, et mon cœur.

Ma fille a respiré l'air pur de ton rivage,
Elle a cueilli des fleurs sur ces gazons touffus.
Ses charmes innocents, les graces de son âge
Ont embelli ces lieux : doux saule, elle n'est plus⁴ !

La première de ces strophes est exemplaire : la structure parallèle de l'anaphore souligne la confrontation dysphorique du passé et du présent. Elle met en évidence la scission entre l'identité affirmée du vallon et la déception liée au fantasme de son figement ; le « je » saisit ici dans l'épreuve du retour spatial la dimension narrative de l'identité, le travail du temps qui

¹ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *ibid.*, p. 209.

² Méfiant vis-à-vis de la prétendue valeur « ancestrale » de la forêt, « valorisation trop rapide, souvent toute verbale, jamais bien surveillée », Bachelard admet pourtant que, liée à des souvenirs d'enfance, par exemple, « la forêt règne dans l'antécédent » (G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris : P.U.F., 2010, (Quadrige), p. 172). De même, explorant la dimension nostalgique de la forêt dans la littérature du XIX^e siècle, Robert Harrison note que « les forêts ont la faculté psychique d'évoquer les souvenirs du passé, [qu'] elles sont précisément la métaphore du souvenir même, en quelque sorte baignées de l'aura des origines perdues » (R. Harrison, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, traduit de l'anglais par F. Naugrette, Paris : Flammarion, 1992, (Champs), p. 229).

³ Voir, parmi de nombreux exemples, A. de Musset, « Lucie – Élégie » [1835], poème issu d'une sorte de réduction du long poème narratif « Le Saule », dans *Premières Poésies. Poésies nouvelles*, *op. cit.*, pp. 240-242.

⁴ V. Babois, « Le Saule des regrets », v. 9-16, *Élégies sur la mort de sa fille*, *op. cit.*, p. 20.

ronge l'être humain. Le « je » mesure donc le passage du temps, vécu non seulement comme un abandon (dans l'opposition « mere » vs « seule »), mais aussi comme dégradation de soi, comme soustraction ontologique (dans le passage de l'*être* à l'*avoir* : « j'étais » vs « Je n'ai que... ») et comme repliement nostalgique après le déploiement euphorique, comme le suggère le mouvement inverse des vers 10 et 12 : à l'expansion du vers 10 qui porte l'âme, placée en début de vers, à « s'enivr[er] d'orgueil et de bonheur », dans un élan vers l'abstraction, répond en effet le vers 12, où l'énumération « ton abri, mes regrets, et mon cœur » marque un retrait dans une intimité croissante, de plus en plus intérieure et incarnée. Mais cette mesure du flux temporel s'effectue à l'aune d'un repère stable : l'identité du vallon. La strophe suivante précise aussitôt que cette identité n'est pas synonyme d'immutabilité : l'échange impalpable, impondérable, entre l'enfant et le vallon a été interrompu par la mort. Car il s'agissait bien d'un insaisissable échange, un étrange commerce pneumatique et esthétique, qui ne trouve à se dire qu'en des termes suggestifs mais vagues : « air pur », « fleurs », « charmes », « graces ». Le vallon a perdu ce qui l'embellissait, il a perdu ce supplément d'âme et de beauté qui lui donnait son attrait et sa densité ontologique, de sorte que le vallon lui-même, bien que demeuré le « même », présente un autre aspect aux yeux du sujet :

J'aimais à contempler sa touchante figure
 Dans le crystal mouvant de ce faible ruisseau ;
 J'y trouvais son souris, sa blonde chevelure...
 Hélas ! je cherche encore, et n'y vois qu'un tombeau. [...]

Dérobe à tous les yeux ce douloureux mystère ;
 Que ton ombre épaissie enveloppe mon sort ;
 Sous tes pâles rameaux retombant vers la terre,
 Enferme autour de toi le silence et la mort.

Dieux ! tu m'entends ; déjà sur ta tige flétrie
 La fleur perd son éclat, la feuille sa fraîcheur.
 Doux saule, tu me peins le terme de la vie ;
 Hélas ! tu veux aussi mourir de ma douleur¹.

Le vallon et le saule perdent leur éclat et prennent sans équivoque une teinte funèbre. Le lieu ne reflète pas seulement le désespoir intérieur du sujet, il signe à ses yeux l'arrêt du temps, l'inéluctable arrivée de la mort, qui n'épargne pas, contrairement à ce que le « je » percevait en un premier moment, la nature. Les clichés de la flétrissure végétale, du printemps perdu, du vallon déchu fournissent alors à la poétesse l'opportunité de mettre en scène les désirs ambivalents du sujet élégiaque, qui fluctue entre acceptation et refus de la mort, parce qu'il

¹ V. Babois, « Le Saule des regrets », v. 17-20 et 25-32, *Élégies sur la mort de sa fille*, op. cit., p. 21.

est tendu entre la nostalgie de vivre et l'appel du mourir, ce que les virevoltes d'un vers à l'autre rendent de manière dramatique :

Apprends-moi donc aussi qu'il faut céder au sort.

Ah ! rends-moi du printemps la fraîcheur renaissante ;
Rends à mon cœur flétri ses dons trop tôt perdus ;
Rends-moi les arts, la paix, l'amitié plus touchante...
Mais, non, ne me rends rien : doux saule, elle n'est plus¹ !

Le retour sur les lieux du bonheur maternel a ainsi ouvert le sujet au temps. Écartelé entre le désir nostalgique d'un impossible retour au passé et l'acceptation d'un présent endeuillé, le sujet a fait l'épreuve de l'irréversibilité du temps par delà la réversibilité de l'espace.

Le vallon fait ensuite fortune, si l'on peut dire, dans l'élégie romantique. Chez Lamartine, il a valeur d'archétype. Sa clôture, sa courbure maternelle, son invitation à l'ensommeillement et sa végétation couvrante désignent le vallon comme un lieu protecteur et rassurant ; dans le poème qui lui est consacré, l'animation aquatique de « deux ruisseaux² » le fait échapper à une complète inertie funèbre. Or c'est bien comme un ultime refuge qu'est présenté le vallon, « asile d'un jour pour attendre la mort³ » que demande un sujet qui n'est plus en projet – un sujet alourdi par le sentiment du *taedium vitae*. Bien qu'abondamment commentées, les strophes 2 à 6 du « Vallon » importent en ce qu'elles donnent à voir ce paysage naturel propre à une régression apaisante vers l'enfance :

Voici l'étroit sentier de l'obscur vallée :
Du flanc de ces coteaux pendent des bois épais,
Qui, courbant sur mon front leur ombre entremêlée,
Me couvrent tout entier de silence et de paix.

Là, deux ruisseaux cachés sous des ponts de verdure
Tracent en serpentant les contours du vallon ;
Ils mêlent un moment leur onde et leur murmure,
Et non loin de leur source ils se perdent sans nom.

La source de mes jours comme eux s'est écoulée ;
Elle a passé sans bruit, sans nom et sans retour :
Mais leur onde est limpide, et mon âme troublée
N'aura pas réfléchi les clartés d'un beau jour.

La fraîcheur de leurs lits, l'ombre qui les couronne
M'enchaînent tout le jour sur les bords des ruisseaux ;
Comme un enfant bercé par un chant monotone,
Mon âme s'assoupit au murmure des eaux.

Ah ! c'est là qu'entouré d'un rempart de verdure,
D'un horizon borné qui suffit à mes yeux,
J'aime à fixer mes pas, et, seul dans la nature,

¹ V. Babois, « Le Saule des regrets », v. 40-44, *Élégies sur la mort de sa fille*, op. cit., p. 22.

² Lamartine, « Le Vallon », v. 9, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 105.

³ Lamartine, « Le Vallon », v. 4, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques*, idem.

À n'entendre que l'onde, à ne voir que les cieux¹.

La rêverie s'arrête dans l'espace rassurant du vallon de l'enfance, qu'elle actualise dans le discours par le présentatif « Voici », et s'enfouit dans sa végétation dense et protectrice, son « rempart de verdure » qui répond au désespérant « reste de verdure » du premier vers de « L'Automne ». Mais il vaut peut-être la peine de remarquer à nouveau cette évidence que la rêverie intime n'est pas qu'une question d'images douces et fémininnes, mais se soutient également d'une parole maternelle, qui s'apparente à la berceuse évoquée au vers 19. « Chant monotone » lui-même, le poème ressasse sans cesse le même lexique : « ombre », « verdure », « onde », « ruisseaux », « source », « jour », « âme », etc., ou joue de la variation synonymique (« vallée » / « vallon »). Tel un « murmure » à peine détaché du « silence », la parole ne connaît plus d'articulation, pour s'approcher de la musicalité pure, dans la modulation phonétique la plus subtile des nasales et des diphtongues comportant une vélaire (« Qui, courbant sur mon front leur ombre entremêlée »), des allitérations en [m] (« Ils mêlent un moment leur onde et leur murmure »), ou des assonances et allitérations multiples (« La source de mes jours comme eux s'est écoulée »). Le poète, comme les ruisseaux, se retrouve « sans nom » et retourne à un temps d'avant le langage, ce temps de la berceuse qui s'appelle l'*in-fans*. La fluidité du vers, sa vibration continue qui semble tendre vers le silence, contribue tout autant que la « verdure » enveloppante à donner à la rêverie du sujet sa valeur fusionnelle.

Paré de tous les prestiges de l'intimité (rondeur, douceur, amoureux embrassement, atténuation de la lumière par l'ombrage, réconciliation du bruit et du silence dans le murmure), le vallon devient la figure envahissante de l'apaisement, et ses occurrences se multiplient dans les deux recueils : « sombres vallées² » qui entourent le lac Léman, « Voluptueux vallon³ » de Baya, « fond du vallon⁴ » où se cache le temple, « vallons » et « bocages⁵ » de Bissy, « vallon⁶ » où se repose le laboureur, « vallons⁷ » d'Ischia où les rayons du soleil dorment, ou encore « vallons paternels⁸ » évoqués dans « Les Préludes ». Ces derniers prennent d'ailleurs un relief particulier, en tant que première peinture personnelle –

¹ Lamartine, « Le Vallon », v. 5-24, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques, idem*.

² Lamartine, « Ressouvenir du lac Léman », v. 33, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 161.

³ Lamartine, « Le Golfe de Baya, près de Naples », v. 74, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 200.

⁴ Lamartine, « Le Temple », v. 6, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 202.

⁵ Lamartine, « Adieu », v. 33, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 221.

⁶ Lamartine, « Le Passé », v. 12, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 275.

⁷ Lamartine, « Ischia », v. 7, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 286.

⁸ Lamartine, « Les Préludes », v. 300, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 358.

quoique non strictement autobiographique – des lieux de l'enfance, bien avant « Milly ou la Terre natale » et « La Vigne et la maison ». La rêverie poétique ressuscite le « berceau » du poète dans un long passage qui mêle aux lieux communs de l'éloge de la vie rustique des notations sensibles au fort pouvoir évocateur :

Ô vallons paternels, doux champs, humble chaumière,
Au bord penchant des bois suspendus aux coteaux,
Dont l'humble toit, caché sous des touffes de lierre,
Ressemble au nid sous les rameaux ;

Gazons entrecoupés de ruisseaux et d'ombrages,
Seuil antique où mon père, adoré comme un roi,
Comptait ses gras troupeaux rentrant des pâturages,
Ouvrez-vous ! ouvrez-vous ! c'est moi.

Voilà du dieu des champs la rustique demeure.
J'entends l'airain frémir au sommet de ses tours ;
Il semble que dans l'air une voix qui me pleure
Me rappelle à mes premiers jours.

Oui, je reviens à toi, berceau de mon enfance,
Embrasser pour jamais tes foyers protecteurs ;
Loin de moi les cités et leur vaine opulence !
Je suis né parmi les pasteurs.

Enfant, j'aimais, comme eux, à suivre dans la plaine
Les agneaux pas à pas, égarés jusqu'au soir ;
À revenir, comme eux, baigner leur tendre laine
Dans l'eau courante du lavoir.

J'aimais à me suspendre aux lianes légères,
À gravir dans les airs de rameaux en rameaux,
Pour ravir, le premier, sous l'aile de leurs mères
Les tendres œufs des tourtereaux.

J'aimais les voix du soir dans les airs répandues,
Le bruit lointain des chars gémissant sous leur poids,
Et le sourd tintement des cloches suspendues
Au cou des chevreaux, dans les bois.

Et depuis, exilé de ces douces retraites,
Comme un vase imprégné d'une première odeur,
Toujours, loin des cités, des voluptés secrètes
Entraînaient mes yeux et mon cœur.

Beaux lieux, recevez-moi sous vos sacrés ombrages !
Vous qui couvrez le seuil de rameaux éplorés,
Saules contemporains, courbez vos longs feuillages
Sur le frère que vous pleurez.

Reconnaissez mes pas, doux gazons que je foule,
Arbres, que dans mes jeux j'insultais autrefois,
Et toi qui, loin de moi, te cachais à la foule,
Triste écho, réponds à ma voix.

Je ne viens pas traîner, dans vos riants asiles,
Les regrets du passé, les songes du futur :
J'y viens vivre ; et, couché sous vos berceaux fertiles,

Abriter mon repos obscur.

S'éveiller, le cœur pur, au réveil de l'aurore,
Pour bénir, au matin, le Dieu qui fait le jour ;
Voir les fleurs du vallon sous la rosée éclore
Comme pour fêter son retour ;

Respirer les parfums que la colline exhale,
Ou l'humide fraîcheur qui tombe des forêts ;
Voir onduler de loin l'haleine matinale
Sur le sein flottant des guérets ;

[...]

Voir, de vos doux vergers, sur vos fronts les fruits pendre ;
Les fruits d'un chaste amour dans vos bras accourir,
Et, sur eux appuyé, doucement redescendre :
C'est assez pour qui doit mourir¹.

Ce long passage offre l'avantage de pouvoir suivre une nouvelle fois le développement de la rêverie. Certes, Lamartine, dans le commentaire des « Préludes », affirme qu'il écrit là en poète plus qu'en homme, et qu'il se montre « plus habile artiste² ». Mais le passage dépasse la simple virtuosité en ce qu'il donne à voir un modèle de la rêverie élégiaque lamartinienne, quand bien même elle ne répondrait guère à un sentiment réellement ressenti à cette période heureuse de sa vie. La pensée se tourne vers les « vallons paternels » en une invocation initiale qui, par un resserrement progressif (« vallons » → « champs » → « chaumière » → « toit »), aboutit à l'image du « nid », ultime figuration du désir d'intimité. Le sujet se porte en avant de sa rêverie, dans un mouvement qui voudrait forcer l'entrée dans la *re-présentation* imaginaire des lieux d'autrefois. Mais l'insistante formule « Ouvrez-vous ! ouvrez-vous ! c'est moi », n'exprime pas seulement le souhait du sujet de réintégrer le lieu de son intimité la plus profonde, parce que la plus archaïque : elle demande la *re-connaissance* du sujet, la résurgence d'une identité : la clause « c'est moi » exige d'être lue à la lettre. Or, la formule, quasi magique, possède une force performative qui se révèle dès le quatrain suivant, par le surgissement, comme en réponse à l'invocation, d'une apparition – le déictique « Voilà » garde ici toute sa valeur visuelle étymologique – et d'un appel : « une voix qui me pleure / Me rappelle ». Les cinq strophes qui viennent ensuite règlent cet accord (au sens vocal, musical du terme), fixent les modalités de la rencontre entre le sujet et son « berceau » : renoncement dramatisé aux opulentes « cités », anamnèse des humbles plaisirs de l'enfance dans la triple anaphore de « J'aimais », et, dans la confrontation des deux postulations du *moi*, désignation

¹ Lamartine, « Les Préludes », v. 300-351 et v. 368-371, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, pp. 358-361.

² Lamartine, commentaire de 1849 aux « Préludes », *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 362.

enfin possible du sentiment de déchirement, d'exil. À partir de ce point commence un autre moment de la rêverie : le sujet voit désormais les vallons paternels dans leur plénitude esthétique (« Beaux lieux »), religieuse (« sacrés ombrages ») et éthique (courbure compassionnelle des saules). La vision se densifie, elle procure un bien-être sensoriel auquel le présent donne un aspect concret et l'infinif une infinie disponibilité : « doux gazons que je foule », « Voir les fleurs du vallon [...] éclore », « Respirer les parfums que la colline exhale », « humide fraîcheur ». Le vallon dépasse le simple apaisement de la nostalgie pour devenir le seul lieu temporairement vivable « pour qui doit mourir » : « J'y viens vivre ».

De ce vallon, forme primordiale de la rêverie du repos et de l'intimité, Jean-Pierre Richard a signalé les formes dérivées chez Lamartine : le golfe, la grotte, la maison, auxquels s'ajoute notamment le port¹. Le golfe de Baya, en sa tranquillité nocturne, baigné de « fraîcheur » et de « doux concerts² » s'amuissant bientôt quand la nuit s'épaissit, offre ainsi au sujet un refuge en bien des points comparables au vallon. Ce sont aussi les « grands golfes d'azur, où de rêveuses voiles / Répercutant le jour sur leurs ailes de toiles, / Passent d'un bord à l'autre avec les blonds troupeaux³ ». Associé au golfe, le port est également une figure majeure de l'intimité : « Nautoniers sans étoile, abordez ! c'est le port⁴ » s'écrit le poète au début de « La Semaine sainte à La Roche-Guyon ». Il serait fastidieux, pourtant, de faire un inventaire complet de ces îlots intimes dans l'élégie lamartinienne ; ce qui nous semble essentiel, c'est de voir que la rêverie élégiaque est véritablement pour le poète un moyen de suspendre le mouvement centrifuge qui porte le sujet élégiaque à se perdre toujours davantage en s'éloignant sans cesse de son lieu ontologique propre.

Mais que faire s'il n'est point de vallon (ni d'équivalent insulaire ou autre) immédiatement disponible pour la conscience élégiaque, afin que le *moi* fasse halte et se repose durant quelques instants de l'incessant mouvement du temps ? Il semble toujours possible alors, pour la rêverie, de s'inventer un vallon substitutif, de replier le paysage sur lui-même, et partant de recourber le temps en durée cyclique. L'on retrouve ainsi l'un des idéaux majeurs de la poésie intimiste auquel nous avons déjà fait allusion : la superposition (consolante) du lieu fatal au lieu natal. Si elle trouve ses premières formulations dès

¹ J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*, op. cit., pp. 163-164.

² Lamartine, « Le Golfe de Baya, près de Naples », v. 16 et v. 28, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., pp. 198-199.

³ Lamartine, « Le Vallon », v. 9-11, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques*, *ibid.*, p. 160.

⁴ Lamartine, « La Semaine sainte à La Roche-Guyon », v. 2, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques*, *ibid.*, p. 224.

l'Antiquité, cette idée est particulièrement mise en valeur dans *Corinne ou l'Italie* par le personnage éponyme :

La tombe rapprochée du berceau semble placer sous le même ombrage toute une vie ; tandis que les années passées sur un sol étranger sont comme des branches sans racines. La génération qui vous précède ne vous a pas vu naître ; elle n'est pas pour vous la génération des pères, la génération protectrice¹ [...].

L'espace s'arrondit parfois dans le but de placer côte à côte le *tombeau* et le *berceau* (l'assonance finale de ces deux mots aidant souvent à leur rapprochement textuel), encerclant la vie humaine sous le même ombrage (image apaisante d'une réduction de l'espace à la dimension intime) ou plutôt dans un cycle – geste consolatoire en ce qu'il permet d'espérer une renaissance de l'âme et, comme l'écrit D. Madelénat, d'« incarne[r] un rêve de fixité et de continuité² ». Ainsi chez Desbordes-Valmore, où le repli spatio-temporel se complique tantôt d'un rêve de fusion avec l'enfant perdue :

Je veux aller mourir aux lieux où je suis née ;
Le tombeau d'Albertine est près de mon berceau ;
Je veux aller trouver son ombre abandonnée ;
Je veux un même lit près du même ruisseau³.

tantôt d'un désir de faire du rivage l'instrument d'une retenue de l'aimé au « même lieu » :

Ne t'en va pas, reste au rivage ;
L'amour le veut, crois-en l'amour.
La mort sépare tout un jour ;
Tu fais comme elle ; ah ! quel courage !

Vivre et mourir au même lieu ;
Dire : au revoir ; jamais adieu⁴.

Mais d'autres stratégies de repliement spatio-temporel sont possibles : bien des poèmes de Lamartine, par exemple, tendent à métamorphoser le rivage maritime en ceintures d'étendues aquatiques, en envisageant les rivages et les horizons lointains qui répondent à celui où l'on est, de sorte que la mer paraît se clore sur elle-même, en une sorte de bouclage lacustre. Dans « Adieu », dans « Le Passé », dans « Adieux à la mer », pour ne citer que trois exemples, l'océan et la mer sont sans cesse réduits à la circularité de leurs contours – même les plus lointains – de telle manière qu'ils apparaissent finalement comme un lac aux bords duquel on peut toujours revenir, pour un instant, « Rattacher, vers le soir, [s]a barque à [s]on rivage⁵ ». Le sujet élégiaque possède ainsi parfois l'étonnant pouvoir de recréer son propre ancrage intime, en arrondissant l'espace autour d'un noyau rond (le berceau, la nacelle, l'esquif) qui impose sa forme à tout le paysage pour en faire un vallon ou un lac – le second étant encore

¹ Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, op. cit., pp. 377-378.

² D. Madelénat, *L'Intimisme*, op. cit., p. 84.

³ M. Desbordes-Valmore, « Le Mal du pays », v. 1-4, *Les Pleurs*, dans : *Œuvres poétiques*, op. cit. p. 217.

⁴ M. Desbordes-Valmore, « Jamais adieu », v. 1-6, : *Œuvres poétiques*, *ibid.*, p. 237.

⁵ Lamartine, « La Retraite », v.69, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 141.

supérieur au premier, pour Lamartine, car il arrondit non seulement la terre et la végétation, mais aussi le ciel, nous y reviendrons dans l'analyse du « Lac ».

Sainte-Beuve, par la voix de son Joseph Delorme, admirateur de Lamartine, donne au vallon des valeurs proches de celles que nous venons d'évoquer. Rien que de conventionnel dans la description du lieu, de prime abord : près d'Oxford apparaît par exemple un « vallon charmant, / Où l'on voit fuir sans fin des collines boisées, / Des bruyères couper des plaines arrosées, / La rivière qui passe et le vivier dormant¹ ». Joseph Delorme sait que « Pour jouir ici-bas des fleurs de [s]a saison, / Et doucement couler cette humaine journée », il ne lui faut presque que « du ciel, de l'onde et du gazon² ». Car le vallon beuvien, comme celui de Lamartine, permet un repli face au temps, dans un oubli temporaire, comme dans ce court « Vœu » :

Pour trois ans seulement, oh ! que je puisse avoir
Sur ma table un lait pur, dans mon lit un œil noir,
Tout le jour du loisir ; rêver avec des larmes ;
Vers midi, me coucher à l'ombre des grands charmes ;
Voir la vigne courir sur mon toit ardoisé,
Et mon vallon riant sous le coteau boisé ;
Chaque soir m'endormir en ma douce folie,
Comme l'heureux ruisseau qui dans mon pré s'oublie ;
Ne rien vouloir de plus ; ne pas me souvenir ;
Vivre à me sentir vivre !... Et la mort peut venir³.

On voit ici que la proximité d'un ruisseau « qui s'oublie » dans un pré à proximité du vallon participe à ce paysage euphorisant, mais que paradoxalement c'est aussi l'élément qui rappelle le sujet élégiaque au temps : oublieuse, l'eau n'en est pas moins la ligne qui fait sortir la conscience du vallon en direction du pré, et qui ramène ainsi la rêverie qui voudrait « ne pas [s]e souvenir » dans le flux temporel, c'est-à-dire aussi vers l'horizon prospectif de la mort. Chaque fois que la conscience beuvienne désire s'échapper du temps, suspendre son passage en s'enfouissant dans le vallon, le temps la rattrape, lui opposant une raison lucide, comme dans « Le Plus Long Jour de l'année », poème imité de Wordsworth, où l'énonciateur invite « la plus belle du vallon⁴ » à quitter « le berceau de feuillage⁵ » :

Et nous, égarés dans le rêve,
Nous ne croyons pas au déclin ;
L'arbre, au printemps, reprend sa sève,
La fleur chaque avril se relève,
Et notre cœur est toujours plein !

Ô jeune fille, sois plus sage,

¹ Sainte-Beuve, « Sonnet – Pour un ami », v. 1-4, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, op. cit.*, p. 176.

² Sainte-Beuve, « Italie », v. 18-20, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p. 172.

³ Sainte-Beuve, « Vœu », *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p. 121.

⁴ Sainte-Beuve, « Le Plus Long Jour de l'année », v. 27, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p. 136.

⁵ Sainte-Beuve, « Le Plus Long Jour de l'année », v. 1, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p. 135.

Et, quand ton déclin va venir,
Ne laisse pas le frais ombrage
Ni les fruits d'or dans le feuillage
Te voiler le sombre avenir¹.

Le repli fusionnel dans la rondeur sans aspérités, accueillante, utérine, du vallon, fait aussi l'objet du « Creux de la vallée ». L'énonciateur y découvre un hypothétique abri face au temps :

Au fond du bois, à gauche, il est une vallée
Longue, étroite ; à l'entour, de peupliers voilée ;
Loin des sentiers battus ; à peine du chasseur
Connue, et du berger : l'herbe en son épaisseur
N'agite sous vos pas couleuvre ni vipère ;
À toute heure au mois d'août un zéphyr y tempère,
À l'ombre des rameaux, les cuisantes chaleurs
Qui sèchent le gazon et font mourir les fleurs.
Mais vers le bas surtout, dans le creux, où la source
Se repose et sommeille un moment dans sa course,
Et par places scintille en humides vitraux,
Ou murmure invisible à travers les sureaux,
Que le vallon est frais ! l'alouette y vient boire,
La sarcelle y baigner sa plume grise et noire,
La poule d'eau s'y pendre au branchage mouvant².

L'heureuse image de la vitrification (« humides vitraux ») rassemble deux signes de la suspension du flux temporel : l'ensommeillement de l'eau et l'atténuation de la lumière, dont le faisceau unique se voit démultiplié en scintillements irisés. L'épaisseur végétale et la matérialité aquatique appelle le sujet à un mouvement fusionnel dont les oiseaux, faisant corps avec la double ondulation fluide de la source et du branchage, donnent déjà l'exemple. Mais bientôt la baignade, imaginée comme descente dans la substantialité du paysage, se convertit en noyade, selon l'ambivalence (ou l'oscillation) maternelle et funèbre caractéristique du « régime nocturne de l'image³ » :

En me promenant là, je me suis dit souvent :
Pour qui veut se noyer la place est bien choisie.
On n'aurait qu'à venir, un jour de fantaisie,
À cacher ses habits au pied de ce bouleau,
Et, comme pour un bain, à descendre dans l'eau :
Non pas en furieux, la tête la première ;
Mais s'asseoir ; regarder ; d'un rayon de lumière
Dans le feuillage et l'eau suivre le long reflet ;
Puis, quand on sentirait ses esprits au complet,
Qu'on aurait froid, alors, sans plus traîner la fête,
Pour ne plus la lever, plonger avant la tête⁴.

¹ Sainte-Beuve, « Le Plus Long Jour de l'année », v. 56-65, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, pp. 136-137.

² Sainte-Beuve, « Le Creux de la vallée », v. 1-15, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p. 153.

³ Voir G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris : Dunod, 1992, pp. 219-320 notamment.

⁴ Sainte-Beuve, « Le Creux de la vallée », v. 16-26, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, op. cit.*, p. 153.

S'il hésite à quitter le bord du rivage pour plonger dans l'eau, c'est que le sujet y perçoit derechef le danger d'un retour au mouvement temporel, inévitablement associé à la dégradation de l'être jusqu'à la mort. L'énonciateur du poème anticipe d'ailleurs le moment où l'on retrouverait son corps ; des images macabres s'enchaînent pour dire l'horreur d'une telle soumission au temps, qui mène à la perte du nom, c'est-à-dire à l'effacement de l'identité :

De grand matin venus, quelques gens de l'endroit,
Tirant par les cheveux ce corps méconnaissable,
Cette chair en lambeaux, ces os chargés de sable,
Mêlant des quolibets à quelques sots récits,
Deviseront longtemps sur mes restes noircis,
Et les brouetteront enfin au cimetière ;
Vite on clouera le tout dans quelque vieille bière,
Qu'un prêtre aspergera d'eau bénite trois fois ;
Et je serai laissé sans nom, sans croix de bois¹ !

La fin du poème interroge alors, non sans une ironique amertume, l'immobilité du lieu : « Et durant ces beaux plans d'un bonheur que j'espère, / Que devient, croyez-vous [...] / À gauche, au fond du bois, la tranquille vallée ? », dénonçant le vallon comme impossible demeure. S'il s'ancre fugitivement dans la vallée boisée, le sujet est condamné à en sortir, ne serait-ce que par la mort : le vallon ne protège donc nullement. Qu'il le quitte volontairement ou qu'il essaie de s'y enfoncer jusqu'à faire corps avec lui, le sujet sera exclu du lieu. Le vallon n'est pas un lieu où l'être puisse se conserver intégralement : sa chair, son corps, seront inéluctablement expulsés par un lieu auxquels ils sont, en définitive, indifférents. Maintenir la totalité de son être, autrement dit littéralement *faire corps* avec le vallon, est rigoureusement impossible. Comme Lamartine, mais sans doute avec plus d'amertume et plus de violence que lui, Sainte-Beuve découvre que le vallon n'est qu'une fugace localisation, et non une demeure.

Le vallon élégiaque hugolien se rêve, lui aussi, lieu parenthétique, à l'écart du temps, mais *Les Feuilles d'automne*, écrites dans le sillage des heurts politiques de 1830, ne manquent pas de lui donner une signification moins individuelle, en le plaçant à proximité de Paris, où s'écrit l'Histoire en marche. On songe surtout à « Bièvre », pièce en quatre parties qui s'ouvre sur une belle mais traditionnelle *reconnaissance* d'un vallon romantique, comme s'il s'agissait d'ailleurs de souligner simplement à quel point la vallée de la Bièvre illustre un archétype :

Oui, c'est bien le vallon ! le vallon calme et sombre !
Ici l'été plus frais s'épanouit à l'ombre.
Ici durent longtemps les fleurs qui durent peu.

¹ Sainte-Beuve, « Le Creux de la vallée », v. 44-52, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p. 154.

Ici l'âme contemple, écoute, adore, aspire,
Et prend pitié du monde, étroit et fol empire
Où l'homme tous les jours fait moins de place à Dieu !

Une rivière au fond ; des bois sur les deux pentes.
Là des ormeaux, brodés de cent vignes grimpantes ;
Des prés, où le faucheur brunit son bras nerveux ;
Là, des saules pensifs qui pleurent sur la rive,
Et, comme une baigneuse indolente et naïve,
Laissent tremper dans l'eau le bout de leurs cheveux¹.

C'est en fait la reconnaissance d'un lieu infantile auquel procède le premier mouvement du poème, et dont il décrit la sérénité apaisante et vertueuse tout en en dénonçant la candeur utopique :

Oui, c'est un de ces lieux où notre cœur sent vivre
Quelque chose des cieux qui flotte et qui l'enivre ;
Un de ces lieux qu'enfant j'aimais et je rêvais,
Dont la beauté sereine, inépuisable, intime,
Verse à l'âme un oubli sérieux et sublime
De tout ce que la terre et l'homme ont de mauvais².

Ce qui fait sortir la conscience de cette vallée qui « est comme un beau rêve » (v. 38) et où « dès l'aube on suit les lisières » (v. 31), ce n'est plus le flux aquatique du temps existentiel, individuel, mais c'est le cratère, brûlant et visqueux, de l'Histoire où les destinées sont noyées malgré elle :

Et l'on ne songe plus, tant notre âme saisie
Se perd dans la nature et dans la poésie,
Que tout près, par les bois et les ravins caché,
Derrière le ruban de ces collines bleues,
À quatre de ces pas que nous nommons des lieues,
Le géant Paris est couché !

On ne s'informe plus si la ville fatale,
Du monde en fusion ardente capitale,
Ouvre et ferme à tel jour ses cratères fumants ;
Et de quel air les rois, à l'instant où nous sommes,
Regardent bouillonner dans ce Vésuve d'hommes
La lave des événements³ !

La ville ardente répond au frais vallon ; au miroir circulaire du lac où la conscience élégiaque peut ancrer un moment sa paisible rêverie, Hugo oppose, comme un pendant concret et collectif, le lac de lave où la conscience historique et politique voit « bouillonner » le destin des peuples. La « poésie » élégiaque, alors prise en mauvaise part, doit s'ouvrir à un lyrisme prophétique et politique vers lequel Hugo lui-même tendra avec de plus en plus de conviction.

Mais le vallon, compris comme figure exemplaire de la tension entre le réisme et le rhéisme, entre le désir de fixité et la loi de fugacité, n'est pourtant pas le seul lieu où cette

¹ V. Hugo, « Bièvre », v. 1-12, *Les Feuilles d'automne*, dans : *Poésie I, op. cit.*, p. 306.

² V. Hugo, « Bièvre », v. 25-30, *Poésie I, idem*.

³ V. Hugo, « Bièvre », v. 79-90, *Poésie I, ibid.*, p. 307.

tension est sensible pour le sujet élégiaque, et encore moins celui où cette tension trouve à s'apaiser le plus complètement *possible* – toute résolution de la tension étant en revanche, on l'aura compris, exclue. C'est chez Lamartine que l'ancrage symbolique le plus satisfaisant pour la conscience élégiaque apparaît : il s'agit du lac.

« *Le Lac* » : le lieu et la formule de l'élégie

Il peut sembler cocasse d'emprunter à Rimbaud le moyen de dire ce que représente « *Le Lac* » pour l'élégie, mais nous indiquons seulement par là l'importance majeure de ce poème dans la constitution d'une représentation du genre pour le lecteur moderne. La difficulté à définir abstraitement ou théoriquement l'élégie est peut-être compensée, pour la grande majorité des lecteurs, par l'image intuitive qu'ils s'en forgent à partir de textes archétypaux ou considérés comme des *modèles* du genre – avec toute la part d'appréciation subjective et de tradition d'histoire littéraire que cette notion véhicule. Mais surtout certains textes montrent en acte l'élégie, ou à tout le moins une face de l'élégie, avec une telle *évidence* (et ce terme est ici à entendre au sens étymologique) que leur réception les élève au rang, non pas seulement de modèles formels, mais de lieux originels de l'élégie, ou encore de lieux premiers de l'épiphanie d'un idéal générique. « *Le Lac* » ne peut être, nous semble-t-il, que de ceux-là, tant il a influé et influe encore sur la représentation et la compréhension modernes et contemporaines du genre.

« *Le Lac* », c'est donc d'abord un *lieu* de l'élégie : lieu textuel, mais aussi lieu imaginaire (figure spatiale d'une scénographie poétique), et bientôt lieu commun. Mais c'est aussi une *formule* de l'élégie, configuration originale d'un rapport du *moi* au monde par et dans les mots, exerçant une telle fascination qu'on peut la qualifier d'ensorcelante. Étrange destinée d'un poème, sans doute, que de devenir un élément essentiel de la « généralité lectoriale¹ » alors même qu'il n'a jamais été désigné par son auteur comme « élégie² » ; mais on ne peut que remarquer que le devenir du texte est en partie lié à celui du genre.

« *Le Lac* » a connu une célébrité immédiate parmi les poèmes des premières *Méditations poétiques* de 1820. En témoigne notamment l'intertextualité féconde dont il est la

¹ La notion est théorisée par J.-L. Schaeffer dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, *op. cit.*, p. 147 *sq.*

² Rappelons que « *Le Lac* » est le titre de la troisième édition des *Méditations poétiques*, mais que sur deux passages manuscrits du *Carnet de Maroquin rouge*, le titre est : « Ode au lac de... ». Voir sur ce point de genèse du poème : Lamartine, *Méditations*, éd. de F. Letessier, *op. cit.*, p. 399.

source, des imitations poétiques aux échos les plus divers, par exemple chez Balzac : le lac sur lequel Raphaël tente de trouver le soulagement de ses soucis dans *La Peau de chagrin* est celui-là même qui avait inspiré Lamartine : le lac du Bourget. Chez Musset, la mélancolie amoureuse lamartinienne est expressément rattachée à ce poème :

Qui de nous, Lamartine, et de notre jeunesse,
Ne sait par cœur ce chant, des amants adoré,
Qu'un soir, au bord d'un lac, tu nous as soupiré ?
Qui n'a lu mille fois, qui ne relit sans cesse
Ces vers mystérieux où parle ta maîtresse,
Et qui n'a sangloté sur ces divins sanglots,
Profonds comme le ciel et purs comme les flots¹ ?

Et lorsque Flaubert voudra représenter à travers Emma Bovary le goût pour un romantisme de convention, une sentimentalité mièvre, il lui fera chanter « Le Lac » devant son amant Léon (*Madame Bovary*, troisième partie, chapitre III).

Or, pour la critique contemporaine, la valeur du texte tient encore pour une large part à un statut d'archétype. C'est, pour Jean-Marie Gleize, un « geste augural, inaugural », dont l'enjeu dépasse le seul cadre de l'élégie cependant, puisqu'il en irait selon lui de « l'installation de la poésie en son lieu² ». Pour Nicolas Courtinat, parlant de la tonalité élégiaque dans les *Méditations*, « "Le Lac" peut être considéré comme un modèle en la matière³ ». Origine et exemplarité d'un idéal postulé ou supposé : deux caractéristiques qui définissent la notion même d'archétype littéraire. On peut alors tenter de lire ce qui, dans ce texte, a informé et informe encore la représentation moderne et contemporaine de l'élégie, qui essentialise la coïncidence (en réalité historiquement construite) entre élégie et élégiaque, et ce, pour une grande part, dans une dramaturgie du lieu de la parole.

Car si tant est que « Le Lac » soit un texte fondateur d'une tradition, le geste de la fondation est en l'occurrence à comprendre moins comme une création que comme une invention (*in-venire*), geste spatial avant tout : c'est parce qu'il donne lieu que « Le Lac » fait événement. J.-M. Gleize a rappelé, dans *Poésie et figuration*, que la poésie de Lamartine vise à interioriser la poésie, et qu'elle se définit elle-même à travers la fiction d'un mouvement des fibres cardiaques qui s'accomplit sur la vibration des cordes de la lyre, en s'appuyant sur la célèbre déclaration que nous avons déjà citée :

¹ A. de Musset, « Lettre à M. de Lamartine », v. 69-75, *Premières Poésies. Poésies nouvelles*, op. cit., p. 272. Ce texte de Musset date de 1836.

² J.-M. Gleize, *Poésie et figuration*, Paris : Seuil, 1983, (Pierres vives), p. 46.

³ N. Courtinat, *Méditations poétiques et Nouvelles Méditations poétiques d'Alphonse de Lamartine*, op. cit., p. 56.

Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature¹.

« Le Lac » est le lieu où cette continuité vibrante se rêve comme exploration d'un espace poétique, sondage de l'étendue (lacustre) dans laquelle la voix poétique peut prendre place. C'est proprement l'exploration d'un *volume* sonore. En effet, Lamartine prend acte du vide (au moins postulé par lui) de la poésie au moment où il y accède : les auteurs du siècle précédent (hormis Chénier) lui paraissent avoir fait disparaître la poésie. Les conventions poétiques sont associées pour lui à l'idée d'artifice, prise en mauvaise part ; réduite à la seule technique, à la pure virtuosité, et strictement définie dans les genres, la poésie s'appauvrit. Lamartine réagit à ce vide en épuisant immédiatement les ressources formelles de la versification traditionnelle : seize quatrains à rimes croisées où la première est féminine et la seconde masculine – dont douze, à agencement coué, font se succéder trois alexandrins et un hexasyllabe, et quatre autres deux distiques composés chacun d'un alexandrin et d'un hexasyllabe. Cela suffit à briser l'isométrie et le système de rimes plates qui dominait l'élégie depuis le XVI^e siècle, mais on ne peut nullement qualifier ce choix formel d'innovation. La thématique non plus n'est pas neuve : la critique a souvent rappelé les emprunts de Lamartine à la poésie élégiaque du XVIII^e siècle (l'« océan des âges », v. 3, vient de Léonard ; le fameux « ô temps ! suspends ton vol », v. 21, d'une « Ode sur le temps » de Thomas) et à Rousseau (la cinquième des *Rêveries du promeneur solitaire*, la lettre 17 de la quatrième partie de *La Nouvelle Héloïse*). Lamartine exaspère les *topoi* de l'élégie, jusqu'à « l'évidement du motif² ». L'intertextualité est saturée au point que

[...] cela ne ressemble à rien, et qu'en même temps, cela ressemble à tout : comme une farcissure incessante de motifs, de citations, où s'incarnerait la nature *paraphrastique* de l'acte poétique selon les *Méditations*. Une voix qui rend irreconnaissables celles dont il se nourrit, qui s'enveloppe de voix fantômes, de voix compagnes, dé-marquées³.

Lamartine fait donc accoucher l'élégie de l'informe en épuisant sa forme et ses motifs constitutifs. C'est là un véritable projet poétique, comme le montre le passage de la préface de 1834 cité et commenté par G. Poulet :

« La poésie, dit magnifiquement Lamartine, s'est dépouillée de plus en plus de sa forme artificielle ; elle n'a presque plus de forme qu'elle-même ».

¹ Lamartine, « Première Préface des Méditations », *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 56.

² S. Thorel-Cailleteau, « Glose de glose. À propos du "Lac" de Lamartine », dans : *Poétiques de l'indéterminé. Le Caméléon au propre et au figuré*, études rassemblées par V.-A. Deshoulières, Clermont-Ferrand : Association des Publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, (Littératures), p. 224.

³ J. Delabroy, « La poésie à l'abandon », dans : *Un Ange passe : Lamartine et le féminin*, Paris : Klincksieck, 1997, p. 31.

Avec Lamartine, on arrive donc à cette chose nouvelle, déconcertante, peut-être contradictoire, une poésie sans presque plus de formes externes, *une poésie*, par conséquent, *de l'informe*¹.

C'est que, nous l'avons dit, cette poésie se rêve vibration cardiaque expansée sur la lyre. Quoi de plus informe qu'une vibration ? Mais cette onde sonore n'est pas seulement dénuée de forme, elle l'est aussi de signification. Continuation d'une méditation intérieure déjà amorcée dans l'intimité de la pensée (« Ainsi, toujours poussés [...] », v. 1), le poème trouve une langue en deçà de la signification : langue oxymorique d'un silence inaudible (« On n'entendait au loin, sur l'onde et dans les cieux, / Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence / Tes flots harmonieux », v. 14-16) ; langue répétitive aussi, qui procède par anaphores (« Ainsi », v. 1, 10 et 11) et épizeuxes (« Coulez, coulez pour eux », v. 26), et qui devient alors plus incantatoire (pour faire resurgir la voix de la femme disparue ? pour faire advenir la voix de la nature ?) que chargée de signification. La multiplication des *topoi* issus de l'élegie antique (tels que le *tempus fugit* virgilien ou l'*ubi sunt* ?), répétés comme en écho dans la voix du sujet poétique et dans celle, remémorée et enchâssée, de la femme, approfondissent encore la pauvreté de la signification obvie ou littérale du poème. Le lac est moins, dans cette lecture, une « forme-sens », pour reprendre le mot d'Henri Meschonnic, que le lieu où se déploie une force poétique. Cette force est le mouvement de l'élégiaque, l'acte visible de l'élegie, par quoi elle se montre et se représente bien plus qu'au travers des clichés de la tonalité élégiaque. Il nous faut donc tenter, maintenant, de suivre ce mouvement.

« Le Lac » présente l'échec d'une tentative impossible. Le souhait d'arrêter le cours du temps est bien évidemment une impossibilité logique, ou un adynaton. Ce souhait n'est donc nécessairement exprimé qu'en manière de regret. Dire : « Ô temps ! suspends ton vol », c'est déjà sous-entendre la perte de moments précieux, et vouer l'impératif à sortir de l'efficacité illocutoire. La perte, dans le temps, est inévitable, parce qu'elle définit le temps. La femme qui chantait cette perte a disparu, et le « je » lui-même est menacé de se perdre. Il tend à s'abîmer dans le souvenir, et à ne plus pouvoir que crier – autrement dit, frôler le silence : « Quoi ! passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus ! » (v. 42). Selon J.-P. Richard et G. Poulet, nous l'avons dit, la conscience lamartinienne suit le mouvement de disparition des choses, leur allègement, leur vaporisation, jusqu'au bord de l'horizon et du possible, si bien que le sujet poétique est pris du vertige de l'éparpillement et sent le risque qu'il court de se diluer lui-même. Le salut passerait alors, selon J.-P. Richard, par la rencontre de points d'appui saillants dans la transparence et la continuité du paysage (ou à l'avant de la disparition des choses, dirait plutôt G. Poulet) auxquels la conscience peut encore s'attacher.

¹ G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, op. cit., p. 231.

Amers et amarres, ces points d'appui sont, dans « Le Lac », le lac lui-même, et les objets détachés de la continuité courbe du paysage : « cette pierre / Où tu la vis s'asseoir », les « rochers » et les « grottes ». Mais cet ancrage ponctuel risque de se révéler temporaire, et de ne préserver que de façon éphémère le sujet de la dissolution dans l'immensité de l'espace.

Il nous semble cependant, avec J.-M. Gleize, que « Le Lac » figure l'effort du sujet pour tisser une continuité ou une survivance *dans* et *par* le poème lui-même. Comme le demande le poète, où la « trace » (v. 41) des « moments d'ivresse » (v. 37) partagés avec l'absente pourrait-elle se « fixer » (v. 41), si ce n'est peut-être dans le poème ? Certes, en se désignant comme « trace », le poème dirait la pauvreté de ce qu'il sauvegarde, mais c'est avec justesse que Jean-Pierre Richard remarque l'ambiguïté de ce terme chez Lamartine :

Le bonheur mélancolique de la trace tient sans doute à son caractère d'exception : elle est ce qui aurait dû périr, avec tout le reste, mais que quelque hasard a préservé du grand naufrage (d'où le jeu de rimes favori : *trace, passe, s'efface*, quelquefois lié, topologiquement, à *surface*). Cela rend compte tout à la fois de sa magie et de son ambiguïté : car pour avoir survécu au désastre, elle a quand même été par lui rongée, usée, marquée en profondeur ; cela fait d'elle le chiffre de ce qui échappe au temps, mais aussi de ce temps auquel on n'échappe pas vraiment¹...

Ce qui fait du lac un refuge plus efficace que le vallon même, ce n'est pas la seule configuration imaginaire attribuée au lieu, c'est le tissage de ce lieu avec le langage. Faire du lieu un lien, voilà ce que le poème seul peut réussir : les différents points de l'espace (pierre, rochers, grottes, surface de l'eau) doivent être reliés pour former le lieu, tout comme les mots heurtés du cri doivent s'intégrer au tissu verbal. La « trace » ne trouve à se fixer que dans une trame. Après la remémoration de l'instant harmonieux et euphorique du passé (strophes 1 à 5), après la prosopopée incantatoire de la femme disparue (strophes 6 à 9), avait surgi le cri de la strophe 11. Les cinq dernières strophes du poème s'efforcent donc de fonder un lieu de stabilité en passant par l'inscription, la trace, c'est-à-dire par l'instauration d'un monde de signes. La discontinuité d'une énumération marque d'abord le chaos et la dilution des choses dans le temps : « Éternité, néant, passé, sombres abîmes » (v. 45). Mais un autre alexandrin énumératif, dont la césure et les coupes sont visuellement soulignées de manière plus nette (par des points d'exclamation, et non des virgules), vient répondre dans un parallélisme syntaxique au vers 45 : « Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêts obscures ! » (v. 49). L'abstrait se concrétise en amarres matérielles, en points saillants : l'éternité devient surface fluide et lisse, le néant est silence minéral, la profondeur du passé s'image dans celle des grottes, l'engloutissement dans les gouffres s'adoucit en effacement dans l'épaisseur végétale. Dans la correspondance entre les deux vers s'établit une continuité euphémique, d'autant plus

¹ J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*, op. cit., p.160.

que, du point de vue strictement métrique¹, le chiasme du vers 45 où se disait peut-être la béance du néant au creux de la césure, retrouve l'équilibre harmonieux d'un parallélisme entre les surfaces (l'eau, la pierre) et les volumes (la cavité, l'enveloppe végétale) :

« Éternité, / néant, +/ passé, / sombres abîmes »
 4 2 / 2 4

« Ô lac ! / rochers muets ! +/ grottes ! / forêts obscures ! »
 2 4 / 2 4

La trame textuelle se resserre alors horizontalement dans les anaphores par hémistiches (« Gardez de cette nuit, gardez, belle nature », v. 51 ; « Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages », v. 53), mais aussi verticalement dans des anaphores par vers (« Qu'il soit », v. 53 et 57) et dans le polyptote (« belle nature », v. 51 et « beau lac », v. 54). La strophe antépénultième tisse une continuité phonique d'une densité rare :

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
 Beau lac, et dans l'aspect de tes rians coteaux,
 Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
 Qui pendent sur tes eaux².

L'allitération en [r] et l'assonance en [o] se doublent d'une continuité sémantique à travers le chiasme formé par les deux extrémités des alexandrins centraux : « beau lac » / « rocs sauvages », manifestant une double opposition entre liquidité et minéralité, entre harmonie et désordre. Ce chiasme est lui-même soutenu par l'allitération, dans les deux noms monosyllabiques, en [k]. Le contraste sur lequel est construit le chiasme est de plus annoncé au premier vers par la rencontre de « repos » et d'« orages » (soutenue par le chiasme phonique [r+o] vs [o+r]) et prolongé par celle des « rians coteaux » et des « noirs sapins ». L'agencement coué du quatrain, dont la clausule domine au-dessus du blanc typographique qui sépare les strophes, souligne visuellement la lourdeur des rocs suggérée par le verbe « pendent ». Cette lourdeur est peut-être l'image même de la pesanteur de la mélancolie : Jean Starobinski a montré l'importance de deux motifs dans la représentation picturale et poétique de cet affect, la figure penchée et le miroir³. La pesanteur des rocs au-dessus du miroir aquatique n'est pas sans quelque analogie avec ces motifs.

La vaporisation des choses se fait, dans ce paysage plus unifié et plus dense, moins menaçante ; elle peut enfin être contenue. L'immatériel, le léger s'apparentent alors à l'enveloppement d'un souffle : c'est le « zéphyr qui frémit et qui passe » du vers 57. Le lac,

¹ Nous adoptons la notation métrique de Nicolas Ruwet dans son article « La musique du "Lac" », *Langue française*, n°110, 1996, pp. 86-102 : une coupe syntaxique majeure est notée /, la césure est notée + ; quand la césure correspond à une coupe syntaxique majeure, le phénomène est noté +/. L'analyse métrique des deux vers cités est fournie à la page 91 de l'article.

² Lamartine, « Le Lac », v. 53-56, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 145.

³ J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris : Julliard, 1989.

invoqué par le « Ô » lyrique « dépourvu de sens et acte oral purement fondateur du lieu d'une origine¹ » au vers 49, semble pleinement devenu lieu circulaire, maternelle, dans la matière même du langage. La circularité du vers 58, « Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés », désigne tout autant le lac que l'alexandrin comme un espace clos et résonnant, apte à retenir le son. L'imaginaire établit ainsi le lac comme réponse à « l'océan des âges » (v. 3) où l'on risquait d'être « emportés sans retour » (v. 2), malgré l'apprésentation de « nouveaux rivages » (v. 1), trop lointains pour être rassurants ; le poème a institué le lac en espace verbal originel, où la voix poétique peut explorer son étendue, parcourir son aire, tout en ne se perdant pas puisque « les voix qui se heurtent contre [l]es rives reviennent à leur point d'origine. Si bien que la fuite y est aussi retour² [...] ». L'écho horizontal et sonore du lac est également vertical et visuel, grâce au reflet : « Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface / De ses molles clartés » (v. 59-60). La surface du cercle doublée verticalement par la rondeur lunaire, devient sphère, volume enveloppant et utérin³. La correspondance entre les sensations visuelles, auditives et olfactives de la dernière strophe poursuit cette exploration du lieu où la voix poétique résonne :

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
 Que les parfums légers de ton air embaumé,
 Que tout ce qu'on entend, l'on voit où l'on respire,
 Tout dise : Ils ont aimé⁴ !

La continuité est ici assurée par la construction en vers rapportés : « vent qui gémit » → « entend » ; « roseau » → « voit » ; « parfums » → « respire ». La mélancolie s'allège, la concordance du vers et de la parole marque un apaisement⁵, et l'expansion euphorique est perceptible dans la cadence majeure des deux premiers vers du quatrain (deux groupes d'un hémistiche chacun, puis groupe d'un vers entier).

La trame du texte réussit apparemment à instaurer une harmonie entre les principes masculins et féminins, tant au niveau symbolique (interpénétration de l'air et de l'eau quand

¹ Ph. Hamon, « Sujet lyrique et ironie », *Modernités*, n°8, « Le Sujet lyrique en question », Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 21.

² J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*, *op. cit.*, p.168.

³ On notera avec Nicolas Ruwet que la préposition qui domine au début du poème est celle de la surface (« sur », v. 3, 7, 10, 12, 14), alors que celle qui règne sur les dernières strophes est celle du volume (« dans », v. 53, 54, 55, 57, 58, 59), ou de la « profondeur » (N. Ruwet, « La musique du "Lac" », *loc. cit.*, p. 97 et p. 101).

⁴ Lamartine, « Le Lac », v. 61-64, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 145.

⁵ Dominique Kunz Westerhoff a souligné le fait que cette strophe « égalise la parole et le mètre » (« Le "liquide miroir" : le lac, modèle des écritures de soi », dans : *Lamartine : autobiographie, Mémoires, fiction de soi*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, (Écritures de l'intime : correspondances, mémoires, autobiographies), p. 47), rejoignant N. Ruwet qui a analysé avec une grande précision les turbulences syntaxiques et métriques qui affectent ici la prosopopée de la femme et se répercutent sur les strophes 10 à 13, jusqu'à ce que les strophes 14 à 16 trouvent, dans le discours optatif, une forme d'adoucissement (N. Ruwet, « La musique du "Lac" », *loc. cit.*).

« le vent jetait l'écume d[es] ondes » sur les pieds de la femme, au vers 11 ; équilibre entre le « temps » et les « heures ») qu'énonciatif (entrelacement de la voix masculine et de la prosopopée féminine) et rimique (alternance des rimes masculines et féminines). En outre, le texte parvient à fondre le temps dans l'espace, en le liquéfiant grâce à l'image de « l'océan des âges », puis par la métaphore du temps qui « coule » et « n'a point de rive » (v. 35-36). Le langage poétique paraît exercer un pouvoir d'unification sur la réalité qui en préserve l'intégrité pourtant brisée par le temps.

Peu s'en faut, alors, que tout le poème n'apparaisse comme le lieu d'une heureuse résonance. Ce serait réduire plus qu'il ne convient la tension du sujet élégiaque, et minorer quelque peu l'effort dont témoigne l'écriture pour accéder à un équilibre précaire entre la souffrance liée à l'absence de l'aimée et la rétention du bonheur amoureux. Bien qu'on ne puisse que souscrire à la lecture que Jean-Michel Maulpoix fait du poème, la tension élégiaque nous y semble réduite à un double mouvement linéaire de *méditation* et d'*épanchement* qui masque en grande partie l'*effort* qui aboutit à la « pacification du drame intérieur » du sujet :

L'aspect rhétorique du texte manifeste son incertitude [du poète], son débat, ses tentations, mais il préserve également l'intégrité du sujet lyrique comme « centre élocutoire » jusque dans son désarroi. Même si le moi n'est pas ici en position de triomphateur, même s'il se dit de façon aléatoire, enclin à s'effacer dans l'alanguissement de ses énergies, le propos demeure trop moral et « méditatif » pour que ce moi risque véritablement de se perdre. Il connaît plutôt le vague et la stupeur d'une irréalité à soi-même qui l'autorise à recueillir les images apaisées de quelque demeure spirituelle. Il s'exhale et s'épanche : la morale naît du reflux pacifié, dans le discours, de ses tristes sentiments. [...] Cette poétique du flou et de la demi-teinte participe à la progressive pacification du drame intérieur exprimé¹.

Si la pacification a bien lieu, c'est au terme d'un procès moins fluide, moins facile, qu'on pourrait le croire d'après ces lignes, puisqu'il n'est pas certain que le sujet de l'énonciation n'en sorte pas malgré tout quelque peu ébranlé et que, par-delà son épuisement, sa position centrale ne se révèle pas elle-même incertaine. En effet, la « progressive pacification » que nous avons vu se construire dans les dernières strophes du poème ne doit pas occulter la tension du sujet qui la soutient souterrainement jusqu'au terme du texte. Sous la rhétorique du poème, sous sa continuité répétitive, sous sa versification relativement traditionnelle, le déséquilibre point. Dans la distribution des paroles, d'abord. Certes, « Le Lac » s'échafaude sur un subtil chiasme des apostrophes aux destinataires : « Ô lac ! » (v. 5), « Ô temps ! » (v. 21) / « Temps jaloux » (v. 37), « Ô lac ! » (v. 49). Mais les énonciateurs ne sont pas répartis de manière aussi symétrique. L'enchâssement de la parole de la femme absente dans celle du poète introduit quelques éléments de déséquilibre. D'une part, la longueur des discours n'est

¹ J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., pp. 204-205.

pas identique de chaque côté de la prosopopée : les cinq premières strophes reviennent au poète, au « je », puis la prosopopée occupe quatre strophes, avant que le poète n'assume à nouveau seul l'énonciation de sept strophes cette fois. Cela donne donc : 5 / 4 / 7. Le chant féminin n'est par conséquent pas le centre exact du poème¹. Mais ce qui est plus significatif, c'est la dissymétrie de l'énonciation elle-même telle que l'a analysée Jean-Marie Gleize :

Lorsque, après les quatre strophes qu'occupe le chant, au milieu du poème, on revient à la méditation, celle-ci semble se situer sur le même plan que la première strophe. Le « je » a disparu, le « nous » revient, avec la même valeur générale qu'au tout début. La méditation du poète succède au chant de la voix, la prolonge et lui fait écho, mais l'on ne peut savoir si elle se situe sur le même plan temporel. Est-ce une « réponse » au moment même (le poème se poursuivant alors selon la suite chronologique des événements – de parole, de pensée – rapportés) ? Est-ce un retour au maintenant de l'énonciation, du récit (le poète, seul, prolongeant le souvenir de ce chant par une méditation qui lui répond) ? Ou bien encore y a-t-il reprise, après le détour par l'évocation du passé, au même plan d'énonciation méditative qui était celui de la première strophe² ?

La structure temporelle et énonciative n'est donc guère évidente, et il n'est pas anodin de noter qu'après le chant de l'aimée, le « je » ne se montre plus. Le chant était la parole encore présente d'une absente ; les six quatrains qui le suivent sont le fait d'un énonciateur qui, présent, est en réalité absent de sa propre parole. L'énonciation se déplace constamment : le « je » parle, puis cède la parole à l'absente, pour enfin reprendre la parole – mais sans la saisir, la posséder. À la fin du poème, le sujet de l'énonciation n'est plus le sujet de l'énoncé, il s'efface et se dilue dans un « nous » général dont il ne se dégage plus désormais, il devient « pure virtualité³ » où peut résonner une parole. La ventriloquie n'a pas eu l'effet attendu : loin d'emplir la parole du « je », elle l'a vidée. Tissant encore le poème pour faire du lac et du « Lac » le lieu de résonance de sa parole, le sujet de l'énonciation, maintenue en tant qu'instance cognitive, tend malgré tout à se perdre, en tant que source énonciative, dans cet effort. D'où procède l'ambiguïté du dernier vers : « [Que] Tout dise : ils ont aimé » (v. 64).

Car il est vrai qu'en un sens ce dernier vers pourrait passer pour une petite victoire sur le temps. Le temps, converti en espace par sa rétention au sein du paysage, s'est adouci en durée : non pas en permanence, mais en survivance. Le choix du passé composé est significatif, puisqu'il marque en français un retentissement du passé sur le présent, comme l'a si bien expliqué Benveniste⁴. Mais il est aussi un accompli, qui pourrait équivaloir à : *ils ont*

¹ Sauf à déterminer, comme le fait N. Ruwet, le centre du poème à partir d'un savant calcul additionnant les longueurs hétérométriques des vers, auquel cas le cœur du texte correspond au premier vers de la strophe 9 (N. Ruwet, « La musique du "Lac" », *loc. cit.*).

² J.-M. Gleize, *Poésie et figuration*, *op. cit.*, p. 42.

³ S. Thorel-Cailleteau, « Glose de glose. À propos du "Lac" de Lamartine », *loc. cit.*, p. 221.

⁴ « Le parfait établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant ; c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent. Comme le présent, le parfait appartient au système linguistique du discours, car le repère temporel du parfait est le moment du discours, alors

vécu, sous-entendant alors la mort des amants. Surtout, l'affirmation du sentiment amoureux ne semble pas le fait du « je » (ni du « tu » désormais), mais s'insère dans une parole citée. Le « je », le « tu » (voire le « nous » ?) disparaissent dans une troisième personne où ils se confondent. Le locuteur même est ici dilué dans un « Tout » englobant et indéfini. Qu'est-ce que ce « Ils ont aimé » ? Est-ce la parole rêvée ou fantasmée de la nature, qui quitterait alors le silence de ses « rochers muets » (v. 49) pour enfin obéir à l'injonction du vers 47 : « Parlez » ? Est-ce l'écho de la parole du poète répercutée sur les rives du lac ? Cela paraît en vérité indécidable. Toujours est-il que dans ce déplacement énonciatif la continuité rassurante et apaisante de l'écho est mise en question. Car cet écho est loin d'être tautologique, et donc peu apte à affirmer univoquement l'identité du sujet (ou des sujets amoureux qui n'en font qu'un). Comme l'a montré Clément Rosset, l'écho peut garantir l'identité par une agréable redondance :

Il est vrai cependant que l'écho, qui ne sait que renvoyer à nous-mêmes, possède un pouvoir de nous conforter dans notre identité et notre réalité supérieur à celui dont disposent l'ombre et le reflet. [...] Quand tous nos avocats, témoignant en faveur de notre identité, lorsque celle-ci vient à être mise en question, ont abandonné notre cause, reste en dernier recours le témoignage de l'écho, seule habileté à déclarer : c'est bien lui, car je l'ai toujours répété. Non que l'ombre ou le reflet soient à négliger. Mais si ces derniers sont les voisins les plus proches de l'identité suspectée, ils n'ont pas le pouvoir de s'y confondre au point d'en être l'écho, en l'occurrence parent le plus proche de l'ego. C'est lui parce que nous l'accompagnons sans cesse, peuvent prétendre l'ombre et le reflet. C'est lui parce que je reproduis automatiquement ses paroles, réplique l'écho. C'est lui parce que c'est moi¹.

Cependant, l'écho constitue aussi, comme le remarque le même philosophe, une inquiétante étrangeté :

L'ombre est mon ombre, le reflet est mon reflet, l'écho est mon écho : d'où vient que je ne me reconnaisse pas totalement en lui ? Pourquoi ce double, aussi inhérent à l'homme que l'ombre et le reflet, est-il perçu avec moins de reconnaissance immédiate que les deux autres ? J'imagine que cet effet, surprenant par rapport aux deux autres doubles qui accompagnent l'homme, est d'abord dû à ce que l'écho constitue un effet de lointain par rapport à l'ombre et au reflet qui sont des effets de stricte proximité. Ces derniers ressemblent à des gardes du corps qui agissent comme ces policiers chargés de la « protection rapprochée » et ne vous quittent pas d'une semelle. L'écho, en revanche, n'est qu'un agent lointain, chargé de propager votre identité dans les alentours. Agent si lointain qu'on le prendrait volontiers pour un étranger dont la voix méconnaissable ignore plus votre identité qu'elle ne la reconnaît².

Cette ambiguïté de la « parole écotique³ » est telle que le sujet peut à la fois s'y comprendre et s'y altérer : le « ils » final du poème est l'expression d'un « je » qui n'a pas seulement fusionné avec le « tu » de l'absente en un « nous » amoureux, voire universel, mais s'est absenté de lui-même au point de n'être plus que cet écho. Le sujet ne se distingue plus des voix que la ventriloquie textuelle (en ses intertextes, sa prosopopée et sa tension vers

que le repère temporel de l'aoriste est le moment de l'événement » (É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 244).

¹ C. Rosset, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris : Minuit, 2004, (Paradoxe), pp. 71-72.

² C. Rosset, *Impressions fugitives*, *ibid.*, pp. 64-65.

³ C. Rosset, *Impressions fugitives*, *ibid.*, p. 70.

l'énonciation lyrique universelle) lui a fait tisser. Il s'est littéralement vocalisé, tout comme le lac du Bourget est devenu lac imaginaire archétypal puis « Le Lac », poème de paroles. Hanté par les voix de l'absente (et des absents), le *je*, d'abord orchestrateur rhétorique des paroles, ne se saisit plus lui-même finalement que comme hantise.

Le sujet élégiaque est un être riverain. Il longe la grève, cabote dans les eaux peu profondes, se promène sur la berge, s'arrête aux seuils et aux frontières. Non qu'il soit velléitaire, encore moins versatile ; mais son paysage est l'entre-deux, l'interstice entre l'enveloppe maternelle et l'infini angoissant et désert, qui n'est généralement que l'image spatiale d'un intervalle temporel entre le passé d'un bonheur perdu et l'avenir ouvert sur la mort, le présent fugitif où le manque est sensible. La fuite des choses, l'horizon inaccessible, la perte affective, le retrait du sacré ouvrent en lui le sentiment du temps, c'est-à-dire l'épreuve de la finitude et de la fragilité. Comme il se découvre borné, il souhaite que son paysage soit bordé, afin d'être bercé, de retrouver un bien-être dans le retour de ce qui a été perdu, dans la reprise du déjà dit, dans l'involution maternelle.

Mais l'ouverture du paysage ne se referme jamais complètement : la plage côtoie l'océan, le vallon est traversé par la rivière, et l'horizon manifeste partout la contiguïté de l'invisible. Comme tout paysage, le paysage élégiaque est une manière d'aire transitionnelle qui intègre la perte¹ ; le bord, la rive, sont les configurations typiquement élégiaques où se tient un sujet dont le regard est sans cesse conduit par une eau temporelle qui s'éloigne (cours fluvial ou infini maritime) à percevoir le recul et l'effacement des lointains.

Tout agréable qu'il soit, le paysage lacustre lui-même n'annihile pas la lacune ; il ne fait que retentir, retenir la voix dans le volume qu'il déploie. Le vide, qui ronge de l'intérieur un sujet paradoxalement non rempli par les paroles des absents mais au contraire travaillé ou évidé par cette hantise sonore, ne peut alors être apprivoisé que par la voix. Car la voix est l'absence qui fonde la présence du sujet.

¹ Sur cette notion psychanalytique d'aire transitionnelle appliquée au paysage, voir M. Collot, *La Structure d'horizon et la poésie moderne*, op. cit., pp. 141-144.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III

N°

E.D. 120
UMR 7172 – THALIM

THÈSE *pour obtenir le grade de* DOCTEUR
de L'UNIVERSITÉ PARIS III

DISCIPLINE : Littérature et civilisation françaises

présentée par
David GALAND

**POÉTIQUE DE L'ÉLÉGIE MODERNE,
DE Ch.-H. MILLEVOYE À J. RÉDA**

Sous la direction de
M. le Professeur Dominique COMBE

Soutenue publiquement le 12 juin 2015

VOLUME II

JURY :

M. Dominique COMBE, professeur à l'École Normale Supérieure (Ulm)
M. Jean-Nicolas ILLOUZ, professeur à l'université Paris VIII
M. Jean-Michel MAULPOIX, professeur à l'université Paris III
Mme Claude MILLET, professeur à l'université Paris VII

CHAPITRE III

DU PARALLÉLISME À LA MÉTONYMIE

(POUR UNE POÉTIQUE DE LA HANTISE, I)

Ce qu'il advient de l'élégie à l'aube de la modernité : devenir le lieu insituable où se dit le vacillement de la frontière entre le visible et l'invisible. Le régime moderne de l'élégie est une relation variable à l'absence, dans la plainte pathétique, dans la quérulence véhémence, dans la méditation apaisée, dans l'écoute pensive, dans le creusement de l'écriture, dans le chant de la voix... De la passivité la plus douloureuse de la perte subie à la conquête pacifique d'une douceur dans et par la parole poétique, l'élégie est une étendue ductile et fluide, dont l'absence mord les bords : trouée de la perte et de la mort, empreinte de ce qui a disparu, traces du passage, revers de l'éphémère, doublure du visible par l'invisible. L'élégie se reconnaît, avec le XIX^e siècle, comme un apprivoisement du négatif qui la travaille sans cesse, quitte à n'être plus qu'une voix qui dise son manque à être.

Car dans une large mesure la modernité romantique, confrontée à un présent décevant et honni, aspire à éveiller les « fantômes du passé¹ », ceux de l'Histoire comme ceux, aimés, de la sphère intime sur laquelle se replie de plus en plus l'idéologie bourgeoise du siècle. Si on invoque les premiers dans l'écriture de l'histoire (Michelet), dans le roman historique, dans le drame romantique, dans l'épopée aussi, les seconds sont principalement appelés dans le lyrisme élégiaque. Le paysage nostalgique de l'élégie a ouvert la faille du temps, en mettant au jour l'écart dilacérant entre le passé et le présent. Mais si le parallélisme est la figure qui convient à cette scission du temps, de plus en plus vécue comme source d'une insupportable douleur existentielle, c'est la métonymie qui, par la contiguïté qu'elle instaure, figure le mieux, structurellement, le refus de cette amputation que le temps inflige à l'être par l'éloignement du passé et la mort des proches.

¹ Voir le chapitre portant ce titre dans le livre de C. Millet, *Le Romantisme*, op. cit., pp.135-158.

I- La figure romantique du deuil

L'élégie du XIX^e siècle a le cœur noir. Elle (re)découvre l'expérience qui la fonde : le deuil, mais un deuil envahissant, obsessionnel, obsidional, qui l'encercle et lui donne son assise, sans pour autant l'enfermer dans ses limites.

Avec Chateaubriand, Millevoye ou Tréneuil, l'élégie a opté, nous l'avons vu, pour un paradigme foncièrement nostalgique, et s'est donnée pour fonction première de chanter ce qui a disparu, de dire l'absence. Ce faisant, elle ravive assez naturellement son fonds thrénétique, qu'elle n'avait jamais totalement délaissé¹, mais qu'elle avait largement relégué au rang d'une de ses simples *variantes*, depuis que, dans la Grèce antique déjà, la thématique amoureuse avait éloigné le genre de la poésie épique et de la déploration des morts. Le deuil s'impose désormais comme le point nodal du genre. Le deuil n'est pas l'événement de la perte ; il est la résonance subjective d'une relation abolie, la vibration même de l'absence. Il est, écrit Pierre Glaudes, non seulement le « *lieu commun* », mais également « l'expérience cardinale des romantiques² ».

Cette prégnance inédite du deuil dans la littérature traduit « l'apparition d'une nouvelle sensibilité³ » qui découle d'une fracture violente de l'Histoire, mais également de l'évolution du « substrat culturel⁴ » qui lui préexiste. Le trauma de la Terreur, « expérience collective de la mort à grande échelle⁵ », et les désillusions face aux idéaux de la Révolution française ont engendré une crise morale en contredisant les principes généreux des philosophes. Mais surtout, le projet des Lumières a subi trois revers qui n'en sont en réalité que l'aboutissement, selon un « *processus paradoxal*⁶ » qui mène les Lumières à leur propre négation : l'effort de la science pour maîtriser la nature a fini par désenchanter celle-ci ; le refoulement de la part naturelle de l'individu a fait naître une étrangeté à soi jusque là inouïe ;

¹ Voir par exemple l'article de Thomas Buffet, « Les tombeaux élégiaques d'André Chénier : entre tradition et modernité », auquel nous empruntons d'ailleurs le terme de *variante* (*Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle*, n°25, *op. cit.*, pp. 141-165).

² P. Glaudes, « "Nécropolis" : les romantiques et le deuil », *Modernités*, n°21, « Deuil et littérature », Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 16 et 17.

³ P. Glaudes, « "Nécropolis" : les romantiques et le deuil », *ibid.*, p. 18.

⁴ P. Glaudes, « "Nécropolis" : les romantiques et le deuil », *ibid.*, p. 19.

⁵ P. Glaudes, « "Nécropolis" : les romantiques et le deuil », *ibid.*, p. 18.

⁶ P. Glaudes, « "Nécropolis" : les romantiques et le deuil », *ibid.*, p. 21 ; on y reconnaît la « dialectique de la raison » mise en évidence par Adorno et Horkheimer.

enfin, « le modèle de sociabilité fraternelle¹ » est apparu comme une nouvelle aliénation de l'homme aux prises avec une rationalité politique, économique et sociale aux lois contraignantes.

Il est pourtant essentiel de noter d'ores et déjà, ainsi que le fait Pierre Glaudes avec une heureuse prudence, que le deuil romantique ne saurait être réduit à la seule affliction privée : « Non pas *stricto sensu* la mort d'un être cher, mais, plus largement, une disparition, une perte originelle ouvrant une blessure ». La mort de l'être aimé n'est sans doute qu'une des figures – mais la plus chargée d'affects, celle dont la poésie tirera le plus d'effets² – du deuil romantique, qui n'est lui-même que le point d'orgue d'un nouveau rapport à la mort.

Cette refondation du genre sur la perte et ses résonances correspond à une mutation historique du rapport à la mort, désormais perçue comme une violence psychique infligée à l'individu, et qui fait du deuil, en retour, la plus grande détresse existentielle. Trois phénomènes, synergiques, doivent être pris en compte pour expliquer l'intensification de la coloration funèbre du genre : la mutation de la sensibilité qui fait de la mort une rupture, et qu'a mise en évidence l'historien Philippe Ariès³ et qu'il a baptisée « mort de toi⁴ » ; un nouveau régime d'historicité qui conditionne une nouvelle gestion du passé et des morts de l'Histoire ; enfin, une nouvelle structuration sociétale (d'essence bourgeoise) qui relâche peu à peu le lien de l'individu au corps social de l'État (le *corps du roi* de l'Ancien Régime) et resserre celui qui le rattache au cercle des proches (dont la famille est le noyau, mais qui est extensible) et des « êtres chers⁵ » plus facilement pris en charge par une parole lyrique qui se veut plus *personnelle*. S'ensuit un nouveau modèle du deuil, historiquement situé, où la douleur consécutive à la rupture de la relation avec le mort prime sur l'interrogation métaphysique sur la mort.

¹ P. Glaudes, « "Nécropolis" : les romantiques et le deuil », *ibid.*, p. 22.

² « On la [la mort] considère désormais comme une douloureuse séparation qui atteint *son intensité maximale* lorsqu'elle intervient dans les relations amoureuses et la sphère familiale », écrit encore P. Glaudes (« "Nécropolis" : les romantiques et le deuil », *ibid.*, p. 20 ; nous soulignons).

³ Nous nous appuyons sur deux ouvrages de Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Âge à nos jours* (1975) et *L'Homme devant la mort* (1977).

⁴ Voir Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Âge à nos jours*, *op. cit.*, première partie, *passim*.

⁵ L'expression a les faveurs de Victor Hugo dans *Les Contemplations*, par exemple : « Ô chers êtres ! » (V, VI, « À vous qui êtes là », v.13), « Aux êtres chers enfuis ou morts, à notre fille » (V, XII, « Dolorosae », v.26).

La « mort de toi » selon Ph. Ariès

L'historien Philippe Ariès a montré que l'avènement de la « mort de toi » correspond de façon schématique à un glissement d'une perspective éthique (la bonne mort) à une perspective esthétique (la belle mort). C'est que, de façon concomitante, le problème de la mort n'est plus centré sur soi-même, en fonction d'un souci eschatologique notamment (le devenir de l'âme au moment du Jugement), mais sur autrui. Cette thèse repose sur l'idée qu'avec le XIX^e siècle s'accomplit une véritable « révolution du sentiment¹ » qui accorde une valeur inédite à l'affectivité liée à la mort d'autrui. L'argumentation part du changement du paradigme de l'individu, qui, au Moyen âge et au début des Temps modernes aurait « varié entre deux limites : le sens de l'espèce et d'un destin commun (*nous mourrons tous*) et le sens de sa biographie personnelle et spécifique (*la mort de soi*) », alors qu'au seuil du XIX^e siècle, héritier de tous les bouleversements culturels des Lumières et de la montée de l'idéologie bourgeoise, ces deux limites se seraient affaiblies « au profit d'un troisième sens, auparavant confondu avec les deux premiers : le sens de l'Autre, et pas de n'importe quel Autre² ». Ph. Ariès y voit la concentration de l'affectivité, « jadis diffuse », « sur quelques êtres rares dont la séparation n'est plus supportée et déclenche une crise dramatique : *la mort de toi*³ ». L'aire dans laquelle se meuvent ces êtres désormais prépondérants aux yeux du *moi* est celle de la vie privée, dont le noyau est familial. Auparavant redoutée, obligeant à un refoulement du pathétique, la mort ainsi recentrée sur les proches aurait permis de réinventer les cérémonies du deuil comme expressions de la peine des survivants, entrant dans un processus d'esthétisation du pathétique jusqu'à apparaître belle, voire désirable. Selon Ph. Ariès, en effet, le « compromis de la beauté est le dernier obstacle inventé pour canaliser le pathétique démesuré qui avait emporté les anciennes digues⁴ ».

On peut donc considérer la figure esthétique de la mort romantique comme l'aboutissement de cette « mort de toi » qui met l'accent sur la mort de l'autre et fait du deuil une relation duelle entre *toi* et *moi*, à l'exclusion du tiers social, favorisant une familiarisation de la mort. Puisque c'est désormais *ta* mort qui compte, le souci du devenir de *mon* âme dans l'Au-delà (avec les peurs fantasmées de l'Enfer qu'il entraîne) s'affaiblit. C'est là, selon

¹ Ph. Ariès, *L'Homme devant la mort* [1977], II. *La mort ensauvagée*, Paris : Seuil, 1985, (Points Histoire), p. 181.

² Ph. Ariès, *L'Homme devant la mort*, *ibid.*, pp. 319-320.

³ Ph. Ariès, *L'Homme devant la mort*, *ibid.*, p. 320.

⁴ Ph. Ariès, *L'Homme devant la mort*, *idem*.

Ariès, un « retrait du Mal¹ ». Dès lors, ce n'est plus tant dans le Paradis ou l'Enfer que se jouent les possibles retrouvailles (la communion des âmes) ou la définitive séparation (la damnation) avec les êtres que l'on aime : la mort elle-même devient « rupture² », séparation, mais il n'y a plus de mal après elle. Le romantisme ne fait que mener à son terme cette logique, quand il présente la mort comme désirable : dissociée du Mal, elle n'est en outre pas une fin de l'être aimé, mais une simple quoique pathétique séparation entre lui et le survivant. Cette séparation sera déjouée par la communion à venir après la mort du survivant, ce que Ph. Ariès formule avec une grande clarté :

Au XIX^e siècle, triomphe une autre représentation de l'au-delà. Celui-ci devient surtout le lieu des retrouvailles de ceux que la mort a séparés et qui n'ont jamais accepté cette séparation. Il est la reconstitution des sentiments de la terre, débarrassés de leurs scories, assurés de l'éternité³.

Redéfinie comme séparation, la mort n'est plus la fin d'une relation, mais sa suspension passagère, voire réversible. On comprend que la radicalité de la mort est *in fine* l'objet d'un déni qui permet de croire en l'immortalité du disparu :

C'est donc cette première génération romantique qui a la première refusé la mort. Elle l'a exaltée, hypostasiée, et, en même temps, elle a fait, non pas de n'importe qui, mais de l'être aimé, un immortel inséparable⁴.

Mais il y a lieu de supposer que, si l'être aimé ainsi maintenu parmi les vivants n'est pas « n'importe qui », la relation qui me lie à lui n'est pas pour autant totalement irréductible à la relation qui me lie à tout autre. La « mort de toi » concorde avec une vision globale du temps historique, et d'une certaine manière elle en participe.

Un nouveau régime d'historicité

On risque en effet de se méprendre, selon nous, si l'on postule une différence radicale entre le deuil privé de l'être cher et le deuil dans sa dimension sociale et collective. Car il est impossible de ne pas voir que la plus large part du corpus élégiaque du début du XIX^e siècle se cristallise sur le deuil, sans qu'il y ait une quelconque étanchéité entre le deuil familial ou amoureux que mène l'élégie « domestique » et le deuil politique qu'orchestre l'élégie « héroïque ». Quand un proche meurt, c'est toujours l'inscription du sujet endeuillé dans son histoire individuelle, mais aussi dans l'histoire collective, qui se dérobe. Le deuil privé rejoint

¹ Ph. Ariès, *L'Homme devant la mort*, *ibid.*, p. 182.

² Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Âge à nos jours*, *op. cit.*, p. 47 : « Elle [la mort] restait familière, apprivoisée. Désormais, elle est une rupture ».

³ Ph. Ariès, *L'Homme devant la mort*, *op. cit.*, p. 321.

⁴ Ph. Ariès, *L'Homme devant la mort*, *ibid.*, p. 292.

le deuil public en ce que l'un et l'autre nécessitent un nouvel ancrage de l'endeuillé dans la communauté et exigent de penser à nouveaux frais la succession des générations dans l'histoire (familiale, nationale, humaine...). *Les Contemplations* sont la preuve la plus patente d'une telle continuité, le deuil de sa fille aînée s'accompagnant pour Hugo d'une réflexion sur le destin de l'humanité. Le deuil privé concerne la sphère publique, parce que s'y joue le rapport de l'identité individuelle du sujet à l'identité collective qui atteste de sa place dans sa propre histoire.

Ce rapport peut être pensé à deux niveaux distincts qui intéressent la dimension sociale du fait littéraire, laquelle n'est pas sans influencer sur la poétique du genre et sur les configurations des œuvres. D'abord, comme l'écrit Pierre Loubier,

Cela suppose de regarder la *performance* élégiaque, son mode d'apparaître, ses supports, sa pragmatique, sa langue comme un authentique travail, comme un acte au cœur duquel la représentation (y compris dans son acception théâtrale) occupe la fonction d'une élaboration thérapeutique, impensable sans public, qu'il soit confident singulier ou communauté intégrale et potentielle¹.

Cette dimension resterait pourtant assez superficielle si elle ne déterminait pas, *in fine*, le sens politique du genre. Le fait que Lamartine, par exemple, a lu devant auditoire nombre des *Méditations* avant leur publication en recueil est plus significatif qu'on pourrait croire, et manifeste le lien entre l'élégie et l'agitation idéologique de l'époque :

Si l'élégie est la poésie des bords, c'est également en ce sens : elle joue sur la frontière entre public et privé. Si l'expérience du deuil privé (ici amoureux, ailleurs familial) « tombe » dans le domaine public, cela n'est pas forcément le fruit d'une « stratégie » de l'auteur, cela peut être simplement, encore une fois, le fait d'une rencontre objective d'un état psychique de la société, son *ethos*, et d'un discours d'apparence individuel [*sic*], mais qui lui *parle*. Ce basculement de l'intime dans le public est évidemment capital dans l'histoire de l'élégie, parce que c'est ce genre même qui va le prendre en charge. Au-delà de toute problématique de la sincérité ou de la vérité dans la confiance (rappelons qu'Elvire est une *fable*), ce qui importe est avant tout l'idée de la coïncidence d'une attente sociale et d'un discours lyrique.

C'est pourquoi l'élégie est un genre politique : elle se trouve au centre d'un champ de turbulences idéologiques qui agitent sourdement les différentes consciences de classe en présence : aristocratie, bourgeoisie, peuple².

Si l'Empire et la Restauration sont des *moments élégiaques*, au sens que P. Loubier donne à cette expression³, c'est donc qu'à un second niveau la poétique du genre répond probablement à un état particulier de la société et de son champ idéologique.

C'est ici que nous retrouvons la nécessité d'historiciser le deuil élégiaque, mais pour montrer cette fois la continuité du deuil privé de la « mort de toi » avec une manière historiquement située de concevoir la mort au niveau collectif, dans la nation ou l'humanité, dans la succession des générations. L'élégie fait sans doute de la mort d'autrui l'expérience

¹ P. Loubier, *La Voix plaintive. Sentinelles de la douleur, ibid.*, p. 22.

² P. Loubier, *La Voix plaintive. Sentinelles de la douleur, ibid.*, p. 352.

³ Voir P. Loubier, *La Voix plaintive. Sentinelles de la douleur, ibid.*, pp. 23-24.

fondamentale de son discours poétique parce que la modernité qui naît à l'aube du XIX^e siècle correspond à un nouveau *régime d'historicité*. L'hypothèse qu'avance Jean-François Hamel pour expliquer l'apparition de nouvelles formes de narrativité fondées sur le cyclique et la répétition dans la modernité littéraire dans son ouvrage *Revenances de l'histoire* nous paraît également suggestive quand il s'agit de considérer la manière dont le deuil devient l'élément central de la poétique élégiaque. S'appuyant sur la notion de régime d'historicité posée par François Hartog, et qu'il définit comme « le mode d'articulation du passé, du présent et de l'avenir dont une collectivité se dote pour réfléchir sa propre expérience de l'histoire¹ », J.-F. Hamel montre que le début du XIX^e siècle élabore, contre les régimes chrétien et ancien d'historicité qui l'ont précédé, un « régime moderne d'historicité, né de la Révolution française et de l'héritage des Lumières » caractérisé « par la fascination pour l'avenir, par le coefficient d'accélération conféré au devenir et par le rejet plus ou moins radical des expériences issues de la tradition² ». Or, dans ce nouveau régime, le double retrait successif de l'éternel et de la tradition, qui garantissaient la continuité des temps en faisant de l'expérience un gage pour la réalisation des attentes, livre le sujet à la discontinuité de l'histoire, à la déliaison du passé, du présent et de l'avenir, autrement dit à l'immanence du devenir. Le romantisme exprime son désarroi devant ce nouveau régime d'historicité par le sentiment de ne plus habiter le temps, mais de hanter un présent suspendu entre un passé en ruine et un avenir en chantier. Le chapitre II de *La Confession d'un enfant du siècle* (1836) de Musset en est la formulation la plus frappante, et s'achève significativement sur la métaphore de la maison démolie sur un champ en attente d'une nouvelle construction. J.-F. Hamel associe la première moitié du siècle à une crise qui sollicite le renouvellement des poétiques littéraires :

Avec l'érosion de la doctrine de *l'istoria magistra vitae*, selon laquelle le passé constituait un réservoir d'exemples qui permettaient d'éclairer le présent, les formes traditionnelles de médiation de l'expérience entrent en crise. Devant une tradition rompue, qui devient dès lors objet de désir pour plusieurs, les écrivains et les philosophes travailleront à inventer des formes narratives qui interrogent à de nouveaux frais l'inscription de la communauté dans la continuité d'un récit partagé. À la crise de l'expérience temporelle, qui marque le glissement d'un régime d'historicité à un autre, vont répliquer peu à peu de nouvelles poétiques de l'histoire qui tenteront *a posteriori* de rendre une intelligibilité narrative à un présent séparé de lui-même par l'émotion et la conscience d'un déchirement entre passé et avenir³.

¹ J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris : Éditions de Minuit, 2006, (Paradoxe), p. 27.

² J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire, ibid.*, p. 28.

³ J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire, ibid.*, pp. 39-40.

De ces nouvelles poétiques J.-F. Hamel donne deux exemples, l'historiographie de Michelet, définie comme capitalisation des morts, et l'œuvre de Hugo qui exemplifie une idéologie du progrès que le romantisme promeut.

Mais ce qui, dans cette analyse, nous semble intéresser la poétique moderne de l'élégie est que, paradoxalement, le régime d'historicité qui naît aux alentours de cette scansion majeure de l'histoire qu'est la Révolution française donne jour à des poétiques de la répétition. Ainsi, selon J.-F. Hamel, la foi dans le progrès est-elle inséparable chez Hugo de la tentation du spiritisme : non seulement « la communication avec les morts assurera la suture d'une vie fracturée en constituant le sujet lyrique en intercesseur entre les morts et les vivants, en alchimiste capable de transformer l'absence en présence¹ », mais, plus largement, la vision téléologique de l'histoire soutient l'espoir que le futur radieux de l'humanité sera fait d'une « *reprise intégrale du passé*² » où les morts se réveilleront dans la cité idéale. Ce progressisme est à l'évidence travaillé par une dialectique qui « affirme la désuétude de ce qui fut et suppose en même temps la revenance du passé dans ce qui est³ ». Le déni de la mort est patent :

C'est que la poétique du progrès, comme l'historiographie romantique, se légitime par ce qu'elle exclut : son autorité comme grand récit provient du mort dont elle se sait séparée mais dont elle ne reconnaît pas la perte⁴.

La vision générale de l'histoire (du peuple, de la nation, de l'humanité) qui se dégage des œuvres romantiques confirme par conséquent, au niveau politique, la conversion de la perte en séparation, que l'on observait déjà dans le deuil privé tel qu'il était décrit par Ph. Ariès. La mort a perdu sa radicalité ; elle s'est amollie jusqu'à devenir une limite réversible, ou poreuse, à tout le moins. Au tournant des Lumières et à l'aube du siècle suivant s'élabore donc une nouvelle vision de la mort grâce à laquelle le romantisme dessine donc une figure unifiée et cohérente du deuil, que celui-ci ait une dimension privée ou collective. La continuité entre le deuil intime et le deuil public, tous deux régis par un déni inédit de la mort, est assurée par la promotion de la notion de *proximité*, à la faveur de la transition entre la société d'Ancien Régime et la société bourgeoise.

¹ J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire, ibid.*, pp. 48-49.

² J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire, ibid.*, p. 49.

³ J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire, ibid.*, p. 51.

⁴ J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire, ibid.*, p. 49.

La proximité variable

Pour comprendre en quoi le statut de l'Autre dans l'élégie de la première moitié du XIX^e siècle est si puissamment lié à l'événement de sa mort, pour saisir en quoi la séparation du deuil est si importante pour le sujet élégiaque moderne que le romantisme consacre, il est nécessaire d'analyser d'abord avec précision la notion de *proche*. Nous avons vu que le sujet élégiaque, dans le rapport qu'il élabore à l'espace à travers la configuration de son paysage, ressent le lointain comme une obscure menace, et qu'il tente de se maintenir sur le bord, dans la proximité ; de même, sa relation à l'Autre privilégie la proximité affective. Le proche est cette médiation entre le « je » et autrui nécessaire au sujet élégiaque pour qu'advienne du sens. Si l'existant « est toujours-déjà ouvert à autrui¹ » en même temps qu'il est toujours-déjà ouvert à un monde, c'est à partir du proche que naît le sens de la relation à autrui et au monde pour le sujet élégiaque.

Or la proximité se présente d'emblée comme une notion déclinable en filiation et en collatéralité familiales, en conjugalité, en amitié, en parité, voire en concitoyenneté. Autant de modalités de la proximité aisément repérables dans l'élégie du début du XIX^e siècle : Millevoye pleure la disparition de son père (« L'Anniversaire »), Desbordes-Valmore son amie d'enfance ou sa fille ; Delorme, dans le livre de Sainte-Beuve, sa vieille tante, *etc.* Dans « Pensée des morts », Lamartine fait la litanie de « ceux de [s]a saison » désormais disparus : « C'est une mère ravie », « C'est une jeune fiancée », « C'est un ami de l'enfance », « C'est l'ombre pâle d'un père », « L'enfant dont la mort cruelle / Vient de vider le berceau² ». Chez Hugo, la proximité est ouverte, toujours susceptible de s'étendre jusqu'à l'immensité océanique du peuple, et ce, dès *Les Feuilles d'automne*, comme l'a noté H. Meschonnic³. Dans *Les Contemplations* même, si Léopoldine est la défunte centrale d'un recueil qui la prend pour destinataire (« À celle qui est restée en France »), d'autres morts élus l'accompagnent dans l'au-delà : son époux Charles Vacquerie, bien entendu (IV, XVII), mais aussi l'amie du poète, Delphine de Girardin (I, X), Claire Pradier, la fille de Juliette Drouet (V, XIV), et peut-être même cette mère tuée par la faim, que l'empathie hugolienne isole de la foule anonyme (III, XVII). Paul Ricœur fait de cette variabilité une caractéristique définitoire de la notion de *proche* :

¹ M. Collot, *La Structure d'horizon et la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 77.

² Lamartine, « Pensée des morts », v. 57, 91, 101, 111, 121, 131-132, *Harmonies poétiques et religieuses*, in *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques* suivies de *Poésies diverses*, *op. cit.*, pp. 246-248.

³ H. Meschonnic, *Pour la poétique IV. Écrire Hugo*, volume 1, Paris : Gallimard, 1977 (Le chemin), pp. 73-78.

Les proches, ces gens qui comptent pour nous et pour qui nous comptons, sont situés sur une gamme de variation des distances dans le rapport entre le soi et les autres. Variation de distance, mais aussi variation dans les modalités actives et passives des jeux de distanciation et de rapprochement qui font de la proximité un rapport dynamique, sans cesse en mouvement : se rendre proche, se sentir proche. La proximité serait ainsi la réplique de l'amitié, de cette *philia*, célébrée par les Anciens, à mi-chemin entre l'individu solitaire et le citoyen défini par sa contribution à la *politeia*, à la vie et à l'action de la *polis*¹.

Cet entre-deux, cet intervalle, décrit la zone préférentielle au sein de laquelle le sujet élégiaque situe et délimite ses relations à autrui – de même que les « bords » sont la zone spatiale dont il fait son lieu. La proximité est une distance variable et limitée à la fois, une aire éthique dans le déplacement de laquelle le sujet élégiaque règle son rapport à autrui et à sa propre identité.

Les proches sont pour le sujet élégiaque une référence mémorielle intermédiaire entre la mémoire individuelle et la mémoire collective qui atteste de son existence. Nul sujet plus conscient de cette attestation, que Paul Ricœur explique dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* :

En quel sens comptent-ils [les proches] pour moi du point de vue de la mémoire partagée ? À la contemporanéité du « prendre ensemble de l'âge », ils ajoutent une note spéciale touchant les deux « événements » qui limitent une vie humaine, la naissance et la mort. Le premier échappe à ma mémoire, le second barre mes projets. Et les deux n'intéressent la société qu'au titre de l'état-civil et du point de vue démographique du remplacement des générations. Mais les deux ont importé ou vont importer à mes proches. Quelques-uns pourront déplorer ma mort. Mais auparavant quelques-uns ont pu se réjouir de ma naissance et célébrer à cette occasion le miracle de la natalité, et la donation du nom sous lequel ma vie durant je me désignerai moi-même désormais. Entre-temps, mes proches sont ceux qui m'approuvent d'exister et dont j'approuve l'existence dans la réciprocité et l'égalité de l'estime².

L'importance du pays natal dans l'élégie du XIX^e siècle trouve ici un nouvel éclairage : ce qui motive la nostalgie, c'est que l'éloignement me prive des témoins de ma naissance, c'est-à-dire de l'accès à la mémoire d'autres individus qui peuvent attester du début de ma vie, de l'événement qui a ouvert mon existence – événement double, biologique et langagier, naissance et nomination. C'est bien ce que Corinne, dans le roman éponyme de Mme de Staël, mettait en valeur :

C'est déjà un vif chagrin que de ne plus voir les lieux où l'on a passé son enfance ; les souvenirs de cet âge, par un charme particulier, rajeunissent le cœur, et cependant adoucissent l'idée de la mort. La tombe rapprochée du berceau semble placer sous le même ombrage toute une vie ; tandis que les années passées sur un sol étranger sont comme des branches sans racines. La génération qui vous précède ne vous a pas vu naître ; elle n'est pas pour vous la génération des pères, la génération protectrice ; mille intérêts qui vous sont communs avec vos compatriotes ne sont plus entendus par les étrangers ; il faut tout expliquer, tout commenter, tout dire, au lieu de cette communication facile, de cette effusion de pensée qui commence à l'instant où l'on retrouve ses concitoyens³.

Le lieu natal est associé, pour la sensibilité romantique qui émerge, à la temporalité de la génération, c'est-à-dire que la durée de l'existence individuelle s'y inscrit dans la durée plus ample d'une filiation. Le *topos* de « la tombe *rapprochée* du berceau », que nous avons déjà

¹ P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* [2000], Paris : Seuil, 2003, (Points / essais), pp. 161-162.

² P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, ibid.*, p. 162.

³ G. de Staël, *Corinne ou l'Italie, op. cit.*, pp. 377-378.

rencontré, s'ajoute donc au rapprochement du sujet élégiaque et d'autrui. Car il s'agit bien d'un rapprochement, c'est-à-dire d'un rapport dynamique et variable. Mme de Staël glisse en effet, en remotivant un lien étymologique, de la « génération des *pères* » à la communauté des « compatriotes ». La notion de patrie, déjà mise en exergue par Chateaubriand dans un chapitre du *Génie du christianisme*¹, porte avec elle la variabilité même de la notion de *proche*, graduée de l'intimité familiale à la communauté citoyenne, et qui permet de comprendre que l'élégie, non seulement recouvre un éventail d'actualisations génériques qui, à partir de l'élégie domestique, s'ouvre jusqu'à à l'élégie héroïque et politique (y compris dans ses ramifications « vendéenne », « nationale » et « sociale », telles que Pierre Loubier les a baptisées²), mais aussi peut mêler, au sein d'un même recueil où domine l'apparence de la poésie personnelle, le lyrisme amoureux ou filial et des résonances politiques, comme dans les *Méditations poétiques*, dans le *Joseph Delorme*, ou encore dans *Les Contemplations* qui portent encore la marque de l'exil. De proche en proche, pourrait-on dire, la proximité unit le sujet élégiaque aux autres selon un écart intermédiaire entre la singularité du moi et l'abstraction collective de la société. Elle se signale comme une distance variable, certes, mais qui correspond à l'idée d'une relation qui ne saurait être rompue par le deuil sans que le sujet en souffre profondément.

Or la mesure de la proximité est spéculaire : ce qui m'est proche est ce que je peux voir ; ce que j'aime est ce que je regarde. Le deuil du proche commence par engendrer l'angoisse d'une privation spéculaire, qui est privation d'amour, et par là même amputation identitaire :

Le plus insupportable dans la perte, serait-ce la perte de vue ? Annoncerait-elle, chez l'autre, l'absolu retrait d'amour et, en nous, l'inquiétude d'une infirmité foncière : ne pas être capable d'aimer l'invisible ? Il nous faudrait voir d'abord. Non pas voir seulement mais voir d'abord et toujours pouvoir calmer l'angoisse que suscite l'absence en nous assurant que l'objet aimé est tout entier à portée de notre regard et qu'il nous réfléchit dans notre identité³.

C'est pourquoi la mort du proche est un passé qui ne passe pas, et fait l'objet d'un déni, qui prend la forme d'un désir d'inversion du temps, de retour incessant à l'événement, de rappel du mort : la répétition est le remède envisagé à la séparation. Mais c'est aussi la raison pour laquelle cette répétition s'envisage d'abord comme retour au visible.

¹ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, première partie, livre cinquième, chapitre XIV : « Instinct de la patrie », *op. cit.*, t. I, pp. 187-193. On se doute que la patrie, pour les exilés que furent Chateaubriand et Mme de Staël, se teignent d'une forte et précise coloration politique dont nous ne reparlerons pas ici.

² P. Loubier, *La Voix plaintive. Sentinelles de la douleur*, *op. cit.*, *passim*.

³ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue* [1988], Paris : Gallimard, 2002, (Folio essais), pp. 361-362.

II- Le déni de la mort

Qu'est-ce qu'une répétition ? [...] la répétition n'est pas le retour de l'identique, le même en tant que tel qui revient. La force et la grâce de la répétition, c'est le retour en possibilité de ce qui a été. La répétition restitue la possibilité de ce qui a été, le rend à nouveau possible. Répéter une chose, c'est la rendre à nouveau possible. C'est là que réside la proximité entre la répétition et la mémoire. Car la mémoire ne peut pas non plus nous rendre tel quel ce qui a été. Ce serait l'enfer. La mémoire restitue au passé sa possibilité¹.

Le déni de la mort n'est pas l'effacement de l'événement qu'elle constitue. Il ne s'agit ni d'annuler, ni d'oublier la mort, mais de rendre à nouveau possible la relation avec le disparu, de rejouer (et donc de remettre en jeu) la relation. Il faut réinstaurer la présence du passé, combler l'absence du présent en faisant réapparaître celui (ou celle) qui a été à proximité, le plus près possible, dans la contiguïté métonymique. Trois modalités de cette négation de la disparition et de la perte dominent l'élégie romantique : l'objet relique, le spectre, la voix.

Reliques

Nous avons déjà observé, au chapitre précédent, la manière dont la mémoire nostalgique appréhende et tisse l'espace. Mais il faut souligner maintenant à quel point ce travail mémoriel s'apparente parfois à une fouille des objets et des lieux, à une plongée stratigraphique qui exhume le passé enfoui sous le présent, et tente une anamnèse du disparu. C'est déjà le cas dans « La Demeure abandonnée » de Millevoye :

J'ouvre... elle n'est plus là : je m'arrête, j'écoute...
Tout est paisible sous la voûte
De ce séjour abandonné.
De tout ce qu'elle aimait je reste environné.
L'aiguille qui du temps, dans ses douze demeures,
Ne marque plus les pas, ne fixe plus le cours,
Laisse en silence fuir ces heures
Qu'il faut retrancher de mes jours.
Plus loin, dans l'angle obscur, une harpe isolée,
Désormais muette et voilée,
Dort, et ne reedit plus le doux chant des amours.
Sous ces rideaux légers, les songes, autour d'elle
Balançant leur vol incertain,
Des souvenirs du soir charmaient, jusqu'au matin,
Le paisible sommeil qui la rendait plus belle.
Sur ce divan étoilé d'or,
Qu'inventa l'opulente Asie,
De ses cheveux je crois encor
Respirer la pure ambroisie.

¹ G. Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire, op. cit.*, pp. 69-70.

Je revois le flambeau qui près d'elle veillait,
À l'instant où sa main chérie
Traça dans un dernier billet
Ces mots : « C'est pour toute la vie... »
Mots charmants ! Oh ! déjà seriez-vous effacés ?
Ne resterait-il plus à mon âme flétrie
Qu'un regret douloureux de mes plaisirs passés¹ ?

Le sujet élégiaque, marqué par la disparition, s'attache volontiers à des objets fétiches², à des petits riens sur lesquels joue son imaginaire métonymique³ – ce en quoi les reliques relèvent en fait du presque rien, c'est-à-dire, selon un renversement cher à Jankélévitch, du presque tout... Or ces restes, ces traces, ne restituent que de l'insaisissable, de l'impensable, puisqu'il s'agit d'indices et non de signes : ils n'ont pas de sens, ils ne font que désigner l'absence d'une présence, ou la présence d'une absence. Et c'est encore une fois la réflexion de V. Jankélévitch qui nous permet d'aller plus loin. Le philosophe explique, en effet, que le regret nostalgique vise quelque chose « où il n'y a rien à penser ; car on ne peut approfondir la passéité du passé » ; par conséquent, la seule chose que le regret puisse faire, c'est ressasser et rêvasser, prendre plaisir à s'abandonner à « la lenteur de son tempo » propre, à la « douce tristesse de la réminiscence » qui fait naître et occupe un « temps diffluent et invertébré⁴ » qui favorise le reflux abondant des détails :

Délectation passéiste ou ruminant maniaque, la nostalgie pénètre progressivement par l'effet d'une lente mémorisation à travers toute l'épaisseur du révolu ; au fur et à mesure que la conscience s'enfonce dans l'infiniment petit de son regret, les souvenirs oubliés remontent à la surface : ce sont mille détails oiseux, refoulés par les exigences de la pratique utilitaire et du sérieux le plus prosaïque, qui reparaissent inépuisablement dans leur dérisoire et pittoresque anachronisme⁵ [...].

Il n'y a rien à penser, il n'y a donc qu'à énumérer. L'énumération est l'expression de cette lenteur élégiaque. Du vers 13 à 31, la nomination successive de tous les éléments qui, dans la demeure abandonnée, sont chargés de la mémoire affective la plus douloureuse, mais aussi la

¹ Ch.-H. Millevoye, « La Demeure abandonnée », v. 9-34, *Élégies, op. cit.*, pp. 59-60.

² Le fétiche est pris ici au sens large de substitut partiel et sacralisé d'une absence, plus qu'au sens que lui attribue Freud par rapport à la castration. Cependant, de l'aveu de P. Fédida, « Si [pour la psychanalyse freudienne] le fétiche n'a rien d'une relique, pas plus que celle-ci n'est un fétiche, on ne peut manquer d'être frappé par l'homologie de deux processus qui conduisent, avec des arguments différents – dans un cas la mort et dans l'autre la castration – à accéder dans la réalité, à des formations substitutives à valeur de compromis » (P. Fédida, *L'Absence* [1978], Paris : Gallimard, 2005, (Folio essais), pp. 81-82).

³ G. Agamben a appelé l'attention sur cette homologie structurelle du fétiche et de la métonymie : « C'est un processus mental de type fétichiste qu'implique, il est curieux de le constater, l'un des tropes les plus communs du langage poétique : la synecdoque (tout comme sa proche parente, la métonymie). De même que ces figures substituent la partie au tout (ou un objet à un autre qui lui est contigu), de même le fétichisme substitue une partie du corps (ou un objet connexe) au partenaire sexuel dans son intégrité. Il ne s'agit pas seulement d'une analogie superficielle, comme le prouve le fait que la substitution métonymique ne se réduit pas au pur et simple remplacement d'un terme par un autre : au contraire, le terme remplacé se trouve à la fois nié et évoqué par son substitut, selon un mécanisme dont l'ambiguïté rappelle fort la Verleugnung freudienne, et c'est précisément cette sorte de "référence négative" qui produit le potentiel poétique particulier dont le mot se trouve investi » (G. Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* [1981], trad. Y. Hersant, Paris : Payot & Rivages, 1998, (Rivages poche / Petite Bibliothèque), pp. 66-67).

⁴ V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie, op. cit.*, pp. 211-212.

⁵ V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie, ibid.*, p. 213.

plus douce, n'est pas qu'une amplification artificielle du poème, elle constitue le rythme même de la nostalgie, quand la conscience s'imprègne lentement de la teneur dysphorique des choses. La délectation du détail descriptif dans nombre d'élégies s'explique par cet « adagio du regret¹ », qui s'étend au-delà du deuil *stricto sensu*, tant les romantiques sont prompts à déplorer toute perte comme un deuil – ainsi qu'en témoignent, dans des contextes qui ne relèvent plus de deuils avérés, certains des plus célèbres poèmes de V. Hugo ou d'A. de Musset².

Dans une pièce de *Marie*, lorsqu'il évoque la maison du Moustoir et le souvenir de la défunte Marie, l'écriture de Brizeux tend vers l'énumération pure, seule apte à rendre la complaisance nostalgique au lent tissage de la remémoration, qui voudrait piéger dans ses rets les infimes détails du passé afin d'en ressusciter les impressions sensorielles :

Oh ! les bruits, les odeurs, les murs gris des chaumières,
 Le petit sentier blanc et bordé de bruyères,
 Tout renaît comme au temps où, pieds nus, sur le soir,
 J'escaladais la porte et courais au Moustoir ;
 Et dans ces souvenirs où je me sens revivre
 Mon pauvre cœur troublé se délecte et s'enivre !
 Aussi, sans me lasser, tous les jours je revois
 Le haut des toits de chaume et le bouquet de bois,
 Au vieux puits la servante allant emplir ses cruches,
 Et le courtil en fleur où bourdonnent les ruches,

¹ V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, *ibid.*, p. 210.

² Dans le contexte d'une profonde affliction sur la fuite des jours, Hugo met au jour ce travail obsessionnel de la mémoire quêtant dans une précision pointilliste la possibilité de synthétiser visuellement le passé :

Il voulut tout revoir, l'étang près de la source,
 La mesure où l'aumône avait vidé leur bourse,
 Le vieux frêne plié,
 Les retraites d'amour au fond des bois perdues,
 L'arbre où dans les baisers leurs âmes confondues
 Avaient tout oublié !

Il chercha le jardin, la maison isolée,
 La grille d'où l'œil plonge en une oblique allée,
 Les vergers en talus. [...]

(V. Hugo, « Tristesse d'Olympio », v. 13-24, *Les Rayons et les ombres* [1840], dans : *Poésie I*, *op. cit.*, p. 451). On peut comprendre de même la tension qu'instaurent les strophes 3 à 5 de « Souvenir », de Musset, entre l'anaphore, signe d'une réalité visuelle unie et incontestable, et l'énumération, signe de la délectation mémorielle, lorsque le poète décrit le lieu où fut vécu le bonheur amoureux :

Les voilà, ces coteaux, ces bruyères fleuries,
 Et ces pas argentins sur le sable muet,
 Ces sentiers amoureux, remplis de causeries,
 Où son bras m'enlaçait.

Les voilà, ces sapins à la sombre verdure,
 Cette gorge profonde aux nonchalants détours,
 [...]

(A. de Musset, « Souvenir » [1841], v. 9-16, *Premières poésies. Poésies nouvelles*, *op. cit.*, p. 361).

Et l'aire, et le lavoir, et la grange ; en un coin,
 Les pommes par monceaux et les meules de foin ;
 Les grands bœufs étendus aux portes de la crèche,
 Et devant la maison un lit de paille fraîche.
 Et j'entre, et c'est d'abord un silence profond,
 Une nuit calme et noire ; aux poutres du plafond
 Un rayon de soleil, seul, darde sa lumière
 Et tout autour de lui fait danser la poussière.
 Chaque objet cependant s'éclaircit ; à deux pas,
 Je vois le lit de chêne et son coffre, et plus bas
 (Vers la porte, en tournant), sur le bahut énorme
 Pêle-mêle bassins, vases de toute forme,
 Pain de seigle, laitage, écuelles de noyer ;
 Enfin, plus bas encor, sur le bord du foyer,
 Assise à son rouet près du grillon qui crie,
 Et dans l'ombre filant, je reconnais Marie ;
 Et sous sa jupe blanche arrangeant ses genoux,
 Avec son doux parler elle me dit : « C'est vous¹ ! »

C'est « sans [se] laisser » et en « se délect[ant] » que le poète « revoi[t] » chaque jour la maison irradiée par la présence de Marie, dont le nom garde bien entendu une valeur sacrale et virginale, renforcée par le silence et le clair-obscur qui baignent l'intérieur d'une atmosphère solennelle ainsi que par la « jupe blanche » de la jeune femme. Parce que de l'anamnèse (« Tout renaît ») dépend le bonheur vital du poète (« je me sens revivre »), l'abondante accumulation des objets remémorés n'est pas un simple luxe verbal, mais une manière de prolonger, au sein de l'écriture, l'existence du « je ». Le mouvement du passage est donc intégralement orienté par l'effort de restitution exhaustive des humbles éléments du Moustoir, effort mis en scène par la progression même du texte (passage de l'extérieur à l'intérieur), dans ses images (nuit où « Chaque objet cependant s'éclaircit », danse de la poussière peu à peu dissipée) et jusque dans ses microstructures, telles que le polysyndète en « et » qui suggère un rebond permanent de la redécouverte d'objet en objet, ou l'emploi de multiples indices spatiaux qui, relevant pour certains de la *deixis*, reconstruisent morceau par morceau un décor autour de l'observateur : « en un coin », « devant la maison », « aux poutres du plafond », « autour de lui », « à deux pas », « (Vers la porte, en tournant) », « sur le bahut énorme », « plus bas encor, sur le bord du foyer », « dans l'ombre ». Paradoxalement, l'humilité de la maison où Marie doit réapparaître, au terme d'un lent rassemblement des souvenirs (et donc à la toute fin du poème), est moins un obstacle à cette patiente exploration du souvenir que le signe même d'une obstination amoureuse : la simplicité des objets listés, suggérant le dépouillement rustique, la pauvreté sainte de la maison, a pour contrepartie leur forte valorisation affective, en tant que petits riens luminescents, phosphorescents, où scintille encore la présence rayonnante de Marie.

¹ A. Brizeux, « Marie », *Marie, op. cit.*, pp. 73-74.

Le foisonnement des détails, dans l'épigramme, n'est donc pas une hypertrophie rhétorique (une *amplificatio* potentiellement condamnable¹), mais la modalité même par laquelle s'opère la récollection mémorielle de reliques qui essaient de raviver la présence de l'aimée. Force est de reconnaître que ce processus résurrectionnel réussit partiellement, ne serait-ce que par la réapparition métonymique (« sa main chérie », chez Millevoeye) ou voilée d'obscurité (« dans l'ombre », chez Brizeux) de la femme aimée.

Spectres

On connaît les poèmes qui, dans les *Méditations poétiques*, contestent la mort par la réapparition de défunts, au premier rang desquels la femme adorée : « Le Soir », « Souvenir », « Invocation », ou encore, dans le recueil de 1823, « Apparition ». Aucune de ces évocations ne se présentent comme des retours purs et simples du passé, des résurrections de l'aimée à l'identique. La réincarnation le cède à la transfiguration : c'est sous les espèces de l'ombre, du souffle, de l'orbe lumineux, ou encore de l'ange que les morts reviennent à la vue du poète. Parmi d'autres exemples, ces vers :

Je songe à ceux qui ne sont plus :
Douce lumière, es-tu leur âme ?

Peut-être ces mânes heureux
Glissent ainsi sur le bocage ?
Enveloppé de leur image,
Je crois me sentir plus près d'eux² !

Si j'admire ces feux épars
Qui des nuits parsèment le voile,
Je crois te voir dans chaque étoile
Qui plaît le plus à mes regards³.

La répétition n'est pas reproduction du même, mais réitération d'une possibilité de présence, lumineuse, numineuse, toujours comprise dans « l'imminence d'une ré-apparition⁴ ». Le lexique visuel des vers que l'on vient de citer ne laisse aucune doute : « lumière », « image », « admire », « voir », « regards ». Le déni romantique de la mort répond à une angoisse de

¹ Ph. Hamon rappelle l'historique d'une telle condamnation de la pompe descriptive, notamment dans la poésie lyrique, dans le premier chapitre de son livre *Du descriptif*, Paris : Hachette Livre, 1993, (Recherches littéraires), pp. 9-36.

² A. de Lamartine, « Le Soir », v. 35-40, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 95.

³ A. de Lamartine, « Souvenir », v. 49-52, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 123.

⁴ J. Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris : Galilée, 1993, p. 22.

l'invisible. Ce qui a disparu, ce qu'on ne peut plus voir, il faut pouvoir en sentir la présence continuée, et c'est une certaine qualité de l'atmosphère qui, dans le lieu, doit relayer la visibilité du mort, doit traduire la persistance de sa présence. Le lieu se convertit en « porte-empreinte¹ » et en expérience respiratoire : un jeu de lumières et d'ombres l'anime, un souffle le traverse. Une disparition a donné au lieu une qualité insaisissable, une densité impalpable. La limite de la mémoire endeuillée, dans son déni obsessif de la mort, est l'apparition spectrale, qui dans une certaine mesure marque le point ultime jusqu'où s'aventure le sujet élégiaque dans sa détresse. Ainsi du sujet lamartinien, sous la conduite tutélaire de la pâle lumière de la lune :

Viens guider mes pas vers la tombe
Où ton rayon s'est abaissé,
Où chaque soir mon genou tombe
Sur un saint nom presque effacé.
Mais quoi ! la pierre le repousse !...
J'entends !... oui ! des pas sur la mousse !
Un léger souffle a murmuré ;
Mon œil se trouble, je chancelle :
Non, non, ce n'est plus toi ; c'est elle
Dont le regard m'a pénétré...

Est-ce bien toi ? toi qui t'inclines
Sur celui qui fut ton amant ?
Parle ; que tes lèvres divines
Prononcent un mot seulement ;
Ce mot que murmurait ta bouche
Quand, planant sur ta sombre couche,
La mort interrompit ta voix.
Sa bouche commence... Ah ! j'achève :
Oui, c'est toi ! ce n'est point un rêve !
AnGES du ciel, je la revois !...

Ainsi donc l'ardente prière
Perce le ciel et les enfers.
Ton âme a franchi la barrière
Qui sépare deux univers.
Gloire à ton nom, Dieu qui l'envoie !
Ta grâce a permis que je voie
Ce que mes yeux cherchaient toujours.
Que veux-tu ? faut-il que je meure ?
Tiens, je te donne pour cette heure
Toutes les heures de mes jours².

Annoncée par la lumière nocturne et par un « souffle » susurrant, l'apparition élégiaque demeure une éphémère et fragile transgression de la « barrière » de la finitude. Mais son silence marque peut-être l'hésitation de l'élégie à aller plus avant dans le fantastique, auquel elle s'ouvre cependant en envisageant l'au-delà. Comme l'a rappelé à plusieurs reprises P.

¹ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Éditions de Minuit, 2001, p. 113.

² Lamartine, « Apparition », v. 9-38, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, pp. 401-402.

Loubier, l'élégie sous la Restauration habite les bords du fantastique, et, si elle se risque jusqu'au « Seuil de l'au-delà », pour reprendre l'expression de M. Guiomar, elle est loin d'explorer la variété de représentations et la pluralité des enjeux que recouvre le *phénomène* dans la littérature narrative fantastique qui prend son essor aux alentours de 1830 en France. Ce n'est qu'avec *Les Contemplations* que le flirt de l'élégie avec le fantastique s'affiche plus nettement, à la faveur de la pratique des tables tournantes ; encore faut-il remarquer que ces apparitions spectrales alternent dans le recueil avec des visions allégoriques de la Mort qui ont des effets et des enjeux assez différents, telle la faucheuse de « Mors » (IV, XVI). Le recueil s'arrête « Au bord de l'infini », et ce sixième livre est empli de présences spectrales qui signifient l'abîme, manifestent la mort : « spectres blêmes¹ », « fantômes charmants que nous croyons à nous² », « anges qui nous voient », fantôme de « celle qui est voilée³ », « pâles échappés⁴ » du sépulcre, les apparitions témoignent de la vie d'outre-tombe, et doivent ainsi garantir la non-absurdité de la Création.

Répondant alors à ce que la psychanalyse appellerait la blessure narcissique du deuil, le spectre instaure la possibilité d'une réparation de la séparation, c'est-à-dire d'un retour. Dans l'élégie, la mort passe et ne passe pas ; celui qui a trépassé peut repasser du côté des vivants, mais en tant que trépassé. De quoi témoigne l'apparition spectrale dans l'élégie ? La question revient à se demander ce qu'est le spectre, en tant que répétition, que réapparition. Le mort qui fait retour dans la visibilité du monde des vivants est *revenant* ; jamais il ne surgit ou ne survient, il revient. La remarque est d'importance. Car le spectre est présent et absent à la fois, montré et caché, proche et intangible. Il se tient sur l'arête du visible et de l'invisible, que la conscience mythique n'a cessé d'identifier à la ligne de partage de la vie et de la mort – pensons à Orphée et Eurydice. Mais cette traversée, ce revenir, est en elle-même altération : la possibilité du revenir est marqué au poinçon de l'avoir-déjà-été. Le revenant n'est pas le retour de l'identique (résurrection ?), mais de celui qui a déjà vécu et a déjà disparu.

Dans les premières pages de son livre sur Marx (et sa vision de l'Histoire), Jacques Derrida propose une magistrale analyse du spectre qui convient également à l'apparition élégiaque : la possibilité du revenir, explique-t-il notamment, porte avec elle son incomplétude, son inactualité, sa déficience : « Il y a du disparu dans l'apparition même

¹ V. Hugo, « Pleurs dans la nuit », v. 617, *Les Contemplations*, dans : *Poésie I, op. cit.*, p. 747.

² V. Hugo, « Claire », v. 68, *Poésie I, ibid.*, p. 749.

³ Cf. les titres des poèmes XII et XV du livre V : « Aux Anges qui nous voient » et « À celle qui est voilée ».

⁴ V. Hugo, « Horror », v. 15, *Poésie I, ibid.*, p. 755.

comme réapparition du disparu¹ ». Le mode d'apparaître spectral doit être défini, selon le philosophe, comme une « phénoménalité surnaturelle et paradoxale, [...] visibilité furtive et insaisissable de l'invisible ou [...] invisibilité d'un X visible² ». Le spectre revient, mais en portant avec lui l'empreinte de sa disparition, c'est-à-dire dépossédé de son épaisseur charnelle, de sa densité tangible. Le spectre inflige à l'être l'évidence d'une soustraction pondérale : il est une apparition allégée du disparu. Si bien que se pose la question de ce qu'il est, si ce n'est un souffle, un mouvement pneumatique, *par essence* insaisissable :

[...] on ne sait pas ce que *c'est*, ce que c'est présentement. *C'est* quelque chose qu'on ne sait pas, justement, et on ne sait pas si précisément cela *est*, si ça existe, si ça répond à un nom et correspond à une essence. On ne le *sait* pas : non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non-présent, cet être-là d'un absent ou d'un disparu ne relève plus du savoir. Du moins plus de ce qu'on croit savoir sous le nom de savoir. On ne sait pas si c'est vivant ou si c'est mort³.

Ce qui nous hante est source d'inquiétude, de hantise : obsession de ce qui nous entoure et nous échappe, angoisse obsidionale de ce que nous ne savons pas, de ce que nous voyons à peine, ou dont nous voyons le défaut d'être, parce que cette présence n'est précisément pas *présente* (*præsens*) ; elle n'est pas devant nous, mais rôde autour de nous.

Le spectre n'est en fait qu'un aspect ponctuel d'une hantise qui ne se voit que par exception, mais qui se sent. G. Didi-Huberman résume de la manière suivante l'apport d'Erwin Straus sur le « sentir » :

Sentir, c'est ne pas connaître tout à fait : c'est laisser à la chose sentie son pouvoir et son mystère. C'est s'involver, donc c'est manquer de point de vue : ou bien on perçoit l'espace pour connaître sa perspective, ou bien on sent le lieu pour éprouver son immanence et son opacité. Le sentir est au connaître ce que la caresse est au palper, ce que le souffle – le suspens de la parole et son portant physique – est au message linguistique, ce que le moment d'attrait ou d'effroi est à la stase du « je pense » et à la représentation qui en résulte. [...]

Sentir, c'est *éprouver un contact*. Ses modèles ultimes sont le plaisir et la douleur, dans la « certitude pathique » desquels le monde ne se construit pas autour de nous comme un panorama, mais vient nous toucher, « nous envahit et nous terrasse ». [...]

Mais sentir, c'est aussi *éprouver la distance*. Le génie d'Erwin Straus, sur ce point, aura été de comprendre la distance comme « forme spatio-temporelle du sentir » en général. Il suffit d'observer que la sensation tactile elle-même « s'amorce par une approche qui commence dans le vide et se termine lorsqu'[elle] atteint à nouveau le vide ». Ainsi, nous n'« avons » pas de sensations : il est plus juste de dire que tout sentir est un mouvement qui nous porte sans cesse entre contacts et distances. La situation qui en résulte ne connaît plus de limites objectivables, elle ignore même les distinctions spatiales usuelles du dedans et du dehors. Bref, le sentir n'est pas affaire d'espace – au sens de la perception comme au sens de la représentation –, mais bien de *lieu*⁴.

Pour Erwin Straus, le sentir s'oppose en effet à la connaissance par sa dimension subjective. Le sentir est un flux, une relation du sujet qui s'éprouve comme devenir dans sa relation pathique au monde, par-delà l'éparpillement des sensations. Il s'apparente alors, selon G.

¹ J. Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 25.

² J. Derrida, *Spectres de Marx*, *ibid.*, p. 27.

³ J. Derrida, *Spectres de Marx*, *ibid.*, pp. 25-26.

⁴ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, *op. cit.*, pp. 144-145. Toutes les citations données proviennent du livre d'E. Straus, *Du Sens des sens* [1935], traduit par G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble : Jérôme Million, 1989.

Didi-Huberman, à l'épreuve d'un lieu où, les repères visuels s'effaçant, c'est l'atmosphère elle-même qui semble se densifier :

Lieu paradoxal : lieu pour éprouver en même temps le contact et la distance. C'est ce qui se passe, tout simplement, dans un courant d'air ou dans un souffle de vent, lorsque l'atmosphère prend corps et vient à la rencontre du nôtre pour l'embrasser, pour l'investir. C'est ce qui se passe dans le brouillard, dans le crépuscule ou dans l'ombre des choses (c'est-à-dire lorsque le lieu devient grisaille) : « Dans le crépuscule, dans l'obscurité, dans le brouillard, [...] je ne sais plus où je suis, je ne peux plus déterminer ma position dans un ensemble panoramique [...] ; nous avons perdu notre chemin ; nous nous sentons "perdus" ; [...] nous cessons d'être des êtres historiques, c'est-à-dire eux-mêmes objectivables. [...] Nous rêvons en plein jour et les yeux ouverts. Nous sommes dérobés au monde objectif mais aussi à nous-mêmes. C'est le sentir¹. »

Une telle analyse est à rapporter, comme l'indique G. Didi-Huberman lui-même, à la spatialité nocturne telle que la décrit Merleau-Ponty :

Quand, par exemple, le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets. La nuit est sans profils, elle me touche elle-même et son unité est l'unité mystique du mana. Même des cris ou une lumière lointaine ne la peuplent que vaguement, c'est toute entière qu'elle s'anime, elle est une profondeur pure sans plans, sans surfaces, sans distance d'elle à moi. Tout espace de la réflexion est porté par une réflexion qui en relie les parties, mais cette pensée ne se fait de nulle part. Au contraire, c'est du milieu de l'espace nocturne que je m'unis à lui².

La hantise doit être pensée en fonction du sentir, non du connaître, et s'éprouve comme une structure nocturne et mystique. À la jointure du visible et de l'invisible, le spectre déploie une « ubiquité psychique³ » qui nous environne et nous comprend, une qualité aérienne qui nous enveloppe. C'est dire que la hantise est l'expérience « d'une sorte d'infini tactile, un infini de la proximité⁴ », qui tient à la fois – et c'est là son étrangeté – de l'incorporation et de l'asymptote.

Faisant planer sur nous « le fantôme puissant de l'*indifférenciation* », la hantise procède d'un certain « anthropomorphisme du lieu », que G. Didi-Huberman associe à l'« animisme », et qui constitue « la condition de possibilité de toute expérience empathique ou auratique face aux objets inanimés⁵ ». Or cet anthropomorphisme du lieu ne peut s'envisager qu'à la manière d'un double mouvement de rapprochement : « *devenir-humain* » du lieu et « *devenir-lieu* » de l'humain. Échange de qualités ontologiques, si l'on peut dire, ou plutôt métamorphose qui tend à l'osmose, mais sans jamais s'achever, parce qu'à leur articulation se tient « la disparition en tant que mise en mouvement de la mémoire », le fantôme ou le spectre n'étant « pas plus que ceci : une image de mémoire qui a trouvé dans

¹ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, *ibid.*, p. 146. Citation renvoyant aux pages 514-515 et 519 du même ouvrage d'E. Straus.

² M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris : Gallimard, 1976, (Tel), p. 328.

³ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, *op. cit.*, p. 114.

⁴ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, *ibid.*, p. 124.

⁵ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, *ibid.*, p. 109.

l'air [...] son porte-empreinte le plus efficace¹ ». L'apparition spectrale signale le lieu comme rapprochement extrême d'une irrémédiable inactualité (le néant intempestif d'une image), comme contiguïté métonymique qui resserre le temps, ajointe le passé au présent, en réduit la distance.

Voix

Le rêve inlassable de maintenir la présence de l'autre par-delà la fuite du temps et la mort, de rejoindre l'absent, peut également passer par la voix, élément hautement métonymique et indiciel, parce que la voix a le pouvoir de signaler la présence d'un corps même si celui-ci est éloigné ou invisible. La voix, c'est-à-dire une émanation charnelle, une inflexion sensible, des accents passionnés ou émouvants, et non pas le discours : c'est bien le medium sonore qui importe pour l'élégie romantique, comme le montrait déjà, peut-être, la saturation des marques affectives et émotionnelles de la prosopopée de l'absente dans « Le Lac » de Lamartine. Car l'élégie amoureuse privilégie déjà la voix sur le discours, la modulation sur la parole, le dire sur le dit ; on ne compte plus les textes qui évoquent la voix de l'être aimé en décrivant, par des adjectifs souvent stéréotypés, les inflexions propres à sa voix. M. Desbordes-Valmore oppose ainsi le charme irrésistible de la « voix adorée » de l'amant à l'inanité de ses serments :

Oh ! toi qui m'enchantais, savais-tu ton empire ?
L'éprouvais-tu ce mal, ce bien dont on soupire ?
Je le crois : tu parlais comme on parle en aimant,
Quand ta bouche m'apprit je ne sais quel serment :
Qu'importent les serments ? Je n'étais plus moi-même,
J'étais toi. J'écoutais, j'imitais ce que j'aime ;
Mes lèvres, loin de toi, retenaient tes accents,
Et ta voix dans ma voix troublait encore mes sens².

Doux accents, tendres murmures et voix plaintives ou perdues envahissent le domaine élégiaque, depuis Lamartine jusqu'à Sainte-Beuve, depuis les *Feuilles d'automne* jusqu'à *Sylvie*. Formant passerelle entre l'élégie amoureuse et l'élégie funèbre, elle se prolonge dans les thèmes récurrents de la musique et de la chanson, dans celui du chant mourant du rossignol, dans celui de l'écho aussi : la résonnance des inflexions de voix est ce que veut retenir l'élégie jusque dans les « accents / Frémissements » de la rime, car elle recèle l'émotion

¹ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, *ibid.*, p. 113.

² M. Desbordes-Valmore, « L'Attente », v. 9-16, *Poésies de 1830, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 72.

pure, le sentiment à son état naissant, au plus près du corps et du cœur, mais aussi parce que son immatérialité permet une conservation métonymique de ce qui est perdu, en particulier des êtres d'outre-tombe.

L'élégie de la première moitié du XIX^e siècle paraît en effet reposer sur un surinvestissement imaginaire du domaine sonore, sur une rêverie acoustique – ou, plus précisément, acousmatique. Le sonore traverse la double réalité sensible du visible et de l'invisible ; un son peut être entendu sans qu'on puisse voir la cause dont il provient, y compris lorsque sa cause est disparue, effacée, voire finie. Le son ne connaît pas le partage de l'horizon, ni celui de la mort. Il peut provenir des lointains, surgir de l'invisible, d'un lieu secret ou du passé, et n'en est alors que plus énigmatique. C'est toute l'ambiguïté du phénomène sonore, déjà fondée au niveau archaïque de l'enfant qui entend avant de voir, et qui s'explique par sa nature indicielle : le son (*a fortiori* la voix) indique une présence, mais cette présence n'est pas nécessairement visuellement accessible. L'imaginaire élégiaque s'empare volontiers de cette ambiguïté, parce qu'elle laisse envisager une modeste victoire sur le flux irréversible du temps par la rémanence ou la persistance du son dans le présent par-delà la fuite de sa source dans le passé (par exemple dans le phénomène de l'écho). Mais elle semble contourner aussi la mort en tant qu'effacement, que dissolution dans l'invisible, au sens où le son charme par sa vertu de restitution du passé, sa capacité à faire le revivre comme un tableau, à rédimmer le défaut du visible. Victoire modeste et contournement, disons-nous, car l'épreuve du deuil demeure la pierre de touche qui discerne la douceur de la rêverie et la dureté de la réalité, sans que l'élégiaque puisse renoncer pour autant à l'illusion de réduire la distance qui le sépare du passé et de ses morts.

Comment expliquer cette importance de la voix dans l'élégie romantique ? Deux éléments de réponse peuvent être avancés : le lien entre le sonore et la nostalgie, d'une part ; le lien entre la voix et l'affectivité, d'autre part.

Le son, medium de la nostalgie

L'enquête historique de Jean Starobinski sur la nostalgie¹ l'a amené à montrer les liens fondamentaux qui unissent celle-ci, dès son "invention" médicale à la toute fin du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, à une observation des effets de certaines musiques sur l'âme, et en

¹ J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., pp. 257-337 en particulier.

particulier, on le sait, du fameux *ranz des vaches*. La nostalgie a en effet très tôt été interprétée d'abord dans le cadre d'une théorie associationniste de la mémoire, qui lie la nostalgie à certains airs populaires ayant « le singulier pouvoir de provoquer un accès d'hypermnésie : l'illusion de la quasi-présence du passé, doublée du sentiment douloureux de la séparation¹ ». J. Starobinski, faisant l'archéologie du lien entre musique et mémoire nostalgique, explique ensuite les apports cruciaux de Jean-Jacques Rousseau et notamment l'importance de la formule qui caractérise la musique comme « signe mémoratif » dans son *Dictionnaire de musique* :

La mélodie, fragment du passé vécu, frappe nos sens, mais elle entraîne avec elle, sur le mode imaginaire, toute l'existence et toutes les images associées dont elle était solidaire. Le signe mémoratif est une présence mentale qui nous fait éprouver, avec douleur et délice, l'imminence et l'impossibilité de la restitution complète de l'univers révolu qui émerge fugitivement hors de l'oubli. Éveillée par le signe mémoratif, la conscience se laisse envahir par un passé à la fois proche et inaccessible. [...] Pour les observateurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle, la voie privilégiée de cette magie associative est le sens de l'ouïe : la musique n'est pas seule en cause, le bruit des sources et le murmure des ruisseaux sont doués d'un pouvoir analogue².

Cette « théorie acoustique³ » est poursuivie par Senancour et son identification du *ranz des vaches* aux « accens d'une langue primitive que les hommes ne connaissent pas tous » et à la voix même de la nature, qui y exprime son « caractère romantique⁴ ».

Comme l'a montré Emmanuel Reibel, le paysage romantique, quoiqu'originellement lié à un caractère visuel et pictural (le néologisme *romantique* concurrençant à l'origine *pittoresque*), s'est immédiatement enrichi, dans le sillage de Rousseau et jusqu'à Senancour, d'une atmosphère sonore : voix de bergers, hautbois, clarinettes et flûtes, tous instruments pastoraux qui ravivent l'utopie idyllique en même temps que le rêve d'une musique simple et « naturelle », accordée aux bruits des ondes et des bois, aux chants des oiseaux. S'entend là, certes, un prolongement de la critique de la musique savante et artificielle qui forme le nœud de l'opposition de Rousseau à Rameau. Mais on retiendra surtout le fait que les paysages électifs de l'imaginaire rousseauiste, puis du romantisme naissant, favorisent une rêverie nostalgique ou primitiviste non seulement par leur aspect visuel (telles les ruines rongées par le temps ou, *a contrario*, les lieux agrestes protégés des ravages de la civilisation), mais aussi par leur épaisseur sonore, qui est une profondeur temporelle : bruit originel et continu du roulis de l'eau, bruissement des feuilles depuis toujours remuées par le vent, instruments

¹ J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, *ibid.*, p. 267.

² J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, *ibid.*, p. 269-270.

³ J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, *ibid.*, p. 270.

⁴ É. de Senancour, *Oberman* [1804], lettre XXXVIII, « Troisième Fragment », Paris : Union Générale d'Éditions, 1965, (10/18), p. 157 et p. 160.

simples des premiers bergers, mais surtout airs anciens dont la « simplicité monodique [entre] en harmonie avec la nature » et dont les paroles sont ancestrales :

De la même façon que le paysage constitue un point de jonction entre le passé historique et le présent perceptif, la chanson populaire, qui perpétue une tradition orale, incarne donc l'épaisseur de la diachronie dans la synchronie de sa perception¹.

La poésie n'échappe pas, loin s'en faut, à cette emprise de la rêverie acoustique sur la mémoire et la contemplation du passé. J. Starobinski montre ainsi que, de Bertin, Roucher et William Cowper à Coleridge et Wordsworth, en passant par l'ossianisme, une lecture analogue des bruits de la nature (en particulier de l'eau, matière temporelle par excellence dans la rêverie) et de la vie pastorale (les cloches) se continue jusqu'à instaurer une figure romantique du poète comme l'écoutant privilégié de la voix ancestrale du monde². L'élégie de Millevoye prolonge le motif des cloches dans « L'Anniversaire », où leur son réveille la mémoire du deuil :

Hélas ! après dix ans je revois la journée
Où l'âme de mon père aux cieus est retournée.
L'heure sonne : j'écoute... Ô regrets ! ô douleurs !
Quand cette heure eut sonné, je n'avais plus de père.
On retenait mes pas loin du lit funéraire ;
On me disait : « Il dort ; » et je versais des pleurs.

Mais du temple voisin quand la cloche sacrée
Annonça qu'un mortel avait quitté le jour,
Chaque son retentit dans mon âme navrée,
Et je crus mourir à mon tour³.

S'il ne s'agit pas ici d'une remontée aux temps primitifs mais d'une volte à rebours dans la durée affective, la cloche qui sonne n'en court-circuite pas moins le temps par la force de la réminiscence qu'elle suscite. Motif prégnant de la nostalgie dans la poétique élégiaque, le thème acoustique revêt dans ce texte une importance capitale, dans ce sens que le glas n'est pas seulement lié aux souvenirs des circonstances de la mort du père, même s'il porte la parole de vérité qui révèle l'effectivité de la mort du père, à l'inverse des euphémismes mensongers dont le fils est entouré, et qu'il est alors doté d'une signification infra-linguistique. En effet, il se distingue surtout par sa résonance intérieure : retentissement qui a ébranlé le sujet jusque dans ses assises les plus profondes, et qui peut ainsi raviver les plaies du deuil par-delà le temps qui a passé. Sa capacité de hantise se révèle donc d'autant plus forte qu'il ne s'agit pas d'un phonème linguistiquement encodé. C'est là un des éléments clés

¹ E. Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique ». De Rousseau à Berlioz*, Paris : Fayard, 2013, (Les chemins de la musique), p. 112.

² J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie, op. cit.*, pp. 291-301. Notons que les analyses de E. Reibel recourent là encore sur bien des points celles du critique suisse (*Comment la musique est devenue « romantique ». De Rousseau à Berlioz, ibid.*, pp. 107-164).

³ Ch.-H. Millevoye, « L'Anniversaire », v. 1-10, *Œuvres, op. cit.*, p. 57.

de la poétique de la hantise élégiaque : l'écho affectif et mémoriel de l'indice sonore paraît proportionnel à sa capacité à indiquer une présence effacée, une présence absente, en-deçà non de la signification, mais du sens¹. L'indice sonore privilégié de l'émotion est alors la voix, dont le glas est un équivalent métaphorique.

Les accents de la voix

Pour comprendre la force émotionnelle de la voix, dont la hantise qu'elle exerce sur le sujet est le symptôme dans l'élégie, il n'est pas inutile de se tourner à nouveau, dans une démarche archéologique, vers le XVIII^e siècle et en particulier vers la pensée de Rousseau. Dès les prémices de l'esthétique moderne, la musique a été perçue comme celui des arts qui exerce l'emprise la plus directe sur l'état émotionnel du sujet, ce dont témoignent par exemple les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de Jean-Baptiste Du Bos :

Ainsi que le Peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le Musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions. Tous ces sons [...] ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie ; au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions² [...].

Rousseau, s'éloignant de la question de la *mimèsis*, se penche plutôt sur la question de l'expressivité de la musique, et est par conséquent amené à s'interroger sur la nature de la voix, en laquelle la musique, selon lui, s'origine. L'*Essai sur l'origine des langues* apporte à cet égard une contribution décisive : Rousseau y postule au chapitre II l'existence d'un noyau passionnel en l'homme d'où lui sont « arrach[ées] les premières voix³ » à un moment théorique situé entre l'état sauvage et l'état social. Or le même chapitre se conclut sur une thèse complémentaire, présentée comme allant de soi, et qui marque, sous le sceau du chant, l'unité de la voix et de la musique :

[...] pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un agresseur injuste, la nature dicte des accents, des cris, des plaintes : voilà les plus anciens mots inventés, et voilà pourquoi les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques⁴.

¹ Si l'on suit la distinction d'É. Bordas, qui rappelle, après N. Ruwet, que « [l]a musique peut avoir une signification, elle n'a pas de sens » (« *Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité* », *Romantisme*, n°128, 2005, p. 127).

² J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], 6^{ème} édition de 1655, Deuxième volume, Section XLV, p. 469, cité par : H. Parret, « De Baumgarten à Kant : sur la beauté », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 90, n°87, 1992, p. 324, note 17.

³ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues et autres textes*, Paris : Flammarion, 1993, (G.-F.), p. 62.

⁴ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues et autres textes*, *idem*.

Comme le souligne Catherine Kintzler, il s'agit déjà pour Rousseau d'asseoir la primauté du mélodique sur l'harmonique¹, des inflexions vocales sur l'articulation, dont le chapitre IV rend explicite l'opposition. La fluidité vocale, écho de l'intime, expression des passions (et, ainsi définie, source de la capacité de la voix à toucher), fait de la voix un élément infiniment modulable et varié, mais inanalysable. La voix, en tant que mélodie issue d'une instance "pathémique", relève d'une intelligibilité non discrète, d'un *continuum* prosodique doté de signification, mais qui échappe à la méthode des acousticiens comme à la notation des phonèmes. La voix n'est en effet pour Rousseau pas seulement une réalité sonore, un phénomène physique, mais un signe, un « schème² » qui indique l'immatériel, preuve d'une césure dualiste entre le monde physique et le monde moral.

Il se trouve que Rousseau ne s'embarrasse guère de la différence entre la voix chantante et la voix parlée ; si celle-là prime celle-ci, il n'existe entre elles qu'une distinction de degré que l'article « Voix » du *Dictionnaire de musique* cherche à démontrer³. En outre, la question de la différence du chant au cri ne semble guère se poser non plus, et Rousseau postule apparemment entre eux une simple continuité. Une telle conception de la voix s'inscrit ainsi avec facilité dans la projection diachronique qui fonde la pensée rousseauiste, et dans sa lecture de l'Histoire comme dégradation à partir d'une origine mythique et comme dénaturation de l'homme. Le chapitre XIX de l'*Essai sur l'origine des langues* est significativement intitulé : « Comment la musique a dégénéré⁴ », et déplore la disparition de la musique enharmonique des Grecs. La primauté donnée, dans la voix, aux inflexions passionnelles reliées au cri comme au chant rejoint donc la postulation rationnelle (teintée de rêverie primitiviste) d'un état de nature originel qui constitue le socle de l'édifice rousseauiste : « Si on a substitué l'analyse (la notation) à l'énergie (les "accents") l'articulation au cri, résume Françoise Escal, c'est que l'homme est devenu à distance de lui-même et des autres⁵ ».

On conçoit combien la manière dont Rousseau envisage la voix, accordée à une esthétique de l'expression, ne pouvait que séduire, peut-être, ou croiser, à tout le moins, la poétique élégiaque de la hantise qui se fait jour au seuil du XIX^e siècle. La voix est tout à la fois signe de l'immatériel – indice de l'invisible – et accès à la passion, à un état naissant de la

¹ Voir l'« Introduction » de C. Kintzler, dans : J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues et autres textes*, *ibid.*, pp. 28-29 en particulier.

² C. Kintzler, « Introduction », à : J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues et autres textes*, *ibid.*, p. 29.

³ Nous renvoyons de nouveau à l'« Introduction » de C. Kintzler, *ibid.*, pp. 44-45.

⁴ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues et autres textes*, *ibid.*, p. 121.

⁵ F. Escal, « Rousseau et l'écriture musicale », *Littérature*, n°27, 1977, p. 83.

parole. *L'explicit de Julie ou La Nouvelle Héloïse*, sous la plume de Claire d'Orbe, pose déjà les composantes d'une hantise élégiaque qui passe par la voix de la morte :

Non, elle n'a point quitté ces lieux qu'elle nous rendit si charmants ; ils sont encore tout remplis d'elle. Je la vois sur chaque objet, je la sens à chaque pas, à chaque instant du jour j'entends les accents de sa voix. C'est ici qu'elle a vécu ; c'est ici que repose sa cendre... la moitié de sa cendre. Deux fois par semaine, en allant au temple... j'aperçois... j'aperçois le lieu triste et respectable... Beauté, c'est donc là ton dernier asile !... Confiance, amitié, vertus, plaisirs, folâtres jeux, la terre a tout englouti... Je me sens entraînée... j'approche en frissonnant... je crains de fouler cette terre sacrée... je crois la sentir palpiter et frémir sous mes pieds... j'entends murmurer une voix plaintive !... Claire ! ô ma Claire ! Où es-tu ? que fais-tu loin de ton amie ?... Son cercueil ne la contient pas tout entière... il attend le reste de sa proie... il ne l'attendra pas longtemps¹.

La hantise *a lieu*, en ce sens que la présence de la morte semble apprésentée par la configuration même de l'espace. Cette présence est diffuse, elle flotte entre ubiquité (« elle n'a point quitté ces lieux ») et insularité (« le lieu triste et respectable »), entre distributivité (« sur chaque objet », « à chaque pas ») et électivité (« cette terre sacrée »), entre intimité protectrice (« temple », « asile ») et dévoration menaçante (« englouti », « sa proie »). Comme le suggère le jeu des déictiques « ici » et « là », elle erre entre le proche et le lointain, le visible et l'invisible, ou encore entre le sensible et l'intouchable. Mais la progression du passage ordonne nettement les sensations, ou au moins leurs illusions : l'obstacle que la mort impose au visible est d'abord dépassé par une vibration symétrique (« j'approche en frissonnant » / « je crois la sentir palpiter et frémir sous mes pieds ») avant que la voix et l'ouïe s'imposent comme le médium d'une communication entre le visible et l'invisible. En effet, on aura remarqué que les lieux où Julie a vécu, « si charmants » (adjectif encore hanté par son étymon mélique), sont empreints d'une énergie vocale persistante, « accents » puis murmure plaintif, qui finit par prendre langue et sens en s'agglutinant dans l'apostrophe et la prosopopée. La voix, qui indique d'abord la présence, devient alors appel : de « chaque objet », de la « cendre », de « la terre », semble sourdre une voix qui est celle de la morte. C'est dire si la matérialité même des choses est engagée dans le procès de la naissance de la voix, de l'appel à la parole et au langage.

C'est à la lumière d'une telle configuration, inaugurée par Rousseau semble-t-il, qu'il nous faut donc comprendre le privilège que l'élégie accorde aux accents de la voix, aux modulations sonores de la parole, l'importance que revêt pour le genre le postulat d'une antécédence de la mélodie phonique sur le code articulé de la langue.

Une première remarque s'impose : la voix désigne ce qui, de la parole, est énergie, ce qui produit un effet, et échappe à l'analyse. La voix paraît renvoyer à un état naissant de la

¹ J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* [1761], sixième partie, lettre XIII, éd. J. M. Goulemot, Paris : Librairie Générale Française, 2002, (Le Livre de Poche classique), pp. 807-808.

parole, la résonance immatérielle d'un corps. Avant la médiation discrète de la langue et la saisie par l'intellect, la parole se manifeste par la voix, indice transparent d'une présence, émission sonore qui échappe au corps sous la forme d'un souffle, passage du matériel à l'immatériel. Mieux encore : dans la voix le signifiant lui-même se réduit à une « pure diaphanéité », pour reprendre une expression de Jacques Derrida, qui explique que dans la voix « le "corps" phénoménologique du signifiant semble s'effacer dans le moment même où il est produit¹ ». Tout concourt ainsi à faire de l'inflexion de la voix le véhicule immédiat des passions, le cri de l'être, l'indice de sa présence non pas seulement comme corps visible, mais comme conscience. Par la voix l'altérité est apprésentée, donnée à saisir comme présence d'un sujet, et les inflexions de la voix paraissent aller du cœur au cœur, traverser le visible et l'invisible.

Si les accents de la voix sont au cœur de la refondation moderne du genre élégiaque, de sa réévaluation comme modalité nécessaire ou cruciale de la parole, cela tient alors, peut-on penser, à deux raisons. D'une part, la voix, en ses inflexions, se révèle apte à cristalliser le rêve d'une poésie qui ne se distingue pas de l'acte vivant et immatériel de la parole, qui « ne risque pas la mort dans le corps d'un signifiant abandonné au monde et à la visibilité de l'espace² ». En se donnant à lire, par une mise en abyme proprement réflexive, c'est-à-dire métadiscursive, comme l'écho d'une voix plaintive, le prolongement de gémissements ou de *tristes accents*, l'élégie écrite garde l'énergie pathétique de l'oralité, préserve la force expressive et touchante liée à la présence effective d'un sujet. Or la modernité romantique consiste précisément dans un processus de subjectivisation de la poésie qui la redéfinit (ainsi que l'art en général) comme effet : « À l'heure où le Beau effectue une translation de l'objet vers le sujet, et où son caractère absolu s'effrite devant le relativisme du goût individuel, la réussite d'une œuvre ne se mesure plus qu'à l'aune de son double pouvoir énergétique et poétique³ ». D'autre part, l'ambiguïté de la voix, entre profération d'un souffle immatériel et proximité du sujet parlant (proximité absolue d'une conscience à elle-même et proximité relative à autrui dans le cercle limité d'une portée de voix), en fait l'indice d'une présence indifférente à la frontière du visible et de l'invisible, et ce à plusieurs niveaux. La voix rend en effet perceptible ce qui m'est caché de l'autre (sa vie intérieure) même lorsque celui-ci entre dans mon champ visuel ; mais elle rend perceptible la présence de l'autre au-delà même de mon champ visuel, car il arrive que je puisse entendre l'autre parler sans même le voir, si

¹ J. Derrida, *La Voix et le phénomène* [1967], Paris : P.U.F., 1989, (Épiméthée), p. 86.

² J. Derrida, *La Voix et le phénomène*, *ibid.*, p. 87.

³ E. Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique »*. De Rousseau à Berlioz, *op. cit.*, p. 79.

bien qu'il est facile de glisser jusqu'à l'idée que la voix ne s'éteint pas avec la mort, qu'elle nous parvient même d'outre-tombe, qu'elle atteste de la présence des morts parmi nous.

L'inflexion d'une voix chère qui s'est tue : l'exemple de Musset

L'élégie romantique privilégie moins la prosopopée au sens strict (discours fictif tenu par un mort) que le souvenir de discours tenus par des absents ou par des morts du temps où ils étaient encore en vie¹. Ainsi, par exemple, Lamartine fait parler une absente dans « Le Lac », mais évite la prosopopée au sens strict dans « Apparition », grâce à une abruption: « Sa bouche commence... Ah ! j'achève² ». L'extrême valorisation de la voix comme signe mémoratif et émanation de l'affect et de la passion l'amène à privilégier l'évocation des vibrations de la voix, présentée comme un souvenir sonore particulièrement net, même si les paroles prononcées ont été oubliées. La voix émane d'un corps et d'un cœur, court-circuitée par son charme immédiat l'intellect ; aussi le contenu importe-t-il moins que la tonalité.

La célèbre « élégie » de Musset intitulée « Lucie », réduction du grand poème qu'est « Le Saule » dont elle reprend de nombreux vers, est à cet égard emblématique. Elle efface les paroles du chant qu'avait chanté Lucie « deux mois » avant d'être « mise au tombeau », et les remplace par deux lignes de points :

La lune, se levant dans un ciel sans nuage,
D'un long réseau d'argent tout à coup l' [Lucie] inonda.
Elle vit dans mes yeux resplendir son image ;
Son sourire semblait d'un ange : elle chanta.

.....
.....

Fille de la douleur, harmonie ! harmonie !
Langue que pour l'amour inventa le génie !
Qui nous vins d'Italie, et qui lui vins des cieus³ !

L'allocution à l'harmonie qui suit permet de décrire l'effet conjointement suscité par la langue italienne (native) et par la voix (douce) de la jeune fille :

Douce langue du cœur, la seule où la pensée,
Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,
Passe en gardant son voile et sans craindre les yeux !
Qui sait ce qu'un enfant peut entendre et peut dire
Dans tes soupirs divins, nés de l'air qu'il respire,
Tristes comme son cœur et doux comme sa voix¹ ?

¹ Ce qui ne peut être appelé *prosopopée* que par commodité.

² Lamartine, « Apparition », v. 26, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 402.

³ A. de Musset, « Lucie », v. 33-39, *Premières poésies. Poésies nouvelles, op. cit.*, p. 241.

Les paroles du chant (que la suite du poème permet d'identifier comme un extrait de l'*Otello* de Rossini) n'importent pas : c'est le souvenir ému de la voix qui porte ce chant qui compte, et l'effet que cette voix produisait (« L'écho de sa romance en nous semblait frémir² »). Et ce souvenir seul autorise le surgissement soudain du tutoiement, apostrophant Lucie dans la mort : « Sentais-tu dans ton cœur Desdemona gémir, / Pauvre enfant³ ? ». Les inflexions de la voix chantante de Lucie sont ce qui demeure le plus vif dans la mémoire, autorisant une sorte de présence de Lucie par-delà la mort. Cette présence est en quelque sorte atemporelle (l'identification de Lucie à Desdémone par la voix lui faisant accéder au temps mythique) et à tout moment disponible (comme le suggère la possibilité paradoxale de s'adresser à une morte). Dans ces conditions, la voix désigne bien, dans l'élégie romantique, une proximité métonymique des morts, un retour de ceux mêmes qui, comme Lucie, ont été fauchés dans leur enfance (c'est-à-dire alors qu'ils n'avaient pas de parole propre, qu'ils répétaient les paroles d'un personnage de Rossini, elles-mêmes empruntées à la tragédie shakespearienne, dans une remontée sans fin du temps).

Objet relique, fugitive apparition spectrale, inflexion d'une voix tue, le souvenir, toujours métonymique, incomplet comme toute trace du passé, hante selon des degrés ou des positions différentes l'intervalle entre la réalité et l'imaginaire. La relique est un objet indiciel, un étant qui fait signe vers l'imperceptible ; le spectre et la voix sont des phénomènes perceptibles mais en-deçà de l'étant. Chacun à leur manière, ces trois éléments sont des compromis marquant l'entre-deux d'une reconnaissance de la réalité et de son déni par l'imaginaire, autrement dit du savoir et du croire. Le savoir de la perte est nié par un croire de la conservation : quelque chose de visible ou d'audible (objet, image, vibration) demeure du disparu. En ce sens, le deuil élégiaque romantique protège de l'angoisse de la destruction, de la corruption des corps, de la réalité atroce de la mort⁴.

¹ A. de Musset, « Lucie », v. 40-45, *Premières poésies. Poésies nouvelles, idem.*

⁴ A. de Musset, « Lucie », v. 50, *Premières poésies. Poésies nouvelles, idem.*

³ A. de Musset, « Lucie », v. 52-53, *Premières poésies. Poésies nouvelles, idem.*

⁴ Voir à ce sujet l'analyse que fait P. Fédida de la relique dans le texte intitulé « La relique et le travail du deuil » dans son livre *L'absence, op. cit.*, pp. 75-84.

III- Fragilités poétiques

Si le deuil romantique cherche à maintenir les morts dans la proximité des vivants, il occasionne également la découverte par le poète de la fragilité de la vie, sans cesse approchée par la mort qui la menace. Ainsi « Lucie » de Musset ne souligne-t-il pas seulement la manière dont la voix de la jeune fille résonne encore après sa mort dans la mémoire du *je*, mais aussi l'ombre que la mort laissait déjà planer sur Lucie avant son décès. Les signes annonciateurs de la mort sont nombreux et relèvent du stéréotype romantique, telles l'inclinaison mélancolique de la tête (« Elle penchait la tête », « son front triste »), la pâleur (« elle était pâle et blonde ») et la mollesse (« Laisseait, tout en rêvant, flotter sa blanche main¹ »). La proximité de la vie et de la mort est donc réversible : pour les élégiaques romantiques, le deuil teinte le monde, voilant d'une imminence de mort la vie elle-même. Ce qui est vrai pour les êtres aimés, dont la faiblesse constitutive entamait déjà de leur vivant le procès de leur disparition (et combien de femmes aimées, chez les élégiaques romantiques, ont une beauté diaphane qui les voue d'emblée à l'effacement ?), l'est aussi pour les poètes eux-mêmes. Le *je* élégiaque se découvre dans le deuil cerné par une mort qui rôde par avance autour de lui, sous la forme d'une temporalité fuyante, fluente, qui l'emporte sans échappée possible vers son propre anéantissement. Tout entier plongé dans la nostalgie, le *je* élégiaque est entraîné vers sa propre fin. Car ainsi que l'a montré Claude Reichler, pour les romantiques, dominés par le « schème intellectuel et affectif² » d'une perte originale qui fonde le temps dans la fluence, le présent semble intégralement résorbé dans le passé, de sorte que rien n'est plus vraiment présent, pas même le *moi*, fragilisé par la fêlure toujours-déjà ouverte par la perte existentielle qu'il a initialement subie.

Révélation de la finitude

Le propre du sujet élégiaque, c'est que son proche s'éloigne. L'être aimé est avant tout pour lui évanescant, défaillant ; il lui apparaît dans la disparition, ne se montre que dans le

¹ A. de Musset, « Lucie », respectivement v. 8, 28, 21 et 9, *Premières poésies. Poésies nouvelles, op. cit.*, p. 241.

² C. Reichler, « Des enfants dévorés par leur siècle. Le romantisme et le spectre des temps disparus », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 41, « L'Épreuve du temps », Paris : Gallimard, 1990, p. 83.

retrait. Le proche élégiaque, c'est celui qui ouvre le *je* à la mort, c'est-à-dire à la conscience de sa fragilité essentielle.

Qu'est-ce que la mort du proche, en effet, si ce n'est, comme l'explique V. Jankélévitch, une indispensable étape dans la saisie subjective de *ma* mort, donc de ma finitude ?

Entre l'anonymat de la troisième personne et la subjectivité tragique de la première, il y a le cas intermédiaire et en quelque sorte privilégié de la DEUXIÈME PERSONNE ; entre la mort d'autrui, qui est lointaine et indifférente, et la mort-propre, qui est à-même notre être, il y a la proximité de la mort du proche. Le Toi représente en effet le premier Autre, l'autre immédiatement autre et le non-moi en son point de tangence avec le moi, la limite prochaine de l'altérité. Aussi la mort d'un être cher est-elle *presque* comme la nôtre, presque aussi déchirante que la nôtre ; la mort d'un père ou d'une mère est presque notre mort, et d'une certaine façon elle est en effet la mort-propre : c'est l'inconsolable qui pleure ici l'irremplaçable ; contre l'interchangeabilité des troisièmes personnes s'inscrivent en faux non seulement la semelfactivité de l'existence-propre, si poignante dans le regret d'une vie perdue (car on ne vit qu'une fois), mais encore l'ineffable haecceité de la deuxième personne ; la mère en deuil aura un jour d'autres enfants, plus beaux peut-être et mieux doués que l'enfant disparu : mais l'enfant qu'elle a perdu, qui le lui rendra ? Or c'est celui-là justement qu'elle aimait... Hélas ! aucune force ici-bas ne peut faire revivre ce précieux, cet incomparable « hapax » littéralement unique dans toute l'histoire du monde. Rien ne ressemble plus au désespoir de mourir que la désolation de cette mère navrée. Quant à la mort de nos parents, elle fait disparaître le dernier intermédiaire interposé entre la mort en troisième personne et la mort-propre ; le dernier glacis est tombé, qui séparait de notre mort personnelle le concept de la mort ; l'intérêt biologique nous a décidément quittés, la sollicitude qui nous protégeait du néant s'est déplacée en nous laissant en tête à tête avec la mort. C'est maintenant mon tour, et c'est la génération suivante qui pensera désormais la mort à travers ma mort effective¹.

Il faut le proche pour que la mort prenne sens, entre l'abstraction de la mort en troisième personne et l'impensable de la mort en première personne, ce que Michel Picard résume de la façon suivante :

Structure, forme abstraite d'une relation, comprise entre deux frontières également inconcevables, *ma* mort, *sa* mort, la mort ne reçoit finalement de cohérence véritable qu'à partir de *ta* mort, qui articule *ma* et *sa*, situe clairement l'événement entre Sujet et Objet, à l'intérieur de ce que les psychologues appellent la relation d'Objet².

Le sujet s'ouvre à la mort quand la mort du proche lui ouvre sa propre mort. D'une telle ouverture, le courant de sensibilité du tournant des Lumières porte déjà les signes. Ainsi voit-on dans la première élégie de Victoire Babois le sujet élégiaque se définir comme un réseau de liens de proximité qui commencent à se dénouer avec la mort de sa mère :

Hélas ! il est donc vrai, je suis seule ici-bas !
Dans tout ce que j'aimais j'ai subi le trépas.
Amie, épouse, fille, et mere infortunée,
Par tous les sentiments à souffrir condamnée,
À peine je quittais les jeux de mon berceau
Que déjà de mes pleurs j'arrosais un tombeau.
Ma faible adolescence à l'abandon livrée,

¹ V. Jankélévitch, *La Mort*, Paris : Flammarion, 1977, (Champs), pp. 29-30.

² M. Picard, *La Littérature et la mort*, Paris : P.U.F., 1995, (écriture), p. 141. On sait néanmoins que cette « relation d'objet », clé de voûte de la lecture freudienne du deuil, est remise en cause par un psychanalyste comme Jean Allouch, qui y voit une étrange réduction du trauma du deuil et, précisément, le signe d'une conception romantique de la mort, devenue séparation et non pure perte (voir Jean Allouch, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, Paris : EPEL, 1997, *passim*).

Redemandait au ciel une mere adorée :
 Je lui devais un cœur qu'elle aimait à former,
 Tous mes vœux, mes plaisirs, le bonheur de l'aimer.
 Sa raison toujours pure, et sur-tout sa tendresse,
 Jusqu'au sein de la mort éclairaient ma jeunesse :
 Ses trop longues douleurs m'ont appris à souffrir,
 Et ses derniers moments m'ont appris à mourir¹.

Cet apprentissage ne relève plus en rien d'un apprivoisement stoïcien de la mort ; il est une défection de l'identité qui délite toutes les relations de proximité (amitié, conjugalité, filiation : rien n'y manque) presque aussitôt qu'elles se tissent. La mort de sa fille est pour l'énonciatrice de ces poèmes l'épreuve ultime qui fait que le temps se ralentit, entre un passé heureux qui ne peut être rejoint par-delà l'« abyme² » que la perte a ouvert, et un avenir qui n'est plus que la béance de sa propre mort : « Hélas ! qu'à ma douleur, lentement je succombe ! / Je vois s'ouvrir sans cesse et se fermer ma tombe³ ». Le temps ouvre des profondeurs horribles, entre lesquelles le sujet élégiaque se tient sur l'isthme étroit d'un présent qui préserve et englué à la fois. Millevoye consigne la même expérience quand l'événement de la perte du père résonne en lui comme une anticipation de sa propre mort : « Et je crus mourir à mon tour », écrit-il dans « L'Anniversaire » (v. 10).

Cet ébranlement suscité par le deuil est plus évident chez Lamartine. Les derniers vers de « Tristesse », par exemple, permettent d'observer comment Lamartine déploie le retentissement du deuil amoureux sur le sujet élégiaque :

De mes jours pâissants le flambeau se consume,
 Il s'éteint par degrés au souffle du malheur,
 Ou, s'il jette parfois une faible lueur,
 C'est quand ton souvenir dans mon sein se rallume.
 Je ne sais si les dieux me permettront enfin
 D'achever ici-bas ma pénible journée :
 Mon horizon se borne, et mon œil incertain
 Ose l'étendre à peine au-delà d'une année.
 Mais s'il faut périr au matin,
 S'il faut, sur une terre au bonheur destinée,
 Laisser échapper de ma main
 Cette coupe que le destin
 Semblait avoir pour moi de roses couronnée,
 Je ne demande aux dieux que de guider mes pas
 Jusqu'aux bords qu'embellit ta mémoire chérie,
 De saluer de loin ces fortunés climats,
 Et de mourir aux lieux où j'ai goûté la vie⁴.

Le passage offre une mise en relation exemplaire des trois perspectives sur la mort. En effet, c'est par la mort de l'aimée que se fait pour le sujet la transition entre la mort en troisième personne, qui est appréhendée dans la tournure impersonnelle « il faut », et la mort en

¹ V. Babois, « Première Élégie », v. 1-14, *Élégies sur la mort de sa fille...*, op. cit., p. 7.

² V. Babois, « Première Élégie », v. 32, *Élégies sur la mort de sa fille...*, ibid., p. 8.

³ V. Babois, « Cinquième Élégie », v. 1-2, *Élégies sur la mort de sa fille...*, ibid., p. 16.

⁴ Lamartine, « Tristesse », v. 20-36, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 337.

première personne, envisagée sur le mode proprement angoissant du resserrement, temporel (« journée », « une année », « au matin ») et spatial (dans la paronomase d'un « horizon [qui] se borne » et des « bords » littoraux où le sujet se tient durant le peu qui lui reste à vivre). La proximité de la défunte s'est muée en introjection mémorielle (« ton souvenir dans mon sein »), mais dans le deuil c'est aussi la mort elle-même, en tant que « destin », qui enveloppe désormais le sujet, dans le cercle métaphorique de la « coupe » et de la couronne, et dans la boucle spatio-temporelle qui ajointe la mort et la naissance au monde (« de mourir aux lieux où j'ai goûté la vie »).

La mort de l'être aimé constitue donc une articulation nécessaire à l'ouverture du sujet élégiaque à sa propre mortalité. La frange temporelle où le sujet élégiaque se tient est cet espace intermédiaire entre *ta* mort qui clôt le passé sur lui-même et *ma* mort qui ferme l'avenir sur un gouffre d'ombre : le sujet élégiaque vit dans l'étroitesse d'un espace où il s'ouvre à lui-même parce que *la* mort y advient et s'approche. Espace littéralement figural, dans l'empan d'une comparaison, car le sujet élégiaque n'est pas un *moi* personnel ni un individu réel, mais bien, comme le sujet lyrique, une figure :

Dans la pitié et la tristesse déchirante que la disparition de l'être aimé nous inspire, nous vivons la mort du proche *comme* notre propre mort ; *quasi mortem propiam* ; mais réciproquement cette proximité sans coïncidence, ce voisinage familial sans identification nous permettent de penser la mort d'autrui comme une mort étrangère. La distance du Je au Tu représente la distance minimale en deçà de laquelle le sujet absorberait l'objet, à partir de laquelle nous devenons capable de projeter l'objet de connaissance ; mais comme cette distance est minimale, la connaissance sympathique du toi approche au plus près de la pure et simple fusion unitive¹.

Cet espace figural est ouverture et rapprochement, écart et échange, distanciation et relation : l'élégie se rend ainsi capable de figurer cette « sorte d'objectivité subjective » qu'est la mort quand elle s'ouvre à partir de la mort du proche.

Ce « comme » qui relie *ta* mort à *ma* mort est aussi celui de l'analogie, du reflet, mais un reflet qui, pour P. Ricœur, qui se distingue en cela de Heidegger, ne se réduit pas à la ruse ni à l'inauthenticité. Il nous semble que la véracité que P. Ricœur découvre dans la perte de l'être aimé concerne particulièrement l'expérience élégiaque du deuil du proche :

Il est étonnant que chez ce dernier [Heidegger] la mort d'autrui soit tenue pour une expérience inadéquate à la requête de radicalité inscrite dans l'angoisse explicitée au plan du discours par le concept d'être-pour-la-mort. Que l'inauthenticité guette l'épreuve de la mort de l'autre n'est pas douteux : l'aveu secret que la mort qui a emporté notre prochain le plus cher nous a de fait épargnés ouvre la voie à une stratégie d'évitement dont nous attendons qu'elle nous épargne aussi le moment de vérité du face à face avec notre propre mort. Mais le rapport de soi à soi n'est pas non plus à l'abri de ruses tout aussi sournoises. Ce qu'il importe plutôt de sonder, ce sont les ressources de véracité que recèle l'expérience de la perte de l'être aimé, replacées dans la perspective du difficile travail d'appropriation du savoir sur la mort. [...] Au terme du mouvement d'intériorisation de l'objet d'amour à jamais perdu se profile la réconciliation avec la perte, en quoi consiste précisément le travail du deuil.

¹ V. Jankélévitch, *La Mort, op. cit.*, p. 30.

Ne pouvons-nous pas anticiper, à l'horizon de ce deuil de l'autre, le deuil qui couronnerait la perte anticipée de notre propre vie ? Sur ce chemin de l'intériorisation redoublée, l'anticipation du deuil que nos proches auront à faire sur nous-mêmes disparus, peut nous aider à accepter notre mort future comme une perte avec laquelle nous tâchons de nous réconcilier à l'avance¹.

Le sujet élégiaque s'ouvre ainsi à la mort, à sa propre mort, par la souffrance hyperbolique de la mort du proche ; mais un espoir accompagne alors toujours-déjà le savoir de sa propre mort inéluctable : celui d'être pleuré et regretté comme lui-même pleure et regrette l'être qui lui est cher. D'où la fréquente résurgence, dans l'élégie du début du XIX^e siècle, du *topos* ancien de l'anticipation de *mon* propre deuil. Dès Victoire Babois se fait jour le remède dans le mal que constitue l'anticipation de ma mort adoucie par le deuil des autres, comme dans l'élégie VI où l'énonciatrice désigne son frère comme un lecteur privilégié, au moment où « De la vie à la mort [elle] passe doucement » :

Dans cet écrit funeste arrosé de mes pleurs,
Où mon ame en secret déposa ses douleurs,
Puisse-tu quelquefois d'une voix attendrie
Relire mes malheurs et pleurer sur ma vie² !

« Le Chrétien mourant » de Lamartine trouve également la consolation de sa mort dans les pleurs de ses « Compagnons de l'exil³ ». Mais ce vœu d'être pleuré peut aussi être donné sur le mode négatif ou cruel de sa non-réalisation, comme dans le célèbre poème de « La Chute des feuilles », où un « jeune malade » se voit déjà enterré :

« [...]
Couvre, hélas ! ce triste chemin ;
Cache au désespoir de ma mère
La place où je serai demain.
Mais si mon amante voilée
Au détour de la sombre allée
Venait pleurer quand le jour fuit,
Éveille par un léger bruit
Mon ombre un instant consolée. »
Il dit, s'éloigne... et, sans retour...
La dernière feuille qui tombe
A signalé son dernier jour.
Sous le chêne on creusa sa tombe...
Mais son amante ne vint pas
Visiter la pierre isolée ;
Et le pâtre de la vallée
Troubla seul du bruit de ses pas
Le silence du mausolée⁴.

Une « Élégie » de Marceline Desbordes-Valmore datée d'avril 1820, et publiée pour la première fois en 1822, est toute entière fondée sur un scénario similaire, débouchant sur l'inquiétude de l'indifférence future de l'amant :

¹ P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., pp. 467-468.

² V. Babois, « Sixième élégie. À mon frère », v. 31 et v. 7-10, *Élégies sur la mort de sa fille...*, op. cit., pp.18-19.

³ Lamartine, « Le Chrétien mourant », v. 21, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 230.

⁴ Ch.-H. Millevoeye, « La Chute des feuilles », v. 28-44, *Œuvres*, op. cit., pp. 56-57.

Peut-être un jour sa voix tendre et voilée
 M'appellera sous de jeunes cyprès :
 Cachée alors au fond de la vallée,
 Plus heureuse que lui, j'entendrai ses regrets.
 Lentement, des coteaux je le verrai descendre ;
 Quand il croira ses pas et ses vœux superflus,
 Il pleurera ! ses pleurs rafraîchiront ma cendre ;
 Enchaînée à ses pieds, je ne le fuirai plus.
 Je ne le fuirai plus ! je l'entendrai ; mon âme,
 Brûlante autour de lui, voudra sécher ses pleurs ;
 Et ce timide accent, qui trahissait ma flamme,
 Il le reconnaîtra dans le doux bruit des fleurs.
 Oh ! qu'il trouve un rosier mourant et solitaire !
 Qu'il y cherche mon souffle et l'attire en son sein !
 Qu'il dise : « C'est pour moi qu'il a quitté la terre ;
 « Ses parfums sont à moi, ce n'est plus un larcin. »
 Qu'il dise : « Un jour à peine il a bordé la rive ;
 « Son vert tendre égayait le limpide miroir ;
 « Et ses feuilles déjà, dans l'onde fugitive,
 « Tombent. Faible rosier, tu n'as pas vu le soir ! »
 Alors, peut-être, alors l'hirondelle endormie,
 À la voix d'un amant qui pleure son amie,
 S'échappera du sein des parfums précieux,
 Emportant sa prière et ses larmes aux cieux.
 Alors, rêvant aux biens que ce monde nous donne,
 Il laissera tomber sur le froid monument
 Les rameaux affligés dont la gloire environne
 Son front triste et charmant.

Alors je resterai seule, mais consolée,
 Les vents respecteront l'empreinte de ses pas.
 Déjà je voudrais être au fond de la vallée ;
 Déjà je l'attendrais... Dieu ! s'il n'y venait pas¹ !

Ce « psychodrame poétique² », dans sa transparence, laisse entendre à nu l'essence de la consolation : l'espoir d'être pleuré, de survivre – en tant que manque – en autrui. Le rosier est l'objet transitionnel par lequel l'énonciatrice rêve une possible continuation du lien amoureux : il est tout à la fois son *double tardif* (« mourant et solitaire », il la suit de peu dans la mort où elle-même sera seule, afin que la parole de l'endeuillé conserve un instant la possibilité de s'adresser à elle) et une *relique* (il retient en lui le souffle de la morte sous la forme bientôt immatérielle des parfums, qui s'exhalent vers l'endeuillé afin qu'il incorpore le souvenir de la défunte « en son sein »).

Tous ces éléments se retrouvent de manière explicite dans le poème des *Nouvelles Méditations poétiques* intitulé « Le Crucifix », qui fait écho à la mort de Julie Charles.

¹ M. Desbordes-Valmore, « Élégie », *Œuvres poétiques I, op. cit.*, p. 68. Le même thème apparaît par exemple dans « La Dernière Fleur », publiée dans *Les Pleurs, Œuvres poétiques I, op. cit.*, pp. 223-224 :

« Car on dit que longtemps encore
 L'âme retourne au monument,
 Glissant du ciel à chaque aurore,
 Pour épier ce qu'elle adore...

Et que parfois c'est vainement ! » (v. 16-20).

² M. Bertrand, note sur ce poème, *Œuvres poétiques I, ibid.*, p. 272.

Emblème du deuil romantique, cette élégie est une adresse du poète à un objet doublement métonymique, icône et relique : « Symbole deux fois saint, don d'une main mourante, / Image de mon dieu¹ ! ». La forme même de l'objet le désigne en carrefour d'une relation horizontale, celle de la défunte et du poète, et d'une relation verticale, l'appel au Christ, au « Divin consolateur » – amour et foi, comme toujours chez Lamartine, se croisant en une ineffable osmose. Le crucifix est le vestige sur lequel s'étaye le souvenir, certes, et de façon ambivalente il console le poète (« Oui, tu me resteras, ô funèbre héritage ! », v. 41) et ravive sa plaie (« Placé près de ce cœur, hélas ! où tout s'efface, / Tu l'as contre le temps défendu de l'oubli », v. 45-46). Mais il est aussi l'objet de transition par lequel la mort prend sens. Par lui, l'événement pathétique de *ta* mort laisse place à une interrogation sur *la* mort, qui m'ouvre à l'anticipation de *ma* mort, mouvement perceptible dans le glissement, au sein du poème, d'une *figure* de la mort à l'autre : la morte transfigurée en objet esthétique laisse son souffle sur le crucifix, support métonymique d'une allocution adressée au Christ – celui qui « sai[t] mourir » (v. 69) – par le poète, ce dernier anticipant, sur le mode optatif, sa propre mort comme deuil d'autrui :

Ah, puisse, puisse alors sur ma funèbre couche,
Triste et calme à la fois, comme un ange éploré,
Une figure en deuil recueillir sur ma bouche
L'héritage sacré² !

À la fin du texte, la foi oppose à la succession des deuils la consolation de la parousie, par laquelle la communauté des chrétiens se retrouve en l'au-delà. La mort de l'aimée, auréolée de sainteté, témoigne ainsi aux yeux du poète en faveur d'une mort où s'accomplissent les retrouvailles avec ceux que l'on a perdus.

Il reste que, dans les plus grands textes élégiaques, le sujet demeure, malgré l'espoir d'être pleuré et l'espérance religieuse, la proie de cette « hantise du futur antérieur » que Paul Ricœur définit comme « l'intériorisation avant ma mort d'une question *post mortem*, de la question : que sont les morts³ ? », parce que la mort du proche l'ouvre à la mort, et même à l'imminence de sa propre mort. Par l'expérience du deuil de l'être cher ou aimé, le sujet élégiaque est infiniment sensibilisé à la brièveté de sa propre existence comme à sa fragilité essentielle. Il s'ouvre avec une acuité inédite au travail de la mort en lui, raison pour laquelle il se représente lui-même de manière privilégiée sous la figure frappée d'instabilité qu'est le poète mourant.

¹ Lamartine, « Le Crucifix », v. 3-4, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 396.

² Lamartine, « Le Crucifix », v. 85-88, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, pp. 399-400.

³ P. Ricœur, *Vivant jusqu'à la mort*, suivi de *Fragments*, Paris : Seuil, 2007, (La couleur des idées), p. 39.

Le mythe élégiaque du poète mourant

Que le sujet élégiaque se décrive comme faible, malade (poitrinaire ou chlorotique), voire mourant, son effacement est un mythe manifeste de l'élégie, qui atteindra son apogée sous la Restauration. Le sujet élégiaque se distingue par sa faiblesse constitutive, sa précarité essentielle ; figure malade, figure mourante, le sujet élégiaque de l'ère romantique se saisit lui-même dans la brièveté hyperbolique de son existence, manifestée par la chétivité de son corps.

Celle-ci, à vrai dire, n'est pas toujours le symptôme d'un rapport profond à la mort. Elle plonge ses racines dans la faiblesse revendiquée de l'inspiration élégiaque (et le mot *inspiration* garde ici sa connotation respiratoire, physiologique) et dans la *recusatio* latine face au souffle épique. Elle est également le signe, dans l'élégie érotique et libertine du XVIII^e siècle – au même titre que la pâleur féminine –, d'un épuisement de l'amoureux que Cupidon détourne de l'activité poétique et que sa bien-aimée fait languir. On appréciera mieux le mythe du poète mourant et le motif de la lyre brisée si l'on garde en mémoire que des survivances de ces *topoi* de la poésie amoureuse antérieure dominant parfois l'idée d'un deuil qui affecte et fait dépérir le sujet. On en trouve des exemples chez Millevoye (dans « Le Bûcher de la lyre »), chez M. Desbordes-Valmore, ou encore chez H. de La Morvonnais, comme on en jugera d'après le passage suivant :

Brisons sans plus tarder les cordes de ma lyre ;
Rien ne peut de mes sens ranimer la langueur :
Depuis qu'au fond des bois j'ai rencontré Palmyre,
Je vois trop qu'aux élans elle a glacé mon cœur.

J'ai long-tems, à l'airain prêtant au loin l'oreille,
Fixé d'un œil mourant le flambeau qui me luit ;
J'ai veillé dans le deuil ; mais l'aurore vermeille
Me va, comme aux chagrins, enlever à la nuit.

Brûlante illusion de mon âme en délire,
Fantômes qui m'offrez l'image de ses traits,
Cessez de me flatter, cessez de me séduire,
Pour laisser dans mon cœur l'angoisse des regrets.

Toi qui jusqu'en mes maux me fais goûter des charmes,
Lyre aux brillans accords, aimable don des cieux,
Viens, de pleurs à doux flots, viens, inondant mes yeux,
Rouvrir aux voluptés la source de mes larmes.

Mais si du cœur enfin tu n'émeus les ressorts,
Consacre aux chants guerriers une autre mélodie ;

Célébrons les Français ; mais mon âme engourdie
N'entend plus qu'un vain bruit dans tes vagues accords.

Ah ! brisons sans tarder les cordes de ma lyre ;
Rien ne peut de mes sens ranimer la langueur :
Depuis qu'au fond des bois j'ai rencontré Palmyre,
Je vois trop qu'aux élans elle a glacé mon cœur¹.

Quoi qu'il en soit, il ne serait pas exact de dire que le sujet élégiaque est désincarné, puisqu'il se reconnaît d'abord à son aspect égotant. Le plus souvent, celui-ci se signale moins cependant par des symptômes strictement physiologiques, que par la conscience que la caducité de certains éléments naturels reflète la fragilité de son existence. Emblématiquement, le premier livre des *Élégies* de Millevoye s'ouvre ainsi sur « La Chute des feuilles », qui présente un personnage de « jeune malade » qui cristallise et fixe la figure élégiaque, dont l'existence manquée prend la forme d'une vie court-circuitée, où jeunesse et mort se rejoignent en une trop brève boucle. Une même tonalité dysphorique baigne le sujet et son paysage dans la tristesse d'une atmosphère automnale, saison de l'effeuillage où élan vital et déclin funèbre se superposent en un éphémère fondu-enchaîné :

De la dépouille de nos bois
L'automne avait jonché la terre ;
Le bocage était sans mystère,
Le rossignol était sans voix.
Triste, et mourant à son aurore,
Un jeune malade, à pas lents,
Parcourait une fois encore
Le bois cher à ses premiers ans² :
[...]

Du fait de l'antéposition des constructions détachées « Triste, et mourant à son aurore », le jeune malade nous apparaît d'emblée sous le jour de prédictions secondes qui relient son affliction à son évanescence. L'aspect inaccompli du morphème « -ant » de « mourant » permet de saisir le malade dans un processus d'altération déjà en cours non seulement dans le temps inattendu de sa jeunesse, mais au moment même de son avènement textuel. La lenteur de sa marche confirme la faiblesse de sa constitution, qui s'accorde à un univers dont la description souligne l'aspect insolite (« dépouille », « sans mystère », « sans voix ») et dévitalisé (grâce à la valeur aspectuelle de l'imparfait « était »). Voué à l'action itérative, le sujet est ainsi physiquement condamné à une simple répétition d'un parcours connu depuis l'enfance. Tout le livre I des *Élégies* est placé sous le signe de cette fragilité qui trouve à se dire comme ici dans la défoliation, plus loin dans le motif du *flos faeni* (« La Fleur »), ou encore plus directement par la flamme expirante, dans le poème final, « Le Poète mourant » :

Le poète chantait : de sa lampe fidèle

¹ H. de La Morvonnais, « Élégie première », v. 1-24, *Élégies et autres poésies, op. cit.*, pp. 5-6.

² Ch.-H. Millevoye, « La Chute des feuilles », v. 1-8, *Œuvres, op. cit.*, p. 55.

S'éteignaient par degré les rayons pâissants,
Et lui, près de mourir comme elle,
Exhalait ces tristes accents :

[...]

Le poète chantait : quand la lyre fidèle
S'échappa tout à coup de sa débile main,
Sa lampe mourut, et comme elle
Il s'éteignit le lendemain¹.

Dans le repli intime de la chambre et dans le chiasme de la mort et de l'extinction, le poème escamote par euphémisme la violence éventuelle de l'agonie : on meurt ici sans soubresauts, sous le voile pudique d'une figure classique, mais la « débile main » laisse entrevoir l'exténuation physique d'un être qui n'ignore pas son effacement prématuré du monde. Les figures du poète n'en finiront pas pour autant de mourir après le livre I : Homère est ravi aux ciseaux des Parques par une apothéose qui survient *in extremis*² ; Virgile chante son chant du cygne³ ; la mort de la « colombe messagère » fera succomber le ramier après son « chant de veuvage⁴ ».

Chez Lamartine, les indices qui montrent que le sujet élégiaque, qui voit déjà s'approcher sa propre mort dans son présent endeuillé, est un valétudinaire, sont aussi relativement rares. Tout au plus peut-on relever, parfois, des notations convenues : « Mon front est blanchi par le temps ; / Mon sang refroidi coule à peine », mais c'est dans l'encadrement de comparaisons : « Comme le chêne autour de soi / Voit tomber ses feuilles fanées », « Semblable à cette onde qu'enchaîne / Le souffle glacé des autans⁵ ». La mort reste ainsi « drapée dans ses stéréotypes⁶ », et une rhétorique euphémistique prévient la pudeur et la demande de bienséance qui prévaut encore en ce début de siècle. En revanche, le sujet rappelle d'innombrables fois sa vocation à mourir, voire l'imminence de sa fin – imminence pourtant toujours repoussée, retardée, puisque le sujet lamartinien n'en finit pas de mourir, et vit sa vie comme une lente agonie :

De mes jours pâissants le flambeau se consume,
Il s'éteint par degrés au souffle du malheur,
Ou, s'il jette parfois une faible lueur,
C'est quand ton souvenir dans mon sein le rallume.
Je ne sais si les dieux me permettront enfin
D'achever ici-bas ma pénible journée¹

¹ Ch.-H. Millevoye, « Le Poète mourant », v. 1-4 et v. 36-40, *Œuvres, ibid.*, pp. 77-78.

² Ch.-H. Millevoye, « Homère mendiant », *Œuvres, ibid.*, pp. 89-93.

³ Ch.-H. Millevoye, « Les Derniers Moments de Virgile », *Œuvres, ibid.*, pp. 103-105.

⁴ Ch.-H. Millevoye, « La Colombe », v. 27, *Œuvres, ibid.*, p. 126.

⁵ Lamartine, « Souvenir », v. 7-12, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 121. Pâleur, rides, bradycardie sont les principaux symptômes, stéréotypés, qui affectent le corps élégiaque.

⁶ J.-L. Diaz, « Lamartine et le poète mourant », *Romantisme*, n°67, 1990, p. 47, à propos du « Poète mourant » de Lamartine.

¹ Lamartine, « Tristesse », v. 20-25, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 337.

Il lui arrive de couvoyer la mort dans la maladie, sous les yeux d'Elvire :

Vous avez pris pitié de sa longue douleur ;
Vous me rendez le jour, Dieu que l'amour implore !
Déjà mon front, couvert d'une molle pâleur,
Des teintes de la vie à ses yeux se colore ;
Déjà dans tout mon être une douce chaleur
Circule avec mon sang, remonte dans mon cœur :
Je renais pour aimer encore¹ !

Il se sait, quoique jeune encore, arrivé au terme de sa vie :

La douleur lentement m'entrouvre le tombeau :
Salut, mon dernier jour ! sois mon jour le plus beau !
J'ai vécu ; j'ai passé le désert de la vie,
Où toujours sous mes pas chaque fleur s'est flétrie²

Cette dernière séquence élabore une image subjective du temps particulièrement complexe, apte à décrire la situation *fictive* du sujet aux confins de la vie et de la mort. En effet, le premier vers met en œuvre un présent dilaté dont la durée distendue est encore allongée par l'adverbe « lentement » ; dès le second vers, l'adresse par l'adverbe « Salut », équivalent à une formule performative où la contemporanéité du dit et du dire serait absolue (* je te salue), paraît resserrer au plus près du présent d'énonciation l'imminence de la mort. Le poète tire alors du passé composé qui suit un effet splendide, où l'existence terrestre se referme dans l'accompli, mais est encore envisagée avec une certaine proximité psychologique par le sujet, celui-ci se situant précisément au point de tangence de la vie et de la mort, au seuil du trépas. Dans le commentaire de 1849 sur ce poème, Lamartine en rapporte significativement la circonstance biographique à un épisode où ses forces vitales ont semblé vaciller, et où le corps paraît encore hésiter à se ranimer :

Ces vers furent écrits par moi dans cet état de convalescence qui suit les violentes convulsions et les grandes douleurs de l'âme, où l'on se sent renaître à la vie par la puissante sève de la jeunesse, mais où l'on sent encore en soi la faiblesse et la langueur de la maladie et de la mort³.

Le poème, grâce à la valeur extensive du passé composé, liait le passé au présent ; le commentaire, de son côté, joue sur l'adverbe « encore », qui « présuppose le chronotype décadent et regarde vers le passé, tout en désignant un moment-repère dans l'énonciation » parce qu'il « est temporellement orienté vers le futur bien plus que vers le passé⁴ ». On voit bien, à travers ces deux procédés pourtant différents, que ce qui compte pour Lamartine, c'est d'assigner le sujet élégiaque (bientôt rabattu sur un « je » autobiographique) à un entre-deux temporel, de l'installer au cœur d'une dialectique entre le passé, le présent et le futur, c'est-à-dire dans la fiction d'instant fugaces où la vie et la mort se frôlent. À tout prendre, la

¹ Lamartine, « Hymne au soleil », v. 1-7, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 215.

² Lamartine, « La Foi », v. 31-34, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 179.

³ Lamartine, commentaire de « La Foi », *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 184.

⁴ D. Combe, *La Pensée et le style*, Paris : Éditions universitaires, 1991, (Langage), p. 168.

déchéance physique ne vaut chez le poète des *Méditations* qu'en tant que signe secondaire d'une profonde affliction morale née du sentiment d'une finitude oppressante, d'une mort possiblement imminente, pour une conscience que l'oscillation entre « Le Désespoir » renégat et « La Foi » voue au souci et à l'inquiétude.

Les Tristes de Belmontet ressassent à l'envi le motif de la fragilité, mais en lui attribuant une dimension corporelle bien plus marquée. Sous l'égide de poètes malheureux qui font l'objet de poèmes qui le précèdent (« Gilbert mourant », « Malfilâtre »), le texte du « Désespoir » fait par exemple s'exprimer un sujet anonyme qui s'écrie :

Oh ! que ma joie est grande, enfin je vais mourir !
Enfin voici la mort qui vient me secourir.

Dans un hospice obscur ma naissance cachée
M'a fait une existence au malheur attachée.
J'ai grandi, mes douleurs ont grandi comme moi,
Et la fatalité m'a jeté sous sa loi.

Mais je m'échappe à la vie et rentre dans la poudre ;
Sous les pieds des vivants mes chairs vont se dissoudre ;
Et mon corps tout meurtri, fatigué de tourments,
Ne sera plus bientôt qu'un amas d'ossements.
Que suis-je sur la terre ? un squelette inutile,
Qui vivant se flétrit, que la douleur mutile.
Déjà le désespoir creuse mes yeux plombés,
Et de mon front jauni les cheveux sont tombés.
Que suis-je ? un vil jouet de toutes les souffrances,
Qui n'a vu que la mort même en ses espérances.
Je luttais, le malheur fut toujours triomphant.
Je n'ai point eu de père et je n'ai point d'enfant¹.

Les signes physiques du déclin empruntent ici au registre macabre de manière à peindre l'usure d'un corps torturé et stérile, en outre déjà émacié et déteint, c'est-à-dire en voie d'effacement. Exténuation, pulvérisation, réification : le temps affecte le corps du sujet selon des processus qui en nient l'existence. La question : « Que suis-je sur la terre ? », rapidement réécrite en « Que suis-je ? », révèle le manque à être d'un sujet qui ne se conçoit déjà plus que comme un objet, rabattant la question de son identité sur celle de sa substance matérielle. *Hapax* humain privé d'ascendance et de descendance, porteur d'une parole blasphématoire et empreinte de tragique par la démesure du désespoir, le « je » de ce poème assimile son existence au brodequin d'un présent resserré entre la malédiction de la naissance et le travail de la mort. Cette constriction temporelle est marquée par l'emploi conjoint du passé composé (qui souligne le retentissement psychologique du passé sur le présent) et, à deux reprises, du futur périphrastique (« vais mourir », « vont se dissoudre ») dont l'intérêt, par rapport au futur

¹ L. Belmontet, « Le Désespoir », v. 1-18, *Les Tristes*, Paris : A. Boulland, 1824, pp. 37-38.

simple, est énonciatif, puisqu'il établit une contiguïté entre le moment de l'énonciation et celui du procès interprétable en termes d'imminence et de certitude.

Ce paradoxal resserrement de l'existence à un présent à la fois ponctuel et indéfini, un temps qui passe et ne passe pas, est caractéristique de l'expérience élégiaque. La chétivité du sujet est le signe distinctif de son inscription fragile dans le temps et l'espace, de son affleurement existentiel. Chez Marceline Desbordes-Valmore, l'énonciatrice du poème intitulé « Abnégation », qu'il faut citer en entier, décrit cette durée interstitielle :

Qui sait si vivre n'est pas mourir, et si là-bas on ne
croit pas que mourir c'est vivre ?

Euripide.

Si solitaire, hélas ! et puis si peu bruyante,
Tenant si peu d'espace, on me l'envie encor !
Cette pensée est triste, elle entraîne à la mort ;
Et, pour s'en reposer, la tombe est attrayante !
C'est la première fois qu'elle a navré mon sein ;
À tous les flots amers de ma vie écoulée,
Cette goutte de fiel ne s'était pas mêlée ;
Personne n'avait dit : « S'en ira-t-elle enfin ? »

Oh ! personne ! À présent je suis de trop au monde,
Et j'ai hâte, et j'ai peur d'amasser mes instants ;
Je trompe une espérance !... En vain je la seconde ;
Importune et mourante, on peut vivre longtemps !

Oui, je me presse en vain d'avancer et de vivre.
Quelque anneau tient encor mon cœur ; il se rompra.
Tout ce que j'aime est frêle et meurt, et pour vous suivre,
Mes chers anneaux brisés, mon cœur se brisera¹ !

Sous la réponse amère à une réflexion désobligeante dont la circonstance et l'origine nous restent inconnues, ce texte confirme le fait que le sujet élégiaque conçoit sa vie comme un intervalle étroit et singulier, celui d'une expiration traînante, entre les deuils du passé et l'horizon d'une mort attendue.

Victor Hugo présente d'ailleurs la faiblesse du sujet élégiaque comme innée, c'est-à-dire révélatrice d'un destin. Le célèbre poème, à teneur autobiographique marquée, qui ouvre *Les Feuilles d'automne* commence par le portrait d'un enfant malingre :

Alors dans Besançon, vieille ville espagnole,
Jeté comme la graine au gré de l'air qui vole,
Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois
Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix ;
Si débile qu'il fut, ainsi qu'une chimère,
Abandonné de tous, excepté de sa mère,
Et que son cou ployé comme un frêle roseau,
Fit faire en même temps sa bière et son berceau.
Cet enfant que la vie effaçait de son livre,

¹ M. Desbordes-Valmore, « Abnégation », *Les Pleurs, Œuvres poétiques I, op. cit.*, p. 217.

Et qui n'avait pas même un lendemain à vivre,
C'est moi¹. –

Le sujet élégiaque, par cette constitution délicate, signale sa sensibilité extrême, mais aussi son existence à contretemps. Chez Hugo la vocation à mourir correspond clairement au devenir-voix du poète, qui doit mourir pour s'accomplir dans la voix du poème. Car la trajectoire du sujet élégiaque est celle du poète : sa vocation est une vocalisation². Par delà « Les amours, les travaux, les deuils de [s]a jeunesse », l'enfant malingre et « sans voix » du premier poème des *Feuilles d'automne* ne se retrouve « Fidèle enfin au sang qu'ont versé dans [s]a veine / [S]on père vieux soldat, [s]a mère vendéenne » qu'après avoir chanté : il est une « âme de cristal », une « âme aux mille voix ».

Le corpus élégiaque de la première moitié du siècle souligne ainsi fréquemment cette identification de l'existence entière avec une lente agonie, ce qui autorise à dire paradoxalement à la fois la brièveté de la vie et l'étirement du temps sous l'effet de la souffrance et du deuil : « Le poète est mourant, c'est-à-dire qu'il meurt en permanence³ » résume A. Loiseleur.

Ce mythe a bien entendu ses raisons d'être et ses significations politiques et idéologiques, soulignant une inadaptation anémique à la vie réelle et à la société telle qu'elle est, une distinction intellectuelle de l'aristocratie poétique, après l'ébranlement de l'aristocratie sociale lors de la Révolution française. Il dit la dimension mélancolique et spirituelle d'un être appelé à s'évanouir dans les cieux, et dont la mort, euphémisée en dissipation dans les airs ou en fusion avec les éléments, exclut toute lourdeur cadavérique et toute thanatographie violente⁴. Mais ses racines remontent jusqu'à la paradoxale valorisation du génie maladif depuis la Renaissance, ainsi que l'a suggéré Pascal Brissette dans ses recherches inspirées de travaux américains⁵, voire à l'idée d'un « martyrologe littéraire¹ » qui suit l'idée antique que la persécution signale la grandeur. Cependant, ce qui nous retiendra

¹ V. Hugo, « Ce siècle avait deux ans !... », v. 5-15, *Les Feuilles d'automne, Poésie I, op. cit.*, p. 277.

² Sur ces notions, voir P. Loubier, *La Voix plaintive. Sentinelles de la douleur, op. cit.*, pp. 15-17.

³ A. Loiseleur, « Préface » à : Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 30.

² Ces aspects du mythe ont fait l'objet d'études nombreuses, auxquelles ont en particulier contribué José-Luis Diaz (« Lamartine et le poète mourant », *loc. cit.*, pp. 47-58 et « L'Aigle et le Cygne. Au temps des poètes mourants », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 92, n°5, septembre-octobre 1992, pp. 828-845), et Jean-Luc Steinmetz (« Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution d'un mythe) », repris dans : *Signets. Essais critiques sur la poésie du XVIII^e au XX^e siècle, op. cit.*, pp. 11-33).

⁵ P. Brissette, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *Contextes* [En ligne], Varia, mis en ligne le 12 mai 2008, URL : <http://contextes.revues.org/1392> [Dernière consultation: 12 janvier 2014]. L'auteur tient compte de l'apport du livre de C. Lawlor, *Consumption and Literature. The Making of the Romantic Disease*, paru en 2006.

¹ P. Brissette, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *ibid.*, § 25.

davantage ici dans le cadre d'une poétique du genre, c'est l'idée que l'agonie du poète présente le poème élégiaque comme un texte ponctuel, transitoire.

Le motif de la lyre brisée

Le mythe du poète mourant augmente le prix du poème élégiaque : œuvre éphémère d'un être fragile et bientôt disparu, chant du cygne exhalé en pure perte au bord de la mort, l'élégie devient précieuse d'être un dernier soupir, un souffle léger et péniblement modulé dans la souffrance. Elle se désigne comme la répétition incessante d'un vain effort de diction, qui tient son prix de sa rareté, de sa fugacité et de son obstination à la fois. L'élégie énonce la vérité romantique de la poésie : une « position *intenable* de la parole » à laquelle il faut « pouvoir à tout moment [...] renoncer pour renaître à elle¹ ». Poésie du regret, de la fuite des jours, l'élégie est apte à dire la traversée du silence d'où procède la poésie lyrique selon des poètes romantiques définitivement conscients de l'inactualité de leur profération dans une société moderne où elle est déplacée, rejetée à la marge, et, en conséquence, de l'incertitude de la gloire prétendument immortelle qu'elle doit leur apporter. Millevoeye fait dire à son « Poète mourant » :

Brise-toi, lyre tant aimée !
Tu ne survivras point à mon dernier sommeil ;
Et tes hymnes sans renommée
Sous la tombe avec moi dormiront sans réveil².

Ce n'est que dans le cadre fictionnel de l'Antiquité que la lyre elle-même pouvait, dans sa prosopopée, prétendre que « la gloire est immortelle³ ».

Dans sa méditation qui porte le même titre, Lamartine décrit le poète comme un exilé temporaire sur terre :

Le poète est semblable aux oiseaux de passage
Qui ne bâtissent point leurs nids sur le rivage,
Qui ne se posent point sur les rameaux des bois ;
Nonchalamment bercés sur le courant de l'onde,
Ils passent en chantant loin des bords, et le monde
Ne connaît rien d'eux, que leur voix¹.

Un même destin d'effacement et d'élévation unit le poète à son œuvre : « Je vais où va le son qui de mon luth s'élance¹ ». La dissipation aérienne de l'existence et du chant rend dérisoire

¹ A. Loiseleur, « Préface » à : Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 30.

² Ch.-H. Millevoeye, « Le Poète mourant », v. 15-18, *Œuvres*, op. cit., p. 78.

³ Ch.-H. Millevoeye, « Le Bûcher de la lyre », v. 15, *Œuvres*, *ibid.*, p. 106.

¹ Lamartine, « Le Poète mourant », v. 31-36, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 305.

la gloire terrestre, « Cet écho d'un vain son qu'un siècle à l'autre apporte² ». Genre mineur et faible, l'élégie ne peut tout au plus valoir à son auteur que les louanges de l'aristocratie poétique : « Mon luth glacé se tait... Amis, prenez le vôtre ; / et que mon âme encor passe d'un monde à l'autre / Au bruit de vos sacrés concerts³ ! ». Le motif de la lyre brûlée ou brisée, véritable emblème de l'élégie romantique, permet pourtant d'insister sur la paradoxale valeur d'un genre qui, par un retournement qui sacralise la vocation poétique, devient la pointe supérieure d'un destin où le chef-d'œuvre naît du sacrifice. Déjà chez Millevoye la lyre immolée par le poète qui lui préfère les plaisirs amoureux ne donne à entendre le son parfait de l'élégie, jusqu'alors ignoré du poète (notons l'irréel du passé du vers « L'Élégie en tes vers eût pleuré ses ennuis »), qu'au moment de sa consommation : « Et toutefois, dit-on, des cendres de la Lyre / S'exhala jusqu'au soir un son mélodieux⁴ ».

La méditation lamartinienne, à la faveur d'autres textes qui mettent en scène des agonies (« Le Chrétien mourant », « Le Crucifix » et même, dans *La Mort de Socrate*, publié en 1823 comme les *Nouvelles Méditations*), lie la réussite poétique du dernier son avec l'élévation spirituelle du mourant, au moment de s'envoler pour l'au-delà, et d'approcher son indicible grandeur : « La lyre en se brisant jette un son plus sublime⁵ ». Cet indicible demeure cependant, et la lyre élégiaque, toute terrestre, n'est pas encore l'instrument divin qu'une autre lyre pourra *peut-être* devenir :

Bientôt, vivant comme eux [les Séraphins] d'un immortel délire,
Je vais guider, peut-être, aux accords de ma lyre,
Des cieus suspendus à ma voix.

Bientôt !... Mais de la Mort la main lourde et muette
Vient de toucher la corde : elle se brise, et jette
Un son plaintif et sourd dans le vague des airs⁶.

Par où le mythe du poète mourant et de la lyre brisée se révèlent des scénarii auctoriaux (ancrés dans la paratopie de l'écrivain romantique et de son inscription de plus en plus décentrée dans la société) indissociables d'une réflexion métadiscursive sur la poésie lyrique et sur l'élégie ; le hors-texte de la production littéraire ne s'inscrit dans les poèmes qu'à travers une réflexion sur le discours poétique et ses modalités. Si l'élégie est un genre moderne, c'est bien en ce qu'il a la charge de dire (à la fois dans la poésie lyrique et à l'écart

¹ Lamartine, « Le Poète mourant », v. 131, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 308.

² Lamartine, « Le Poète mourant », v. 68, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 306.

³ Lamartine, « Le Poète mourant », v. 160-162, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 309.

⁴ Ch.-H. Millevoye, « Le Bûcher de la lyre », v. 20 et v. 35-36, *Œuvres, op. cit.*, p. 106.

⁵ Lamartine, « Le Poète mourant », v. 13, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, op. cit.*, p. 304.

⁶ Lamartine, « Le Poète mourant », v. 153-159, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques, ibid.*, p. 309.

d'elle, à sa marge, sa limite) ce que la poésie est devenue : une parole non plus *inspirée*, mais *incarnée*, comme le dit Lamartine en revendiquant d'avoir fait descendre la poésie du Parnasse pour la faire siéger dans le cœur même de l'homme. Or cette incarnation soumet la poésie au cours du temps et la parole à la finitude (soumission éminemment élégiaque), et donc à la fragilité. L'élégie romantique désigne la poésie lyrique comme une traversée de la finitude, un parcours à travers la condition mortelle : le poète, dit-elle en substance, « approche de l'éternité à travers cette expérience de l'éphémère¹ », en se laissant frôler par la main de silence de celle qu'on appelle la Mort. Avec Lamartine, le poète « consent à la mort, en vertu de cette qualité imparfaite et périssable du poème qui, précisément, a pu lui insuffler l'intensité vibratile de la vie même² ».

Cette incarnation fait de la poésie une activité toujours menacée de se dégrader ou de s'interrompre. D'abord parce que l'élégie est un effort qui épuise le poète ; exprimer la souffrance exige, pour un être souffreteux, de toujours recommencer une articulation douloureuse :

[...]
Toujours de cyprès couronnée,
La lyre ne nous fut donnée
Que pour endormir nos douleurs.

Tout ce qui chante ne répète
Que des regrets ou des désirs ;
Du bonheur la corde est muette ;
De Philomèle et du poète
Les plus doux chants sont des soupirs³.

Il est donc tentant de dire ses « Adieux à la poésie ». Mais on ne renonce pas si facilement à une vocation si intense, à un appel du cœur. C'est pourquoi le poète élégiaque recommence toujours cet effort jusqu'à épuisement. De manière appuyée, Charles Loyson, dans ses élégies recueillies en 1819, aux côtés d'épîtres, alterne les poèmes où se dit l'extinction de la voix et d'autres où elle paraît revivre. L'élégie II évoque « La Maladie de langueur » et narre, dans une adresse à la Muse, l'agonie pathétique d'un jeune poète, dont la lyre « Sous ses doigts défaillans, à l'instant qu'il expire » est encore animée par « Un son mélodieux » ; « bercé par la Muse en son dernier moment », il connaît un trépas apaisé puisque « Dans des rêves de gloire il s'endort doucement » puis « se perd dans les cieux » à l'instar d'un Phénix¹. L'élégie suivante, « Le lit de mort », fait parler un *je* poète qui, s'adressant à ses amis, leur annonce sa

¹ A. Loiseleur, « Préface » à : Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, op. cit., p. 29.

² A. Loiseleur, « Préface » à : Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, idem.

³ Lamartine, « Adieux à la poésie », v. 28-35, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, ibid., p. 419.

¹ Ch. Loyson, « Élégie II. La Maladie de langueur », *Épîtres et élégies*, Paris : P. F. Delestre, 1819, p. 51.

mort imminente et leur déclare les consolations qu'il trouvera en Dieu, dans la gloire poétique et dans leur affliction, avant d'être saisi par un « trouble » qui fait tomber « ces transports généreux » et contraint sa lyre à des « sons douloureux¹ ». La chute du poème sera amère : « Et mes rêves d'amour, et mes rêves de gloire, / Tout fuit ; toi seule, ô mort, ne m'auras pas trompé² ! ». L'élégie IV marque pourtant un temporaire « Retour à la vie » avant que l'élégie X ne mette en scène Tibulle malade parlant à ses amis de sa disparition prochaine et que l'élégie XI ne plonge le poète dans une « Douleur sans consolation » où le sujet avoue sa faiblesse, pleurant de s'être cru trop fort face aux maux de la vie. De même, le Joseph Delorme de Sainte-Beuve reprend dans ses *Poésies* des « Adieux à la Poésie », mais les fait suivre, après deux autres poèmes, d'un « Retour à la Poésie ». L'élégie doit dire une douleur si incarnée qu'elle ne peut que risquer l'aphasie : de la lyre brisée par la sévérité de l'amant et la violence de l'amour, chez M. Desbordes-Valmore³, jusqu'à la plus profonde « Nuit de mai », l'élégie connaît une première limite dans l'indicible d'une souffrance hyperbolique :

Mais j'ai souffert un dur martyr
Et le moins que j'en pourrais dire,
Si je l'essayais sur ma lyre,
La briserait comme un roseau⁴.

Mais cette limite est aussi sa vocation. L'élégie est le chant de la brisure du chant, il doit élaborer son dire sur le défaut de la parole.

La deuxième limite imposée à l'élégie romantique par son caractère incarné concerne le sublime. Précaire, elle tend vers un au-delà qu'elle n'a pas le pouvoir de dire, vers un infini qui lui échappe, et qui peut briser la lyre trop faible pour un tel chant. On retrouve là le dialogue constant que l'élégie noue avec la poésie sacrée et le poème philosophique qui la dépassent et vers lesquels pourtant elle lève les yeux. Regardant vers les morts, vers la mort, l'élégie trouve une seconde barrière, et une seconde vocation : dire la disparition ultime, absolue, dans la mort. De sorte que le motif de la lyre brisée laisse entrevoir deux limites d'un territoire élégiaque pourtant mal défini, qui le contiennent en amont (dans l'intimité du cœur meurtri) et en aval (dans l'infini de l'au-delà), lui donnant mesure humaine et suggérant naturellement un parcours de traversée.

¹ Ch. Loyson, « Élégie III. Le Lit de mort », *Épîtres et élégies, ibid.*, p. 53.

² Ch. Loyson, « Élégie III. Le Lit de mort », *Épîtres et élégies, ibid.*, p. 55.

³ « J'ai rencontré l'Amour, il a brisé ma lyre » écrit-elle au vers 31 de « La nuit d'hiver » (dans la section « Élégies » des *Poésies de 1830, Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 54).

⁴ A. de Musset, « La Nuit de mai », derniers vers, *Premières poésies. Poésies nouvelles, op. cit.*, p. 248.

Le poète mort et le livre dispersé

Les Contemplations, on l'a déjà indiqué, entretiennent un rapport complexe avec le genre élégiaque. Il faut y revenir une dernière fois, pour comprendre comment l'élégie romantique interroge la mort sans pouvoir s'y aventurer. Car le recueil de V. Hugo franchit un pas de plus : du poète mourant, on passe au poète mort, au poète qui se présente comme mort¹. La célèbre préface inscrit tout le recueil dans une sorte de fiction qui anticipe l'effacement du poète-locuteur (le nom de l'auteur étant d'ailleurs réduit à ses initiales, à la fin de ce texte) au point d'en faire un mort : « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort² » faisant défiler non seulement « tous les fantômes vagues³ » que contient sa conscience, mais aussi, proprement, les spectres de ceux dont il porte le deuil.

Ainsi que le note en effet Pierre Laforgue, « En apparence Hugo reprend la poétique des années 30 et 40⁴ », concevant le recueil comme les « *Mémoires d'une âme*⁵ » et reprenant « tous les motifs qui faisaient la matière des recueils depuis *Les Feuilles d'automne* [...] : la famille, les enfants, la nature, l'amitié, l'amour, etc⁶. ». La structure d'ensemble est bien celle du parallélisme élégiaque : à l'« Autrefois » heureux répond un « Aujourd'hui » endeuillé. Mais ce deuil n'est plus une simple coloration mélancolique qui donne au monde élégiaque sa note distinctive, comme c'était justement le cas pour *Les Feuilles d'automne* où Henri Meschonnic remarque que le deuil donne le *la*, pour déployer ensuite sa vibration à travers d'autres thèmes du livre : « À la mort des êtres chers s'ajoute et correspond la douleur de l'amour, l'amour et la jeunesse emportés, thème indiqué dans les deux premières pièces, développé en XII, XIV, XVI, XVII, XVIII, XXIII, XXXVI⁷ ». Car cette fois-ci tout se concentre sur le deuil *stricto sensu*, « Le vrai, l'unique : la mort ; la perte des êtres chers¹ ». À ce thème qui vide l'être de ses attaches, de ses affections, correspond un déplacement radical de l'énonciation *in articulo mortis* : le moi, entièrement absorbé dans son deuil, ne se sent plus appartenir au monde des vivants ni au présent, mais au monde des morts, si bien qu'il ne peut plus y avoir d'autre parole poétique qu'issue du sépulcre.

¹ Si après 1830 le mythe du poète mourant se métamorphose progressivement en mythe collectif du poète miséreux puis maudit, *Les Contemplations* nous semblent donc indiquer un autre dépassement possible, singulier.

² V. Hugo, *Les Contemplations*, dans : *Poésie I*, op. cit., p. 634.

³ V. Hugo, *Les Contemplations*, idem.

⁴ P. Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des Siècles*, Orléans : Paradigme, 1997, (Modernités), p. 21.

⁵ V. Hugo, *Les Contemplations*, *Poésie I*, op. cit., p. 634.

⁶ P. Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des Siècles*, op. cit., p. 21.

⁷ H. Meschonnic, *Pour la poétique IV. Écrire Hugo*, t. I, op. cit. p. 75.

¹ V. Hugo, *Les Contemplations*, *Poésie I*, op. cit., p. 634.

Ceci légitime une exploration plus avant de l'au-delà : porte-parole allégoriques de la mort, revenants, spectres, et *bouche d'ombre* énoncent dans la seconde partie du livre une vérité de la mort de manière inédite jusque là dans l'élégie romantique, et amènent le genre aux confins du fantastique. Pourtant, si le recueil flirte avec le registre fantastique, s'il tend de façon patente vers le poème philosophique, quelque chose le retient au bord de l'indicible, dans la poésie des bords, c'est-à-dire dans l'élégie. Au bord du gouffre affectif dans lequel la douleur est si forte qu'elle ne peut plus s'exprimer, en premier lieu : le recueil inscrit en son sein le silence de la commotion en remplaçant un poème impossible par la date de la mort de Léopoldine, « 4 septembre 1843 » suivie d'une ligne de points¹. Au bord du gouffre obscur de l'au-delà, surtout, comme l'indique le titre tout à fait instructif du livre VI, « Au bord de l'infini ». La genèse du recueil est à cet égard probante : on sait qu'un temps V. Hugo a pensé adjoindre les *Solitudines cæli* aux *Contemplations*, ce qui, d'une part, aurait mené le recueil à la spéculation métaphysique (bien au-delà des traces que la typtologie et la tentation spirite ont pu laisser dans le recueil) et, d'autre part, aurait fait éclater la mainmise du *je* qui s'exprime directement ou orchestre les prises de parole des divers locuteurs, comme le perçoit judicieusement P. Laforgue :

À quoi tient cette organisation, si ce n'est au contrôle qu'exerce de bout en bout l'instance du Je comme sujet et objet de discours. Si, au contraire, le recueil s'était terminé sur les révélations proférées par les oiseaux de *Solitudines cæli*, il se serait produit une dépossession de la parole poétique. Le poète 'aurait été là que pour enregistrer un message le dépassant, il aurait eu la fonction peu enviable de scribe de l'infini. Quelque chose de ce genre avait manqué d'arriver avec les tables parlantes, mais dans le cas de *Solitudines cæli*, ç'aurait été pire, puisque la révélation aurait usurpé de l'intérieur même de la poésie la voix de celui qui, même lors de l'expérience des tables, en est d'ordinaire le maître².

Or la maîtrise du *je* est un aspect essentiel de la poésie hugolienne. Dans *Les Contemplations*, la réorganisation fictionnelle des datations des poèmes permet à l'auteur de réinventer sa propre chronologie biographique pour lui conférer l'allure d'un destin, qui se représente comme une trajectoire linéaire et obstinée. La partie du livre intitulée « Aujourd'hui » obéit de ce point de vue à l'invention d'un trajet clairement dessiné vers la tombe de Léopoldine : « Ô spectre ! tu saisis mon ange et tu frappas. / Un tombeau fut dès lors le but de tous mes pas¹ ». Ce parcours donc au livre IV. D'abord « terrassé par le sort² » et pleurant « trois jours amèrement³ », le *je* demeure d'abord stupéfait, se persuadant dans le quatrième poème que la disparue est encore « quelque part dans la maison sans doute⁴ ! ». Les

¹ V. Hugo, *Les Contemplations, Poésie I, ibid.*, p. 274.

² P. Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des Siècles, op. cit.*, p. 29.

¹ V. Hugo, « À celle qui est restée en France », v. 211-212, *Les Contemplations, Poésie I, op. cit.*, p. 780.

² V. Hugo, « Trois ans après », v. 2, *Les Contemplations, Poésie I, ibid.*, p. 702.

³ V. Hugo, « Oh ! je fus comme fou... », v. 2, *Les Contemplations Poésie I, ibid.*, p. 704.

⁴ V. Hugo, « Oh ! je fus comme fou... », v. 20, *Les Contemplations, Poésie I, idem.*

poèmes V à VII et le poème IX sont voués à revoir l'enfant morte dans des scènes d'autrefois, et les poèmes VIII, X et XI méditent sur la destinée humaine, hésitant entre une fatalité qui nous dépossède de notre liberté (« À qui donc sommes-nous ? Qui nous a ? qui nous mène¹ ? »), une quête personnelle éperdue (« Moi, je cherche autre chose en ce ciel vaste et pur. / Mais que ce saphir sombre est un abîme obscur² ! ») et un mouvement grégaire et absurde au sein d'un foule anonyme (« On arrive, on recule, on lutte avec effort... – / Puis, le vaste et profond silence de la mort³ ! »). Ce n'est que par le dédoublement de soi mis en scène dans « À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt » que le *je* se sent hanté par les morts au point de se voir dépossédé de lui-même par le passé : « Je suis plein de regrets⁴ ». La treizième pièce énonce le souhait d'un départ : « Ô ma fille ! j'aspire à l'ombre où tu reposes⁵ ». Ce départ annonce le poème qui suit, puisqu'il est celui d'un « homme / Qui se lève avant l'aube » et forme le vœu de passer outre-tombe : « Ô Seigneur ! ouvrez-moi les portes de la nuit⁶ ».

C'est le poème XIV qui décrit le trajet. Il s'agit d'une pièce hautement élégiaque en ce qu'elle constitue un souhait de rejoindre la morte, d'abolir la distance qui sépare le poète de celle qui lui était si chère – double distance, en 1856 : celle du trépas qui éloigne le vivant de la morte, celle de l'exil qui sépare le poète de la tombe de sa fille. Attardons-nous sur ce court poème. C'est bien à l'aube, comme l'a annoncé le vers 28 de « Veni, vidi, vixi », que le poète veut prendre son élan, marqué par le volume croissant des groupes syntaxiques du premier vers et par l'enjambement : « Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, / Je partirai⁷. ». Tout le poème se présente comme un effort physique pour rejoindre la disparue, maintenue partiellement vivante par l'allocution et par l'entrelacement des pronoms personnels qui suggèrent une embrassade envisagée à nouveau comme possible : « Vois-tu, je sais que tu m'attends¹ ». Outre sa fonction d'interpellation, la formule phatique recouvre, dans le contexte funèbre, une connotation spectrale, qui accorde à la morte la capacité d'observer encore les vivants pour qui, en revanche, elle a disparu, qui l'ont perdue de vue. On retrouve là une des caractéristiques de la hantise spectrale que J. Derrida nomme « *l'effet de visière* »

¹ V. Hugo, « À qui donc sommes-nous », v. 1, *Les Contemplations, Poésie I, ibid.*, p. 708.

² V. Hugo, « Pendant que le marin... », v. 7-8, *Les Contemplations, Poésie I, ibid.*, p. 709.

³ V. Hugo, « On vit, on parle... », v. 19-20, *Les Contemplations, Poésie I, idem.*

⁴ V. Hugo, « À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt », v. 7, *Les Contemplations, Poésie I, idem.*

⁵ V. Hugo, « Veni, vidi, vixi », v. 11, *Les Contemplations, Poésie I, ibid.*, p. 710.

⁶ V. Hugo, « Veni, vidi, vixi », v. 27-28 et v. 31, *Les Contemplations, Poésie I, idem.*

⁷ V. Hugo, « Demain, dès l'aube... », v. 1-2, *Les Contemplations, Poésie I, idem.*

¹ V. Hugo, « Demain, dès l'aube... », v. 2, *Les Contemplations, Poésie I, idem.*

qui « nous rappelle à l’anachronie¹ ». De la sorte, Hugo indique la proximité asymétrique qui le sépare de sa fille, la hantise (toujours mêlée d’un peu de folie) qui l’oblige à tenter de franchir une distance qui relève cependant du temps et non de l’espace. L’ébranlement du poète se poursuit par une marche où le rythme se régularise dans la métrique de l’alexandrin : « J’irai par la forêt, j’irai par la montagne. / Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps² ». L’anaphore du verbe « j’irai » ne marque pas seulement la détermination du marcheur, mais suggère aussi l’amble qu’il va, dans la césure régulière des deux hémistiches.

Le second quatrain convertit le trajet du marcheur, ainsi que l’a bien vu L. Charles-Wurtz, en « voyage [...] intérieur³ » :

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
 Sans rien voir au-dehors, sans entendre aucun bruit,
 Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
 Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit⁴.

Le sujet acquiert ici progressivement toutes les qualités des défunts : immobilité (« les yeux fixés »), repli hors du monde (que les termes privatifs et négatifs du vers 6 soulignent de façon presque redondante), retrait hors de la société (« Seul »), perte d’identité (« inconnu »), indifférence au temps (au vers 8). Le morcellement du *moi* est suggéré au long de la strophe par le passage d’un alexandrin sans ponctuation interne et à forte unité assonancée (le son [e] apparaissant en finale des trois groupes accentuels) à un alexandrin dont la césure est soulignée par la virgule, puis à un vers disloqué en quatre constructions détachées métriquement inégales et séparées par des virgules, enfin à un dernier alexandrin rythmiquement déséquilibré par le positionnement de « Triste » à l’initiale. Le « dos courbé », symptôme mélancolique dans l’iconographie traditionnelle, préfigure par le penchement le cadavre bientôt allongé en terre. Les « mains croisées » convoquent l’image des gisants de la sculpture funéraire. La « nuit » qui conclut la strophe est l’image évidente d’un enfoncement du sujet dans la mort.

La troisième et dernière strophe confirme le renoncement du sujet au monde, insensible désormais à la beauté du paysage crépusculaire, à cet « or du soir qui tombe » comme aux « voiles au loin descendant vers Harfleur¹ ». L. Charles-Wurtz remarque avec finesse qu’il s’agit aussi d’un renoncement aux fleurs de rhétorique (la métaphore et la

¹ « Cette Chose nous regarde cependant et nous voit ne pas la voir même quand elle est là. Une dissymétrie spectrale interrompt ici toute spéculante. Elle désynchronise, elle nous rappelle à l’anachronie. Nous appellerons cela *l’effet de visière* : nous ne voyons pas qui nous regarde » (J. Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 26).

² V. Hugo, « Demain, dès l’aube... », v. 3-4, *Les Contemplations, Poésie I, op. cit.*, p. 710.

³ L. Charles-Wurtz, *Les Contemplations de Victor Hugo*, Paris : Gallimard, 2001, (Foliothèque), p. 80.

⁴ V. Hugo, « Demain, dès l’aube... », v. 5-8, *Les Contemplations, Poésie I, op. cit.*, p. 710.

¹ V. Hugo, « Demain, dès l’aube... », v. 9-10, *Les Contemplations, Poésie I, idem.*

synecdoque) : le sujet dépossédé de lui-même se dépouille des instruments de haute poésie pour adopter le style humble et pédestre (au sens du *sermo pedestris* d'Horace) qui convient à l'élégie¹. Si la strophe, par ailleurs, joue sur des rimes riches, elle fait rimer la forme « tombe » avec elle-même, ce qui, pour n'être pas condamné comme licence², n'en suscite pas moins en apparence un effet d'appauvrissement lexical. Ce sont des fleurs plus naturelles et plus simples qu'il veut offrir à la morte en arrivant devant sa tombe :

Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur³.

Le choix du houx et de la bruyère marque l'intention de pauvreté. Mais le martèlement phonique de ce dernier vers ne peut passer inaperçu, où nous soulignons les sonorités répétées : [œ̃bukedəuvεRedəbRɥijεRɑ̃flœR]. L'aspect incantatoire de l'alexandrin accompagne l'offrande pour ouvrir l'huis de la mort. Peut-être faut-il remarquer à cet égard un étonnant détail de la chaîne des signifiants : l'écho entre [u/e] dans « bouquet » et [u/ε] dans « houx vert » attire l'attention sur les sonorités de ces deux derniers termes, éveillant à l'oreille du lecteur l'homophonie entre « houx vert » et « ouvert »...

Or, si le poète projette à nouveau au futur un périple au début du livre VI, avec « Ibo » (futur du verbe *aller* en latin), plus ambitieux puisqu'il s'agit de percer les mystères de la mort, le voyage s'arrête à nouveau devant les « portes visionnaires / Du ciel sacré⁴ » et « au seuil de l'ombre et du vide⁵ ». Et l'un des derniers poèmes du même livre, intitulé « En frappant à une porte », se conclut par un sésame dont l'efficace supposée tient à l'invocation du tombeau et à la performativité associée à l'impératif : « Ouvre, tombeau⁶ ». Mais le poète ne pourra pas pénétrer la mort pour parler depuis elle ; il reste devant la porte fermée du tombeau. *Les Contemplations* demeurent une parole de vivant, qui n'est mort dans la fiction élaborée par le recueil qu'après l'achèvement de son livre, comme l'attestent les vers suivants de l'ultime texte : « Prends ce livre et dis-toi : Ceci vient du vivant / Que nous avons laissé derrière nous, rêvant¹ ». Le temps de l'écriture ne lui a en effet pas permis d'entrer dans la mort. À cela tient une raison attachée à la biographie de l'auteur, à qui l'exil interdit d'aller

¹ L. Charles-Wurtz, *Les Contemplations de Victor Hugo*, op. cit., pp. 81-82.

² Depuis le *Dictionnaire de rimes* (1751) de Pierre Richelet au moins, qui écrit : « On peut faire rimer un mot avec lui-même, quand il a des sens différens. Le P. Buffier dit que plusieurs trouvent quelque chose de plat & de lâche dans ces sortes de rimes. Cependant depuis Perrin jusqu'à Corneille, il n'y a aucun Poète qui ait eu le moindre scrupule là-dessus. Et si c'est une licence, elle est si ancienne qu'il y a prescription » (P. Richelet, *Dictionnaire de rimes*, Paris : Desprez et Cavelier, 1751, p. XXXIX).

³ V. Hugo, « Demain, dès l'aube... », v. 11-12, *Les Contemplations, Poésie I*, op. cit., p. 710.

⁴ V. Hugo, « Ibo », v. 128-129, *Les Contemplations, Poésie I*, *ibid.*, p. 738.

⁵ V. Hugo, « Ibo », v. 125, *Les Contemplations, Poésie I*, *idem*.

⁶ V. Hugo, « En frappant à une porte », v. 28, *Les Contemplations, Poésie I*, *ibid.*, p. 768.

¹ V. Hugo, « À celle qui est restée en France », v. 275-276, *Les Contemplations, Poésie I*, *ibid.*, p. 782.

réellement fleurir la tombe de sa fille. Hugo le signifie en constatant l'échec du projet exprimé par « Demain, dès l'aube... », au détour d'un passage de ce même dernier poème :

Que de fois j'ai cueilli de l'aubépine en fleur !
Que de fois j'ai, là-bas, cherché la tour d'Harfleur,
Murmurant : C'est demain que je pars ! et, stupide,
Je calculais le vent et la voile rapide,
Puis ma main s'ouvrait triste, et je disais : Tout fuit !
Et le bouquet tombait, sinistre, dans la nuit !
Oh ! que de fois, sentant qu'elle devait m'attendre,
J'ai pris ce que j'avais dans le cœur de plus tendre
Pour en charger quelqu'un qui passerait par là¹ !

On aura remarqué la reprise délibérée d'un grand nombre de lexies issues du court poème IV, XVI : « pensée », « fleur », « demain », « pars », « voile », « main », « triste », « bouquet », « tombait », « nuit », « attendre ». Le nom même d' « Harfleur » réapparaît. Mais au futur se sont substitué, dans la temporalité verbale, le passé composé et l'imparfait. Plus profondément, l'écriture élégiaque a maintenu jusque là le poète au seuil de la mort, du côté de la contemplation et non du côté de la révélation. Si la bouche d'ombre a pu parler au poète, ce n'est pas à elle que revient le dernier mot. « Ce que dit la bouche d'ombre » conclut le livre VI par l'ouverture à l'infini, mais « À celle qui est restée en France » boucle le recueil entier par un écho au poème dédicace « À ma fille » placé au début du livre I : ainsi Hugo impose-t-il au recueil une fermeture lyrique qui contient la tentation du poème philosophique, selon P. Laforgue, et qui « signifie indirectement que les révélations métaphysiques importent sans doute bien moins que l'amour d'un père pour sa fille² ».

Seul le livre lui-même peut traverser l'espace qui sépare Guernesey de la France, et surtout aider le poète à franchir enfin la ligne qui partage le monde des vivants et des morts. Mais pour cela, il faut que l'achèvement du livre des *Contemplations* coïncide avec la mort du poète. C'est pourquoi le parallélisme entre « Autrefois » et « Aujourd'hui » ne se résout finalement que dans la métonymie : confiant sa vie au livre (« Ce livre où vit mon âme, espoir, deuil, rêve, effroi »), le poète se vide en lui (« Ce livre qui contient le spectre de ma vie ») pour lui insuffler une vitalité qui lui soit propre. Lorsque le poète « eu[t] terminé ces pages », le « livre / Se mit à palpiter, à respirer, à vivre¹ ». Le poète doit mourir, s'absenter de l'œuvre, « Ce don mystérieux de l'absent à la morte », et revendique « le droit [...] d'être, quand la nuit tombe, / Un de ceux qui se font écouter dans la tombe² ». S'il ne meurt pas tant qu'il écrit, lui qui reste jusqu'au bout « L'âme au bord de la nuit, et [s'] approchant tout

¹ V. Hugo, « À celle qui est restée en France », v. 107-115, *Les Contemplations, Poésie I, ibid.*, p. 780.

² P. Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des Siècles, op. cit.*, p. 30.

¹ V. Hugo, « À celle qui est restée en France », v. 4, 5 et 13-14, *Les Contemplations, Poésie I, op. cit.*, p. 779.

² V. Hugo, « À celle qui est restée en France », v. 142 et 169-170, *Les Contemplations, Poésie I, ibid.*, p. 780.

près », ce sera chose bientôt faite, puisque l'élégie, parole du cœur, a épanché suffisamment la douleur du poète pour qu'il ne soit plus qu'une caisse de résonance de la mort : « J'ai tout enseveli, songes, espoirs, amours, / Dans la fosse que j'ai creusée en ma poitrine¹ ». Fossoyeur de lui-même, le poète mourant devient poète mort quand l'écriture élégiaque le mène au seuil du silence, ce que dit l'image du livre dispersé et lui-même dématérialisé :

Prends ce livre, et fais-en sortir un divin psaume !
Qu'entre tes vagues mains il devienne fantôme !
Qu'il blanchisse, pareil à l'aube qui pâlit,
À mesure que l'œil de mon ange le lit,
Et qu'il s'évanouisse, et flotte, et disparaisse
[...]
Et que, sous ton regard éblouissant et sombre,
Chaque page s'en aille en étoiles dans l'ombre² !

« Le livre se désécrit au fur et à mesure de la lecture³ », commente P. Laforgue, et le lyrisme élégiaque ne peut plus aller plus loin dans l'approche de la mort par le bas⁴ (le poète étant ce « passant qui regarde en bas » puisque « le sublime est en bas⁵ »), alors que l'exploration métaphysique, elle, concerne le poème philosophique, peut-être inachevable : ce livre intitulé *Dieu*, que V. Hugo commence juste après la publication des *Contemplations*, et qu'il ne terminera pas.

Dans son rapport à la mort, c'est-à-dire dans son expression et son expérience du deuil, l'élégie romantique relève d'une sorte de *rhétorique profonde* qui figure le rapport de l'être au monde sous le double signe du parallélisme et de la métonymie. La mort de l'autre fait (toujours-déjà) rupture dans le temps de l'existence du sujet élégiaque, scindant douloureusement celle-ci en deux époques opposées. La fêlure ontologique ainsi ouverte fragilise le sujet et oblitère son avenir, où tout bonheur est soumis à si lourde hypothèque que souvent seule la mort lui paraît enviable, ou du moins envisageable. Le parallélisme structure de ce fait le temps à ses yeux.

Par des stratégies diverses, le sujet élégiaque cherche, non pas à effacer ni à rédimier, mais plutôt à compenser ou à dépasser ce parallélisme en lui surimposant une figure de métonymie. Le deuil élégiaque opère transferts et substitutions pour maintenir ou recréer une

¹ V. Hugo, « À celle qui est restée en France », v. 180 et 196-197, *Les Contemplations, Poésie I, ibid.*, p. 781.

² V. Hugo, « À celle qui est restée en France », v. 281-285 et 289-290, *Les Contemplations, Poésie I, ibid.*, p. 782.

³ P. Laforgue, *Victor Hugo et La Légende des Siècles, op. cit.*, p. 30.

⁴ Voir L. Charles-Wurtz, *Les Contemplations de Victor Hugo, op. cit.*, pp. 85-86.

⁵ V. Hugo, « Les malheureux », v. 57 et 219, *Les Contemplations, Poésie I, op. cit.*, respectivement p. 732 et 734.

proximité imaginaire et discursive avec l'être disparu (ou les êtres disparus) qu'il aimait. Le sujet se sauve ainsi d'une mélancolie, dirait-on en se référant à la distinction posée par Freud entre deuil et mélancolie. Mais la métonymie instaure une proximité des vivants et des morts qui est foncièrement ambivalente. Si elle reconnaît la perte, si elle atteste la réalité de la mort, elle amenuise également un seuil, tend à gommer une frontière. L'effet en est double : la hantise ainsi autorisée console en partie le sujet (elle atténue sa solitude en lui restituant une partie de l'être disparu, fût-elle impalpable) mais elle le mine, le torture, l'oblige à se dévitaliser ; d'où la langueur et la fragilité du sujet élégiaque, devenu poète mourant, ou, comme dans *Les Contemplations*, poète mort, voix d'outre-tombe¹.

¹ Ce en quoi, peut-être, s'est réalisé au mieux le vœu qu'on prête au jeune Victor Hugo : « Je serai Chateaubriand ou rien ! »...

CHAPITRE IV

POÉTIQUES DU « FAUX ACCORD¹ » (1829-1913)

L'histoire littéraire retient, avec Daniel Madelénat, qu'après « l'épanouissement romantique² » des années 1830, où se mêlent à la réussite du cycle des « Nuits » (1835-1841) d'Alfred de Musset les plus lointaines *Confidences* (1833) de Jules Lefèvre et l'*Élie Mariaker* (1834) d'Évariste Boulay-Paty qui « vi[t] si vaguement³ » dans l'exil de son amour, exhalant de languides élégies, puis se meurt lentement dans une « existence flétrie⁴ », survient une « brisure moderne », liée à une « réaction postromantique contre les excès de la subjectivité⁵ » et de la confiance. La propension de l'élégie à l'intimisme, indéniable depuis *Joseph Delorme* et *Les Feuilles d'automne* à tout le moins, condamne le genre :

Après le tournant des années 1837-1840 l'intimisme, trop paradoxal pour s'instaurer et s'implanter dans l'espace littéraire français, se maintient au répertoire poétique comme tonalité secondaire et utile harmonique. Ce relatif effacement tient à plusieurs causes : le reflux des modes lancées par les romantiques ; la situation politique tendue, aux abords de 1840, qui déprécie le narcissisme élégiaque ; ou, plus simplement, l'étiollement normal d'un engouement superficiel et toujours contesté⁶.

Le tour résolument "personnel" (c'est-à-dire subjectif, non pas simplement autobiographique) et souvent affligé jusqu'au désespoir (dont l'expression quintessenciée est le cri) que lui donnent les poètes romantiques font encourir au genre le risque de tomber dans le piège d'une poésie purement et outrancièrement expressive, vouée à la répétition insignifiante d'un *moi* qui s'affiche et s'étend dans le mouvement expansif de la plainte et de l'épanchement. C'est qu'en refondant pleinement l'élégie sur l'élégiaque, et en lui donnant pour assise le lyrisme (notion qui attribue et ajoute une dimension existentielle à la poésie lyrique), les auteurs de ce qu'il est convenu d'appeler le préromantisme et le romantisme subordonnent le genre à l'expressivité d'un sujet poétique, désormais déstabilisé. Dans le nouveau régime d'historicité qui, à la faveur de la Révolution française, naît dans le premier XIX^e siècle, le sujet poétique

¹ J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 206. L'expression est, on le sait, empruntée à Baudelaire dans « L'Héautontimorouménos », v. 13, *Les Fleurs du mal*, Paris : Librairie Générale Française, 1999, (Classiques de poche), p. 128.

² D. Madelénat, article « Élégie », dans : J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, op. cit., p. 726.

³ É. Boulay-Paty, élégie XX, v. 1, *Élie Mariaker* [1834], Genève : Slatkine reprints, 1973, p. 163.

⁴ É. Boulay-Paty, élégie XIII, v. 5, *Élie Mariaker*, p. 150.

⁵ D. Madelénat, article « Élégie », dans : J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, op. cit., p. 726.

⁶ D. Madelénat, *L'Intimisme*, op. cit., p. 187.

se découvre en effet sollicité par les tremblements politiques de son époque, par l'agitation sociale qui le mène d'espoirs insurrectionnels en désillusions idéologiques, ces dernières se confirmant après 1848 et 1851. Mais, d'un autre côté, son positionnement problématique de plus en plus marginal dans la société lui dévoile sa mise à l'écart dans le champ littéraire qui se constitue. Le *moi* romantique, bientôt ressenti comme trop assuré de lui-même et grandi jusqu'à l'enflure, est remis en question, et l'élégie devient un lieu littéraire moins fréquentable, dont il s'agit de se tenir à distance pour éviter un égotisme ingénu et suffisant, prompt à la déclamation maniérée de ses douleurs. Au romantisme élégiaque on substitue aisément sa caricature.

C'est Sainte-Beuve, on le sait, qui prononce l'acte de décès officiel de l'élégie romantique dans son article « De la littérature industrielle », paru le 1^{er} septembre 1839 dans la *Revue des Deux Mondes* : « Chaque époque a sa folie et son ridicule ; en littérature nous avons déjà assisté (et trop aidé peut-être) à bien des manies ; le démon de l'élégie, du désespoir, a eu son temps¹ [...] » écrit-il. Le genre, qui chante la fuite du temps, se recouvre lui-même d'une patine qui en fige les évocations en stéréotypes et les formules en poncifs qui se rident. L'historicité de la littérature dont le XIX^e siècle prend conscience, non sans amertume, de façon de plus en plus aiguë n'épargne guère l'élégie, domaine générique où les symptômes en sont perçus plus nettement, peut-être, qu'ailleurs. L'œuvre romanesque de Balzac, comme l'a montré Pierre Barbéris, témoigne, dès *Les Paysans* (1844), d'une observation lucide de la sclérose qui s'empare de l'élégie lamartinienne après que sa force d'innovation – la « grande redécouverte des symboles : l'eau, le vent, l'espace » – s'est éteinte dans « une rhétorique refroidie » et s'est appuyée « sur des structures et des institutions² » telles que les salons et académies de province. L'élégie lamartinienne permet à Balzac de mettre au jour le mouvement de la littérature, celui de la « vie qui successivement promeut, décline et fait signifier³ » :

Le romantisme doit être mis à sa place, non lumière définitive et qui dispenserait de chercher encore et plus loin et par-delà, mais moment, moment plein et relatif à la fois, pour les individus, et pour le regard et la lecture. Le romantisme, pour Balzac, invention fière et action, n'est aussi que passage et désormais un élément d'un décor et d'un mobilier. Rien de ce qu'on a aimé n'est jamais univoque, valable et fixant l'Histoire. Mais rien non plus de ce qui a fait partie du décor et des complaisances d'un siècle n'était non plus de toute éternité et à jamais privé de signification. Il fallait finir par comprendre Lamartine. Il fallait aussi finir par le remettre à sa vraie place⁴.

¹ Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle » [1839], dans : Sainte-Beuve, *Pour la critique*, Paris : Gallimard, 1992, (Folio essais), p. 201.

² P. Barbéris, *Balzac, une mythologie réaliste*, Paris : Larousse, 1971, (Thèmes et textes), pp. 78-79.

³ P. Barbéris, *Balzac, une mythologie réaliste, ibid.*, p. 79.

⁴ P. Barbéris, *Balzac, une mythologie réaliste, idem.*

Le quatorzième et dernier chapitre de *Sylvie* (1853) de Nerval va plus loin encore en esquissant ce qui serait sans doute une élégie de l'élégie préromantique et romantique. Au moment où le narrateur associe enfin Sylvie à la « douce réalité » et Adrienne à « l'idée sublime¹ », c'est toute une tradition élégiaque qui se voit signifier toute sa précarité et qui se trouve liquidée dans l'ironie et la parodie, assurant au narrateur le moyen d'évacuer sa nostalgie, au point de présenter l'annonce de la mort d'Adrienne comme si anecdotique qu'elle a manqué être oubliée (« J'oubliais de dire...² »), et de la faire précéder d'un éclat de rire de Sylvie. On remarque ainsi, dans ce « Dernier feuillet », que la plainte élégiaque adressée aux lieux du passé est déplacée, voire dépassée, par la relecture, amusée et désabusée, de toute une tradition élégiaque. Sont évoqués tour à tour Rousseau et les « bosquets de Clarens », « l'idylle antique³ » traduite par Gessner, ou encore les vers de Roucher : « je souris parfois en lisant sur le flanc des granits certains vers de Roucher, qui m'avaient paru sublimes⁴ ». La relecture déçue s'accompagne d'une distanciation parodique qui met au jour les artifices du temps – « traces fugitives d'une époque où le naturel était affecté » –, de l'espace – « les étangs, creusés à si grands frais⁵ » –, et même de l'écriture – le « style vieilli⁶ » de la désillusion qui s'exprime. La plainte romantique n'est plus que jeu, à l'instar de l'identification de Sylvie à Charlotte et du narrateur à un « Werther, moins les pistolets⁷ », donc dénué de toute la gravité tragique du roman de Goethe. L'espace du présent, qui n'offre plus au regard nostalgique que « les débris des vieilles tours de brique du château⁸ », est une ruine où se délite un passé illusoire, celui né d'un « bric-à-brac⁹ » de lieux, de scènes et de figures qui s'entrecroisent, se superposent et se confondent dans le dire poétique, ainsi que le suggère, dès la première phrase du chapitre, le syntagme allitératif « les chimères qui charment et égarent au matin de la vie¹⁰ ». À l'écorçage des illusions correspond l'effeuillement de la littérature élégiaque jusqu'à ce « Dernier feuillet » : « Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience¹¹ ». Les très romantiques « ombrages » et « lacs » eux-mêmes sont des « étangs » qui « étalent en

¹ G. de Nerval, *Sylvie* [1853], éd. P.-G. Castex, Paris : S.E.D.E.S., 1970, p. 38.

² G. de Nerval, *Sylvie*, *ibid.*, p. 39.

³ G. de Nerval, *Sylvie*, *ibid.*, p. 37.

⁴ G. de Nerval, *Sylvie*, *ibid.*, p. 38.

⁵ G. de Nerval, *Sylvie*, *idem.*

⁶ G. de Nerval, *Sylvie*, *ibid.*, p. 37.

⁷ G. de Nerval, *Sylvie*, *ibid.*, p. 39.

⁸ G. de Nerval, *Sylvie*, *idem.*

⁹ G. de Nerval, *Sylvie*, *ibid.*, p. 38.

¹⁰ G. de Nerval, *Sylvie*, *ibid.*, p. 37.

¹¹ G. de Nerval, *Sylvie*, *idem.*

vain leur eau morte¹ » où ne se reflète que l'élégie romantique défunte laissant place au réalisme romanesque de l'*explicit* : « "Pauvre Adrienne ! elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832"² ».

La prose se révèle ainsi comme le destin de l'élégie romantique – le résidu élégiaque, au contenu toujours peu ou prou narratif puisque reposant sur la scission des époques, étant récupéré et incorporé dans le récit (*Le Lys dans la vallée*, *Le Dernier jour d'un condamné*, *Sylvie*...) et ainsi réévalué, remis à sa place. Mais cette tendance (cette tension) est déjà perceptible en 1829 dans le dispositif *Joseph Delorme*, qui paraît ouvrir la voie (ou au moins une voie) à l'élégie postromantique.

Car à partir du livre de Sainte-Beuve, dont l'originalité et l'audace relative seront mal atténuées par la palinodie des *Consolations* et des *Pensées d'août*, que nous explorons brièvement dans ce chapitre les poétiques de l'élégie postromantique. Le pluriel est de mise, tant la défiance croissante envers le genre (jusqu'à l'hostilité et au rejet) a pour conséquence une recherche diverse de renouvellement et / ou de dépassement. Il semble néanmoins que trois voies, plus ou moins successives, puissent être suivies : celle, d'abord, de l'*élégie d'analyse*, qui met à distance les excès de l'épanchement personnel dont le romantisme élégiaque s'est rendu coupable aux yeux de certains ; puis celle de l'*ironie* et de l'*allégorie*, illustrée par Baudelaire pour conjurer ce que la féminité lacrymale de l'élégie romantique a selon lui de détestable ; celle, enfin, du « refrain incertain », selon une expression de Verlaine, et qui, de l'auteur des *Romances sans paroles* à Laforgue et ses *Complaintes*, tentent de concilier l'expression de la mélancolie et celle de l'ironie, selon des dosages divers où ne se perd totalement ni le goût de l'une, ni la saveur de l'autre. Le chapitre se terminera en évaluant les signes d'une survie du lyrisme élégiaque dans l'« interrègne³ » que constitue le tournant du siècle, moment de la « crise des valeurs symbolistes⁴ ».

¹ G. de Nerval, *Sylvie*, *ibid.*, p. 38.

² G. de Nerval, *Sylvie*, *ibid.*, p. 39.

³ J.-N. Illouz, *Le Symbolisme* [2004], Paris : Librairie Générale Française, 2014, (Le Livre de Poche / Références), p. 69.

⁴ Selon le titre désormais classique de M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914* [1960], Paris : Honoré Champion, 2013, « Champion Classiques / Essais ».

I- L'élégie d'analyse

L'élégie dans le dispositif Joseph Delorme

Quand il écrit *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Sainte-Beuve semble pleinement conscient de la nécessité de se faire une place dans le champ littéraire, non seulement en participant à la mêlée de la nouvelle école romantique, mais aussi en s'y inventant son lieu propre. Ce « double enjeu¹ » l'oblige à mener de front deux actions : d'une part, entrer dans une bataille critique contre les tenants d'un certain conservatisme poétique (défenseurs de Delille, partisans d'un classicisme formel, etc.) ; d'autre part, défricher un espace encore vierge où récolter sa part de gloire. Dans une lettre à Baudelaire du 20 juillet 1857, la métaphore rustique est ainsi filée :

Il faut, le moins qu'on peut, se citer en exemple : mais nous aussi, il y a trente ans, nous avons cherché la poésie là où nous avons pu. Bien des champs aussi étaient déjà moissonnés, et les plus beaux lauriers étaient coupés. Je me rappelle dans quelle situation douloureuse d'esprit et d'âme j'ai fait *Joseph Delorme*, et je suis encore étonné, quand il m'arrive [ce qui m'arrive rarement] de rouvrir ce petit volume, de ce que j'ai osé y dire, y exprimer².

Le combat pour l'école romantique, le jeune poète la livre – ouvre ses articles de critique – en partie dans la dernière section du *Joseph Delorme*. Les pensées V et VI considèrent par exemple le devenir de l'alexandrin chez les nouveaux poètes ; la pensée VII revendique l'appartenance de Lamartine à la nouvelle école. Mais, en ce qui concerne l'innovation qu'il propose pour ne pas se contenter de marcher dans les pas de ses prédécesseurs, c'est l'ensemble du dispositif du *Joseph Delorme* qu'il faut d'abord considérer. Car s'y invente une poétique inédite de l'élégie, mise en œuvre selon trois procédés concomitants : la « trouvaille³ » d'une généalogie ; le repliement³ de l'élégie dans l'impossibilité de l'épanchement et de l'enthousiasme ; la subordination du poème à un dispositif plurigénérique.

La pensée XIX, la pénultième du livre, articule en effet la question générique à un discours généalogique, comme c'est fréquent en ce début de XIX^e siècle, on l'a vu :

¹ M.-C. Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve : un imaginaire de l'échec*, op. cit., p. 24.

² Sainte-Beuve, *Pour la critique*, op. cit., p. 353.

³ « Chénier comme ancêtre de l'élégie, c'est la trouvaille de Sainte-Beuve » écrit M.-C. Huet-Brichard (*La Poésie de Sainte-Beuve : un imaginaire de l'échec*, op. cit., pp. 39-40).

Qu'a été jusqu'à ce jour l'élégie en France ? Je laisse Marot, Ronsard, et, dans le siècle suivant, Péllisson et Madame de La Suze. Parny a eu de son temps la réputation de *Tibulle français* ; mais, pour qui le relit aujourd'hui sans prévention, son élégie, facile, élégante et assez vive, manque tout à fait de profondeur dans le sentiment et de couleur dans le style ; ce n'est bien souvent qu'une épigramme ou un madrigal. Lebrun-Pindare est frappé de sécheresse et d'érudition. Restent donc, pour créateurs de l'élégie parmi nous, André Chénier et Lamartine. Ce dernier, en peignant la nature à grands traits et par masses, en s'attachant de préférence aux vastes bruits, aux grandes herbes, aux larges feuillages, et en jetant au milieu de cette scène indéfinie, et sous ces horizons immenses, tout ce qu'il y a de plus vrai, de plus tendre et de plus religieux dans la mélancolie humaine, a obtenu du premier coup des effets d'une simplicité sublime, et a fait une fois pour toutes ce qui n'était qu'une seule fois possible. Le genre d'élégie créé par Lamartine a été clos par lui ; lui seul a le droit et la puissance de s'y aventurer encore : quiconque voudrait s'essayer dans le genre serait réduit à imiter le maître. Ce qui reste possible dans l'élégie, c'est quelque chose de moins haut et de plus circonscrit, ce sont des sentiments moins généraux encadrés dans une nature plus détaillée. On rentre alors dans le genre d'élégie d'André Chénier. Lorsqu'en effet ce grand poète ne traite pas des sujets grecs, lorsqu'il s'occupe d'*Euphrosine*, de *Glycère*, de *Camille*, et de toutes ces blanches aux yeux noirs qu'il a tant aimées, il nous offre le plus parfait modèle de l'*élégie d'analyse*, si l'on peut ainsi s'exprimer. Il nous peint la nature avec curiosité, quoique sans minutie, et nous révèle son âme dans ses dispositions les plus délicates, mais sans tomber dans la psychologie ; car c'est un écueil à éviter pour le poète qu'une science de botaniste ou de métaphysicien, et plusieurs lackistes ne paraissent pas s'en être assez gardés. Mais, même dans les limites convenables, le champ de l'élégie d'analyse est immense, et, après André Chénier, il y a encore de quoi moissonner pour tous les talents. Pourtant, depuis André Chénier, on compte assez peu de productions de ce genre : deux élégies délicieuses de Charles Nodier, quelques-unes de Jules Lefèvre, de Madame Tastu, de notre grand et cher Béranger ; celles d'Ulric Guttinguer, où tant d'âme et de grâce respire ; la *jeune Emma*, la *Fête*, d'Émile Deschamps, voilà jusqu'à ce jour presque toutes nos richesses. Et moi aussi, je me suis essayé dans ce genre de poème, et j'ai tâché, après mes devanciers, d'être original à ma manière, humblement et bourgeoisement, observant la nature et l'âme de près, mais sans microscope, nommant les choses de la vie privée par leur nom, mais préférant la chaumière au boudoir, et, dans tous les cas, cherchant à relever le prosaïsme de ces détails domestiques par la peinture des sentiments humains et des objets naturels¹.

Or ce bref historique de l'élégie française commence par une série d'exclusions, que Joseph Delorme ne justifie pas toujours. Les auteurs du XVI^e et du XVII^e siècle sont écartés d'un geste péremptoire ; sans doute, on aura du mal à penser que l'auteur du *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* (1828) tient Marot et Ronsard pour des auteurs négligeables. Mais il semble que l'élégie renaissante et l'élégie classique n'intéressent pas le propos de son personnage Joseph Delorme, comme s'il était évident qu'elles relèvent d'un autre ordre, d'une réalité différente et peut-être sans rapport avec l'élégie que vise celui-ci. Parny et Lebrun-Pindare sont rejetés pour leurs faiblesses, rapidement condamnées malgré la concession faite aux qualités superficielles de l'amant d'Éléonore. Seuls deux poètes sont donc reconnus comme « créateurs de l'élégie », Chénier et Lamartine, mais Joseph Delorme départage bientôt ces deux prétendants à un même titre. La perfection de Lamartine se retourne paradoxalement en handicap, et l'auteur des *Méditations* devient un génie sans descendance et isolé, un météore stérile. La paternité de l'élégie est en dernière instance attribuée à André Chénier, et Joseph en revendique l'héritage, puisque ses contemporains n'en ont récolté que des miettes, Charles Nodier, Amable Tastu ou Ulric

¹ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., pp. 213-214. Cette édition critique se fonde sur l'édition de 1861 ; dans l'édition originale de 1829, cette pensée était la dix-septième.

Guttinguer n'ayant pas, à proprement parler, fait œuvre dans l'élégie. Le silence de Joseph sur certains auteurs est tout aussi révélateur que ces tristes rivaux avoués. Comme le note Marie-Catherine Huet-Brichard avec perspicacité, Sainte-Beuve ne cite pas Millevoye, à l'œuvre duquel il se montre ailleurs fort attaché, peut-être par désir d'« écarter un concurrent sérieux¹ ». Mais il ne dit rien non plus de Marceline Desbordes-Valmore, qui est, après Amable Tastu, l'une des femmes auteurs qu'il apprécie pourtant le plus². À bien comprendre la stratégie de Joseph Delorme dans cette pensée, rejetant dans les limbes Marot et Mme de La Suze, dans les fossés Parny et Lebrun-Pindare, dans un ciel inaccessible Lamartine et dans le silence Millevoye et Mme Desbordes-Valmore, réduisant à portion congrue ses autres contemporains, il ne reste plus que lui-même dans le sillage d'André Chénier. Sainte-Beuve fait place nette à son personnage : « Joseph Delorme, le successeur de Chénier, plus que le successeur, peut-être, le miroir et le double³ ». L'argumentation fait subrepticement glisser la paternité vers une fraternité où il serait le puîné. La fin de la pensée XIX ménage un subtil réseau de répétitions et de variations qui tisse un lien fort entre Chénier et Delorme. Joseph Delorme met en relief sa « manière », qu'il veut « original[e] », en la comparant à celle de Chénier : il s'écarte de son modèle en écrivant « humblement et bourgeoisement » et non plus en aristocrate, mouvement de l'Histoire oblige, et en préférant la « chaumière » au « boudoir ». En 1829, on rêve de bonheur champêtre et de solitaires refuges intimes plutôt que d'amours poudrées. Mais Joseph Delorme demeure proche de Chénier dans la peinture des sentiments et de la nature, comme le soulignent certains parallélismes syntaxiques : si le poète guillotiné a peint « la nature avec curiosité, *quoique sans minutie*, et [...] son âme dans ses dispositions les plus délicates, *mais sans tomber dans la psychologie* », le jeune poète poitrinaire « observ[e] la nature et l'âme de près, *mais sans microscope*⁴ ». Joseph n'est plus seulement l'épigone de Chénier, il est le nouveau Chénier de son temps. Sainte-Beuve n'est plus le poète tardif et marginal qu'il paraît être, grandi à l'ombre des aînés du romantisme, Vigny, Lamartine et surtout Hugo, mais un centre à partir duquel l'histoire de l'élégie (et de la poésie) romantique prend sens. Procédant à la fois de l'élection d'une filiation (Chénier) et de l'élaboration d'une fiction (Joseph), l'invention de « l'élégie d'analyse » permet à Sainte-Beuve de créer la place qu'il entend occuper au sein de la poésie romantique, de fonder le lieu inédit qu'il convoite.

¹ M.-C. Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve : un imaginaire de l'échec*, op. cit., p. 41, note 1.

² Voir à ce propos J.-L. Diaz, « Sainte-Beuve chez les Muses », loc. cit.

³ M.-C. Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve*, op. cit., p. 41.

⁴ Nous soulignons.

Pour définir cette place, cependant, on soupçonne rapidement que la pensée XIX ne suffit pas, puisque la pensée XII, beaucoup plus courte, confirme et contredit en même temps ce que nous venons de voir :

Tel filet d'idée poétique qui chez André Chénier découlerait en élégie, ou chez Lamartine s'épancherait en méditation, et finirait par devenir fleuve ou lac, se congèle aussitôt chez moi et se cristallise en sonnet ; c'est un malheur, et je m'y résigne.

– Une idée dans un sonnet, c'est une goutte d'essence dans une larme de cristal¹.

Cette pensée ne laisse pas de maintenir une certaine ambiguïté. D'un côté, elle met à égalité, sans souci d'examen, Joseph Delorme, Chénier et Lamartine. La comparaison par elle-même procure une certaine dignité à l'œuvre poétique de Delorme. Mais, d'un autre côté, le personnage avoue une sorte d'impuissance, un manque de prolixité, aussitôt racheté, comme le suggère la double métaphore de l'apostille finale, par la concentration esthétique de la pensée. Il reste que Joseph Delorme fait de ce défaut d'abondance la source de son incapacité à écrire une élégie, même dans le genre de Chénier, nettement distingué de la « méditation » lamartinienne, alors qu'il s'enorgueillit dans la pensée XIX de s'être « essayé dans ce genre de poème » avec une certaine originalité. Pour résoudre cette apparente contradiction, il est nécessaire de replacer la question de l'élégie dans l'ensemble du livre.

L'ouvrage entier, comme l'a montré M.-C. Huet-Brichard, n'est peut-être rien autre que la mise en scène de « l'errance d'une parole à la recherche d'elle-même² ». Dès la « Vie » qui ouvre le volume, le lecteur découvre un texte composite, intégrant trois longs passages d'un supposé journal intime de Joseph Delorme, auxquels s'ajoute un long poème de sa jeunesse. Ces citations, censées permettre au lecteur de s'approcher au plus près de la *réalité* de l'être que fut le jeune homme, éclairent d'un jour bien terne le personnage. Les pages du journal sont d'un style lourdement scolaire et rhétorique, développent des argumentations selon un canevas dissertatif mal dissimulé et multiplient les poncifs. Le troisième extrait s'apparente même à un monologue délibératif assez plat, où se fait jour une situation amoureuse des plus banales : « Que faire ? à quoi me résoudre ? faut-il donc la laisser épouser à un autre ? – En vérité, je crois qu'elle me préfère³ ». L'argumentation se déchire pourtant parfois brièvement pour de soudaines images poétiques, inattendues dans ce contexte : « Allez dire à la feuille arrachée, qui roule aux vents et aux flots, de prendre racine en terre dans la forêt, et de devenir un chêne. Moi, je suis cette feuille morte ; je roule quelque temps encore,

¹ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 208 ; c'est la pensée XI de l'édition originale.

² M.-C. Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve*, op. cit., p. 64.

³ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 51.

et l'automne va me pourrir¹ ». De même, le poème intégré à la fin de la « Vie » est particulièrement maladroit, empreint d'un néo-classicisme usé, tissé de lieux communs et de mythologie (« Ou cette pâleur de bergère / Dont Phébé nuance son teint² ? », v.34-35) et clos sur une longue prosopopée – la plus naïvement pompeuse des figures de rhétorique, affirme Emmanuel Barat en attaquant ce poème³ – par laquelle Milton admoneste le jeune poète à s'éveiller à une poésie adulte et citoyenne. L'éditeur prétendu des œuvres de Joseph épingle les défauts de ces textes :

Voici quelques lignes d'un écrit daté de 1817, où il se rend compte à lui-même de ses motifs dans le choix d'une profession utile. On excusera le ton un peu solennel du morceau ; c'est l'accent vrai d'une jeune conviction⁴.

Le morceau suivant, que nous tirons de son journal, est d'un ton déchirant. Quand son imagination malade se serait un peu grossi les traits du tableau, faudrait-il moins compatir à tant de souffrances⁵ ?

Parmi les premières pièces qu'il composa, et dans lesquelles se trahit une grande inexpérience, nous ne prenons qu'un seul fragment, et nous l'insérons ici parce qu'il nous donne occasion de noter un fait de plus dans l'histoire de cette âme souffrante⁶.

Sainte-Beuve fait coup double : il prévient les critiques que les lecteurs réels de son livre pourraient lui adresser, en avouant des failles avec modestie, mais il intègre aussi – retournement particulièrement habile – ces failles éventuelles à la poétique même du livre, à son pacte de lecture, en les présentant parmi des faiblesses voulues, qui participent à l'image même de Joseph Delorme comme poète mineur, dont l'écriture inégale oscille entre des sommets poétiques et des productions médiocres.

Il est vrai que l'hétérogénéité règne dans les « Poésies » qui suivent, où Joseph s'exprime effectivement avec plus ou moins de bonheur. La qualité stylistique inégale des poèmes entre en résonance avec la diversité thématique, mais aussi avec les évolutions et les contradictions de la personnalité de Joseph Delorme, telles que la « Vie » nous les présente dans un ordre chronologique que les « Poésies » se gardent pourtant de préserver, au profit d'un désordre manifeste : les poncifs révèlent parfois l'immaturation amoureuse du rêveur (« Sonnet : Sur un front de quinze ans... ») et côtoient une certaine désillusion sentimentale qui n'est pas sans ironie (« Rose ») ; l'attachement à la perfection formelle de l'écriture (« À la rime ») cède parfois le pas à une relative liberté prosaïque qui prend modèle dans le badinage de la conversation (« Causerie au bal »). Les titres mêmes des poèmes trahissent les

¹ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p. 52.

² Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p. 54.

³ E. Barat, *Le Style romantique et la révolution romantique*, Paris : Hachette et C^{ie}, 1904, p. 227, note 1.

⁴ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, op. cit.*, p. 42.

⁵ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p. 46.

⁶ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p. 53.

palinodies du personnage : aux « Adieux à la poésie » succède un « Retour à la poésie » ; « Le Dernier Vœu » n'empêche pas, seize poèmes plus loin, de trouver un nouveau « Vœu »... Le désordre propre à un *recueil*, où l'éditeur fictif est censé avoir rassemblé les textes épars de Joseph Delorme, ne justifie pas seul ces contradictions, qui reflètent l'instabilité du personnage dont la « Vie » a donné la mesure.

Mieux : l'éditeur intervient au sein même des « Poésies » dans le souci constant de maintenir la distance critique instaurée par la « Vie » entre le lecteur et l'œuvre de Joseph. Il parsème les « Poésies » d'annotations critiques qui empêchent le lecteur d'adhérer naïvement au dire lyrique. Le poème « À la Rime », seconde pièce du recueil, est ainsi précédée d'un avis de l'éditeur qui, en quelques lignes, rattache le texte à la biographie de Delorme et l'intègre dans la production fictive du personnage, mais qui souligne également les qualités formelles du poème :

C'est de la pièce suivante à la Rime que date la conversion de Joseph à une facture plus sévère. Cette pièce a déjà été publiée ailleurs, comme l'ouvrage d'un ami qui s'est prêté en cela au caprice et à la modestie du poète, mais qui se croit aujourd'hui obligé de faire restitution sur sa tombe¹.

De même, à la fin d'« Après une lecture d'Adolphe », l'éditeur ajoute ce commentaire qui invite à relire le texte au second degré : « Une légère teinte d'ironie n'est-elle pas répandue dans cette pièce, et le poète n'y affecte-t-il pas, comme à plaisir, la langueur sentimentale ? C'est une simple conjecture que nous soumettons à la sagacité du lecteur² ». La seconde édition, en 1830, et les éditions qui lui succèdent jusqu'en 1861, comportent un certain nombre de notes infrapaginales qui jouent parfois le même rôle de mise à distance des textes par des remarques variées : justification d'un accent grave sur « sève », ajout de citations de Ménandre ou d'Homère, rectification géographique sur le paysage de Pestum, déformé par la rêverie de Joseph Delorme³... L'érudition vétilleuse interpose par intermittences son écran entre les poèmes et le lecteur, encourageant celui-ci à accueillir avec recul ce que Joseph Delorme a écrit.

Quant aux « Pensées », l'éditeur en souligne l'inévitable confusion et en justifie l'aspect fragmentaire : « Joseph avait l'habitude d'écrire sur des feuilles volantes, sur de petits carrés de papier, et quelquefois aux marges de ses livres, les idées, les remarques qu'il avait entendues de ses amis ou qui lui venaient, à lui-même, dans ses lectures et ses promenades. Nous en avons réuni quelques-unes sous le titre de "Pensées"⁴ ». L'échantillonnage et

¹ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, p. 62.

² Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, p. 166.

³ Respectivement, Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, pp. 137, 121, 140 et 171.

⁴ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, p. 189.

l'inachèvement sont assumés comme tels, au profit de relectures minutieuses de certains détails des « Poésies » qui précèdent et de brèves escarmouches critiques. En 1829, le romantisme s'est déjà doté de textes qui ont valeur de manifestes : la préface de *Cromwell* (1827), le *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* (1828) et la préface des *Études françaises et étrangères* (1828) suffiraient à le prouver. Il ne s'agit donc plus pour Sainte-Beuve de théoriser de façon systématique, mais plutôt de donner quelques coups de patte aux adversaires de « l'école moderne¹ », quels qu'ils soient – partisans du classicisme, sectateurs de Delille, disciples trop raisonneurs de Mme de Staël et certains journalistes du *Globe* –, et surtout d'intégrer le romantisme dans une histoire, pour en gommer l'aspect révolutionnaire. Il faut ensuite donner à Delorme sa place dans cette histoire, ce que permettent d'abord les discussions minutieuses sur des questions de technique poétique, en particulier autour de l'alexandrin (pensées IV à VI), où Joseph prend soin de se citer lui-même parmi les exemples d'alexandrins à la manière de Chénier empruntés à Vigny, à Hugo ou à Lamartine. Façon adroite de suggérer à la fois un talent qui soutient, par endroits (et cette réserve est d'importance), le mérite des plus grands poètes et les affinités qui se tissent entre eux et Delorme. Les questions d'histoire littéraire et les développements sur la question de l'élégie vont, on l'a vu, dans le même sens, en réservant à Delorme l'héritage de Chénier.

L'ouvrage ne s'achève donc pas sur une synthèse qui unifierait l'ensemble, et dessinerait à rebours un parcours cohérent ou dialectique du vécu (la « Vie ») au senti (les « Poésies ») et du senti au rationnel (les « Pensées »). Le volume amorce, dans sa discontinuité générique, un cheminement vers une écriture nouvelle, une poésie originale qui peine à se réaliser dans les textes et ne parvient à se dire, à s'explicitier que fragmentairement. L'écriture de Delorme, toujours en quête d'elle-même, traverse les genres sans les actualiser dans leur plénitude : son journal se sclérose en exercices rhétoriques, ses élégies « se congèlent » fréquemment en sonnets, sa critique littéraire s'éparpille en pensées... Mais, par-delà celle de Joseph, c'est l'écriture beuvienne elle-même qui se cherche à travers ce triptyque hétéroclite qui lance un défi au lecteur². Ainsi que l'écrit M.-C. Huet-Brichard,

¹ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, p. 198.

² La structure, certes n'est pas tout à fait neuve, et Sainte-Beuve a pu en trouver l'idée, comme le rappellent J.-P. Bertrand et A. Glinoeur, éditeurs du texte, dans le volume posthume des poèmes d'Henry Kirke White, publié par son ami Southey avec une notice biographique, et des considérations sur la littérature. Le dispositif fictionnel de l'ensemble, quoique d'une grande complexité, n'est pas véritablement nouveau non plus. À « la fiction du non-fictif » (J. Rousset), qui fait de l'auteur réel l'éditeur prétendu des « Poésies » et des « Pensées », se mêle la supposition d'auteur qui en attribue la paternité au personnage de Joseph. Les jeux de masques d'un Montesquieu dans les *Lettres persanes* (1721), par exemple, et d'un Mérimée dans le *Théâtre de Clara Gazul*

Joseph Delorme agace parce qu'il est hybride. Son architecture en trois volets le fait échapper à tout cadrage générique et, à l'intérieur même de chaque temps, se pose la question de son statut. Qu'est-ce que la *Vie* ? Un récit autobiographique, une pure fiction ? Les *Pensées* relèvent-elles d'un art poétique inachevé ? Quel chemin privilégier dans le désordre des *Poésies* ? Ou, tout simplement : qui parle, de quoi, pour qui¹ ?

Si la dimension poétique de l'œuvre prend habituellement l'ascendant, certains critiques ont pu plaider pour un autre classement du livre, tel Pierre Barbéris, selon qui « L'ensemble littéraire consacré à Joseph Delorme, malgré les apparences et les habitudes, malgré même certaines influences à long terme, est bel et bien un ensemble *romanesque* », ce que manifeste notamment, outre l'affabulation, la « volonté délibérée de mettre la poésie et les poésies, à leur vraie place² ». Cette place est bien réduite. Potentiellement enserrée dans un ensemble romanesque (ouvert par la « *Vie* »), interrogée dans un dispositif critique (remarques et annotations de l'éditeur, pensées de Joseph), parfois refusée par un Joseph velléitaire par qui « la lyre fut brisée³ » et qui fait ses « Adieux à la poésie⁴ » avant d'y revenir, la poésie est moins théorisée que mise en question dans sa possibilité même :

Le récit de sa vie, explique M.-C. Huet-Brichard à propos de la biographie de Joseph, c'est une autre façon de dire la mort d'une poésie dépassée et la naissance impossible d'une poésie nouvelle ; c'est donc vivre la poésie comme un paradis perdu, un idéal mythique et mystificateur ; c'est encore, en estimant qu'elle ne porte pas sur le présent ni sur le réel une parole pertinente, annoncer sa fin⁵.

Le *dispositif-Delorme*, dans sa structure complexe, fait sans doute de l'élégie le lieu fondamental de cette interrogation : Delorme / Sainte-Beuve aspire à écrire une poésie originale, mais, se rendant compte de son impuissance à élaborer une esthétique entièrement nouvelle, la révolution tourne court, ne va pas jusqu'à son terme et doit se reconnaître comme simple glissement, dérive moderne de l'élégie de Chénier. C'est pourquoi Delorme / Sainte-Beuve peut à la fois déclarer avoir « essayé » l'élégie de manière originale et ne pas y être parvenu, ses idées se figeant souvent en sonnets. Mais ce faisant, l'élégie s'ouvre alors pleinement à une dimension réflexive : elle est le dire de ce demi-échec, de cette modernité en demi-teinte. Elle connaît et avoue à la fois l'impossibilité de perpétuer sa propre tradition (les fadeurs et les vieilleries convenues d'avant Chénier), le désir de renaissance originale (l'élégie

(1825) semblent ainsi combiner leurs effets pour troubler les frontières du réel et de l'imaginaire et dédoubler la subjectivité créative de Sainte-Beuve grâce à un chiasme des rôles, l'auteur réel devenant personnage (éditeur et ami de Joseph) quand le personnage devient auteur supposé.

¹ M.-C. Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve*, op.cit., pp. 19-20.

² P. Barbéris, « Signification de Joseph Delorme en 1830 », *Revue des Sciences humaines*, t. XXXIV, n°135, juillet-septembre 1969, repris dans : P. Barbéris, *Lectures du réel*, Paris : Éditions sociales, 1973, (Problèmes), p. 135. Une lettre de Sainte-Beuve complique encore la question, le roman apparaissant comme un ingrédient parmi d'autres d'une formule inédite : « Le recueil que je compte publier et qui est tout prêt aura une forme particulière ; il renfermera de la prose et du Roman [...] » (cité par M.-C. Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve*, *ibid.*, p. 48).

³ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 41.

⁴ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, pp. 84-87.

⁵ M.-C. Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve*, op.cit., p. 69.

humble et bourgeoise que tente Delorme dans le sillage de Chénier) et l'impossibilité de cette renaissance (les faiblesses et les échecs de Delorme). L'élégie devient chez Sainte-Beuve le signe de la mort d'une poésie dépassée, le lieu où s'exprime le désir d'une nouvelle poésie, et le procès-verbal de l'échec de ce désir. Genre problématique, l'élégie beuvienne met en question sa propre possibilité, s'écrit en doutant du fondement de cette écriture et donc sans se faire d'illusion sur ce qui en résultera.

Poétique de l'élégie d'analyse

L'élégie, dans *Joseph Delorme*, se définit donc comme faible et douce, impuissante et concentrée. À l'épanchement elle oppose la cristallisation ; aux grandes fresques, elle oppose le menu détail et l'analyse ; à l'enthousiasme et à l'ambition métaphysique ou psychologique enfin, la pensée mélancolique et l'observation attentive mais mesurée de l'âme. C'est de l'exaltation romantique (enthousiaste ou désespérée) et du cœur passionné où celle-ci s'origine que Sainte-Beuve cherche à éloigner l'élégie par un mouvement d'involution, un repliement dans l'intériorité. Dans son ultime pensée, Delorme définit le « poète lyrique » comme un être « tendre et rêveur¹ ». Sa poésie « est le triomphe de l'intime parce que son auteur est impuissant à aborder un genre poétique plus élevé » et que son imaginaire « lui fait préférer la peinture des réalités quotidiennes comme des paysages refuges » aux « tableaux grandioses » et au « lyrisme héroïque² ». Il réaffirme, selon la formule de J.-P. Richard, « les droits du mat, du petit, du domestique³ ». L'humilité élégiaque de Delorme ne se manifeste sans doute jamais mieux que dans « Vœu » :

Pour trois ans seulement, oh ! que je puisse avoir
Sur ma table un lait pur, dans mon lit un œil noir,
Tout le jour du loisir ; rêver avec des larmes ;
Vers midi, me coucher à l'ombre des grands charmes ;
Voir la vigne courir sur mon toit ardoisé,
Et mon vallon riant sous le coteau boisé ;
Chaque soir m'endormir en ma douce folie,
Comme l'heureux ruisseau qui dans mon pré s'oublie ;
Ne rien vouloir de plus ; ne pas me souvenir ;
Vivre à me sentir vivre !... Et la mort peut venir⁴.

Le bonheur idyllique ne s'envisage que dans l'étroitesse du temps et la petitesse de l'espace : le vallon et la chaumière protègent une intimité précaire et modeste, dérobée aux regards

¹ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 214.

² M.-C. Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve*, op.cit., p. 15.

³ J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*, op. cit., p. 238.

⁴ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 121.

extérieurs par le voile des synecdoques (« un œil noir », « mon toit ardoisé »). Mais si les poncifs et stéréotypes élégiaques (paysage frais et rustique, rêverie sensible, acceptation de la mort) abondent ici pour entonner le chant de la vie champêtre, l'humble élégie du repos de l'âme toute opposée à l'emportement passionné d'un René ou du poète de certaines *Méditations poétiques*, c'est aussi que ce chant est illusion, et que l'élégie s'abrège, se cristallisant non pas même en sonnet, mais en un bref ensemble de dix vers. Le paysage idyllique rêvé par Delorme trahit son souffle court : l'intimité n'est vantée comme un idéal que pour tenter, en vain, de dissimuler et de combattre l'impuissance à atteindre au sublime et à affronter l'infini. Le poème intitulé « Bonheur champêtre » montre la souffrance de Joseph Delorme, appelé par la « voix de l'infini » au « profond de son cœur », mais faisant l'expérience lucide et cruelle de son inaptitude à y répondre. Écoutant en effet cette « voix puissante et bizarre, il est mu par une quête qui le mène par instants à l'illusion, « vaine et folle », de la rejoindre dans une « maison au hameau » ou plutôt dans « un vallon où règne le silence », illusion bientôt amèrement dissipée lorsqu'il se heurte à la réalité (ce « pavé mouvant » du « faubourg » et de la « ville ») où brûle et se noie le désir d'infini, « source » muée en « bitume¹ ».

Un premier aspect de la poétique de Delorme est à noter ici : l'idylle champêtre, voire le tableautin pastoral qui affleure de temps à autre dans les « Poésies », ne sont pas (ne sont plus) tant, dans l'élégie d'analyse, un passé idéalisé par rapport auquel se mesure la dégradation imposée par le temps à l'existence que le signe de la faiblesse de l'imaginaire et de l'inspiration de Delorme. Celui-ci n'est, en effet, pas dans le deuil d'un amour ni dans le regret d'une enfance dorée, mais bien dans la douleur de l'impuissance créatrice, dans le deuil d'une poésie impossible. L'élégie devient le chant d'une création avortée. Le bonheur champêtre est un mirage, certes, mais il y a plus grave : tenter de le chanter, c'est déjà avouer un souffle court, que confirme souvent l'abrègement de l'élégie envisagée en sonnet. M.-C. Huet-Brichard écrit avec justesse :

Plus qu'un thème privilégié ou un ton original, l'intimisme est un signe, signe de rupture, de révolte, du divorce douloureux entre la poésie rêvée et le poème accompli. Le choix de l'intime, c'est aussi l'aveu d'un échec et le combat contre celui-ci².

Un second aspect de la poétique de l'élégie d'analyse dans *Joseph Delorme* est que la mélancolie du poète-personnage se signale comme l'aboutissement d'un processus déjà engagé par le romantisme qui a élu l'énergie des passions comme source de la poésie. Dans

¹ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., pp. 96-98.

² M.-C. Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve*, op.cit., p. 15.

un article consacré à *Joseph Delorme*, Patrick Labarthe rappelle à juste titre que la mélancolie est le revers de l'intimisme :

L'intimisme implique, rappelons-le, une valorisation du lien à l'environnement journalier, par opposition à un dehors virtuellement menaçant, le culte d'une sécession dans un dedans de paix recueillie. Ce retrait dans les recès du moi s'est constitué en valeur à partir du défi de Rousseau, retournant le *lamento* de la proscription personnelle en un défi de la solitude conquise. L'intime est donc inséparable à la fois de la tradition spirituelle de la retraite – l'aire domestique devenant la métonymie d'un territoire intérieur infini quoique circonscrit –, et d'une valorisation de la coïncidence à soi, à cette part de l'individu qui demeure réfractaire aux contraintes de l'extériorité et de l'Histoire. Le symptôme de cette sécession n'est autre que la mélancolie, décrite par Chateaubriand comme la compagne du christianisme, cette « religion pour ainsi dire double », qui, en dramatisant les passions de l'âme, autorise certes un supplément de beauté « inconnu des Anciens », mais voue plus sûrement aux basses eaux de « l'inquiétude ». [...] Éprouvé comme l'aiguillon des passions, le « génie du christianisme » apparaît toutefois comme un génie crépusculaire, que gagne, sous le scalpel de l'analyse, un déficit de la croyance : au « nous ne savons plus aimer, ni croire ni vouloir » de Benjamin Constant, répond l'amer constat du *Cahier vert* : « je suis incapable d'aimer et de croire¹ ».

L'élégie mélancolique et intimiste de *Joseph Delorme* est ainsi à comprendre comme l'expression d'une rupture entre le sujet (le « je ») et l'Histoire ; en 1829, elle traduit la déperdition de l'énergie passionnelle où le romantisme avait puisé sa force, et le déficit de cette religiosité enthousiaste qui avait élevé l'élégie lamartinienne. Elle annonce aussi, comme le révèle selon P. Barbéris la réédition de *Joseph Delorme* en 1830², cette ère du désenchantement (appuyée sur la fin de l'espérance politique) où aboutit le romantisme.

Mais comment ne pas mettre en rapport ces deux aspects de la poétique élégiaque de l'œuvre ? De la « Vie » de Delorme à sa poésie, de sa poésie à ses pensées, il y a une continuité. Les « facultés sans expansion » de Delorme le vouent à une mélancolie qui empêche toute vocation héroïque (Delorme enfant ne peut que jouer les scènes imaginaires de la geste napoléonienne), toute carrière politique (sa condition et sa pauvreté l'en écartent), tout engagement amoureux (son idéalisme amoureux lui fait manquer les occasions d'actualiser son désir), et qui se manifeste selon les symptômes connus de la faiblesse languide (une « infirmité mortelle³ »), de la courbure (« voulté comme un aïeul⁴ ») et de l'aboulie. Le genre de l'élégie manifeste, sur le plan poétique, un échec analogue : élu comme chant du manque – qui en cela convient *a priori* au dire de l'échec d'une vie –, l'élégie redouble le manque en se manquant elle-même, en se tarissant, en virant au sonnet et au tableau champêtre (où s'éloignent la voix de l'infini et le sublime des passions qu'écourent Chateaubriand, Lamartine quand son élégie monte dans les orages et les hauteurs alpestres de

¹ P. Labarthe, « *Joseph Delorme* ou "Les Fleurs du mal de la veille" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°57, 2005, p. 244.

² Voir P. Barbéris, *Lectures du réel*, op. cit., pp. 156-163 en particulier.

³ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 44.

⁴ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, p. 45.

l'inspiration byronienne, ou Victor Hugo¹) et même en s'insérant dans un « roman » (P. Barbéris), ultime reddition devant la réalité prosaïque de l'Histoire.

C'est dans cette perspective qu'il faut peut-être considérer comment l'élégie d'analyse fait dissoner l'élégie romantique, comment elle la gauchit et la jaunit. Sainte-Beuve ne se prive pas de mettre en valeur la place qu'occupe, parmi les « Poésies », la pièce des « Rayons jaunes », en attisant l'intérêt d'un lecteur par une note qui la désigne comme « celle qui a essuyé dans le temps le plus de critiques et d'épigrammes² ». Elle est, en outre, annoncée déjà dans la « Vie » au sein d'un paragraphe qu'il importe de relire :

Les seules distractions de Joseph, à cette époque, étaient quelques promenades, à la nuit tombante, sur un boulevard extérieur près duquel il demeurait. Ces longs murs noirs, ennuyeux à l'œil, ceinture sinistre du vaste cimetière qu'on appelle une grande ville ; ces haies mal closes laissant voir, par des trouées, l'ignoble verdure des jardins potagers ; ces tristes allées monotones, ces ormes gris de poussière, et, au-dessous, quelque vieille accroupie, avec des enfants au bord d'un fossé ; quelque invalide attardé regagnant d'un pied chancelant la caserne ; parfois, de l'autre côté du chemin, les éclats joyeux d'une noce d'artisans, cela suffisait, durant la semaine, aux consolations chétives de notre ami ; depuis, il nous a peint lui-même ses soirées du dimanche dans la pièce des *Rayons jaunes*³.

Comme le note P. Labarthe, il s'agit là d'une « destruction du paysage élégiaque⁴ ». La séduction des rêveries idylliques est déjouée et inversée par avance dans ce passage de la « Vie », à travers l'image déjà baudelairienne d'une réalité sordide, bien sûr, mais aussi d'un émiettement du paysage dans l'énumération, de sa perforation par des « trouées » et un « fossé » (qui, parce qu'ils ouvrent sur le pourrissement d'une « ignoble verdure » et sur le proche devenir d'une « vieille accroupie », prennent une connotation funèbre dans ce paysage bordé d'un « cimetière ») et de la discordance entre des figures pathétiques et la « noce d'artisans ». La réalité est faite de « longs murs noirs, ennuyeux à l'œil », d'écrans iconoclastes, et s'oppose au charme illusoire des visions bucoliques de Delorme.

Si celui-ci « peint » donc quelque chose dans « Les Rayons jaunes », ce ne peut donc être que dans un geste négatif, contre le dehors. De fait, tout le poème repose sur un refus du tableau parisien, puisque le poète se réfugie dans l'intériorité pour fuir une réalité urbaine dont il se sent exclu :

La rue parisienne du dimanche de fin d'après-midi devient le lieu que fuit le *Je*, du moins le lieu auquel il se sent étranger. Du coup, Paris devient un espace de pure extériorité, qui permet dialectiquement au moi de se déployer dans un espace intérieur, dont la profondeur est à la fois un refuge et un contre-espace⁵.

¹ Voir le poème « Promenade ». Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, pp. 122-123.

² Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, p. 111, note b.

³ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, pp. 44-45.

⁴ P. Labarthe, « Joseph Delorme ou "Les Fleurs du mal de la veille" », *loc. cit.*, p. 246.

⁵ P. Labarthe, « Joseph Delorme ou "Les Fleurs du mal de la veille" », *ibid.*, p. 247.

Or cet espace intérieur, on le sait, prend immédiatement une coloration jaune intrusive, invasive :

Et les jaunes rayons que le couchant ramène,
Plus jaunes ce soir-là que pendant la semaine,
Teignent mon rideau blanc.

J'aime à les voir percer vitres et jalousie ;
Chaque oblique sillon trace à ma fantaisie
Un flot d'atomes d'or ;
Puis, m'arrivant dans l'âme à travers la prunelle,
Ils redorent aussi mille pensers en elle,
Mille atomes encor¹.

Le jaune, qui était associé traditionnellement dans « Bonheur champêtre » à une atmosphère automnale (« Les grands bois jaunissants », « Le calice a jauni² »), est ici crépusculaire. D'abord connoté positivement, il « redor[e] » les « souvenirs d'enfance » et vient raviver la mémoire. Mais le passé ressuscite aussitôt le jaune comme une lumière artificielle et funèbre qui s'étend sur les choses, les êtres et les mots mêmes, dans une strophe où la vision monochrome engendre une gamme lexicale et sonore réduite :

La lampe brûlait jaune, et jaune aussi les cierges ;
Et la lueur glissant aux fronts voilés des vierges
Jaunissait leur blancheur ;
Et le prêtre vêtu de son étole blanche
Courbait un front jauni, comme un épi qui penche
Sous la faux du faucheur³.

Le jaune prend ainsi une valeur clairement dysphorique : c'est la couleur du dépérissement, du « jaune linceul » de la tante défunte, dont la mort est racontée sur un mode prosaïque :

J'ai vu mourir, hélas ! ma bonne vieille tante
L'an dernier ; sur son lit, sans voix et haletante,
Elle resta trois jours,
Et trépassa⁴. [...]

C'est la couleur de la réalité brutale et d'un esprit malade, bilieux. C'est donc la couleur d'une âme qui ne peut plus s'accorder au monde. La fin du poème, on le sait, exprime ce désaccord par une violente dissonance, quand la réalité grossière fait soudain irruption :

– Ainsi va ma pensée ; et la nuit est venue ;
Je descends ; et bientôt dans la foule inconnue
J'ai noyé mon chagrin :
Plus d'un bras me coudoie ; on entre à la guinguette,
On sort du cabaret ; l'invalidé en goguette
Chevrotte un gai refrain.

Ce ne sont que chansons, clameurs, rixes d'ivrogne ;
Ou qu'amours en plein air, et baisers sans vergogne,
Et publiques faveurs ;

¹ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., pp.111-112.

² Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, pp. 96-97.

³ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, p.112.

⁴ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, p.113.

Je rentre ; sur ma route on se presse, on se rue ;
Toute la nuit j'entends se traîner dans ma rue
Et hurler les buveurs¹.

L'ivresse joyeuse contraste avec les pensées sombres du poète. Mais le heurt fait surtout éclater l'unité même du poème, en brisant le style noble, emprunt de religiosité (fût-elle évoquée comme le regret de qui « ne croyai[t] pas² »), pour le rabattre sur un registre prosaïque, fait de verbes d'action et de mots triviaux, décrivant une réalité agressive soulignée par des effets d'allitération (« dans ma rue / Et hurler les buveurs ») et d'écholalie (« Et *hurler les buveurs* »). La couleur jaune est ainsi la note dissonante qui marque la sécession de l'esprit maladif, mélancolique, et du monde trivial et dysphorique de la ville moderne, autrement dit le retrait du sujet élégiaque hors de l'Histoire. Mais c'est aussi le signe d'une dissonance poétique : l'incapacité à tenir la haute inspiration élégiaque du romantisme en une époque où la croyance fait défaut et où la réalité (dans la brutalité de la mort et la trivialité urbaine) fait obstacle au sublime comme à l'idylle.

Par-delà le déficit de croyance et le désenchantement politique, le jaunissement est donc le signe d'une élégie qui se dépouille de la foi en l'élégie romantique, ou qui divorce d'avec le Moi assuré de lui-même qui a pu, aux yeux de Sainte-Beuve, caractériser les textes de Chateaubriand, de Lamartine ou de V. Hugo tels qu'il les présente dans « Promenade ». Ne reste plus qu'à glaner « Après la moisson faite³ » les débris d'une réalité moderne qui se délite, et à en tirer une poétique nouvelle qui se sait amputée de son pouvoir d'enthousiasme et d'enchantement : « La Plaine », autre poème qui évoque la monotonie désespérante du non-lieu suburbain, pousse le jaunissement jusqu'à la décoloration :

Oh ! que la plaine est triste autour du boulevard !
C'est au premier coup d'œil une morne étendue,
Sans couleur ; çà et là quelque maison perdue,
Murs frêles, pignons blancs en tuiles recouverts ;
Une haie à l'entour en buissons jadis verts⁴ ;
[...]

Un univers exsangue et ruiné, où les objets s'éparpillent dans leur incomplétude (« De grands tas aux rebords des carrières de plâtre », « Des moulins qui n'ont rien à moudre », « des échelas brisés »), c'est là seulement que Joseph Delorme peut *encore* s'affirmer dans son mouvement de retrait et de fuite :

Moi pourtant je traverse encore à pas oisifs
Et je m'en vais là-bas m'asseoir où sont les ifs⁵.

¹ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p.114.

² Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p.113.

³ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p.182.

⁴ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, idem.*

⁵ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme, ibid.*, p.183.

Analyse et ironie

L'élégie d'analyse, dans *Joseph Delorme*, se révèle foncièrement distordue par des tensions divergentes, que les poèmes sur lesquels nous venons de nous attarder font apparaître. Sainte-Beuve fait grincer des espaces les uns contre les autres, montrent la juxtaposition de lieux inconciliables, l'hétérogénéité où le sujet élégiaque n'a plus sa place et qu'il doit traverser : se heurtent l'espace intime jaunissant et le dehors bruyant de la ville moderne, les hameaux des rêveries et les déserts tristement réels de la banlieue et des plaines. L'élégie d'analyse fait jouer et grincer les uns contre les autres les espaces ; elle enregistre les dissonances. L'espace urbain est disharmonieux, inhabitable, dysphorique ; nombre des rêveries intimistes de Joseph reprennent les stéréotypes éculés de l'idylle et le lexique vieilli de la poésie de Delille qu'employait encore Lamartine (le vallon, le zéphyr, le gazon) ; les espaces grandioses (horizon marin, cimes alpestres) sont inaccessibles à la plume de Delorme et se renversent en miniatures (l'île aux plages fleuries, les doux coteaux). Dans *Joseph Delorme* l'élégie d'analyse détruit la tradition élégiaque : impuissante à peindre le sublime en vastes fresques (qui sitôt entreprises se réduisent en sonnets), elle caricature trop souvent le tableau rustique en chromo désuet, et pousse jusqu'à le défaire en dérisoire et décoloré bric-à-brac suburbain. Si les rêves agrestes de Joseph Delorme sont bien le reflet d'un idéal intime où il trouve çà et là sa propre voie poétique, sa veine intimiste modeste mais subtile, l'ensemble des « Poésies » les soumettent bien plus souvent à une intention ironique, en les répétant jusqu'à les user en poncifs et en les frottant à la réalité criarde et misérable de la ville et de ses abords.

Cette dissonance spatiale et ce grincement ironique qui dénonce les aspects illusoire ou clichés de la tradition élégiaque s'enrichit encore des intrusions dans l'espace mondain, en particulier celui du bal, qui occasionne à de multiples reprises des madrigaux en forme de sonnets (« *Ô laissez-vous aimer !* », « *Madame, il est donc vrai* ») ou des poèmes narrants des scènes amoureuses dignes de la poésie galante de l'âge classique (« *Causerie au bal* », « *La Contredanse* », « *La Gronderie* »). Les paroles y sont badines et fausses, elles regorgent de formules toutes faites. Delorme s'y montre maladroit en amour et les occasions de séduction lui échappent. L'intérêt de ces textes est de raviver ironiquement la tradition de l'élégie galante (voire latine), à la limite de la parodie, pour mieux saper le mythe de l'expression

sincère et de la parole naturelle. L'ambiguïté de Joseph Delorme apparaît : il a beau caresser le rêve du bonheur champêtre (non sans céder à un idéal stéréotypé, le plus souvent), il fréquente également les lieux d'une sociabilité artificielle où la parole est affectée et inauthentique. Est-ce par déception de ce vain monde qu'il songe justement à l'humble chaumière ? Peut-être. Mais l'effet de la juxtaposition, dans le recueil, d'inspirations si différentes laisse sans doute plutôt l'impression d'un dynamitage de la sincérité du poète personnage, dont la poésie, hétéroclite, varie au gré des situations et, le cas échéant, des destinataires (femmes convoitées, membres des cénacles, amis écrivains).

Le tendre côtoie chez Delorme le gracieux, la sincérité se mêle à l'artifice et à la posture, la rêverie agreste vire au poncif, le sublime s'inverse en éloge de l'intime : sa poésie joue avec les codes, les traditions, les faisant entrer dans un concert discordant où le poète essaie sa lyre, cherche sa voix, et où il constate que sa lyre est brisée car il se regarde écrire. Si, dans la « Vie », le narrateur-éditeur-ami insiste tant sur le caractère studieux de Delorme¹, si les « Pensées » témoignent de son analyse lucide et profonde de la versification et de la situation de la poésie de son temps, c'est aussi qu'il est un auteur réflexif, en cela à la fois moderne et voué à l'échec. Sainte-Beuve paraît en effet associer l'impossibilité de continuer à écrire avec la passion de Byron ou l'élévation de Lamartine, et le nécessaire manque d'énergie, la qualité inéluctablement médiocre d'une poésie qui s'analyse elle-même. La modernité voue la poésie à la distance envers elle-même, parce que sa situation historique est tardive (elle hérite d'une tradition dont elle connaît les réussites) et désenchantée (la société ne reconnaît pas le poète dans ses dispositions particulières, comme le montre le destin de Delorme).

La poésie intimiste, qui se désigne dans *Joseph Delorme* comme la seule voie encore ouverte à la poésie, n'en est donc pas moins consciente de sa faiblesse et de la rapidité avec laquelle elle peut, en se figeant dans des clichés, devenir caricature d'elle-même. Elle ne peut donc ouvrir de nouveaux chemins que dans la distanciation ironique. En témoignent deux visages de la muse. Dans « Ma Muse », Delorme décrit son inspiratrice en humble et pure âme domestique, jeune fille poitrinaire qui chante en s'épuisant la pauvre chanson de l'intimité consolatrice :

Elle file ; elle coud, et garde à la maison
Un père vieux, aveugle et privé de raison.

¹ Entre autres exemples : « formé aux habitudes laborieuses, il se fit remarquer par son application à l'étude » ; « C'est alors qu'il vint à Paris pour y achever ses études. Ses succès furent rapides et brillants comme à l'ordinaire » ; « Joseph poursuivait avec constance les études relatives à sa profession » (Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, respectivement pp. 40, 41, 45).

Si, pour chasser de lui la terreur délirante,
Elle chante parfois, une toux déchirante
La prend dans sa chanson, pousse en sifflant un cri,
Et lance les graviers de son poumon meurtri.
Une pensée encore la soutient ; elle espère
Qu'avant bientôt s'en ira sans vieux père¹.

Le portrait, on le voit, se dénonce lui-même par les stéréotypes élégiaques, pathétiques et misérabilistes qu'il réinvestit. Mais, dans un poème situé un peu plus loin, un autre portrait de muse surgit alors que, passant du « je » au « on », Delorme se distancie de lui-même :

Non pas qu'elle ait, je pense, un cœur capable, au fond,
De sentir le poète et son amour profond,
Qu'elle vaille bien mieux qu'Adèle ou que Fanie,
Ni qu'elle entende fort ce que c'est que génie.
Mais elle est blonde et blanche ; elle a le front brillant,
Et sa bouche, où scintille un ivoire riant,
Comme pour écouter, s'ouvre avec nonchalance ;
Mais elle a deux beaux yeux qui parlent en silence ;
Mais elle sait placer à propos un souris,
Et, quand elle soupire, on croit qu'elle a compris².

Cette fois, même si, là encore, la tonalité demeure dans l'ensemble élégiaque, « l'ironie vient saper l'image de la Muse sublime et de ses attributs³ », comme le remarque M.-C. Huet-Brichard. Par-delà la poésie intimiste, Sainte-Beuve fait donc entrer l'élégie dans l'ère de l'ironie : à la faiblesse revendiquée des moyens s'ajoute une mise à distance du discours élégiaque lui-même, que manifeste l'écart entre l'auteur Sainte-Beuve et son masque fictif Delorme. Le frottement quasi permanent d'un sublime désiré (mais inaccompli et ridiculisé) à une rêverie intimiste (mais souvent stéréotypée) comme à l'aiguillon d'un prosaïsme crûment réaliste (mais retenu dans un lyrisme conventionnel sans cesse réactivé) suscite une ironie qui finit par menacer, non seulement l'élégie démasquée comme illusion consolatrice, mais la poésie même, dont les diverses tendances sont ainsi renvoyées dos à dos et dont les genres et les styles « se résorbent » les uns dans les autres, dans une confusion qui « est aussi un art du nivellement⁴ ». L'élégie d'analyse, ironique, devient la fossoyeuse de la poésie. Entre une Muse en loques et une Muse idiote, elle cherche au crépuscule un refuge intime pour la poésie, à laquelle elle ne croit plus : la seule parole authentique, tant poursuivie par Delorme dans le versant champêtre et naïf de l'élégie, est au fond celle qui reconnaît le piteux

¹ Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, p. 132.

² Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, *ibid.*, pp. 155-156.

³ M.-C. Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve*, *op.cit.*, p. 151.

⁴ M.-C. Huet-Brichard, *La Poésie de Sainte-Beuve*, *ibid.*, p. 156.

éclatement des discours poétiques et qui sourit, d'un sourire étudié, aux grands discours prétendument transparents du sublime et de la passion¹.

II- Élégie, allégorie et ironie : Baudelaire

Comment ne pas souscrire à l'affirmation de Jean-Michel Maulpoix selon laquelle « À maints égards, l'entrée dans la modernité poétique, au milieu du XIX^e siècle, se fait à travers un retour critique contre les complaisances plaintives des romantiques² » ? La poésie baudelairienne en est probablement la meilleure illustration. Placé sous la double influence de Sainte-Beuve (avec la célèbre définition de *Joseph Delorme* comme « *Les Fleurs du mal* de la veille³ ») et d'Edgar Poe (qui, selon Hugo Friedrich, « a établi la distinction la plus rigoureuse entre poésie et sentiment », donnant à celle-là « comme sujet (ou comme objet) une émotion et un enthousiasme qui n'auraient cependant rien à voir avec les passions personnelles⁴ »), le recueil des *Fleurs du mal* inaugure une dépersonnalisation de la poésie et accentue les dissonances qu'elle fait jouer :

L'élégiaque demeure, mais exaspéré et filtré tout à la fois, *composé* (par les savants calculs formels de l'Art), *critiqué* (par l'intelligence), *allégorisé* (par l'imagination) et comme durci, ou tenu à *distance* (par ce que Baudelaire appelle « l'épice du déconcertant » ou « le plaisir aristocratique de déplaire »). Distanciation que manifeste par exemple l'usage baudelairien du mot « spleen » en lieu et place de « mélancolie ». Il s'agit alors de quitter la posture de l'alanguissement pour plus de réflexivité. C'est dans les discordances mêmes de la réflexion que va se loger et s'approfondir le sentiment élégiaque. Sous la plume de Baudelaire s'observe en effet un travail de creusement du deuil au sein d'une poétique du « faux accord » et de la « cloche fêlée ». La fêlure et la discordance constituent désormais la tonalité majeure du sentiment élégiaque⁵.

La position de Baudelaire vis-à-vis de l'élégie romantique n'est donc pas dans un rejet sans appel, ni dans la rupture, mais bien dans la mise à distance. Hugo Friedrich souligne dans cette perspective que « le romantisme, même lorsqu'il agonise, impose sa marque à ses successeurs et ceux-là ne se révoltent contre le romantisme que parce qu'ils sont toujours sous

¹ Ce en quoi Sainte-Beuve, semble-t-il, a raison de s'inscrire dans le sillage de Chénier : la manière dont Y. Citton analyse l'œuvre du poète guillotiné sous l'angle de l'élégie réflexive recoupe l'élégie d'analyse telle qu'on vient de la présenter.

² J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 206.

³ Ch. Baudelaire, billet du 15 mars 1865, cité par P. Labarthe, « *Joseph Delorme* ou "*Les Fleurs du mal* de la veille" », loc. cit., p. 242.

⁴ H. Friedrich, *Structure de la poésie moderne* [*Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956], trad. de l'allemand par M.-F. Demet, Paris : Librairie Générale Française, 1999, (Le Livre de Poche / Références), pp. 45-46. J.-M. Maulpoix renvoie à ce passage dans *Du lyrisme*, op. cit., p. 206.

⁵ J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, *ibid.*, pp. 206-207.

son charme », ajoutant dans une formule définitive que « La poésie moderne est un romantisme déromantisé¹ ».

En haine de la féminité élégiaque

Comme l'a montré Pierre Loubier, il faut sans aucun doute mettre en relation la distanciation baudelairienne envers l'élégie avec une conscience aiguisée de la situation historique de la poésie :

Le haro quasi généralisé sur l'élégie (certes justifié par les excès de maints débordements lacrymaux) ne permet, ni sur le plan individuel ni sur le plan collectif et historique (« générationnel », après juin 48 et le Coup d'état) de penser pouvoir supprimer les faits du Deuil, de la Mélancolie et de la perte en supprimant leur expression élégiaque. Bref, ce que semble comprendre Baudelaire, c'est que l'éternité de la plainte [...] peut et doit rester du domaine de la Poésie, même au prix d'inflexions nouvelles, fruits de quelque monstrueux accouplement de l'Élégie avec sa sœur ennemie l'Ironie².

Dès lors, il est possible de percevoir dans la mise à distance de l'élégie romantique une réaction contre la féminité qui connote le genre jusque dans ses inflexions romantiques, associées à une pensée de l'épanchement. P. Loubier a montré que cette distanciation baudelairienne intègre une « composante fantasmagorique misogyne et gynophobe³ » à laquelle il faut aussi rattacher la condamnation des élégiaques (*via* un mot attribué à Leconte de Lisle) comme « canailles », terme qui connote une « approche sentimentaliste de la misère sociale⁴ », version molle et larmoyante de la politique :

À propos du *sentiment*, du *cœur* et autres saloperies féminines, souvenez-vous du mot profond de Leconte de Lisle : « Tous les Élégiaques sont des canailles⁵ ».

La poétique baudelairienne cherche donc à réinvestir la plainte élégiaque en l'affranchissant de sa faiblesse féminine et de son écoulement bourgeois. Il faut donc jouer faux dans l'élégie, ce qui ne veut pas dire la briser, mais la délier d'elle-même, instiller en elle une note ironique ou allégorique qui l'oblige à se dédoubler, à se dénaturer (puisque selon Baudelaire ses défauts relèvent de « la *nature* féminine⁶ ») : distordre la « note plaintive » en « note criarde⁷ », ainsi que le fait le poème « Confession ». Comme le remarque encore P. Loubier en commentant précisément ce texte, « il s'agit de prendre garde à n'isoler aucune de ces deux voix : l'élégie baudelairienne n'est certes pas dans la confession plaintive et complaisante, et

¹ H. Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 37.

² P. Loubier, « Baudelaire et l'élégie », *Babel*, n° 12, *op. cit.*, pp. 104-105.

³ P. Loubier, « Baudelaire et l'élégie », *ibid.*, p. 109.

⁴ P. Loubier, « Baudelaire et l'élégie », *ibid.*, p. 110.

⁵ Baudelaire, lettre à Ancelle, 18 février 1866, cité par P. Loubier, « Baudelaire et l'élégie », *ibid.*, p. 108.

⁶ P. Loubier, « Baudelaire et l'élégie », *ibid.*, p. 109.

⁷ Baudelaire, « Confession », respectivement v. 19 et 25, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, pp. 93-94.

encore moins dans la violence de ses dissonances », mais bien « dans la relation qui les fait vibrer simultanément¹ ».

Baudelaire s'attache à raidir et à viriliser, si l'on peut dire, l'élégie, à mêler la part féminine de l'élégie, honnie, à une composante masculine qui la déniaise et qui la convertisse en espace neutre. De ce projet témoigne notamment le célèbre passage du *Salon de 1859* sur la sculpture, où le poète remodèle la traditionnelle allégorie de l'élégie en pleureuse :

Au détour d'un bosquet, abritée sous de lourds ombrages, l'éternelle Mélancolie mire son visage auguste dans les eaux d'un bassin, immobiles comme elle. Et le rêveur qui passe, attristé et charmé, contemplant cette grande figure aux membres robustes, mais alanguis par une peine secrète, dit : Voilà ma sœur² !

La séduction de l'élégie est là toute entière, « encourage[ant] au sublime³ », mais dans la distance imposée par le décor suranné des élégies du temps de Louis XV, et surtout par l'image allégorique. Déjà l'épanchement liquide de l'élégie se fige en eaux « immobiles » et son alanguissement féminin se durcit dans la pierre en « membres robustes ». Chez Baudelaire existe bien une inspiration élégiaque, un attrait pour l'élégie, nécessaire en ce que la poésie porte les « sourdes plaintes⁴ » insufflées à l'homme par la mort, mais il l'éloigne dans l'image allégorique, à l'instar de cette « figure prodigieuse du Deuil, prostrée, échevelée, noyée dans le ruisseau de ses larmes, écrasant de sa lourde désolation les restes poudreux d'un homme illustre » qu'il ne rencontre plus « guère que dans les jardins du temps passé⁵ ». Car à la figure de cette « éternelle Mélancolie » qui est la « sœur » du « rêveur », l'écriture poétique, quant à elle, substitue le mâle Ennui ou le spleen, noms d'un mal moderne et citadin, que reconnaîtra l'« Hypocrite lecteur », « frère⁶ » et complice du poète.

« *Le Cygne* »

L'élégie baudelairienne approfondit ainsi le deuil élégiaque en le tenant à distance de la déploration larmoyante, en particulier par le moyen de l'allégorie et de l'ironie. Le poème du « Cygne », inlassablement commenté, est l'exemple le plus frappant de cette mise à distance d'une certaine élégie romantique.

¹ P. Loubier, « Baudelaire et l'élégie », *loc. cit.*, p. 106.

² Baudelaire, *Salon de 1859*, dans : *Écrits sur l'art*, Paris : Librairie Générale Française, 1999, (Le Livre de Poche / classique), p. 430.

³ Baudelaire, *Salon de 1859*, dans : *Écrits sur l'art*, *idem*.

⁴ Baudelaire, « Au lecteur », v. 24, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 50.

⁵ Baudelaire, *Salon de 1859*, dans : *Écrits sur l'art*, pp. 430-431.

⁶ Baudelaire, « Au lecteur », v. 40, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 50.

Dès les premiers vers surgit, suscitée par l'allocution, la figure mythique d'Andromaque :

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel¹. »

Aussitôt évoquée, Andromaque est reléguée dans l'éloignement d'un *penser à*, d'une « intention mentale² », qui la maintient dans sa dimension d'image mémorielle. L'attitude d'Andromaque, dont l'épanchement lacrymal est souligné par l'hyperbole, par le contre-rejet des vers 2 et 3 ainsi que par l'enjambement des deux strophes, est « une attitude trop souvent imitée pour n'être devenue objet de moquerie, mais liée à des valeurs affectives trop fondamentales pour n'avoir pas été, d'âge en âge, reformulées dans leur vérité par les artistes et les poètes³ », selon J. Starobinski. Aussi peut-on penser, en fait, que le poète ne raille pas plus la mélancolie d'Andromaque qu'il ne s'identifie à elle par empathie. Car le verbe « penser » ne suggère ni jugement défavorable, ni rapprochement analogique. Comme l'écrit Gérard Gasarian, il apparaît que « La résurrection rhétorique du passé est entreprise ici par une pensée plus intellectuelle que sentimentale, dans une intention moins lyrique qu'analytique⁴ », si l'on remarque la rupture temporelle de ces six premiers vers, où le verbe « penser » est au présent, renvoyant au moment de l'écriture, alors que la suite est placée sous le signe du passé composé « A fécondé ». La vision mémorielle est donc devenue objet de réflexion.

La suite du texte confirme cette première mise à distance, en reléguant la nostalgie élégiaque derrière l'objectif constat d'une asynchronie générale entre l'homme et la ville :

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) :

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus⁵.

¹ Baudelaire, « Le Cygne », v. 1-6, *Les Fleurs du mal*, *ibid.*, p. 136.

² J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris : Julliard, 1989, p. 76.

³ J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, *ibid.*, p. 52.

⁴ G. Gasarian, *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*, Paris : Honoré Champion, 1996, (Romantisme et Modernités), pp. 99-100. Les lignes qui suivent doivent beaucoup au chapitre que G. Gasarian consacre dans ce livre à l'analyse du « Cygne ».

⁵ Baudelaire, « Le Cygne », v. 7-12, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 136.

Les virtualités nostalgiques de l'assertion « Le vieux Paris n'est plus » sont contenues par l'absence de marqueur affectif (« Mon vieux Paris », par exemple), et c'est l'« esprit » qui détermine la vision poétique. Ce qui prime, c'est donc, paradoxalement, ce que porte l'énoncé parenthétique : la « leçon objective sur l'asynchronie qui existe entre la "forme d'une ville" et "le cœur d'un mortel"¹ », tendant vers l'abstraction (Paris étant remplacée par la « ville », « Je » laissant place à un anonyme « mortel » qui seul pousse le soupir élégiaque « hélas ! »). Une telle lecture invite donc à percevoir que le poète demeure « détaché d'une perte qui ne le concerne pas personnellement² ».

De même, le cygne que voit le « je » dans le nouveau Paris ne peut être le reflet, dans sa plainte d'exilé au ciel, du poète lui-même :

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :
« Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? »
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu³ !

Moins qu'un double du poète, le cygne est bien allégorie, « mythe étrange et fatal » si proche en cela d'Andromaque, que le poète tient à distance sous l'œil de l'ironie cette fois. Comme le libertin dans « Horreur sympathique » refuse de « geindr[e] [...] comme Ovide », le poète observe le cygne plaintif, dressé vers le ciel « ironique », sous la lumière froide de l'indicatif présent : « Je vois ». Comme Andromaque condamné à regretter son « Simois », le cygne est victime d'un « ruisseau » menteur, triste substitut d'un « beau lac natal ». La prosopopée du cygne délègue la parole élégiaque à une figure allégorique qui ne peut être un *alter ego* du poète, comme l'a montré G. Gasarian :

En regrettant le temps « jadis » où une ménagerie « s'étalait » en plein Paris, bien avant les travaux d'Hausmann, Baudelaire se prend de nostalgie pour le temps même de la captivité dont se lamente le cygne, ce qui le distingue ainsi radicalement de l'animal qui est censé lui ressembler. On pourrait objecter que l'animal apparaît au moment où il s'est libéré de sa prison et qu'il n'est donc plus en captivité. Mais cela ne fait qu'aggraver les choses. Pour s'être « évadé de sa cage », ironiquement, le cygne ne s'en trouve pas plus libre, puisqu'il est désormais prisonnier d'un environnement urbain encore moins naturel que ne l'était la ménagerie. Par une ironie supplémentaire, le nouvel habitat du

¹ G. Gasarian, *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*, op. cit., p. 102.

² G. Gasarian, *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*, idem.

³ Baudelaire, « Le Cygne », v. 17-28, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 137.

cygne coïncide avec l'ancien habitat du poète, au point que celui-ci ne peut s'identifier au cri de la bête sans décrier en même temps « le vieux Paris » qui en est responsable¹.

Dans la perspective qui est la nôtre, on retiendra aussi que la plainte du cygne, dans sa double question oratoire, est une élégie romantique en miniature, ainsi que le suggère avec finesse J.-C. Milner en y relevant « pléonasmes et style incantatoire dignes d'un pastiche » de Hugo et un « écho indéniable, mais tautologique du "Levez-vous, orages désirés" de Chateaubriand² ». Le critique décèle en effet dans le poème un « hommage ambivalent et voulu tel à tous les soleils romantiques, lors de leur crépuscule³ ». Que le cygne soit précisément Victor Hugo, dédicataire du poème, ou non, il s'apparente en tout cas au poète romantique qui, dans sa plainte élégiaque, se montre à la fois « ridicule et sublime⁴ ». Version certes moins alanguie, plus virile du poète élégiaque : agitant « nerveusement » ses ailes, il fait des « gestes fous⁵ ». C'est peut-être ce qui explique que Baudelaire le décrive d'abord, dans le passage à l'imparfait, sur un ton mélancolique qui n'est interrompu par l'ironie qu'avec l'irruption du présent au vers 24 (« Je vois »). La vision du cygne trouve alors à signifier, en devenant l'allégorie d'un exil de l'idéal.

D'autres indices esquissent dans le texte une mise à distance de l'élégie romantique.

G. Gasarian note par exemple que dans la dernière strophe :

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor⁶ !

Baudelaire inverse la connotation triste du « cor » et en « étouffe les tonalités mélancoliques au profit d'un puissant appel de vie⁷ ». Plus globalement, J.-M. Maulpoix remarque que

Le site mélancolique n'est [...] plus le lac, mais la grande ville : non plus un plan uni (liquidité propice à la rêverie sentimentale) mais une cartographie satanique et hétérogène propre à neutraliser le sentiment individuel et à ouvrir la voie à une écriture élégiaque impersonnelle⁸ [...].

L'eau le cède, dans tout le poème, à l'aridité : le « petit fleuve » auprès duquel Andromaque pleure sa nostalgie en le gonflant vainement de ses larmes s'assèche bientôt en « ruisseau sans eau », reflet d'un ciel vide, pour le cygne. Le poème opère une sorte d'essorage lacrymal de l'élégie : d'Andromaque au cygne, du larmoyant à la nostalgie de l'heureuse liquidité, le deuil personnel est devenu deuil ontologique (voire historique, si on assimile le cygne à la figure de

¹ G. Gasarian, *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire, op. cit.*, p. 103.

² J.-C. Milner, *Constats*, Paris : Gallimard, 2002, (Folio essais), p. 178.

³ J.-C. Milner, *Constats, idem*.

⁴ Baudelaire, « Le Cygne », v. 35, *Les Fleurs du mal, op. cit.*, p. 138.

⁵ Baudelaire, « Le Cygne », v. 34, *Les Fleurs du mal, idem*.

⁶ Baudelaire, « Le Cygne », v. 49-50, *Les Fleurs du mal, idem*.

⁷ G. Gasarian, *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire, op. cit.*, p. 110.

⁸ J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme, op. cit.*, p. 207.

V. Hugo en exil et / ou du désenchantement politique d'après 1848, comme l'a abondamment proposé la critique, de Ross Chambers à J.-C. Milner, en passant par Dolf (Ehler).

Mais ces deux deuils sont le double visage (l'un féminin, l'autre masculin) d'une élégie romantique à la fois « ridicule et sublime ». Baudelaire, quant à lui, situe sa mélancolie élégiaque à un autre niveau. S'il est vrai que « le mélancolique sent qu'il retarde dans sa réponse au monde » et que sa souffrance provient de « l'asynchronie », du « *tempo* désaccordé du "cœur d'un mortel" et de "la forme d'une ville"¹ », ce n'est peut-être pas tant, comme l'a suggéré G. Gasarian, la ville en sa mouvance que le poète accuse, mais sa mélancolie elle-même :

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs².

Ce n'est pas d'une nostalgie que souffre le poète, étant donné que le neuf et le vieux se mêlent dans la mélancolie. Ne s'identifiant ni à Andromaque, ni au cygne, le poète ne peut pas davantage suivre le rythme des métamorphoses de la ville : sa mélancolie « l'empêche de participer pleinement » à la « dynamique urbaine », de sorte que le poète « incrimine l'inertie réactionnaire d'une humeur statique qui fige l'être en statue » ; celle-ci, poursuit G. Gasarian, « rend les souvenirs moins solides que pesants », et s'ils restent « chers », c'est dans l'optique « d'une ironie que le poète tourne contre lui-même, pour se moquer et punir d'un attachement contraignant³ ».

Une telle lecture permet de prendre la mesure de la nouvelle poétique élégiaque instaurée par l'ironie et l'allégorie baudelairiennes, distorsions qui disjoignent l'élégie de ses figures imposées et l'ouvrent à une distanciation envers elle-même. La torsion structurelle du poème, depuis longtemps remarquée, entre un chiasme qui, d'une section à l'autre du texte, fait se succéder Andromaque (v. 1) puis le cygne (v. 17), puis à nouveau le cygne (v. 34) et Andromaque (v. 37), et la fuite « d'allégorie en allégorie⁴ » dans les derniers vers (« Je pense aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor⁵ ! ») est peut-être l'image de cette tension mélancolique du poète entre deux mouvements inachevés, « entre implication du sujet et impassibilité contemplative⁶ ».

¹ J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, op. cit., p. 64.

² Baudelaire, « Le Cygne », v. 29-32, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 137.

³ G. Gasarian, *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*, op. cit., p. 114.

⁴ J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, op. cit., p. 75.

⁵ Baudelaire, « Le Cygne », v. 51-52, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 138.

⁶ P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève : Droz, 1999, p. 51.

Car l'allégorie, comme l'explique P. Labarthe, est chez Baudelaire « à la fois le lieu d'une expérience accrue de la perte, et le théâtre d'une ressaisie du sujet sous les dehors de l'observateur et du sage pour qui la réalité peut précisément devenir matière à allégorie¹ ». Ainsi le poète voit-il les images successives d'un deuil qui s'approfondit (le modèle du cygne désigne un exil ontologique qui creuse l'exil circonstanciel d'Andromaque) tout en les maintenant dans la distance de l'allégorie et de l'ironie, c'est-à-dire d'une pensée (la formule « Je pense » ouvre et clôt le poème). C'est en fin de compte d'une mélancolie propre à l'écriture poétique dont relève « Le Cygne » : pensant au deuil des autres, s'y penchant, il ne mène pas un deuil personnel mais fait l'expérience d'une mélancolie mythique, ou plutôt d'un mythe de la mélancolie, dans lequel son esprit s'exile, emporté dans le flot toujours changeant d'allégories qui défilent dans un kaléidoscope et le figent dans une accumulation d'images qui l'enlève à la modernité urbaine – c'est-à-dire au présent et à l'avenir – qui pourtant le sollicite de ses signes. L'allégorie devient ainsi ironiquement pour le poète la source d'une mélancolie plus négative encore, celle du spleen, dans lequel la superposition, et au final une certaine indifférenciation des images allégoriques évide le passé, le présent et l'avenir de leurs valeurs – alors que la nostalgie d'Andromaque pour le tombeau d'Hector, ou celle plus radicale du cygne pour son « beau lac natal », conservent au passé sa valeur.

III- Poétiques du « refrain incertain² »

Les œuvres de Sainte-Beuve et de Baudelaire tiennent prudemment à distance ce qui leur apparaît comme les excès de l'élégie romantique ; une grande partie de la production poétique de la seconde moitié du XIX^e siècle pourrait s'analyser comme une sape du genre, à commencer par celle du Parnasse qui dresse par principe une impassibilité descriptive contre l'effusion romantique. La détestation du romantisme, dont les outrances sont volontiers imputées à l'élégie lamartinienne ou aux lamentations de Musset, est patente : on connaît les charges et invectives de Flaubert (« esprit eunuque³ »), de Lautréamont (« la Cigogne-

¹ P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, *idem*.

² P. Verlaine, « Ariettes oubliées », V, *Romances sans paroles* [1874], *Œuvres poétiques complètes*, Paris : Robert Laffont, 1992, (Bouquins), p. 83.

³ G. Flaubert, lettre à Louise Colet du 6 avril 1853, texte en ligne sur le site de l'université de Rouen. [En ligne] : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/53e.html> [consulté le 7 novembre 2012].

Larmoyante¹ », de Corbière (« *Si Lamartine eût pu jamais avoir un Fils*² ! ») ou de Verlaine (plaçant « Les Rayons jaunes » au-dessus des « jérémiades Lamartiniennes et autres³ ») contre un Lamartine devenu le parangon d'une pensée molle et d'un lyrisme efféminé et mièvre. Un tel retournement a sans doute en partie liée avec les nombreux et souvent insipides émules de Lamartine⁴, mais aussi à la relecture des *Méditations* après *Raphaël* et les « Commentaires » de 1849 qui infléchissent *a posteriori* davantage le projet poétique vers une dimension autobiographique et paraissent cantonner le lyrisme à la célébration d'un vécu amoureux nettement idéalisé, selon une imagerie parfois quelque peu séraphique.

Au vu de ces condamnations tonitruantes, on pourrait croire que l'élégie est désormais morte, ou qu'elle ne se maintient plus qu'en négatif, comme un contre-modèle. Or, si les *Chants de Maldoror*, par exemple, « peuvent être aussi bien lus comme une *contre-élégie*⁵ », tournant le dos au genre avec une haine marquée, bien plus nombreuses sont les œuvres qui, imprégnées par la mélancolie baudelairienne et sa mise à distance allégorique des nostalgies gémissantes du romantisme, cherchent une voie moyenne qui, tout en s'écartant des épanchements et des cris de poitrinaire de l'ère romantique, puissent continuer à chanter la tristesse et le désenchantement dans la modernité, selon des modulations et des intensités diverses. L'élégie est alors minée de l'intérieur par une dissonance ironique qui l'éloigne nécessairement, pense-t-on, du romantisme⁶.

Fêtes galantes ou le mode mineur

S'il est un poète de la seconde moitié du XIX^e siècle qu'on associe à la tonalité élégiaque, c'est bien Verlaine. Dénigrant, en bon Parnassien, Lamartine et ses pâmoisons

¹ Lautréamont, *Poésies I*, dans : *Œuvres complètes*, éd. d'H. Juin, Paris : Gallimard, 1973, (Poésie), p. 293.

² T. Corbière, « Le fils de Lamartine et de Graziella », v. 20, *Les Amours jaunes* [1873], Paris : Librairie Générale Française, 2003, (Le Livre de Poche *classique*), p. 157.

³ P. Verlaine, « Charles Baudelaire » [1865], reproduit dans : A. Guyaux, *Baudelaire. Un Demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, (Mémoire de la critique), p. 391.

⁴ Voir une autre formule assassine de G. Flaubert : « Ah ! voilà bien mes couillons de l'école de Lamartine ! Tas de canailles sans vergogne ni entrailles » (lettre du 20 avril 1853). [En ligne] : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/53e.html> [consulté le 7 novembre 2012].

⁵ J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 210.

⁶ Pierre Schoentjes rappelle en effet que « l'ironie romantique n'est pas présente en France comme théorie et que les poètes emblématiques n'ont guère recours à elle », même si « le phénomène est bien présent dans l'univers français » par la pénétration des romantismes étrangers ; et de citer entre autres exemples l'influence de Byron sur Musset (P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris : Seuil, 2001, (Points / Essais), p. 120).

lacustres¹, mais louant plus tard Marceline Desbordes-Valmore dans ses *Poètes maudits*, Verlaine s'inscrit volontiers dans une tradition élégiaque du sentiment, mais en l'infléchissant du côté de la discordance. Si les *Poèmes saturniens* peuvent largement apparaître comme un exercice de rivalité avec un Baudelaire spleenétique (dans « Nevermore » ou la série des « Paysages tristes » par exemple), à partir de *Fêtes galantes* la poésie verlainienne trouve sa propre voix – du moins est-ce ainsi que Verlaine lui-même présente le recueil en indiquant qu'« un progrès très sérieux fut avoué par la critique² ». Le « mode mineur » revendiqué par le premier poème, « Clair de lune », est un ancrage dans une certaine conception de l'élégie liée à la rêverie mélancolique :

Votre âme est un paysage choisi
 Que vont charmant masques et bergamasques
 Jouant du luth et dansant et quasi
 Tristes sous leurs déguisements fantasques,

Tout en chantant sur le mode mineur
 L'amour vainqueur et la vie opportune,
 Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
 Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres³.

Par son attaque, le poème s'offre comme une éthopée, fondée sur l'analogie romantique du paysage état d'âme que Baudelaire avait déjà inversée dans l'*incipit* de « Causerie » : « Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose⁴ ! ». Cette âme est difficilement assignable, le possessif « Votre » étant obscur : l'interlocuteur peut tout aussi bien être une femme aimée (comme le suggère peut-être « L'amour vainqueur » au vers 6) que Watteau, le lecteur, ou le poète lui-même. Quoi qu'il en soit, le paysage état d'âme garde d'abord un aspect unifié et doux. Le « mode mineur », issu du lexique musical, définit d'abord une tonalité de la parole « en sourdine », comme le rappelle ce titre d'un autre poème du recueil. La brièveté du texte et le choix du décasyllabe valent pour un refus de la grandiloquence, mais signalent également la régulation homéostatique d'un poème où la parole atténue les contrastes entre l'intérieur et l'extérieur, le visuel et l'auditif, le riant et le plaintif pour éviter tout heurt. De fait, l'écriture se fait souple et musicale : les sonorités d'« âme » (v. 1) sont aussitôt redistribuées au vers suivant dans « charmant masques et bergamasques », ou, au vers 9,

¹ Voir le poème « Épilogue » des *Poèmes saturniens* : « À nous qu'on ne voit point les soirs aller par groupes / Harmonieux au bord des lacs et nous pâmant » (P. Verlaine, « Épilogue », *Poèmes saturniens* [1866], *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 39).

² P. Verlaine, *Les Poètes maudits*, op. cit., p. 73.

³ P. Verlaine, « Clair de lune », *Fêtes galantes* [1869], *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 47.

⁴ Baudelaire, « Causerie », v. 1, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 104.

l'allitération en [l] et l'assonance en [o] qui ouvre et clôt le vers dessinent une continuité sonore que les éléments topiques soulignent (chanson, oiseaux et jets d'eau dénotant le fond bruisant de la scène). Les formes en *-ant* (périphrase progressive « vont charmant », participes « Jouant » et « dansant », gérondif « en chantant ») expriment une simultanéité d'actions concordantes. Enfin, les reprises lexicales (« tristes », v. 4 et 9 ; « en chantant » / « chanson », v. 5 et 8) ainsi que les anadiploses (« clair de lune », v. 8 et 9 ; les jets d'eau », v. 11 et 12) suturent fortement le texte, qui progresse par une amplification continue au niveau phrastique (la première strophe constitue une phrase, les strophes 2 et 3 une seconde phrase) et syntagmatique (par l'ajout d'épithètes à « clair de lune » et à « jets d'eau »).

Pourtant, cette âme oscille entre la joie et la tristesse, et l'âme se scinde en figures multiples, disjonction soulignée par l'opposition des déterminants proclitiques à la césure des vers 1 et 4 : « Votre âme est un + paysage choisi » contraste avec « Tristes sous leurs + déguisements fantasques ». Une douce peine s'immisce au sein d'un enjouement serein et tisse avec lui une douce mélancolie. Ce tissage est assuré par l'audacieux enjambement « quasi / Tristes ». Le modalisateur « quasi », suspendu à la rime, prépare la subreptice intrusion de la tristesse dans un contexte riant. Une légère dissonance, plutôt qu'un couac, se fait donc entendre. Par son art de la nuance, Verlaine excelle à suggérer les subtiles modulations de l'âme, le bonheur s'éloignant dans la négation mais aussi dans la nécessité d'y « croire » qui en réfute l'évidence sensible. Les alliances de mots (« triste et beau », « sangloter d'extase ») et l'écho, à la césure, de « rêver » et de « sangloter », dissolvent les frontières de sentiments habituellement perçues comme antinomiques. La dissonance s'accroît encore dans le dernier quatrain, car à l'univers intérieur, gracieux et saturé de référents esthétiques (peinture, musique, chorégraphie, théâtre et sculpture), vient soudain se greffer une allusion érotique, le sanglot d'extase et les jets d'eau, qui sera d'autant plus visible que le lecteur connaîtra l'intertexte baudelairien. Le mode mineur se voit perverti par l'instauration d'un code grivois, qui suppose la complicité d'un lecteur cultivé.

Par ce premier poème le recueil met en place un lyrisme élégiaque tout en le traitant avec une ironie et une légèreté qui reprennent les codes de la galanterie du XVIII^e siècle, et ravivent peut-être ainsi une autre tradition élégiaque, celle où se sont illustrés Bertin et Parny. Bien des poèmes confirment dans la suite du recueil cette double postulation qui fait grincer l'une contre l'autre mélancolie et grivoiserie, à l'instar de « L'Amour par terre ». La déploration du poète, affichée dans la triple répétition de « c'est triste » (v. 6, 9 et 13) et dans les clichés romantiques (les « pensers mélancoliques » du vers 10 notamment), s'y heurte à

l'attitude indifférente de la femme et à son « œil frivole¹ » (v. 14), mis aussi à tout un ensemble d'indices équivoques invitant à une lecture sexuelle du poème, dont le célèbre hémistiche « Souriait en bandant » (v. 3) qui oriente vers le récit implicite d'une malencontreuse impuissance.

Mais si le discours érotique dynamite la tonalité élégiaque (dans le sens sentimental où l'entend un certain romantisme, alors sans doute réduit à la caricature de lui-même), on ne saurait nier que celle-ci se maintient par ailleurs dans une poétique de l'« intime », qui se donne pour modèle le Sainte-Beuve de *Joseph Delorme* et le Victor Hugo des *Feuilles d'automne*, mais en la déliant du « sublime » (hugolien) et en la menant jusqu'à « l'infime² », le chuchotant, l'évanescant. Dans la logique du « mode mineur », l'élégie verlainienne doit presque s'évanouir, tendre asymptotiquement à la décoloration et à l'effacement. Il ne s'agit pas d'une nostalgie en laquelle le passé garde sa couleur désirable, sa valeur propre (comme pour l'Andromaque de Baudelaire), mais d'une mélancolie qui, selon une distinction bien établie par Steve Murphy, s'approfondit en spleen³. Dans cette perspective, on remarquera que l'érotique lui-même est affecté, dans *Fêtes galantes*, d'un fort coefficient de déception. Les fêtes, dès le début du recueil, sont désenchantées, toujours déjà mâtinées de tristesse : les rires sonnent creux ou faux, les visages comme les masques cachent des « fantoches⁴ », et l'amour même – jeu de séduction et acte charnel – n'est qu'insatisfaction sexuelle ou « jeu de dupes⁵ », et se teinte d'une réelle tristesse. Malgré la dissonance que l'érotique et la galanterie introduisent dans l'écriture élégiaque, la détournant de sa sentimentalité stéréotypée, le recueil inaugure une nouvelle poétique élégiaque, en faisant entendre une nouvelle voix. Cette dernière n'apparaît qu'au terme du parcours que le recueil, dans sa « continuité » voire sa « narrativité⁶ », trace. L'ultime pièce du recueil, « Colloque sentimental », fait entendre un échange entre deux voix :

Dans le vieux parc solitaire et glacé

¹ P. Verlaine, « L'Amour par terre », *Fêtes galantes, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 57.

² A. Bernardet, *Fêtes galantes, Romances sans paroles précédé de Poèmes saturniens*, Paris : Gallimard, 2007, (Foliothèque), p. 68.

³ « Le spleenétique vit dans un monde décoloré ou monochrome [...]. Passé, présent et avenir s'éprouvent dans l'indifférence et l'indifférenciation. Sous sa forme archétypale, celle d'une nostalgie exacerbée, le mélancolique vit également dans un présent dévalorisé et sans espoir d'avenir, si ce n'est dans la perpétuation de la remémoration, car contrairement au spleenétique, le mélancolique tire une valeur très riche de la perte du passé puisque ce passé n'aurait rien perdu de sa polychromie. À l'opposé des paysages atones et décolorés du spleen, cette mélancolie tire sa beauté des couleurs des feuilles d'automne... » (S. Murphy, G. Kliebenstein, *Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, Neuilly : Atlande, 2007, (Clefs concours – Lettres XIX^e siècle), pp. 73-74).

⁴ Titre du onzième poème des *Fêtes galantes*.

⁵ P. Verlaine, « Les Ingénus », *Fêtes galantes, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 49.

⁶ A. Bernardet, *Fêtes galantes, Romances sans paroles précédé de Poèmes saturniens, op. cit.*, p. 43.

Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux spectres ont évoqué le passé.

– Te souvient-il de notre extase ancienne ?
– Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne ?

– Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom ?
Toujours vois-tu mon âme en rêve ? – Non.

Ah ! les beaux jours de bonheur indicible
Où nous joignons nos bouches ! – C'est possible.

– Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !
– L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,
Et la nuit seule entendit leurs paroles¹.

Ce sont celles, précisément, de la mélancolie et du spleen selon Steve Murphy :

C'est ainsi que dans « Colloque sentimental », dernier poème significativement dialogué du recueil, les deux personnages, dont on ignore le sexe, sont un locuteur qui assigne une valeur au passé, et qui voudrait au moins faire communier son co-locuteur dans le partage du souvenir au-delà d'un présent pour ainsi dire sépulcral, et un autre dont l'absence de désir de remémoration s'explique par sa totale indifférence. Il s'agit en quelque sorte d'un colloque d'outre-tombe entre la Mélancolie et le Spleen, vrai dialogue de sourds².

Ainsi, au-delà du ratage dans le dialogue, se dit la hantise de l'élégie. Les spectres font revenir, par leurs paroles, le discours nostalgique de l'élégie romantique d'un côté, et de l'autre le discours baudelairien (jusque dans l'écho intertextuel, au vers 14, avec les derniers vers du quatrième « Spleen » des *Fleurs du mal*). Leur désaccord conjure la sentimentalité du premier par le second. Mais le désaccord même est ironisé par le poète, par la dimension antiphrastique du titre, par le trait caricatural (« leurs lèvres sont molles ») et par la notation de l'évanouissement final des paroles dans une nuit que le dialogue, au fond, ne concerne pas. Tout se passe comme si Verlaine trouvait dans ce texte sa formule personnelle de l'élégie, à distance de la mélancolie romantique, mais aussi en léger décalage ironique (mais complice) avec le spleen baudelairien, dans la conscience d'un effacement des voix, d'un amûissement des souffrances mélancoliques, qui constitue paradoxalement la source même du poète (dialogue restituant un échange littéralement inouï si ce n'est de la nuit). L'élégie verlainienne se trouve dans la quête d'une fin de l'écriture élégiaque, d'un aboutissement de sa logique dans la sourdine : devenue genre de l'intime après les grandes orgues romantiques, elle doit

¹ P. Verlaine, « Colloque sentimental », *Fêtes galantes, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 58.

² S. Murphy, G. Kliebenstein, *Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles, op. cit.*, p. 74.

devenir infime, se fondre dans la voix. Mais la forme même du poème est ici peut-être ironique, puisqu'au moment où la *tonalité* élégiaque accomplit son destin en glissant de la parole à la voix, au silence bruissant des voix qui s'éloignent et des avoines piétinées (faut-il lire dans le signifiant « avoines » la voix allant vers sa propre négation¹ : *à-voix-ne* ?), à la musique sans paroles, l'élégie revient hanter le poème comme mémoire d'une forme : l'emploi du distique fait signe vers l'origine antique du genre. Une nouvelle poétique de l'élégie se fait jour à travers la voix finale de *Fêtes galantes* : l'élégie comme genre qui n'en finit pas de mourir, s'éteignant dans sa *tonalité* vocale, musicale (l'élégiaque), mais faisant retour dans toute poésie comme hantise.

La petite musique élégiaque des « Ariettes oubliées »

Après l'épithalame de *La Bonne Chanson*, *Romances sans paroles* poursuit la nouvelle poétique élégiaque inventée par Verlaine dans *Fêtes galantes*, et l'approfondit. On sait combien le titre même du recueil assigne à la parole poétique un destin musical. La tonalité élégiaque est distillée dans la voix même du poète : « Il ne s'agit pas de dire "je suis triste", mais de faire entendre la voix de la tristesse. La mélancolie, c'est celle que l'on ne dit pas, celle que l'on chante² ». De fait, la première section, « Ariettes oubliées », est souvent citée comme la quintessence de la poétique du premier Verlaine. La première ariette cherche l'élégiaque dans les « petites voix », « frêle et frais murmure » des oiseaux, ou dans le « roulis sourd des cailloux³ », tonalité fragile mais audible (dans les sons de la nature, mais aussi dans la petite musique des vers courts, tissés d'assonances et d'allitérations). Cette tonalité musicale, impersonnalisée, venue de l'extérieur, doit être interrogée pour être intériorisée, car son étrangeté mélancolique peine à être reconnue par le poète comme sa voix intime :

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas⁴ ?

Intime, et non pas personnelle –, car, comme l'écrit A. Bernardet,

¹ Commentant le solécisme que constitue la postposition de « folles » par rapport au syntagme « folles avoines », G. Kliebenstein y perçoit un retour à la liberté du latin qui tolère les deux ordres nom+ adjectif ou adjectif + nom (*avena fatua* ou *steriles avenae*). Il rappelle alors que l'étymon *avena* signifie aussi « chalumeau, flûte pastorale » (S. Murphy, G. Kliebenstein, *Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles, op. cit.*, p. 209). Cela confirmerait le lien entre l'avoine et la musique élégiaque, que note également le poème « Charleroi » dans *Romances sans paroles* dans lequel l'avoine est associée au sifflement.

² J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme, op. cit.*, p. 210.

³ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », I, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 81.

⁴ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », I, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, idem.*

L'intime représente une notion critique qui échappe au double écueil du *subjectivisme*, l'abus lyrique et expressif du moi, et de l'*objectivisme*, une version inversement transcendante et intellectuelle où l'illusion du moi doit être surmontée et dépassée. Il se définit plutôt comme une intériorité-extériorité, moins dans le sens d'une dualité que d'une tension féconde¹.

Le sujet verlainien, comme l'a montré J.-P. Richard, se définit dans la « passivité » accueillante, dans la « porosité² » qui lui permet de se laisser envahir par des sensations elles-mêmes affadies, appauvries au moment où elles parviennent à la conscience parce que depuis loin et depuis longtemps déliées de leur source concrète, au point que leur origine se perd dans le neutre du « cela » (« Cela gazouille et susurre ») ou du « c'est » qui constitue l'ouverture anaphorique des premiers vers :

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois³

Les échanges entre intériorité et extériorité se rêvent sur un modèle pneumatique : « l'herbe agitée expire » un « cri doux », qui vient combler le vide du sujet exilé de lui-même en lui permettant d'« exhale[r] » le chant faible, élégiaque, d'une « humble antienne ». Mais ce n'est pas, en fait, le sujet qui exhale alors la « plainte dormante » : elle « s'exhale⁴ », plus précisément, la tournure pronominale mettant en évidence l'analogie entre un « quiétisme du sentir⁵ » et un quiétisme du chanter. Car le chant, dès l'épigraphe empruntée à un livret de Favart – qui justifie à la fois le titre « ariettes » et le lien du recueil aux *Fêtes galantes*, à l'univers désuet et artificiel du XVIII^e siècle – se réduit significativement à l'« haleine » suspendue du vent. Chant « tout bas », en voie d'extinction, qui se maintient comme souffle dissipé « Par ce tiède soir⁶ », plus musical que verbal, et dont l'origine est, de manière indécidable, intérieure ou extérieure. Mais ce souffle chantant, cette voix, pour s'éteindre n'en demeure pas moins audible. De même que la sensation, chez Verlaine, relève selon J.-P. Richard d'une « fadeur » qui allie le fané et l'excitant, l'évanescence et le piquant, déjouant l'insipide pour maintenir éveillée la conscience, de même le chant poétique cultive la dissonance selon un savant dosage de l'harmonie et du criard. Lui-même en annonce la formule dans *Poèmes saturniens* :

Des chants voilés de cors lointains où la tendresse
Des sens étreint l'effroi de l'âme en des accords
Harmonieusement dissonants dans l'ivresse⁷

avant de la constituer en poncif auto-parodique dans *Parallèlement* :

¹ A. Bernardet, *Fêtes galantes, Romances sans paroles précédé de Poèmes saturniens*, op. cit., p. 75.

² J.-P. Richard, « Fadeur de Verlaine », *Poésie et profondeur* [1955], Paris : Seuil, 1976, p. 165.

³ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », I, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 81.

⁴ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », I, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes*, idem.

⁵ J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, op. cit., p. 165.

⁶ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », I, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 81.

⁷ P. Verlaine, « Nuit du Walpurgis classique », *Poèmes saturniens, Œuvres poétiques complètes*, ibid., p. 21.

Des romances sans paroles ont,
D'un accord discord ensemble et frais,
Agacé ce cœur fadasse exprès,
Ô le son, le frisson qu'elles ont¹ !

Le goût du vers impair se manifeste ainsi dès la première ariette (en heptasyllabes) comme signe du dissonant. Mais d'autres indices viennent déplacer le chant élégiaque, le disjoindre de sa douceur désuète. Ainsi de l'allusion érotique, là encore, perceptible dans l'hypallage double des deux premiers vers (la qualification « amoureuse » étant plus attendu pour « extase », et celle de « langoureuse » appropriée à « fatigue »), qui invite, comme le signale A. Bernardet, à relire le « cri doux » du vers 9 « sous l'angle d'une jouissance contrôlée et feutrée ». Mais surtout, à la fin de cette première ariette, l'esquisse d'un couple se dissout aussitôt que formée dans la scission de « la nôtre » en « la mienne » et « la tienne » :

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas² ?

Les pronoms possessifs, en ce contexte où le locuteur ne possède son chant pas plus qu'il ne se possède lui-même, sont en outre séparés par un impératif, « dis », qui souligne la disjonction, mais aussi la dimension phatique de la dernière strophe, où le « n'est-ce pas ? » et l'interrogation finale laissent voir l'inquiétude d'une absence de réponse, jouant (en mineur ?) l'angoisse d'un défaut de communication dans ce nouveau « colloque sentimental ».

Après cette ouverture, c'est l'ensemble des « Ariettes oubliées » qui développent une poésie élégiaque, dont J.-M. Maulpoix, à partir d'une analyse de l'ariette III, a rappelé les traits essentiels : langueur, dissolution des formes qui confond intériorité et extériorité, impersonnalisation, interrogation, allégorie furtive du sujet, tous traits où « se découvre une nouvelle dimension, proprement stylistique de l'élégie : écriture de l'étrange et non plus discours³ », sous la forme musicalisée d'une tonalité élégiaque d'abord perceptible dans le rythme et les sonorités du poème, mais aussi dans l'estompement qui touche à l'origine énonciative du poème et ne laisse plus deviner que « Le contour subtil des voix anciennes⁴ ». Car la petite musique du poème, qui efface la discursivité de la parole, ne s'origine plus dans le sujet poétique, puisque celui-ci n'est plus non seulement qu'une âme poreuse, mais une

¹ P. Verlaine, « À la manière de Paul Verlaine », *Parallèlement, Œuvres poétiques complètes, ibid.*, p. 273.

² P. Verlaine, « Ariettes oubliées », I, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 81.

³ J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme, op. cit.*, p. 208.

⁴ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », II, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 81.

voix où se compénètrent les bruissements extérieurs (gazouillis, frissons des ramures, « bruit doux de la pluie¹ ») et les « voix chères qui se sont tues² ». Cette vaporisation d'un moi qui ne sait plus où est son âme, ni si cette âme est sienne – cette *hantise* du moi – appelle une mélancolie inexplicable : « Ce deuil est sans raison³ », aussi contingent que la pluie. S'il est une symptomatologie possible de cette « peine », manifestée par la « langueur » et le « cœur qui s'écœure⁴ », toute étiologie en est impossible, puisque le mal affecte un *je* poreux, osmotique, tout imprégné de l'atmosphère ou du *climat* extérieur (jusque dans sa dimension tangible : une météorologie pluvieuse) et des *voix* d'autrui, anciennes ou littéraires (jusque dans leur affleurement lisible : les épigraphes). Un *je* pour ainsi dire envahi par la *Stimmung* élégiaque. Les deux premiers vers de l'ariette III,

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville⁵

sont à lire, dans un premier temps, comme la stricte formulation d'une mélancolie insituable liée à un moi qui ne coïncide pas avec lui-même, et ne s'éprouve que dans la tension qui le maintient à peine face à la force d'une impersonnalisation qui emporte l'écriture. Ces deux vers, en effet, ne tissent pas qu'une analogie comparative, mais tendent à "impersonnaliser" le sujet poétique dans un « Il pleure » où le verbe dénotant l'émotion subjective s'allie à un pronom que le parallélisme de construction et la paronomase obligent à réinterpréter en personne d'univers, en pur support mondain. L'impersonnalisation n'est pourtant pas achevée. D'une part, l'apophonie « pleure » / « pleut » et l'opposition prépositionnelle (« dans » / « sur ») nuancent le parallélisme de leur variation. D'autre part, le moi se maintient bien sous la forme atténuée du possessif : « mon cœur », qui se retrouve au dernier vers du poème, non sans avoir subi, en cours de route, une distanciation (« un cœur », « ce cœur ») et même une disjonction dans un dialogue avec soi-même (« Quoi ! nulle trahison ?... »).

Mais, dans un second temps, la subtilité de ces nuances laisse aussi soupçonner que l'élégiaque verlainien se donne comme un « fin refrain incertain⁶ », où l'écriture mélancolique se teinte d'ironie. Vu sous un autre angle, le tour de force syntaxique « Il pleure sur mon cœur » s'apparente, sous l'habileté rhétorique, à un véritable calembour. Le texte précédent le suggère déjà, qui laisse entendre et « tremblote[r] » « l'ariette, hélas ! de toutes

¹ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », III, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, ibid.*, p. 82.

² P. Verlaine, « Mon rêve familial », *Poèmes saturniens, Œuvres poétiques complètes, ibid.*, p. 14.

³ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », III, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, ibid.*, p. 81.

⁴ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », III, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, idem.*

⁵ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », III, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, idem.*

⁶ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », V, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, ibid.*, p. 83.

lyres », c'est-à-dire la voix impersonnelle et le cliché élégiaque, sous le « jour trouble » sondé par l'« œil double¹ » de l'âme et du cœur du poète.

L'ironie, en effet, ne quitte jamais, dans les « Ariettes oubliées », l'écriture élégiaque, avec laquelle elle discorde sans l'annuler. L'ariette VII paraît contredire tout ce que les ariettes I à III nous ont semblé mettre en place :

Ô triste, triste était mon âme
À cause, à cause d'une femme.

Je ne me suis pas consolé
Bien que mon cœur s'en soit allé²

Étiologie de la tristesse, dans un discours articulé par des connecteurs logiques : palinodie ? Loin s'en faut. La fin du poème réajuste la mélancolie au mystère d'un moi séparé de lui-même, dédoublé et vaporisé (partout et nulle part) :

Mon âme dit à mon cœur : Sais-je
Moi-même que nous veut ce piège

D'être présents bien qu'exilés,
Encore que loin en allés³ ?

Saturé de marqueurs élégiaques, tant dans le lexique que dans les clichés employés, le texte dénonce néanmoins par l'ironie l'enfermement du sujet dans la plainte. Le ressassement induit par les répétitions lexicales et par le procédé réitéré de l'épizeux, mais aussi par le distique (qui dépasse l'élégiaque pour retrouver l'élégie) et les contorsions de la syntaxe (qui enchaîne « bien que » et « encore que ») trahissent l'enlissement du *je* dans une plainte complaisante et stéréotypée, qui est peut-être le véritable « piège » auquel il se prend.

La dernière ariette dépeint un paysage élégiaque qui fait écho à celui de la première ariette, en évoquant à nouveau les « ramures » et la plainte :

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées⁴ !

Le *je* s'est enfermé dans une musique élégiaque qui se répète, et tout ici dit cet engluement. La métrique, d'abord : l'élégiaque retrouve sa forme originelle de distiques en rimes plates associant un vers long (alexandrin) et un vers plus court et boitillant (le 7-syllabe). La

¹ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », II, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, ibid.*, p. 82.

² P. Verlaine, « Ariettes oubliées », VII, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, ibid.*, p. 84.

³ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », VII, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, idem.*

⁴ P. Verlaine, « Ariettes oubliées », IX, *Romances sans paroles, Œuvres poétiques complètes, ibid.*, p. 85.

structure des rimes, ensuite : les deux dernières rimes (« feuillées » :: « noyées ») répondent, dans le même timbre vocalique, aux deux premières (« embrumée » :: « fumée »). Dans les images évoquées, enfin : le mythe de Narcisse est sous-jacent. Le paysage élégiaque se reflète désormais dans sa pâleur sur le sujet lui-même, le menaçant de disparition. Mais l'ironie sauve le sujet de ce figement mélancolique : les « ramures grises » qui exhalent la « chanson grise » de tonalité élégiaque cèdent la place, ainsi que le remarque A. Bernardet, à des « ramures réelles », qui disent déjà que le je envisage une ouverture hors du paysage de l'indifférenciation mélancolique. Il est déjà ce « voyageur » qui s'enfuit à travers les « Paysages belges ».

Le « ton doux, geignard et chantant, ce ton de l'élégie » qui selon Émilie Noulet caractérise Verlaine, ne saurait donc s'entendre comme une simple reprise *en sourdine* de l'élégie. La dissonance (en particulier ironique) est ce qui lui donne sa qualité sonore si particulière, et qui relève d'une poétique de l'élégie qui ne veut pas être dupe de ses propres séductions et du piège harmonieux et berceur qu'elle tend à la voix de celui qui souffre.

La scie de l'élégie et l'orgue de la complainte

La complainte laforguienne est une gélodacrye moderne. Alliant le rire aux larmes, elle s'élabore sur l'abandon progressif du projet de poème philosophique, *Le Sanglot de la terre*, méditation spleenétique sur le Néant, cri de désespoir d'un poète inconsolé qui essaie là des accents sublimes, sans parvenir au terme de son ambition. Mais ce n'est pas qu'une palinodie personnelle : l'éloquence poétique commence à passer de mode dans les années 1880 et cela occasionne la naissance d'une avant-garde facétieuse qui privilégie la blague à la mélancolie, comme l'a rappelé Daniel Grojnowski¹.

Lors du passage de la plainte emphatique à la complainte ironique, la mélancolie ne disparaît pas complètement. S'il y a bien « rupture avec le mythe de l'expression naïve d'un état d'âme² », manifestée par le choix de cette dénomination médiévale et populaire au détriment de l'étiquette « élégie », il n'y a en aucun cas abolition de la tonalité élégiaque. Laforgue la fait simplement discorder, certes de manière plus accentuée que Verlaine, mais elle demeure prégnante. Le spleen est à la fois approfondi et nié, dans une ambiguïté

¹ Voir D. Grojnowski, *Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel : À La Baconnière, 1988, pp. 86-89.

² D. Grojnowski, *Laforgue et l'« originalité »*, *ibid.*, p. 89.

renforcée par la dispersion du sujet dans une polyphonie énonciative où le *moi* se perd et où les voix se désaccordent.

La mélancolie laforguienne a pour horizon la même déception métaphysique que celle que *Le Sanglot de la terre* devait crier : l'homme est victime de la « céleste Éternité¹ » et du crépuscule des dieux. Mais elle répond aussi à l'expérience de l'amour perdu : déçu du « culte qu'ils nomment l'Amour² », le poète y reconnaît la tromperie fondamentale des sentiments : « L'autre moitié n'attendait que ta défaillance³ ». Les symptômes de ce désespoir sont la déchéance physique : le corps humain, « tourbillonan[t] cloaqu[e] / Aux mailles de harpes de nerfs⁴ », crache un cœur exsangue, et devient poitrinaire : « Je t'expire mes Cœurs bien barbouillés de cendres ; / Vent esquinté de toux des paysages tendres⁵ ! ». Le poète, malade, se sent un cœur qui saigne, mais non parce qu'il épanche des douleurs sentimentales : c'est l'hémorragie concrète et répugnante d'un organe hypertrophique :

Un gros cœur tout en sang,
Un bon cœur ruisselant,
Qui, du soir à l'aurore,
Et de l'aurore au soir,
Se meurt, de ne pouvoir,
Saigner, ah ! saigner plus encore⁶ !

Écœuré de lui-même par cette mélancolie délétère et pléthorique, le poète se voit comme un malade à l'hôpital qui répète sa plainte :

Ah ! qu'est-ce que je fais ici, dans cette chambre !
Des vers. Et puis après ? ô sordide limace !
Quoi ! la vie est unique, et toi, sous ce scaphandre,
Tu te racontes sans fin, et tu te ressasses !
Seras-tu donc toujours un qui garde la chambre⁷ ?

Car la mélancolie se révèle une question de posture littéraire. Le titre d'un des poèmes est à cet égard révélateur : « Complainte des débats mélancoliques et littéraires ». L'épigraphe empruntée à *Corinne ou l'Italie* vise le romantisme en tant qu'il a élu cette posture en modèle du poète. La suffixation néologique permet, dès la première strophe, d'artificialiser le décor conventionnellement religieux ou spiritualiste de l'élégie romantique :

Le long d'un ciel crépusculâtre,
Une cloche angéluse en paix
L'air exilescent et marâtre

¹ J. Laforgue, « Préludes autobiographiques », *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Paris : Gallimard, 1979, (Poésie), p. 38.

² J. Laforgue, « Complainte du roi de Thulé », *Les Complaintes et les premiers poèmes, ibid.*, p. 105.

³ J. Laforgue, « Complainte des condoléances au soleil », *Les Complaintes et les premiers poèmes, ibid.*, p. 115.

⁴ J. Laforgue, « Complainte du pauvre corps humain », *Les Complaintes et les premiers poèmes, ibid.*, p. 103.

⁵ J. Laforgue, « Complainte de l'ange incurable », *Les Complaintes et les premiers poèmes, ibid.*, p. 76.

⁶ J. Laforgue, « Complainte de la vigie aux minuits polaires », *Les Complaintes et les premiers poèmes, ibid.*, p. 68.

⁷ J. Laforgue, « Complainte d'un autre dimanche », *Les Complaintes et les premiers poèmes, ibid.*, p. 61.

Qui ne pardonnera jamais¹.

Devenu un « refrain bien impuissant² », l'élégie se réduit à des poncifs dignes de « Romans pour les quais », c'est-à-dire à des clichés, comme la facétieuse syllepse des « Photos élégiaques³ » le rappelle. L'élégie est « cette scie » qui vient « gémir⁴ » d'amour dans la « Complainte du roi de Thulé ». Il faut donc la faire tourner, avec tant d'autres, dans la ritournelle des discours, dans le tourniquet de clichés, qu'est la complainte en son ironique polyphonie. L'élégie sera ainsi tenue à distance par la dérision. Le burlesque déprécie l'élégie lamartinienne :

Falot, falotte !
Et c'est ma belle âme en ribotte,
Qui se sirote et se fait mal,
Et fait avec ses grands sanglots,
Sur les beaux lacs de l'Idéal
Des ronds dans l'eau !
Falot, falot⁵ !

Le concert poétique doit devenir discordant, et opposer au violon élégiaque la flûte populaire et rurale :

Ce violon incompris pleure au pays natal,
Loin du bal,
Et le piston risque un appel vers l'Idéal...

Mais le flageolet les rappelle,
Et allez donc, mâl's et femelles⁶ !

Aux « ronrons lyriques⁷ », Laforgue préfère l'orgue de Barbarie, symbole de la complainte dissonante qui erre par les rues, et seul moyen de vider enfin ce cœur hypertrophique sans se fixer ou se figer dans une posture, fût-elle celle toute romantique d'un douloureux coucher de « Soleil qui, saignant son quadrigé, / Cabré, s'y crucifige⁸ ». Car l'orgue de Laforgue n'épanche pas mélancoliquement la souffrance, mais ne cesse, trivialement, de « vidasse[r] » un cœur :

Orgue, orgue de Barbarie,
Don Quichotte, Souffre-Douleur,
Vidasse, vidasse ton cœur,
Ma pauvre rosse endolorie⁹.

¹ J. Laforgue, « Complainte des débats mélancoliques et littéraires », *Les Complaintes et les premiers poèmes*, *ibid.*, p. 137.

² J. Laforgue, « Complainte des débats mélancoliques et littéraires », *Les Complaintes et les premiers poèmes*, *idem.*

³ J. Laforgue, « Complainte de l'orgue de barbarie », *Les Complaintes et les premiers poèmes*, *ibid.*, p. 57.

⁴ J. Laforgue, « Complainte du roi de Thulé », *Les Complaintes et les premiers poèmes*, *ibid.*, p. 106.

⁵ J. Laforgue, « Complainte variations sur le mot "falot, falotte" », *Les Complaintes et les premiers poèmes*, *ibid.*, pp. 125-126.

⁶ J. Laforgue, « Complainte des comices agricoles », *Les Complaintes et les premiers poèmes*, *ibid.*, p. 107.

⁷ J. Laforgue, « Complainte du sage de Paris », *Les Complaintes et les premiers poèmes*, *ibid.*, p. 144.

⁸ J. Laforgue, « Complainte à Notre-Dame des soirs », *Les Complaintes et les premiers poèmes*, *ibid.*, p. 44.

⁹ J. Laforgue, « Complainte de l'orgue de Barbarie », *Les Complaintes et les premiers poèmes*, *ibid.*, p. 57.

La complainte évite l'élégie, l'évide de sa sclérosante redondance, et l'emporte dans le déplacement incessant et boiteux de la chanson populaire, souvent discordante jusque dans sa métrique. La discordance devient peut-être une nouvelle forme de mélancolie, mais dynamique, mouvante, qui raye la mélancolie littéraire :

Mon Cœur est un lexique où cent littératures
Se lardent sans répit de divines ratures¹.

La voix se déplace et se disperse, accomplissant le « *deuil de Moi-le-Magnifique*² », qui, par sa majuscule, se signale peut-être avant tout comme figure littéraire. La voix de la complainte se dédouble en elle-même par les vertus de l'ironie qui se moque des mythes poétiques (« Memnons, ventriloquons³ ! ») et se laisse emporter, non par les orageux aquilons du sublime romantique, mais par le vent de l'humour :

Ô vent, allège
Ton discours
Des vains cortèges
De l'humour⁴

La musique élégiaque n'est plus celle, statique, des « pianos qu'on entend dans les quartiers aisés » (titre d'une complainte), mais celle que fredonne un sujet « De moins en moins localisé⁵ » sous son masque de Pierrot, prêt à disparaître dans l'ultime pirouette, virtuose et parodique à la fois, de la « Complainte-épitaphe », sonnet de dissyllabes où la forme manifeste l'effacement et le refus de l'épanchement :

La Femme,
Mon âme :
Ah ! quels
Appels !

Pastels
Mortels,
Qu'on blâme
Mes gammes !

Un fou
S'avance,
Et danse.

Silence...
Lui, où ?
Coucou⁶.

¹ J. Laforgue, « Complainte-litanies de mon Sacré-Cœur », *Les Complaintes et les premiers poèmes, ibid.*, p. 135.

² J. Laforgue, « À Paul Bourget », *Les Complaintes et les premiers poèmes, ibid.*, p. 35.

³ J. Laforgue, « Complainte des grands pins dans une villa abandonnée », *Les Complaintes et les premiers poèmes, ibid.*, p. 112.

⁴ J. Laforgue, « Complainte du vent qui s'ennuie la nuit », *Les Complaintes et les premiers poèmes, ibid.*, p. 102.

⁵ J. Laforgue, « Complainte de Lord Pierrot », *Les Complaintes et les premiers poèmes, ibid.*, p. 94.

⁶ J. Laforgue, « Complainte-épitaphe », *Les Complaintes et les premiers poèmes, ibid.*, p. 146.

IV- Élégie de l'élégie ?

Les poétiques du « faux accord » ont ceci de commun par-delà les différences individuelles, il faut le noter à nouveau, qu'elles n'anéantissent pas l'élégie, mais en mettent à distance les pièges dont le romantisme a paru la charger, en particulier la délectation mélancolique ou doloriste et l'épanchement grandiloquent du moi. Conjurant ces pièges n'équivaut pas à nier l'élégie, mais à la réduire, à l'amenuiser, à l'humilier. L'élégiaque seul paraît encore fréquentable, pour peu qu'on le maintienne à sa juste mesure et qu'on déjoue ses stéréotypes par l'ironie. Encore a-t-on pu observer que la forme même de l'élégie en ses origines (le distique, de préférence boiteux) a pu réapparaître çà et là chez Verlaine (souvenons-nous, si l'on ose dire, de la neuvième ariette oubliée).

Si l'on suppose, avec Hugues Laroche, que « l'élégie fin-de-siècle n'aurait d'autre but que de chanter son propre deuil¹ », alors il faut ajouter immédiatement, nous semble-t-il, que c'est un deuil qui ne finit pas. Que l'élégie agonise plutôt qu'elle ne trépasse. Ou que, défunte, elle fait retour, et ne cesse de hanter la poésie postromantique – comme on voudra. Car les poétiques du faux accord n'épuisent pas les poétiques de l'élégie de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans cette optique, le corpus restant, constitué d'œuvres d'inégale valeur mais toutes significatives et proposant des modulations singulières de l'élégie, a pour intérêt premier, peut-on penser, d'obliger à penser à nouveaux frais la relation entre la tonalité élégiaque et le genre de l'élégie, celle-là submergeant *a priori* celui-ci. C'est sous cet angle, du moins, que nous l'aborderons ici.

Le symbolisme et le décadentisme, mouvements élégiaques ?

En ce qui concerne la tonalité élégiaque, il semble indéniable que les mouvements symboliste et décadentiste lui donnent une belle envergure à partir des années 1880. L'imaginaire d'époque, rappelle J.-N. Illouz, est au service « d'un idéalisme diffus, et tout traduit, en des "paysages d'âme" caractéristiques, diverses "langueurs" symptomatiques d'un

¹ H. Laroche, « Élégie fin de siècle et mort du lyrisme », *Babel*, n°12, *op. cit.*, p. 124.

mal "fin de siècle"¹ ». Le lexique, on le voit, trahit la continuité de cet imaginaire avec celui du romantisme :

Le « symbolisme » de ces œuvres a toutes les apparences d'un néo-romantisme, d'un romantisme tout au plus revu et corrigé par l'esprit fin de siècle : omniprésence de l'âme et du moi, atmosphères automnales ou crépusculaires, ton volontiers élégiaque, nostalgie du passé à travers, notamment, les figures d'un imaginaire médiéval. La langueur, nouveau mal du siècle, y est l'état naturel de l'âme².

L'idéalisme symboliste, qui vaut pour un antimatérialisme, et l'esprit fin de siècle s'accordent donc avec la tonalité élégiaque, qui convient à l'évocation de la disparition des choses et des êtres, à leur dissipation dans les brumes du temps et dans les abîmes de la mélancolie. L'écriture symboliste, qu'elle soit poétique ou romanesque (pensons à l'évocation endeuillée de *Bruges-la-morte* de Rodenbach), déploie les virtualités imaginaires de la tonalité élégiaque, qui a son lexique et son répertoire métaphorique. Mais force est de constater qu'elle n'en tire pas d'argument publicitaire. La rareté du nom de genre « élégie », mais aussi de l'épithète « élégiaque », dans les titres des œuvres symbolistes est patente jusqu'aux années 1890 au moins, où d'exceptionnelles mentions du genre reconnaissent ou avouent, tardivement, les relations privilégiées de la sensibilité fin de siècle (exaspérée dans le décadentisme naissant) et de la tonalité élégiaque, voire du genre de l'élégie.

Emblématique de cette poétique élégiaque du symbolisme, le recueil posthume du *Chariot d'or* (1900) d'Albert Samain. Le recueil, composé d'après des « notes laissées par l'auteur », s'ouvre sur une section intitulée « Les Roses dans la coupe », dans laquelle deux pièces portent le titre « Élégie », mais surtout, cette section est suivie d'une autre intitulée « Élégies » et comportant onze poèmes. Samain souhaitait-il ce titre de section ? Quoi qu'il en soit, le recueil entier mêle des influences diverses : Verlaine, que démarque largement Samain, mais aussi Desbordes-Valmore et Chénier. Dans une forme relativement traditionnelle qui justifie l'appellation de genre (nombre de ces poèmes sont en alexandrins à rimes plates), Samain s'adonne à la description de paysages tristes qui ne dédaignent ni les clichés romantiques ni les images verlainiennes :

Dans le parc aux lointains voilés de brume, sous
Les grands arbres d'où tombe avec un bruit très doux
L'adieu des feuilles d'or parmi la solitude,
Sous le ciel pâissant comme de lassitude,
Nous irons, si tu veux, jusqu'au soir, à pas lents,
Berçer l'été qui meurt dans nos cœurs indolents.
Nous marcherons parmi les muettes allées ;
Et cet amer parfum qu'ont les herbes foulées,
Et ce silence, et ce grand charme langoureux
Que verse en nous l'automne exquis et douloureux
Et qui sort des jardins, des bois, des eaux, des arbres

¹ J.-N. Illouz, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 11.

² B. Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris : Dunod, 1993, (Lettres sup), p. 16.

Et des parterres nus où grelottent les marbres,
Baignera doucement notre âme tout un jour,
Comme un mouchoir ancien qui sent encor l'amour¹.

Comme le remarque J.-N. Illouz, « Samain ne retient des paysages que ce qui est en accord avec sa "langueur" ou sa "mélancolie"² » : brume, lumière automnale, parc bruissant, « ciel pâlisant ». L'écriture évite ici les heurts dans sa virtuosité : les audaces de la versification, loin des *hérésies* verlainiennes, se limitent au contre-rejet initial, et à quelques soulèvements de coupes ; la rhétorique de l'imprécis s'inscrit dans l'hypallage et la métonymie ; la continuité du paysage s'appuie sur la polysyndète ; les poncifs suscitent une impression de *déjà lu* rassurant. L'intimité amoureuse s'impose dans son évidence par l'effacement de la première personne du singulier au profit d'un « tu » affectueux et surtout d'un « nous » dont l'unité, contrairement à ce qui se passe chez Verlaine, n'est jamais mis en cause ni en crise (par l'interrogation par exemple). En revanche, comme chez le Verlaine des *Romances sans paroles*, l'opposition entre l'extériorité et l'intériorité est neutralisée, par osmose et compénétration. Tout, chez Samain, affirme la porosité ou l'ouverture réciproque du paysage et de l'âme :

Ta voix me sonne au cœur comme un chant dans le soir.
Et penché sur ton cou, doux comme les calices,
J'épuise goutte à goutte, en amères délices,
Pendant que mon soleil décroît à l'horizon,
Le charme douloureux de l'arrière-saison³.

Double résonance harmonieuse, distillation délicieuse et douloureuse à la fois, appropriation du soleil couchant en élément psychique personnel : la tonalité élégiaque chez Samain repose sur l'accord du moi et du monde dans la note expirante. La vaporisation et la liquéfaction sont les signes d'un idéalisme qui transmue en élément psychique toute réalité physique :

Mon cœur est tout pareil à ces matins voilés
D'automne où le soleil des beaux jours en allés,
Vaporeux à travers le ciel mélancolique,
Epanche une langueur de lumière angélique⁴...

La femme même est aimée pour le parfum qu'elle laisse après elle, l'haleine qui flotte dans l'air après son passage, autrement dit pour le moment même où elle s'angélise, où sa sensualité concrète s'éteint dans le signe auratique et mémoriel. L'écriture épouse ce mouvement d'en-allée des sensations vers la psyché, mais qui persiste pourtant, en négatif ou en creux, au dehors :

Je cherche les endroits où ta robe est allée,
Où flotte un souvenir de ta jupe envolée,

¹ A. Samain, *Le Chariot d'or* [1900], Paris : Mercure de France, 1920, pp. 87-88.

² J.-N. Illouz, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 125.

³ A. Samain, *Le Chariot d'or*, *op. cit.*, p. 100.

⁴ A. Samain, *Le Chariot d'or*, *ibid.*, p. 102.

Où je retrouve encor dans l'air je ne sais quoi
Qui me fait palpiter le cœur, et qui fut Toi¹.

Sous l'influence du Verlaine des « Ariettes oubliées », mais sans en retenir l'ironie, Samain conçoit la tonalité affective élégiaque (et non seulement son actualisation stylistique en registre) comme un accord par porosité, par passivité, du moi avec le monde. Mais c'est chez lui une disposition d'âme qu'il faut prolonger, dans une sorte de mysticisme poétique de la *déshabitation* du corps – pour reprendre une notion eckhartienne – au profit de la réminiscence :

Le passé me remonte à l'âme...et comme un pâtre
Qui rêve solitaire au fond du soir bleuâtre
Je regarde immobile en mon recueillement,
Je regarde là-bas sur mon cœur doucement,
Plus suave, on dirait, dans les ombres accrues,
Tourner le chœur léger des choses disparues².

Ainsi, sans solution de continuité, c'est de l'évanescence même des choses, de leur passéification, que le cœur recueille un chant choral. Le poème se rêve perméable à ces voix qui se sont tues. L'art poétique de Samain invite donc, en fin de compte, à fuir la discursivité, et à laisser la voix triste s'exhaler dans sa tautologie musicale et berceuse :

Je ne te dirai rien, sinon que je suis triste...

Telle une fleur qu'on coupe et qui douce à souffrir
Ne sait rien qu'exhaler ses parfums et mourir³.

Parole et plainte se dissocient alors complètement, voire s'opposent, et l'élégiaque, pensé sur le mode musical d'une tonalité, devient en toute logique l'un des modes privilégiés de la quête symboliste d'un art spirituel.

Une seconde confirmation explicite de cette affinité élective du symbolisme et de la tonalité élégiaque se trouve chez Laurent Tailhade. Il rassemble en 1907 plusieurs recueils sous le titre *Poèmes élégiaques*, en particulier *Au jardin des rêves* (initialement paru chez Lemerre en 1880) et *Vitraux* (chez Lemerre en 1894, mais antérieurement publié, sous le titre *Poèmes élégiaques. Vitraux*, chez Vanier en 1891). C'est donc la tonalité élégiaque qui domine, comme principe unificateur, un ensemble par ailleurs ostentatoirement plurigénérique. Le livre exhibe en effet une traversée des genres, dans les titres des sections comme dans ceux des poèmes, multipliant à l'envi les noms de genres et de formes poétiques : « sonnet », « villanelle », « rimes d'éventail », « épigramme », « stances », « prosopopée », « odelette », « hymne », « tercets », « chant », « poèmes en prose », à quoi

¹ A. Samain, *Le Chariot d'or*, *ibid.*, p. 103.

² A. Samain, *Le Chariot d'or*, *ibid.*, p. 104.

³ A. Samain, *Le Chariot d'or*, *idem*.

s'ajoute un « drame lyrique en deux actes ». S'y mêlent, bien entendu, des genres musicaux devenus pour ainsi dire des indications génériques littéraires, mais qui, reposant sur la transposition « hyperartistique¹ », laissent flotter un certain flou : « nocturnes », « menuet », « sérénade », « introït ». Dans cette prodigalité hétéroclite, où la reprise de formes médiévales côtoie des formes modernes, où les genres suggèrent aussi une variété de tons (comme l'épigramme), où les formes à fortes contraintes (sonnet, villanelle) jouxtent des formes plus libres (poème en prose, chant), surgit aussi un titre de section a priori oxymorique : « Six ballades élégiaques », qui, selon H. Laroche, « consacrerait par sa monstruosité générique le passage d'une forme à une tonalité² ». Le recueil *Au jardin des rêves*, placé en tête du livre, s'ouvre sur un texte qui apparaît à cet égard comme un art poétique, ou tout au moins comme un texte programmatique, en plaçant l'ensemble des poèmes sous le signe d'une musicalité mélancolique :

*Sur un mouvement de valse dolente,
Le chœur des regrets
Chante en faux-bourdon une phrase lente,
Pleine de soupirs et d'aveux discrets.*

[...]

*Puis l'ombre survient et l'Automne enrhumé
Le cuivre des cors,
Et la valse lente épand dans la brume
Langoureusement, ses derniers accords³.*

C'est sur une « lyre d'or aux cordes plaintives⁴ » que le poète s'évertue à faire entendre le chant d'un « cœur brisé qui souffre en silence⁵ », quels que soient le genre ou la forme de ce chant. Ainsi chez Tailhade l'élégiaque ne laisse-t-il pas de se proclamer comme l'accord dominant de la poésie lyrique décadente, d'autant plus que le livre rassemble ici la presque totalité de la poésie lyrique de l'auteur, contrastant d'autant plus avec ses recueils polémiques et satiriques.

¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], Paris : Seuil, 1992, (Points / Essais), p. 536.

² H. Laroche, « Élégie fin de siècle et mort du lyrisme », *Babel*, n°12, *op. cit.*, p. 124.

³ L. Tailhade, *Poèmes élégiaques* [1907], Paris : Mercure de France, 1922, p. 7. Le texte est imprimé en italiques.

⁴ L. Tailhade, « Résignation », *Poèmes élégiaques*, *ibid.*, p. 47

⁵ L. Tailhade, « Résignation », *Poèmes élégiaques*, *ibid.*, p. 49.

Subversions

Un dernier indice, indirect, de l'importance de la tonalité élégiaque dans la poésie fin de siècle est peut-être l'existence de textes qui s'attaquent à elle dans une écriture à la fois agressive et ludique. Les pratiques subversives de la fin de siècle, placées sous le règne de la fantaisie et de l'humour, n'en sont pas moins révélatrices, en négatif, de la valeur accordée à tel ou tel genre, tel ou tel registre, tel ou tel auteur également, à cette époque. À côté des *Déliquescences d'Adoré Floupette*, qui épingle les tics d'écriture de certains poètes décadents plutôt que des genres ou des tonalités en tant que tels, les poèmes de Georges Fourest n'épargnent guère la poésie symboliste et décadente et la vogue de l'élégie qui s'ensuit. Comme le rappelle Michel Décaudin, « la publication tardive de *La Négresse blonde*, en 1909, a souvent fait oublier qu'un certain nombre des poèmes qui composent ce recueil avait paru entre 1890 et 1895¹ ». La section des « Petites élégies falotes », si elle s'inscrit dans la lignée de Laforgue, aggrave l'ironie en blague, et fait virer la dissonance en insolence. Ainsi dans la première pièce de la section, qui tourne en dérision l'atmosphère brumeuse et le chant « poitrinaire » des élégiaques – tant romantiques que symbolistes – et s'attaque par le burlesque à l'emblématique poétique, l'aigle ou le cygne cédant la place à la sardine à l'huile :

Elles ont vu les mers, les
côtes grises de Thulé,
sous les brumes argentées
la Mer du Nord enchantée...
Maintenant dans le fer-blanc
et l'huile au puant relent
de toxiques restaurants
les servent à leurs clients !
mais loin derrière la nue
leur pauvre âmette ingénue
dit sa muette chanson
au Paradis-des-Poissons,
une mer fraîche et lunaire
pâle comme un poitrinaire,
la Mer de Sérénité
aux longs reflets argentés
où durant l'éternité,
sans plus craindre jamais les
cormorans et les filets,
après leur mort nageront
tous les bons petits poissons²!...

La violence du réalisme bas et trivial, ainsi que l'accentuation jusqu'au ridicule du maniérisme stylistique (« leur pauvre âmette ») sont les moyens d'une parodie violente. Dans

¹ M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, op. cit., p. 431.

² G. Fourest, *La Négresse blonde* suivi de *Le Géranium ovipare*, Paris : José Corti, 1964, (Le Livre de Poche), pp. 43-44.

la suite des textes, le genre de l'élégie, pris comme modèle de sérieux et d'idéalisme, est subverti par un érotisme cru et une gouaille rabelaisienne, qui abaissent l'élégie romantique par le contexte comme par la rime irrévérencieuse :

Moi, ce que j'aimais bien c'est l'andouille de Vire ;
je contemplais (ainsi que Lamartine Elvire)
sur mon assiette à fleurs les gros morceaux de lard¹

Mais le symbolisme élégiaque est lui aussi la cible de la raillerie, dans le poème « Les Poissons mélomanes » qui parodie la quête élégiaque de musicalité ou dans celui des « Jardins d'automne », qui pointe le goût du mot rare (« ce beau lac d'hydrargyre » ; « leurs robes éburnales² », épithète où la cuistrerie du latinisme s'allie à la suffixation en *-al* si appréciée dans l'écriture artiste de l'époque). L'élégie falote sape l'élégie sérieuse, comme la suite du recueil parodie la tragédie classique ou le Parnasse ; mais l'œuvre de Fourest y perd peut-être, comme le suggère M. Décaudin, sa dimension proprement poétique :

Forme et inspiration, sa poésie est toujours parodie. Toute sa fantaisie réside dans l'invention comique et le sens de la surprise : elle est pur jeu verbal et métrique ; elle représente en cela une limite, dans laquelle la poésie risque d'être totalement absorbée par la caricature et le rire³.

Hantise du genre de l'élégie

Est-il cependant si certain que, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, l'élégiaque survit alors que l'élégie plonge dans les limbes des genres oubliés ? Il nous semble que le genre, tout ironisé ou décrié qu'il soit, impose encore certains traits de sa poétique générique à certaines œuvres, certes isolées, de la période, qui trouvent là occasion, d'ailleurs, d'aller à rebours de la mode.

Un premier aspect est à considérer : la reviviscence d'une veine proprement sensuelle et érotique qui cherche à renouer avec certains aspects définitionnels du genre dans l'Antiquité. L'étrange anamnèse qui a alors lieu redonne sa saveur au genre, en ravivant le goût après la sentimentalité jugée éthérée et la discursivité jugée excessive auxquelles il avait été assimilé depuis le romantisme.

Les *Élégies* que Verlaine publie en 1893 paraissent vouloir ressusciter ainsi en douze poèmes, qui sont autant de scènes de la vie quotidienne plus qu'orageuse qu'il a menée auprès de Philomène, l'élégie érotique latine. La forte teneur autobiographique (ou du moins

¹ G. Fourest, *La Négresse blonde* suivi de *Le Géranium ovipare*, *ibid.*, p. 53.

² G. Fourest, *La Négresse blonde* suivi de *Le Géranium ovipare*, *ibid.*, p. 56.

³ M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, *op. cit.*, p. 431.

suggérée comme telle par le ton familier d'un dialogue avec la femme aimée) et la succession de disputes et de réconciliations au gré de poèmes qui ne parviennent pas cependant à s'enchaîner selon une linéarité narrative, en rappellent les thèmes et les stéréotypes. Il s'agit en effet, comme chez Properce ou Catulle, de tableaux de la vie amoureuse :

Notre union plutôt véhémence et brutale
Recèle une douceur que nulle autre n'étale ;
Nos caractères détestables à l'envi
Sont un champ de bataille où tout choc est suivi
D'une trêve d'autant meilleure que plus brève¹.

Les tours familiers, volontiers oralisants, donnent au recueil l'aspect d'une conversation anodine, placée sous le signe de la « garrulité² », et qui devient d'ailleurs un véritable dialogue dans l'élégie VIII, scène de farce conjugale. Le poète ne s'interdit ni les sous-entendus obscènes, ni l'acclimatation du *topos* de l'esclave au service de Vénus, comme au début de l'élégie II :

Je me demande encore – cette tête que j'ai ! –
Où, comme débuta – bien sûr quelque soir gai –
Cette liaison qui m'a fait ton esclave ivre³.

La poétique de l'élégie érotique latine qui est ici réactivée par Verlaine n'est pas sans lien, par ailleurs, avec la quête d'une élégie amoureuse saine, débarrassée de son penchant larmoyant et mièvre, qui obsède Verlaine depuis qu'il cherche un contre-chant à l'intimisme de *La Bonne Chanson*. Hugues Laroche a montré comment les *Élégies* inversent ce recueil de l'amour à Mathilde⁴. Mais il semble qu'il faille alors également, dans cette perspective, les mettre en rapport avec la section (ou le poème ?) « Birds in the night » des *Romances sans paroles*, que l'auteur décrit dans sa correspondance comme « une partie quelque peu élégiaque, mais, je crois, pas glaireuse : quelque chose comme la *Bonne Chanson* retournée⁵ ». Le retournement, ici, s'accroît en exhibition d'un couple déchu.

Il faut également prendre au sérieux, sous cet angle, la mystification des *Chansons de Bilitis* que Pierre Louÿs publie en 1895. Sous le pastiche érudit d'une (fausse) traduction en prose de poèmes attribués à une poétesse de la haute Antiquité grecque, Louÿs donne un recueil de poèmes en prose modulés sur trois genres qui donnent au recueil sa structure tripartite : la bucolique, l'élégie et l'épigramme. La seconde section du recueil, intitulée « Élégies à Mytilène », en est la partie centrale, et la plus audacieuse, qui traite des amours saphiques, selon des variations notables de poème en poème, qui esquissent une narrativité

¹ P. Verlaine, *Élégies*, IV, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 458.

² P. Verlaine, *Élégies*, VIII, *Œuvres poétiques complètes*, *ibid.*, p. 465.

³ P. Verlaine, *Élégies*, II, *Œuvres poétiques complètes*, *ibid.*, p. 455.

⁴ Voir H. Laroche, « Élégie fin de siècle et mort du lyrisme », *Babel*, n°12, op. cit., pp. 135-143.

⁵ Cité par A. Bernardet, *Fêtes galantes, Romances sans paroles précédé de Poèmes saturniens*, op. cit., p. 46.

implicite : au chant du plaisir sensuel (« Le Désir », « Les seins de Mnasidika ») succède bientôt l'amour douloureux des querelles et des jalousies (« Les Yeux », « Le Silence de Mnasidika », « Scène »), qui lui-même s'achève dans la souffrance de la séparation ressentie comme une mort (« Le Souvenir déchirant », « Chant funèbre »). Le genre de l'élégie ne se distingue pas ici – fiction de la traduction en prose oblige – de la bucolique ou de l'épigramme voisines par sa forme : tous sont des poèmes en prose rythmée de quatre paragraphes. La tonalité élégiaque, du repliement intime à la plainte funèbre, traverse également les différentes sections, quoique se concentrant davantage sur les deux dernières qui délaissent la célébration pastorale de la nature. C'est donc surtout par ses thèmes (l'érotisme lesbien et l'amour malheureux) que l'élégie se définit. Sans véritable postérité, la supercherie de Louÿs permet néanmoins au genre de conserver un lien avec l'érotisme antique du genre, préservant une identité du genre qui se retrouve encore au XX^e siècle, à des degrés divers, chez des auteurs aussi différents que Gilbert Lely, Pierre Jean Jouve ou Rezvani.

Un deuxième aspect, déjà prégnant dans ces deux exemples, est le maintien d'une forte dimension narrative dans l'élégie. Cette narrativité est d'abord patente au sein de l'unité qu'est le poème (on pourrait la retrouver parfois sous-jacente jusque chez Samain), mais elle se manifeste aussi, quoique désarticulée, comme principe d'enchaînement des pièces. Significativement, François Coppée publie en 1879 chez Lemerre un volume rassemblant un long poème narratif, *Olivier*, et un ensemble de vers intitulé *Les Récits et les Élégies*. Les voisinages sont ici éloquents. La section des récits est rattachée explicitement à la tradition épique : « Récits épiques ». Mais trois sections paraissent, à l'intérieur du volume, répondre à l'appellation d'élégies : « L'Exilée », « Les Mois » et « Jeunes filles ». Cette dernière section comporte les poèmes les plus longs : entre trente et soixante-seize alexandrins, toujours en rimes plates. Il s'agit là de micro-récits de rencontres séduisantes, anecdotes volontairement narrées sur un mode prosaïque, qui ne rechigne pas devant l'ostentation de la narrativité, comme dans cet *incipit in medias res* de « Dans un train de banlieue » : « Le train stoppa ; c'était la station de Sèvres¹ ». On ne saurait être plus proche du récit réaliste : évocation de la modernité ferroviaire, ancrage géographique urbain, contraste du passé simple et de l'imparfait. La section « Les Mois » inscrit une narrativité dans la continuité d'un calendrier. La section « L'Exilée » fait mieux, en suscitant clairement une reconstruction narrative implicite entre les poèmes, grâce à la figure récurrente obstinément invoquée, « Enfant blonde aux doux yeux, ô rose de Norvège », véritable personnage d'une histoire d'amour

¹ F. Coppée, « Dans un train de banlieue », *Poésies 1874-1876. Olivier. Les Récits et les Élégies*, Paris : A. Lemerre, 1879, (Petite Bibliothèque littéraire), p. 272.

malheureux, que le poète « aime ainsi qu'en un roman¹ ». Les épisodes convenus de l'« Espoir timide », de la « Lettre » ou du « Serment » – titres de poèmes – ponctuent une intrigue qui s'achève, comme il le faut, sur le désespoir de l'amoureux, qui pense mourir. Les *Élégies* de Verlaine comme *Les Chansons de Bilitis*, de même, invitent à reconstituer une trame narrative : celle d'une vie de couple pauvre et pitoyable chez Verlaine, celle d'une vie de jeune fille d'abord pleine de fraîcheur, puis usée par les jalousies de ses amours saphiques avant de devenir courtisane, chez Louÿs.

Le dernier aspect à considérer concernant la survie de traits du genre de l'élegie indépendamment et / ou conjointement à la tonalité élégiaque est celui de la forme poétique. On a montré que, dans *Romances sans paroles*, les textes en distique (telle l'ariette VII) et l'ariette IX (par l'alternance des alexandrins et des 7-syllabes) peuvent rappeler la forme du distique antique. Les *Élégies* de Verlaine se présentent comme douze longs poèmes en alexandrins à rimes plates, qui peuvent évoquer la tradition de l'élegie classique. La longueur est, certes, un écho à l'allongement des poèmes verlainiens caractéristiques des recueils catholiques (*Sagesse*, *Bonheur*) auxquels s'opposent ainsi de façon plus nette les élégies de l'amour à Philomène ; mais, conjuguée aux alexandrins à rimes plates, elle suggère aussi un retour à l'épanchement (ici trivial et comme écœurant d'exposition à nu du *moi* et du *nous*) de l'élegie traditionnelle. Mais c'est surtout chez Francis Jammes que la forme reprend une place considérable dans la poétique de l'élegie.

F. Jammes : une renaissance de l'élegie

Avec la première section, « Élégies », du *Deuil des primevères* (1901), F. Jammes fait passagèrement renaître, non pas la tonalité élégiaque, si prégnante dans la poésie du temps, mais le genre lui-même, dans une poétique plus globale, qui intègre les thèmes, le ton mais aussi la forme élégiaque. Les dix-sept poèmes, numérotés, selon un usage très légèrement archaisant par un adjectif numéral ordinal postposé et non antéposé², se suivent *a priori* selon leur ordre chronologique de composition : certains poèmes sont suivis de dates qui, si elles sont exactes, laissent penser que le poète les a intégrés au recueil selon la contingence circonstancielle de l'écriture, en sorte qu'ils constitueraient une sorte de journal intime des

¹ F. Coppée, « Invocation », *Poésies 1874-1876*. Olivier. *Les Récits et les Élégies*, *ibid.*, p. 195.

² Pour des raisons de commodité, nous renverrons cependant aux poèmes en les numérotant par des chiffres romains.

états d'âme mélancoliques du poète. Ainsi, l'élégie II est datée de septembre 1898, les élégies VI et IX de novembre 1898, l'élégie XI du 25 janvier 1899, l'élégie XII d'avril 1899 et l'élégie XIII du 1^{er} juin 1899. Mais cette chronologie recoupe le rythme naturel des saisons évoquées dans les vers : « L'Automne » et le « déclin de l'Été¹ » de l'élégie I sont suivis des « tremblements de pluie des églantiers² » dans l'élégie II, puis du « froid soleil mort d'Octobre³ » (élégie IV), et ainsi de suite. La nostalgie impose cependant d'incessants va-et-vient entre le présent de l'écriture et le passé remémoré – temps de l'enfance (élégie XII) ou d'un voyage à Bordeaux (élégie XV). Les interférences temporelles sont une caractéristique de l'écriture élégiaque de Jammes. Ainsi, dans l'élégie XII, le vent qui souffle emporte le poète du présent de l'écriture vers le passé, mais celui-ci se scinde bientôt en époques diverses : au temps de l'enfance, idéalisé, se superpose le passé ancestral de l'« aïeul s'en allant aux Antilles en fleurs⁴ » ; puis le passé revient vers le présent, se rassemble dans un mouvement centripète vers le poète, qui apprend alors que l'ici et maintenant sont nourris de l'ailleurs et du passé que le vent porte avec lui. Par ce mélange de journal intime et de souvenirs l'élégie prend une coloration nettement autobiographique que confirment de nombreux indices, dédicataires liés à l'entourage du poète ou noms de lieux (Orthez dans l'élégie I, Bigorre en VI, Bordeaux en XV) par exemple. Mais ces indices sont parfois opaques pour le lecteur : les femmes aimées du poète se cachent sous des pseudonymes (Mamore, élégies VII, XI et XVI) ou sous de simples prénoms (Maris, élégie XI, Célia, élégie IV).

Il y a chez Jammes une profonde inspiration bucolique, qui nourrit l'élégie à la source antique. La rêverie élémentaire, si fondamentale chez lui, se double d'un fort investissement imaginaire du végétal, emblème d'une poétique de l'humilité, comme l'a montré Didier Alexandre⁵. La précision savante du lexique botanique reflète paradoxalement un goût de la simplicité : « belles-de-nuit » (élégie I), « yeuse » et « labiées violettes » (élégie II), « faux-pistachiers », « vernis-du-Japon » et « abutilons roux⁶ » (élégie V) esquissent le rêve d'herboriser, modèle de l'*écriture* élégiaque :

Que fais-tu au moment que, dans cette élégie,
je voudrais comme en un herbier d'Anthologie

¹ F. Jammes, *Le Deuil des primevères* [1901], Paris : Gallimard, 2000, (Poésie), pp. 19-20.

² F. Jammes, *Le Deuil des primevères*, *ibid.*, p. 22.

³ F. Jammes, *Le Deuil des primevères*, *ibid.*, p. 35.

⁴ F. Jammes, *Le Deuil des primevères*, *ibid.*, p. 61.

⁵ Voir D. Alexandre, « Humilité de Francis Jammes » dans : J. Touzot (dir.), *Huit Poètes dans le siècle*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, (Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté), pp. 9-29.

⁶ F. Jammes, *Le Deuil des primevères*, *op. cit.*, pp. 20, 23, 39.

enfermer le parfum de mon âme vieillie,
dans un accent plaintif de colombes gémi¹ ?

La rêverie pastorale, reprise à Virgile (évoqué dans l'élégie XVI) fait revivre des pâtres et des gardiens de chèvres jouant de la « flûte légère² ».

La généalogie poétique personnelle est manifeste par les noms d'auteurs qui parsèment la section : Virgile, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Lamartine, Eugénie de Guérin, Marceline Desbordes-Valmore, Albert Samain... Nulle opposition historique, mais au contraire des affinités électives qui tissent la continuité d'un imaginaire élégiaque. Le genre s'inscrit dans la lecture d'une tradition, et, si l'on en connaît les conventions (« on meurt presque toujours aux fins des élégies³ » lit-on dans l'élégie XI), elles ne sont pas prises dans les filets de l'ironie.

C'est enfin la forme même qui manifeste le genre de l'élégie. La majorité des poèmes sont d'assez longues suites d'alexandrins, favorables à l'épanchement. Mais la versification est boiteuse : de faux alexandrins (13-syllabes, voire 14-syllabes) s'invitent dans la fluidité de l'écriture qui tend toujours vers le prosaïsme et sa simplicité, par l'effacement de la rime, aléatoire, souvent pauvre quand elle existe, et fréquemment remplacée par l'assonance. Quand elle ne fait pas signe vers l'élégie en alexandrins à rimes plates, l'élégie jammienne imite l'antique : élégies en distiques (VII, IX, XIV) ou en alternance boiteuse de vers longs et de vers courts (mais hétérométriques) dans l'« Élégie treizième ».

Mais Jammes enregistre également la dimension funèbre que l'élégie a davantage creusée depuis le romantisme. Celle-ci s'inscrit pleinement dans la section comme en témoigne l'élégie I qui donne le *la* de la plainte endeuillée à l'occasion de la mort de l'ami Samain :

Mon cher Samain, c'est à toi que j'écris encore.
C'est la première fois que j'envoie à la mort
ces lignes que t'apportera, demain, au Ciel,
quelque vieux serviteur d'un hameau éternel.
Souris-moi pour que je ne pleure pas. Dis-moi :
« Je ne suis pas si malade que tu le crois. »
Ouvre ma porte encore, ami. Passe mon seuil
et dis-moi en entrant : « Pourquoi es-tu en deuil ? »
Viens encore. C'est Orthez où tu es. Bonheur est là.
Pose donc ton chapeau sur la chaise qui est là.
Tu as soif ? Voici de l'eau de puits bleue et du vin.
Ma mère va descendre et te dire : « Samain... »
et ma chienne appuyer son museau sur ta main.

¹ F. Jammes, *Le Deuil des primevères*, *ibid.*, p. 46.

² F. Jammes, *Le Deuil des primevères*, *ibid.*, p. 60.

³ F. Jammes, *Le Deuil des primevères*, *ibid.*, p. 58.

Je parle. Tu souris d'un sérieux sourire.
Le temps n'existe pas. Et tu me laisses dire.
Le soir vient. Nous marchons dans la lumière jaune
qui fait les fins du jour ressembler à l'Automne.
Et nous longeons le gave. Une colombe rauque
gémit tout doucement dans un peuplier glauque.

Je bavarde. Tu souris encore. Bonheur se tait.
Voici que nous rentrons sur les pauvres pavés,
voici la route obscure au déclin de l'Été,
voici l'ombre à genoux près des belles-de-nuit
qui ornent les seuils noirs où la fumée bleuit.

Ta mort ne change rien. L'ombre que tu aimais,
où tu vivais, où tu souffrais, où tu chantaï,
c'est nous qui la quittons et c'est toi qui la gardes.
Ta lumière naquit de cette obscurité
qui nous pousse à genoux par ces beaux soirs d'Été
où, flairant Dieu qui passe et fait vivre les blés,
sous les liserons noirs aboient les chiens de garde.

Je ne regrette pas ta mort. D'autres mettront
le laurier qui convient aux rides de ton front.
Moi, j'aurais peur de te blesser, te connaissant.
Il ne faut pas cacher aux enfants de seize ans
qui suivront ton cercueil en pleurant sur ta lyre
la gloire de ceux-là qui meurent le front libre.

Je ne regrette pas ta mort. Ta vie est là.
Comme la voix du vent qui berce les lilas
ne meurt point, mais revient après bien des années
dans les mêmes lilas qu'on avait cru fanés,
tes chants, mon cher Samain, reviendront pour bercer
les enfants que déjà mûrissent nos pensées.

Sur ta tombe, pareil à quelque pâtre antique
dont pleure le troupeau sur la pauvre colline,
je chercherais en vain ce que je peux porter.
Le sel serait mangé par l'agneau des ravines
et le vin serait bu par ceux qui t'ont pillé.

Je songe à toi. Le jour baisse comme ce jour
où je te vis dans mon vieux salon de campagne.
Je songe à toi. Je songe aux montagnes natales.
Je songe à ce Versailles où tu me promenais,
où nous disions des vers, tristes et pas à pas.

Je songe à ton ami et je songe à ta mère.
Je songe à ces moutons qui, au bord du lac bleu,
en attendant la mort bêlaient sur leurs clarines.
Je songe à toi. Je songe au vide pur des cieux.
Je songe à l'eau sans fin, à la clarté des feux.
Je songe à la rosée qui brille sur les vignes.
Je songe à toi. Je songe à moi. Je songe à Dieu¹.

La mort envahit le texte : le mot même de « mort » y apparaît cinq fois, aux vers 2, 25, 32, 38 et 56 ; dans trois cas, le mot est mis en valeur par son apparition au premier vers d'une strophe

¹ F. Jammes, *Le Deuil des primevères*, *ibid.*, pp. 19-21.

(v. 25, 32, 38) ; la première occurrence est également mise en évidence par sa position à la rime. Par le tutoiement, le poète semble rappeler Samain vers le monde des vivants, l'invitant à repasser un « seuil » (v. 7). Comme dans le mythe d'Orphée, la poésie paraît posséder le pouvoir de conjurer la mort : la parole (« Je parle », v. 14) permet les retrouvailles sur un chemin commun (« Nous marchons », v.16), dans un lieu vague, proche des limbes (« lumière jaune » à la fois crépusculaire et automnale). Certes, le Styx n'est plus qu'un « gave » (v. 18), mais le lieu est bien étrange : « colombe rauque », « peuplier glauque » sont les éléments insolites du paysage, tout comme les « belles-de-nuit » (v. 23), autre nom des mirabilis, fleurs colorées qui s'ouvrent la nuit et dont le choix symbolise la perturbation de l'ordre du temps. Les « seuils noirs où la fumée bleuit » (v. 24) forment des limites à la fois menaçantes et troubles. Dans ce lieu, « Le temps n'existe pas » (v. 15) : lieu atemporel où le temps et l'éternité se confondent.

Une narrativité temporelle reparaît pourtant, mais c'est celle, toute subjective, du deuil. Le poème suit le cheminement du deuil : le poète endeuillé traverse diverses étapes dans sa souffrance liée à la perte de l'ami. La première étape semble décrite dans les deux premières strophes : c'est le moment du déni de la mort, du refus de la séparation, que marque l'adverbe « encore » : « c'est à toi que j'écris encore » (v. 1). Le poète souhaite le retour de l'ami, l'appelant à réintégrer l'univers du quotidien. Ceci explique les signes de l'hospitalité déployés aux vers 5 à 13 : invitation à enlever son chapeau, proposition d'une boisson, salut courtois, etc. Tout indique la familiarité, l'intimité (la mère du poète et même sa chienne saluent l'hôte). Les déictiques (« là », répété deux fois à la rime aux v. 9 et 10 ; « Voici », v. 11), les déterminants possessifs (« ma porte », « mon seuil », « ton chapeau ») et le nom propre « Orthez » (v. 9) concourent à resituer ce monde connu et à en redonner la configuration, pour inciter le disparu à y reprendre sa place habituelle. Mais dès la deuxième strophe, le poète prend conscience de la vanité de cet effort ; le glissement de « Je parle » (v. 14) à « Je bavarde » (v. 20) révèle l'impuissance de la parole à véritablement réaliser le retour de l'ami, qui reste un simple vœu, une possibilité envisagée. La parole devient vaine. Le sourire permanent du disparu marque à la fois le contentement, la sympathie et une certaine impassibilité face aux paroles du poète ; le mort semble savoir l'impuissance des paroles du deuil, car « Bonheur se tait » (v. 20). Et « les seuils noirs » (v. 24) marquent un retour vers la maison, vers la réalité : le poète qui a imaginé que son ami venait le retrouver pour une promenade franchit à nouveau la frontière entre le monde des vivants et des morts.

Le deuxième mouvement du poème occupe les strophes 3 à 6. Il s'agit d'un moment où le poète prend conscience de la réalité de la mort de son ami. Cette acceptation passe par la désignation directe de la séparation en début de strophes : « ta mort » (v. 25, 32, 38), martelée par l'anaphore. Paradoxalement, l'acceptation de l'événement s'accompagne d'un refus d'une quelconque altération dans la relation : « Ta mort ne change rien » (v. 25). La relation se prolonge donc dans le présent, mais la vie de Samain est enfin rattachée au passé : la troisième strophe est en effet la première à faire apparaître l'imparfait et le passé simple pour narrer l'existence du défunt : l'accumulation de propositions subordonnées relatives (« que tu aimais, / où tu vivais, où tu souffrais, où tu chantais », v. 25-26) permet de condenser une vie en quelques mots. Le vers 26 met au même niveau existence, douleur et chant, comme si la vie d'un poète était tout entière le chant de sa souffrance. Alors même que le poète qu'était Samain se dématérialise, que son corps absent est transfiguré (« Ta lumière », v. 28 ; « la gloire », v. 37 ; « tes chants », v. 42), le *je* du poème accepte enfin de reconnaître la matérialité de la mort, en évoquant la « tombe » (v. 44) et le « cercueil » (v. 36).

Le dernier mouvement du poème correspond à l'intériorisation de l'absent, dans la strophe 7. Cette strophe est structurée par une anaphore très insistante : « Je songe à... », qui suggère que la mort de l'ami est désormais assumée, et que le défunt survit dans la mémoire et la pensée du sujet. En outre, l'anaphore permet de retracer le mouvement d'une méditation : le *je* se rappelle d'abord des souvenirs précis (une visite de Samain dans son salon, une promenade à Versailles), puis se prend à penser à la présence de la mort au sein même de l'univers vivant (les moutons qui attendent la mort), et finit par entrer dans une réflexion métaphysique, philosophique : le « vide pur des cieux » (v. 57) puis « Dieu » (v. 60). Dans cette méditation devant la mort, le « toi » et le « moi » semblent confondus devant un mystère qui relève du divin : le mort comme le vivant prennent la mesure de leur petitesse devant la nature (l'éternité du ciel, de l'eau, de la lumière des feux) et devant Dieu. Version encore romantique du deuil, qui aboutit au sacré.

Jammes offre donc un exemple assez unique d'anamnèse syncrétique de multiples traits définitoires du genre de l'élégie, qu'il assemble dans une démarche d'humilité ou de pauvreté poétique qui est à la fois celle du genre lui-même, et la marque de fabrique du jammisme. C'est alors non seulement une poétique élégiaque qui surgit, mais une poétique de l'élégie, qui, loin de participer à une élégie de l'élégie célébrant sa propre disparition, lui redonne une énergie suffisante pour continuer à vivre et à hanter la poésie française à l'aube du XX^e siècle.

La poétique du « faux accord » est une ère du soupçon poétique, défiante envers la sincérité affichée du lyrisme dans une plainte qui paraît sonner faux quand elle souffle avec une saine énergie dans le cor de la mort et de la disparition, et qui paraît faible quand elle exhale péniblement les derniers mots d'un corps exsangue, d'un poète poitrinaire. La poétique du faux accord dénonce donc, par sa discordance même, les excès ou les défauts d'un genre toujours conçu comme moyen ou médian, dont le territoire propre apparaît encore comme l'intervalle, entre le sublime et le mirliton.

À l'orée du XX^e siècle, *Alcools* d'Apollinaire confirme pourtant qu'il est toujours possible de se situer dans le lyrisme élégiaque, pour peu qu'on en joue en lui juxtaposant des poèmes qui ne craignent pas l'ironie et l'humour. L'élégiaque, pour n'être pas ridicule, se fait humble et participe désormais, au titre de modulation parmi d'autres, à une poésie de plus en plus dialogique.

Mais l'élégiaque n'est pas toute l'élégie. Et celle-ci demeure, à sa façon discrète, une virtualité disponible, il est vrai rarement actualisée de façon explicite dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Cependant elle hante encore, de ses séductions érotiques, intimistes ou de ses accents funèbres, la poésie française de la modernité qui s'est donnée Baudelaire pour emblème.

CONCLUSION

Le XIX^e siècle est le siècle de l'élégie. Des accents qu'elle a fait entendre dans le romantisme à la petite musique en mineur qu'elle joue en fin de siècle, elle s'est sans doute progressivement vaporisée dans la tonalité élégiaque. Mais cette vaporisation n'est pas une disparition. Le genre, en tant que tel, n'en finit pas de mourir – ou, s'il est mort, ne cesse de *revenir*.

Le romantisme lui a conféré une poétique puissante, quoique confuse en sa terminologie et en ses concepts. Il nous a semblé que les deux traits majeurs de cette poétique résident d'une part dans une écriture du paysage où se rencontrent sur un mode dysphorique (une tonalité affective nostalgique) le *moi* et le monde, et d'autre part dans un imaginaire de la perte (et singulièrement de la mort), qui, de la dilacération provoquée par le temps et la disparition qu'il manifeste, accède à une contiguïté métonymique qu'on peut baptiser du nom de hantise, tant, dans la consolation même qu'elle peut apporter, elle garde malgré tout une valeur d'inquiétude (chez le Hugo des *Contemplations* par exemple). Ces deux traits, labiles, ont été modulés depuis le néoclassicisme et le préromantisme jusqu'au romantisme triomphant. Ils se sont continuellement adaptés aux évolutions de la poétique du genre, dont la plus flagrante, peut-on penser, est un exhaussement jusqu'à une dignité inédite (en France) de l'élégie aux confins du poème philosophique.

À cette poétique, jugée un peu vite sans doute emphatique et narcissique, ou complaisante et féminine, la seconde moitié du siècle, annoncée en cela par Sainte-Beuve, a apporté un coup d'arrêt assez net. L'élégie, désormais quasi infréquentable, est abaissée dans des poétiques du « faux accord » qui en conservent la sève élégiaque mais la mettent à distance par l'ironie, l'allégorie ou la trivialité.

Le XX^e siècle hérite donc d'une histoire générique encore grandement complexifiée, s'il est possible, par le siècle bourgeois. Les multiples fils de cette histoire s'offrent néanmoins comme des virtualités multiples à saisir pour les tirer vers d'autres inflexions, ou pour les tisser avec d'autres genres.

Troisième partie

Poétiques de l'épélégie contemporaine

INTRODUCTION

L'histoire littéraire prend acte de la désuétude dans laquelle le genre de l'élégie est tombé après la Première Guerre mondiale. Sans doute les poétiques de la fin du siècle précédent ont-elles rendu obsolète un tel genre, déjà condamné pour la grandiloquence, le pathétique et l'idéalisme dont le romantisme a pu paraître le charger, ainsi que nous l'avons vu. Les défigurations ironiques et humoristiques, de J. Laforgue à G. Fourest, ont eu au moins raison de son étiquette ; de plus en plus rares en effet sont les œuvres qui se réclament explicitement du genre. En fait, le lyrisme élégiaque s'illustre à la Belle Époque dans des recueils dont aucun ne fait figure d'œuvre majeure, et qui témoignent surtout d'une période où la poésie se cherche, entre les derniers feux d'une esthétique d'inspiration symboliste qui s'éteint très lentement depuis les premières années du siècle et les prémices d'un renouveau poétique¹.

Quand la guerre surgit, Robert de Montesquiou publie, en 1915, des *Offrandes blessées*, sous-titrées *Élégies guerrières*, dont un volume de 1917, *Sabliers et lacrymatoires Élégies guerrières et humaines*, est l'avouée continuation. En 1920, Georges Duhamel rassemble en volume des *Élégies*, où s'entendent également les désillusions et les peurs de la guerre, à travers un « cœur, / ravagé d'une angoisse / Dont le reflet défigure / Jusqu'aux choses éternelles² », et qui ne trouve à se comparer, dans la vingt-et-unième élégie du recueil, qu'à l'image, assez hugolienne dans ses connotations tragiques, d'une mouche éperdue :

Une mouche forcenée
Se ruait contre la vitre,

Contre la vitre scellée
Qu'exaspérait le canon.

Une mouche épuisait là
Tout espoir et toute vie,

Et le soleil étonnait
Le beau monde inaccessible.

Malgré la besogne amère,
Malgré mes mains affairées

Et malgré le sang du juste

¹ Voir à ce sujet l'analyse des « Visages du lyrisme élégiaque » dans la thèse de Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, op. cit., pp. 200-210. L'auteur y retrace scrupuleusement la dilution progressive du lyrisme élégiaque d'inspiration symboliste parmi les générations de la Belle Époque, s'attardant notamment sur les œuvres de Louis Le Cardonnell, de Charles Guérin, d'Olivier de La Fayette et d'Émile Despax.

² G. Duhamel, XIX, *Élégies*, Paris : Mercure de France, 1920, p. 58.

Dont s'empourrait mon devoir,

Mon âme désemparée
Se meurtrissait à la vitre,

Et je n'avais devant moi
Qu'une inconcevable erreur¹.

L'élégie fait donc un retour à l'occasion des malheurs de la guerre, et, loin de retrouver les accents martiaux de l'élégie grecque antique, permet néanmoins d'exprimer les inquiétudes et les blessures nées de la catastrophe. Mais ce retour est bref. Dans une toute autre veine, en 1924, le jeune Gilbert Lely donne chez Alphonse Lemerre son *Aréthuse ou Élégies*, curieux mélange, sous le signe d'André Chénier, d'une « évidente filiation symboliste » et d'une « liberté érotique² », bien isolé dans la production poétique du temps. Le recueil témoigne d'une continuité de l'élégie érotique au XXe siècle, associée à un dialogue avec un héritage antique trop souvent négligé lorsqu'on réduit un peu vite le genre, dans sa version moderne, à un chant de deuil. On dira néanmoins que tout cela est bien peu. Mais de la quasi disparition de l'élégie ne peut se déduire la disparition de l'élégiacque, et, d'Apollinaire aux surréalistes en passant par Pierre Jean Jouve, le registre, à défaut du genre institué peut-être, garde toute son importance dans la poésie, maintenant toujours ouverte la possibilité de raviver l'élégie.

Il faut cependant attendre la Seconde Guerre mondiale pour voir le genre s'affirmer de nouveau ostensiblement, et de façon fréquente, dans les titres. Sans nul doute, le regain de faveur de l'élégie est-il alors lié à l'audience croissante que suscitent en France certaines œuvres étrangères. C'est en particulier le cas de l'œuvre poétique de Hölderlin, dont la découverte, initiée en Allemagne par l'édition procurée à partir de 1913 par N. von Hellingrath, s'inaugure en France par la traduction donnée par P. J. Jouve avec la collaboration de P. Klossowski sous le titre *Poèmes de la folie de Hölderlin* en 1930. Bientôt suivie par l'étude d'A. Béguin sur *L'Âme romantique et le rêve* (1938), cette traduction attire notamment l'attention de P. Emmanuel, dont on sait l'admiration pour Jouve, puis d'un grand nombre de poètes qui entreprennent à leur tour de traduire le poète souabe, tels Gustave Roud (à partir de 1942), Armel Guerne (1950) et Guillevic (à partir de 1954). La traduction des commentaires de Heidegger en 1962 accroissent encore le retentissement de l'œuvre de Hölderlin en France, dont les traducteurs poètes sont de plus en plus nombreux, au premier

¹ G. Duhamel, XXI, *Élégies*, *ibid.*, pp. 61-62. On remarquera que l'œuvre poétique de G. Duhamel, qui s'est formée dans la fréquentation du groupe de l'Abbaye puis de l'unanimisme, participe de l'aspiration à une libération des contraintes poétiques, en particulier de la rime qui disparaît dans ses *Élégies* (et n'y est même qu'exceptionnellement remplacée par l'assonance).

² Selon J.-L. Gabin dans son introduction à : G. Lely, *Poésies complètes*, tome II, Paris : Mercure de France, 1996, p. 10.

rang desquels Philippe Jaccottet qui dirige l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade (1967). Un indéniable « effet Hölderlin-Heidegger-Celan¹ », comme le nomme H. Meschonnic, s'exerce sur les poètes français, dont l'une des conséquences a été de donner au genre de l'épigramme une dignité philosophique inédite, sentie comme bien plus profonde que la méditation lamartinienne ou même que la contemplation hugolienne. Le « côté Rilke² » de la poésie française accompagne un même mouvement de revalorisation du genre de l'épigramme : les *Épigrammes de Duino*, successivement traduites depuis 1947 par Jean-François Angelloz, Armel Guerne, Lorand Gaspar, Jean-Yves Masson et Philippe Jaccottet entre autres, donnent un exemple de l'ampleur méditative et métaphysique que peut prendre le genre quand il devient un affrontement lucide de la mort et une acceptation progressivement apaisée de la finitude humaine.

Or ces deux influences majeures, on le voit, s'exercent dès les années 1940 sur les poètes qui commencent à faire renaître le genre de ses cendres : P. Emmanuel et Guillevic découvrent Hölderlin avant de publier respectivement *Épigrammes*³ en 1940 et *Exécutoire* en 1947 (qui s'ouvre sur une section baptisée « Épigrammes ») ; Ph. Jaccottet lit Rilke au moment où son œuvre poétique s'ouvre sur un *Requiem* fort proche du genre épigrammatique⁴, en 1946. Elles croisent à l'évidence les angoisses et les interrogations liées au temps de détresse sans comparaison que fut la Seconde Guerre mondiale. La résurgence de l'épigramme contemporaine ne peut en effet être séparée de son contexte historique particulier, celui d'une crise des valeurs humanistes qui a succédé à la faillite des idéologies du XIX^e siècle et aux philosophies du soupçon, oblitérant tout recours à la consolation religieuse, mais aussi, et cela est plus nouveau, à la foi dans l'homme même et dans sa parole. J.-M. Maulpoix rappelle ainsi à juste titre ce contexte :

Peut-être toute poésie commence-t-elle à proprement parler par la *fin*, c'est-à-dire par la nécessité de faire face dans le langage au sentiment de la finitude et à l'angoisse de la Disparition. Mais le retournement, qui consiste à fonder sur le deuil l'articulation poétique elle-même, prend durant ce demi-siècle une dimension plus cruciale ou plus cruelle. Le désastre tout proche de la Deuxième Guerre mondiale a réduit en cendres les idéaux humanistes que la Première Guerre mondiale avait déjà fait voler en éclats. Après le « mal absolu » d'Auschwitz, la poésie a pu être déclarée « inadmissible ». Sa capacité à articuler et à célébrer se trouve à coup sûr mise en cause. Un examen radical de son « acte » et de son « lieu » s'avère dès lors inévitable¹.

¹ H. Meschonnic, *La Rime et la vie* [1989], Paris : Gallimard, 2006, (Folio essais), p. 183.

² H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, *ibid.*, p. 187.

³ Lorsqu'il republie *Épigrammes* en 1948 aux éditions du Seuil, P. Emmanuel les fait précéder d'un certain nombre de textes critiques et poétiques centrés sur ce qu'il appelle « le mythe de Hölderlin ». Voir P. Emmanuel, *Le Poète fou* suivi de *Épigrammes*, Paris : éditions du Seuil, 1948, p. 29. P. Emmanuel découvre Hölderlin par le truchement de son maître en poésie, Jouve.

⁴ L'auteur reconnaît lui-même cette influence. Voir Ph. Jaccottet, *Requiem (1946)* suivi de *Remarques (1990)*, Saint Clément de Rivière : Fata Morgana, 1991, pp. 37-38.

¹ J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, *op. cit.*, p. 148.

Quand Guillevic, P. Emmanuel ou Bertrand d'Astorg (*Quatre Élégies de printemps* suivi d'*Élégie d'automne*, 1946) publient des élégies, ils cherchent dans ce genre l'alliance d'une plainte face à la catastrophe et d'une méditation qui puisse en tirer la leçon éthique, autorisée chez les deux derniers d'une foi qui oppose son espoir à la tragédie de l'Histoire.

Cependant l'élégie, en ce renouveau, retrouve la diversité qui caractérise le genre et l'on verra à travers notre corpus que, des années 1960 à aujourd'hui, la production élégiaque entrelace en de multiples perspectives – du deuil collectif au deuil privé, du politique à l'érotique, de l'interrogation face au réel à la question métaphysique, de la traversée orphique de la mort aux sondages sur les pouvoirs de l'écriture et du chant poétique – ses plaintes, ses angoisses, ses doutes, ses méditations dans des poétiques toujours plus individuelles, toujours plus libres d'attaches à des poétiques collectives. L'hétérogénéité du genre, si l'on ose dire, est telle qu'elle semble décourager, plus que jamais, toute tentative critique de cerner une identité générique et rendre impossible une définition.

Il nous a donc paru nécessaire, dans cette troisième partie, de ne pas chercher un progrès linéaire de la réflexion, et de lui préférer un parcours heuristique qui ne s'interdit pas de faire retour sur les mêmes aspects poétiques, au risque, sans doute, de redites et de détours où nous voudrions voir un arpentage d'un territoire générique mouvant plutôt qu'une course erratique. On croisera par conséquent dans ces pages, à plusieurs reprises (c'est-à-dire en tant que répétitions mais aussi en tant que réexamens à nouveaux frais), les mêmes notions, se répondant les unes les autres, répondant les unes des autres, et se creusant ou s'interrogeant mutuellement : parmi elles, l'asynchronie, le ralentissement, la hantise, le silence comme autre de la parole (et non comme son contraire exclusif), la ventriloquie, le lieu et l'errance, le poét(h)ique, la répétition, *etc.* C'est dans l'entrecroisement onduleux de ces notions, plutôt que dans un impossible agencement systématique, que nous voudrions mettre en lumière une poétique de l'élégie contemporaine qui ne nie aucunement la diversité extrême du corpus.

Le premier chapitre tente de dresser, ne fût-ce qu'à titre provisionnel, une cartographie globale de la production élégiaque contemporaine, qui s'appuie notamment sur les repères majeurs que sont les indications génériques paratextuelles et les traits saillants d'un possible contrat de lecture élégiaque. Se dessinent ainsi des contours génériques, certes fluctuants et susceptibles d'être toujours retracés, néanmoins suffisants pour indiquer à la fois les limites d'un corpus et ses incertitudes constitutives, c'est-à-dire ses zones de voisinage avec d'autres genres dont il est parfois difficile de faire le départ d'avec l'élégie.

Un second chapitre traite du temps élégiaque dans les œuvres contemporaines, ou plutôt des temporalités élégiaques, tant il est vrai que l'expérience du temps dont les élégies contemporaines témoignent et procèdent sont multiples. La persistance des choses, qui désavoue le temps humain de l'affect et son *dur désir de durer*, oblige à considérer la *démesure* du temps élégiaque, toujours en excès par rapport au temps calendaire ou horaire mais aussi incommensurable à celui de la vie intérieure du sujet élégiaque, marquée par la souffrance de la perte. L'alentissement géologique et, plus encore, le suspens infini du deuil *qui n'en finit pas*, sont les figures contemporaines d'un temps paradoxal, qui passe sans passer, qui se scinde entre fluence continue et étirement statique.

Le troisième chapitre se concentre sur la notion de hantise, dont la construction nous paraît absolument nécessaire à la mise en évidence de ce qui se joue dans l'élégie contemporaine, à savoir un rapport au deuil et à la mort qui s'éloigne de toute clinique pour dire l'infinie proximité de l'endeuillé et du disparu comme de la voix et du silence. Quand bien même la hantise pourrait se définir, dans les termes de Paul Ricœur, comme « une modalité pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent¹ », elle doit s'interpréter plus avant dans l'élégie comme une disjonction du pâtir et de l'être qui ouvre une interrogation ontologique. L'élégie, genre difficilement situable, met aujourd'hui sa labilité constitutive au service d'une poétique de l'inassignable, de ce qui en nous, vivants, témoigne d'un passage *par* (ou plutôt *de*) la mort et de ce qui, dans la voix, témoigne *du* (et *pour* le) silence.

Le quatrième et dernier chapitre s'attache alors à mettre au jour la dimension indissociablement éthique et poétique de l'élégie. Il s'agira de prendre acte de l'élégie en tant qu'exigence de *poésie malgré tout* : parole taciturne, tissée de silence, trouée par la hantise de la mort, l'élégie est un effort pour *(c)hanter*, pour faire de la hantise un chant – autant que faire se peut... L'exigence de l'élégie contemporaine se dit, *in fine*, dans une éthique de la parole qui ose affronter lucidement sa propre évanescence, et affirmer son appel et son questionnement par-delà la mort dont elle se sait procéder. Moins plaintive, sans doute, qu'elle n'a pu l'être au cours de sa longue histoire, l'élégie contemporaine brûle de sa propre incertitude de chant humain et de son désir d'*avoir lieu* malgré tout.

¹ P. Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 65.

CHAPITRE I

CARTOGRAPHIE DE L'ÉLÉGIE

CONTEMPORAINE

La cartographie est une activité double ; désignation et dessin, nomination et arpentage, elle ne sépare pas baptême et circonscription – ce qui ne revient pas à clore des lieux, encore moins à les informer, mais simplement à prendre acte de leurs contours, fussent-ils irréguliers et transitoires. Par là, une carte rend lisible le lieu, le recouvre d'un langage et cerne ses limites, par description et démarcation, plus que par verrouillage.

Les fonctions de désignation et de démarcation du lieu littéraire de l'élegie contemporaine nous semblent assumées, de façon privilégiée, respectivement par le paratexte des recueils¹ et par le contrat de lecture qui s'y établit avec le lecteur (pour le moins avec le lecteur implicite). Ces deux éléments ne vont pas, sans doute, l'un sans l'autre : le paratexte participe de la construction du contrat de lecture, et celui-ci fait souvent retour sur le paratexte, en permettant de (re)préciser le sens et la valeur d'un titre par exemple. C'est cette dynamique qui *oriente* l'horizon d'attente à partir duquel se développera et se complexifiera la lecture des élégies. C'est aussi par ces coordonnées paratextuelles et par le contrat de lecture que les élégies commencent par *se situer* dans l'espace de la littérature. Si le XIX^e siècle, signant la fin des poétiques, était déjà relativement avare de métadiscours qui accompagnent une œuvre pour en expliciter le projet et / ou l'inscrire dans la perspective du genre élégiaque, le XX^e siècle ne fait, chez la plupart des poètes que nous pourrions considérer, que confirmer, voire accentuer cette réticence ; aussi paraît-il d'autant plus important de prendre en compte les seuils d'entrée dans les œuvres. C'est pourquoi nous envisagerons d'abord comment le genre de l'élegie prend place et retentit dans l'un des éléments les plus importants du paratexte : le titre (du recueil, ou plus rarement du poème non recueilli) et les éventuels intertitres (sections, poèmes du recueil). Puis nous examinerons traits essentiels du contrat de lecture élégiaque tel qu'il s'énonce au XX^e siècle.

¹ Tout au long de ce chapitre, nous recourons à la terminologie opératoire proposée par G. Genette dans *Seuils*, *op. cit.*, 2002.

I- Seuils, lieux, frontières

Le titre est, avec le nom de l'auteur, l'un des éléments les plus saillants du paratexte, puisqu'il s'affiche dès la première de couverture et la page de titre du livre. Il en est souvent de même des sous-titres. Les éventuels intertitres, quant à eux, désignant des sections dans le recueil, ont leur visibilité presque toujours assurée par une table des matières qui les met en valeur. Les titres de poèmes, enfin, peuvent intervenir à la fois dans la table des matières et en tête de chaque poème. Tous ces titres, hiérarchisés, comptent même fréquemment parmi les rares éléments paratextuels de recueils poétiques de plus en plus souvent dépouillés, requérant alors presque toute l'attention du lecteur, voire un effort d'analyse sur cet énoncé faussement simple, à propos duquel G. Genette prévient : « [...] l'appareil titulaire, tel que nous le connaissons depuis la Renaissance [...], est très souvent, plutôt qu'un véritable élément, un ensemble un peu complexe – et d'une complexité qui ne tient pas exactement à sa longueur¹ ».

Présence de l'élégie

Dans une note de *La poésie comme l'amour*, J.-M. Maulpoix signale à bon escient que la vivacité générique de l'élégie est d'autant plus manifeste qu'une

[...] insistante référence au genre ancien de l'élégie est directement lisible dans le titre de nombreux recueils contemporains : Jean Grosjean, *Élégies* (Gallimard, 1967) ; James Sacré, *Cœur élégie rouge* (Seuil, 1972) ; Claude Esteban, *Élégie de la mort violente* (Flammarion, 1989) ; Emmanuel Hocquard, *Les Élégies [sic]* (P.O.L., 1990), Jude Stéfan, *Élégiades* (Gallimard, 1993) ; Rezvani, *Élégies à Lula* (Deyrolle, 1996)... Elle s'y rencontre indirectement par des sous-titres : Emmanuel Hocquard, *Les dernières nouvelles de l'expédition sont datées du 15 février 17...*, sous-titré *Élégies & autres pièces* (Hachette, P.O.L., 1979) ; Dominique Fourcade, *Oustrance utterance et autres élégies* (P.O.L., 1990) ; Michel Deguy : *À ce qui n'en finit pas* (Seuil, 1995), sous-titré *Thrène*. On l'y décèle enfin implicitement à travers une thématique qui renvoie à des stéréotypes familiers au genre : Bernard Delvaille, *Le vague à l'âme de la Royal Navy* (La Répétition, 1979) ; Annie Salager, *Figures du temps sur une eau courante* (Belfond, 1983) ; Jacques Roubaud, *Quelque chose noir* (Gallimard, 1993) ; Christian Doumet, *Traité de la mélancolie de Cerf* (Champ Vallon, 1992) ; Hervé Micolet, *L'enterrement du siècle* (Gallimard, 1992)...²

Il signale en outre la présence du « Livre des morts » dans *L'Ignorant* (1958) de Ph. Jaccottet et les titres faisant allusion à la mort, tels *Amen* (1968) de Jacques Réda ou *Cyprès* (1967) de J. Stéfan. Si une telle prégnance, perçue avec acuité par J.-M. Maulpoix comme l'infaillible

¹ G. Genette, *Seuils, ibid.*, p. 59.

² J.-M. Maulpoix, *La poésie comme l'amour, op. cit.*, p. 147.

indice de l'orientation élégiaque de l'élégie contemporaine, il convient sans doute d'observer que tous les titres ne partagent ni la même visée, ni le même effet.

La première chose à observer concerne le niveau hiérarchique de l'intitulation, comme le fait J.-M. Maulpoix lui-même en distinguant les titres et les sous-titres. L'affichage générique peut ainsi jouer de l'ostentation et de la discrétion, selon que le rapport de l'œuvre au genre est plus ou moins revendiqué, plus ou moins assumé aussi, ou qu'il conditionne de façon plus ou moins importante aux yeux de l'auteur (ou de l'éditeur) le pacte de lecture souhaitable. De ce point de vue, les stratégies sont extrêmement variables, mais on peut repérer, semble-t-il, cinq configurations majeures, sans nous soucier pour l'instant des effets et des connotations que ces titres suscitent. La première, la plus sobre, est la réduction du titre du recueil à la mention du genre : il en va ainsi des *Élégies* de J. Grosjean, ou du recueil *Les Élégies* d'E. Hocquard. La deuxième n'est en fait qu'une variante de la première, et se présente lorsque le titre ne comporte l'indication du genre que de façon secondaire, par exemple dans *À Schubert et autres élégies* de J. Ancet. Il est alors parfois difficile de déterminer si la mention générique participe pleinement du titre du recueil, comme semble l'indiquer la coordination, ou s'il s'agit d'une sorte de sous-titre, comme peut le suggérer une distinction typographique : sur la page de couverture d'*Outrance utterance et autres élégies* de D. Fourcade aux éditions P.O.L., « Outrance utterance » est en caractères romains, « et autres élégies » en italique, et la différence de taille des caractères est importante ; si, sur la page de titre, l'ensemble se retrouve en romains, la différence de corps est maintenue... Une troisième configuration paraît particulièrement attachée à un choix éditorial : dans la collection « Blanche » des éditions Gallimard, les titres explicitement génériques sont néanmoins accompagnés sur la première de couverture de l'indication « poème(s) ». Il en va ainsi de l'*Élégie à Pablo Neruda* d'Aragon. Cette indication ne se retrouve pas sur la page de titre, sauf cas exceptionnel, par exemple pour le recueil *Élégiades* de J. Stéfan, dont la page de titre précise : « *Élégiades suivi de Deux Méditations (poèmes)* ». On peut penser que la distorsion que le néologisme « élégiades » fait subir au nom du genre a favorisé le désir de redoubler l'indication générique. Dans ces trois premières configurations, la revendication générique est à son maximum, et permet d'emblée au lecteur (pour peu qu'il ait quelque notion du genre) de rattacher le recueil à une tradition et de faire surgir un horizon d'attente. Mais l'affichage générique peut être plus discret, et se placer à un niveau secondaire. Il peut

alors s'agir d'un intertitre désignant une section du recueil¹. C'est le cas chez Guillevic par exemple : la troisième partie du recueil *Étier* s'intitule « Élégies » et regroupe neuf poèmes. Mais cela n'est pas toujours un simple indice de composition : le recueil *Exécutoire* du même Guillevic, publié en 1947, s'ouvre sur vingt poèmes regroupés dans une section également baptisée « Élégies », mais ceux-ci ont été publiés dès 1946 comme un recueil indépendant, *Élégies*, aux éditions du Point du Jour. Enfin, le nom du genre peut s'inscrire comme titre de poème, celui-ci ayant d'ailleurs pu être déjà publié séparément, en revue par exemple. On trouve ainsi rassemblés dans le recueil intitulé *L'Adoption du système métrique* de J. Réda, dont le sous-titre est « poèmes 1999-2003 », huit textes dont le titre comporte le mot *élégie*. Là encore, il arrive qu'on puisse hésiter entre titre de section et titre de poème. L'« Élégie » de Pierre Jean Jouve est insérée dans la section « Lyrique » du recueil *Mélodrame* (1957) ; le singulier indique *a priori* qu'il s'agit bien d'un seul poème, mais la table des matières de l'édition la plus courante² semble le subdiviser en dix textes désignés par leurs *incipit* ; cependant, dans le volume chacun de ces textes est numéroté en chiffres romains (hormis les deux derniers, curieusement), comme les sections ou les strophes d'un seul poème, ce que viennent confirmer l'unité thématique et énonciative de l'ensemble, ainsi que la reprise, en VIII, des premiers vers du texte numéroté I. Liée à la genèse des recueils, une telle relégation du nom du genre peut également correspondre à des visées singulières, par exemple faire de l'élégie un simple "moment" du recueil (ce qui semble être le cas chez le Guillevic d'*Étier* dans lequel se dessine un parcours mental, d'autres sections s'intitulant « Relevés », « Paliers », « Exercices », « Analyses ») ou souligner, comme chez Jouve, une intention de modulation, qui, en relation avec les autres intertitres (« Lyrique », « Tombeau de Berg », « Invention sur un thème »), prend un aspect musical.

On notera toutefois qu'en cette seconde moitié du XX^e siècle l'affichage du nom du genre à quelque niveau que ce soit du recueil ne peut manquer de susciter un subtil effet d'archaïsme. Nous l'avons rappelé en introduction de notre troisième partie : dans l'entre-deux-guerres, aucune œuvre poétique majeure de langue française ne se rattache explicitement par son titre à l'élégie. Faire appel aux mots *élégie* ou *élégiaque*, comme le font certains poètes à partir des années 1940, c'est donc faire signe, selon l'heureuse formule de J.-M. Maulpoix, vers un « genre ancien ». Lorsque Pierre Emmanuel reprend, le premier

¹ Exception faite des titres de sections qui ne font que redoubler celui du recueil : la troisième partie du livre *Élégie de la mort violente* de C. Esteban porte le même titre.

² P. J. Jouve, *Diadème suivi de Mélodrame*, Paris : Gallimard, 1970, (Poésie). Rappelons en outre que *Lyrique* constituait un recueil à part entière en 1956 aux éditions du Mercure de France.

semble-t-il, le mot *élégie* en titre d'un recueil qui inaugure son œuvre (*Élégies*, 1940), il s'inscrit dans un genre connoté d'archaïsme, renvoyant à une imagerie romantique ou symboliste quelque peu désuète et dépréciée, contrairement à ce que porte avec elle une étiquette générique comme *requiem*, qui peut encore se prévaloir de la hauteur de ton de son extraction sacrée et musicale, et par laquelle s'ouvre la production poétique de Ph. Jaccottet (*Requiem*, en 1946, est le premier texte important qu'il publie). L'effet archaïsant du nom *élégie* se trouve en outre redoublé par un léger anachronisme que suggère une remarque de G. Genette : « Ambigus ou non, les titres thématiques dominent aujourd'hui largement le tableau, mais il ne faut pas oublier que l'usage classique était tout différent, sinon inverse, plutôt dominé en poésie (à l'exception des épopées et des grands poèmes didactiques à titres thématiques) par des recueils à titres officiellement génériques : *Odes*, *Épigrammes*, *Hymnes*, *Élégies*, *Satires*, *Idylles*, *Épîtres*, *Fables*, *Poèmes*, etc.¹ ». Donner un nom de genre littéraire pour titre de recueil serait donc déjà une survivance de la tradition, un geste légèrement archaïsant. L'horizon d'attente du lecteur peut ainsi être orienté vers une histoire littéraire où doit s'inscrire le recueil. Faisant signe par sa thématique traditionnelle dominante vers la nostalgie du passé, l'élégie se teinte elle-même d'une patine qui la désigne à la curiosité du lecteur contemporain.

L'élégie contemporaine ne peut donc, dès sa désignation dans « l'appareil titulaire » (G. Genette), que lier, de manière consubstantielle, la thématique du regret et de la mélancolie à celle d'une fuite de la poésie, voire du « deuil du lyrisme », ainsi que l'a fortement montré J.-M. Maulpoix². Si certains auteurs tentent de rendre à l'élégie son éclat en soulignant sa dignité par un adjectif mélioratif (*Élégies majeures* de L. S. Senghor, 1979) ou par une apposition valorisante (*Élégie soleil du regret*, de J. Chessex, 1976), d'autres, plus nombreux, éprouvent le besoin de mettre à distance, selon des démarches diverses, l'étiquette générique au moment même où ils y recourent. Le rapprochement du titre et du sous-titre peut ainsi faire trembler l'identification générique : si le livre *Élégie des lieux communs* de Claude Roy³ s'annonce sous un titre équivoque, la présence du sous-titre « Récit-poème », qui a de fortes chances d'être ressenti comme oxymorique⁴, redouble le brouillage des repères génériques du lecteur, et remet en jeu la définition de l'élégie. Le titre *Description d'une Élégie* (1975) de B. Vargaftig pousse cette logique plus avant : en thématissant l'élégie, il objective le genre et

¹ G. Genette, *Seuils*, op. cit., pp. 89-90.

² Voir J.-M. Maulpoix, *La poésie comme l'amour*, op. cit., pp. 146-154.

³ Publié en 1952 aux éditions Rougerie.

⁴ *Poésie et récit* (op. cit.) de D. Combe a mis en évidence l'exclusion théorique du narratif dans le discours sur la poésie, depuis Mallarmé et Valéry notamment.

l'ouvre à l'interrogation. Rendre l'élégie à son étrangeté, en questionner la pertinence en un temps où il peut faire figure de vieillerie poétique, cela peut aussi passer aussi par la remise en jeu de son signifiant. Ainsi le titre *Outrance utterance et autres élégies* fait entendre, dans son bilinguisme paronymique, sa thématisation de l'énonciation poétique, et le heurt entre l'excès du dire et son figement en énoncé, la mise en question de l'élégie devenue interrogation sur elle-même, nombre de paragraphes du texte constituant un métadiscours qui tente de cerner l'objet énigmatique qu'est le poème, toujours « à contre-jour¹ », dans le « diurne noir très fin² » du mot. Jude Stéfan choisit pour sa part de tordre le mot « en élégantes élégies suffixées désuètes³ ». *Élégiades*, c'est donc le néologisme qui allie, non sans créer une tension paradoxale, le mot "élégie" à un suffixe épique, invitant tout autant à désacraliser le genre⁴ qu'à « Faire les épopées de l'élégie, des élégies possibles, faire l'épopée globale – passage à l'universel – de cette tendance à la plainte et au ressouvenir⁵ ». Dans un fascinant retournement, l'épopée, par rapport à laquelle se démarquait l'élégie antique, s'offre à présent comme outil d'une déstabilisation, voire d'une sape, de l'élégie. Enfin, le titre élu par Philippe Beck place tout son recueil, *Élégies Hé*, sous le signe d'un travail du signifiant, soumettant à l'examen l'interstice qui sépare et unit à la fois l'interjection triviale et le dire poétique, puisque dans *élégie* s'entend le « Hep ! » de l'interpellation au lecteur⁶, le « Hé » de la surprise ou de la moquerie, le « Eh oui » ou le « Eh bien » de l'approbation ou de l'ironie, le « Hélas » de la plainte, mais aussi la parole haute de l'éloge et de l'élégie, fût-elle distordue par exemple en « Hilégies⁷ ». Le genre de l'élégie ne se définit plus seulement par une thématique, qui relève au fond de la circonstance – « Tristesse *épisode*⁸ » –, ni par le seul ton ou la seule pragmatique en tension que met en œuvre la parole élégiaque, mais aussi par un éventail de signifiés ouvert par le signifiant : « Parfois, le cœur d'*Hélégie*, / elle qui éloge

¹ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, Paris : P.O.L., 1990, p. 43 : « Élégie à contre-jour » est le titre d'une des sections (un des poèmes ?) du recueil.

² D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 48.

³ J. Stéfan, *Élégiades*, Paris : Gallimard, 1993, (Blanche), p. 70.

⁴ « [...] le titre invite déjà à une activité de désacralisation » écrit S. Martin dans son article « Un corps-sujet par la pluralité litannique avec Jude Stéfan », publié en ligne le 13 décembre 2012 à l'adresse suivante : <http://ver.hypotheses.org/166#ftnref8> [Consulté le 10 mars 2013].

⁵ M. Sicard, *Jude Stéfan*, Paris : Seghers, 1994, (Poètes d'aujourd'hui), p. 146.

⁶ Voir le début de la pièce 33 : « J'appelle élégie (avec son *Hep !* / au Lecteur), / non l'"Adieu, Appétit", / mais Bateau Sobre / qui va d'une lune à l'autre / pour appeler à la Lucidité » (Ph. Beck, *Élégies Hé*, Courbevoie : Théâtre Typographique, 2005, p. 42).

⁷ Voir la pièce 27 : « (Hidylyes qui tournent / se changent en Hilégies, / Doléances d'Hilotes. / *Hi, hi* » (Ph. Beck, *Élégies Hé*, *ibid.*, p. 36).

⁸ Ph. Beck, pièce 54, *Élégies Hé*, *ibid.*, p. 70.

quand elle crie, / est un lexique ouvert¹ ». L'effet d'archaïsme est alors assourdi, permettant la revendication lucide, distanciée, voire amusée, du genre dans l'espace littéraire contemporain.

Syntaxe titulaire

Énoncé avant-courrier, saillant, presque isolé, le titre d'un recueil poétique est aujourd'hui volontiers lapidaire et atteint à une densité qui déjoue souvent son apparente simplicité. En effet, le sens ou la résonance d'un titre n'est pas lié qu'au seul contenu sémantique, même lorsque le mot *élégie* y règne en maître et apporte avec lui sa dénotation problématique et ses connotations variables. La construction syntaxique du titre travaille également l'horizon d'attente et le pacte de lecture au seuil de la découverte de l'œuvre, et les auteurs contemporains y sont particulièrement attentifs, comme nous essaierons de le montrer à travers trois exemples.

Les titres des recueils de J. Grosjean et d'E. Hocquard, réduits à la seule désignation générique, ne se superposent cependant pas : d'un côté, *Élégies*, de l'autre, *Les élégies*. Cette opposition appelle quelques remarques. La première concerne le choix de faire apparaître ou non le déterminant dans le syntagme. L'article zéro (effacé mais restituable) chez J. Grosjean a pour effet de renvoyer directement aux poèmes eux-mêmes : *Élégies* est un titre rhématique qui attire d'emblée l'attention sur ce que sont les poèmes. L'article défini, en revanche, est susceptible de deux lectures différentes dans le cas du recueil d'E. Hocquard. La première est purement génétique : l'article défini dans *Les élégies* traduirait, en régulant l'extensité du nom, le rassemblement d'un ensemble de textes de l'auteur qui avaient été publiés auparavant de manière dispersée². Mais une autre lecture – et qui n'est en rien incompatible avec la première – est possible, si l'on suit les hypothèses de la psychomécanique du langage initiée par G. Guillaume. L'article dans *Les élégies* pourrait être analysé comme une saisie précoce dans la tension généralisante de l'article défini, « assignant une extensité non universelle et spécifique au nom¹ », et déterminée de façon cataphorique : l'extensité est en effet réglée par

¹ Ph. Beck, pièce 16, *Élégies Hé*, *ibid.*, p. 24.

² *Les élégies* (Paris : P.O.L., 1990) recueillent sept élégies dont les quatre premières, par exemple, ont paru en 1979 dans *Les dernières nouvelles de l'expédition sont datées du 15 février 17.. Élégies & autres pièces* (Paris : Hachette, 1979); la cinquième avait paru dans *Un privé à Tanger* (Paris : P.O.L., 1987, pp. 18-24)... En 1990, le recueil comporte la totalité des élégies de l'auteur, qui depuis en a composé d'autres, par exemple « Élégie de la rivière K », insérée dans *ma haie. Un privé à Tanger II* (Paris : P.O.L., 2001, pp. 159-182), ou encore le recueil *Conditions de lumière*, sous-titré : *Élégies* (Paris : P.O.L., 2007).

¹ O. Soutet, *La Syntaxe du français*, Paris : P.U.F., 1989, (Que sais-je ?), p. 23.

le nombre de poèmes inclus dans le recueil qu'on va lire. Or cette tension généralisante de l'article défini incline à tirer malgré tout le nom vers une extensité non spécifique, ce qui peut infléchir le titre vers une interprétation thématique : les élégies ne seront pas seulement les poèmes eux-mêmes, mais aussi l'objet de ceux-ci. G. Genette a analysé ainsi la tension vers le thématique des titres à article défini :

Certains termes, en effet, désignent à la fois l'objet d'un discours et ce discours lui-même. D'où l'équivoque de titres comme *Histoire de...* ou *Vie de...* Ou bien encore, à la faveur d'une polysémie : *Feuilles d'automne*. Mais le titre de Hugo est en réalité *les Feuilles d'automne*, ce qui réduit l'ambiguïté au profit du thématique : *Feuilles d'automne* pourrait désigner les pages du livre, *les Feuilles d'automne* ne peut guère désigner que les feuilles mortes de l'automne. Même effet, je l'ai dit, pour *les Contemplations*, mais aussi pour *les Chants du crépuscule*, *les Chansons des rues et des bois*, etc¹.

Or, si le terme *élégie* a un dénoté exclusivement littéraire, contrairement au substantif *feuille* par exemple, et s'il n'y a pas ici de complément du nom qu'on pourrait hésiter à analyser comme un génitif objectif ou subjectif (comme dans *Les Chants du crépuscule*), il n'en reste pas moins que, lors de la lecture du recueil (voire avant s'il est informé de la tendance de la poésie contemporaine à l'autoréflexivité), le lecteur peut voir dans le titre *Les élégies* une mise en valeur de la dimension métadiscursive de l'œuvre, qui porte sur un objet littéraire désacralisé par le refus de la majuscule sur « élégies ». L'écho sonore interne (allitération en [l], assonance en [e]) participe peut-être, en attirant l'attention sur le signifiant, à orienter vers une lecture métadiscursive, fût-elle mâtinée d'une intention ludique². La seconde remarque appelée par l'exemple de ces deux titres concerne le choix du pluriel. S'il s'agit sans doute de l'option la plus fréquente dans les titres de recueils poétiques, on notera que C. Esteban préfère le singulier (*Élégie de la mort violente*), tout comme J. Chessex (*Élégie soleil du regret*) ou comme J. Sacré (*Cœur élégie rouge*). En mettant l'accent sur la pluralité des poèmes plutôt que sur une supposée continuité du chant élégiaque, J. Grosjean et E. Hocquard concèdent une place (adhésion ou consentement ?) à une certaine fragmentation du *recueil* poétique, qu'entérine la simple numérotation des poèmes (33 poèmes sans titres numérotés en chiffres romains chez J. Grosjean, sept poèmes numérotés en chiffres arabes chez E. Hocquard), et qui laisse peut-être entendre la fragmentation du « je » qui constitue un aspect primordial de l'expérience élégiaque.

Un second exemple se révèle plus riche encore, celui du titre de J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, plus ambigu qu'il n'y paraît d'abord. Certes, le mot *élégie* y figure au singulier, et en position centrale. Mais que faut-il comprendre dans la juxtaposition des trois mots du titre ?

¹ G. Genette, *Seuils*, op. cit., pp. 91-92.

² B. Georges souligne que « l'important c'est d'abord ce phonème allitéré (revenant sans contrainte ?), en tant que phonème, qui [...] désigne [les élégies] dans leur nature : légères, élues, linéaires » (Cité par G. Fetzer, « L'élégie en jeu chez Emmanuel Hocquard », *Babel*, n° 12, op. cit., p. 289).

S'agit-il d'un simple décompte ou d'une simple énumération des éléments constitutifs du sujet : la chair, le chant, le sang ? Est-ce la mise en scène d'une mort, d'une hémorragie (effusion ou épanchement élégiaque), signifiée par la découpe du cœur rouge au moyen d'une tranchante élégie ? Ou bien encore est-ce le mime, par une syntaxe déhiscente, de la création poétique, où le fruit du poème naît au sein du corps, de la sensibilité du poète – dans son cœur et son sang ? La parataxe du syntagme nominal (soutenue par l'absence de toute ponctuation) le rend particulièrement instable en favorisant une combinatoire particulièrement ouverte, comme le remarque B. Conort :

[...] si l'on veut être exact et complet, c'est à une multitude de liens que se prête le titre, et dont on peut dresser la liste suivante : cœur, élégie rouge / cœur, élégie, rouge / cœur, élégie du rouge, de rouge / au cœur de l'élégie, le rouge / (au) cœur de l'élégie rouge / le cœur de l'élégie est (parle) rouge, etc. Exactement, comme l'indique le titre, la totalité des combinaisons possibles, « littéralement et dans tous les sens » [...] Certes, il s'agit de faire bouger ensemble, le « cœur », le « rouge » et l'« élégie¹ ».

Quelle que soit la lecture qu'on en fasse, le titre met en valeur l'inextricable enchevêtrement du sujet et de l'écriture. Mais son ambiguïté est surtout causée, peut-on penser, par son dernier élément, « rouge ». Il peut s'agir d'un nom, entrant dans une série de substantifs (le cœur, l'élégie, le rouge), comme d'un adjectif. Mais, dans cette seconde hypothèse, le qualificatif, épïcène, ne comporte pas de marque de genre qui permettrait de l'assigner de préférence au nom « cœur » ou au nom « rouge » – même si, au moins, le singulier interdit d'y voir un caractérisant mis en facteur commun. Si la proximité syntagmatique tend à le rapporter à « élégie », son sémantisme par contre s'accorde plus facilement avec le cœur, organe de pulsation du sang « rouge ». La démultiplication des effets de sens dès le titre amène le lecteur à être attentif à la langue d'un « lyrique "grammairien"² », comme l'appelle J.-C. Pinson. James Sacré a lui-même commenté ce titre dans un texte qui, plus de trente ans après la parution du recueil, fait retour sur ce livre qui, par bien des aspects, inaugure son œuvre poétique. Il y confirme notamment l'écho assez évident du vers de Boileau (« Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie ») dans le titre qu'il a choisi, mais surtout il montre que le terme « rouge » devait, au vu de cette intertextualité, avoir valeur de jonction : « *Cœur élégie rouge* : le mot "rouge" a-t-il remplacé tout ce qui articulait dans ce vers "élégie" et "cœur"¹ ? ». Il précise :

Élégie cœur écriture. J'aurais pu choisir ce titre-là (mais n'aurait-il pas manqué de cette obscurité moins prétentieusement savante que je crois percevoir dans le mot « rouge » ?). Le mot rouge (s'il a vraiment remplacé la notion d'articulation et le mot « parler » qui sont dans le vers de Boileau) fut-il donc aussi

¹ B. Conort, « Cœur elle y gît rouge (qui gît dans l'élégie ?) », *Babel*, n°12, *op.cit.*, p. 253.

² J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve*, *op. cit.*, p. 217.

¹ J. Sacré, « Le mot "élégie" dans un titre », *Le Nouveau Recueil*, n°73 « Élégies d'aujourd'hui », décembre 2004-février 2005, p. 172.

synonyme d'écriture ? Ai-je vraiment su alors que l'élégie n'était pas qu'un mouvement de mots pris fortement dans une expérience intime au cœur de laquelle on disparaîtrait dans le mot cœur¹ ?

Le rouge n'est donc pas seulement une couleur symbolique de ce qui vit (la braise, le sang), ni même de l'amour (et de son éventuelle effusion), mais renvoie à l'écriture. B. Conort a pu montrer, dans la foulée de ces remarques de l'auteur, que le titre n'est pas qu'une formule énigmatique qui indique et dérobe à la fois les composantes d'un pacte de lecture (où s'afficherait le genre de l'élégie avec ses connotations amoureuses et son engagement vers la sincérité sentimentale, par exemple), ni même un programme qui annoncerait de façon univoque les thématiques successives de ce recueil tripartite, mais qu'il fait jouer, dans l'incertitude de sa triple juxtaposition, le sens de l'ensemble du livre, en démultipliant les échos et contrastes entre les trois sections qui le composent². On se contentera ici d'une dernière remarque à propos du premier poème de la troisième section, moment le plus frappant de la redistribution des trois mots du titre :

Je viens dans l'élégie pour dire avec la simplicité qu'il faut : je t'aime et je le sens bien le rouge de mon cœur est naïf :

L'odeur d'un chemin où sont passées les charretées de foin s'en va ; le rouge devient plus rouge³.

Redéployés dans un espace syntaxique, les trois mots ne se défont pas pour autant de toute ambiguïté. Si le rouge est ici bien corrélé au cœur, le rapport causal qui unit l'élégie et le rouge du cœur n'est guère éclairci : le rouge semble précéder la venue dans l'élégie (il est « naïf » au sens étymologique peut-être : natif, originel), mais s'y intensifie. En outre, la classe grammaticale de « rouge » est encore fluctuante, grâce à l'isolexisme (« le rouge devient plus rouge »). Cette unique mise en présence dans un poème des trois termes du titre⁴ ne lève donc pas intégralement sa puissance de suggestion, au contraire, et si le terme « élégie » apparaît dans le titre noir sur blanc, son entourage paratactique invite à s'interroger sur ce que le genre recouvre exactement dans le recueil, entre lyrisme traditionnel stéréotypé (par la catachrèse du « cœur ») et bougé énigmatique de l'écriture (le rouge).

¹ J. Sacré, « Le mot "élégie" dans un titre », *ibid.*, p. 173.

² Voir B. Conort, « Cœur elle y gît rouge (qui gît dans l'élégie ?) », *loc. cit.*, pp. 251-262.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge* [1972], Marseille : André Dimanche, 2001, (Ryôan-ji), p. 131.

⁴ B. Conort a effectué le décompte des occurrences de chaque terme dans le recueil, relevant 45 fois le mot « rouge », 33 fois le mot « cœur » et deux fois le mot « élégie ». Voir B. Conort, « Cœur elle y gît rouge (qui gît dans l'élégie ?) », *loc. cit.*, p. 253.

Seuils : frontières ?

Plus encore que les titres du XIX^e siècle, s'il est possible, les intitulés des recueils contemporains brouillent les frontières génériques, et l'on doit bien souvent se résoudre à l'incertitude presque aussitôt qu'une velléité de classement générique surgit dans le but de distinguer l'élégie des genres connexes avec lesquels elle fraie, se mêle, voire dans lesquels elle se fond.

Le brouillage, d'abord, est d'autant plus aisé que, bien entendu, nombre de recueils évitent toute mention générique, sans que cela empêche d'y reconnaître la pratique de tel ou tel genre. Mais alors le rattachement à l'élégie, puisque c'est cela qui nous intéresse, dépend de l'appréciation du lecteur, qui peut dans certains titres « décel[er] implicitement à travers une thématique qui renvoie à des stéréotypes familiers du genre¹ », comme le signale J.-M. Maulpoix dans un passage que nous avons déjà cité, la teneur élégiaque du recueil, par exemple quand surgit le neutre qui désigne la mort sans la nommer. Ainsi de *Quelque chose noir*, de J. Roubaud. Le cas de ce recueil est à cet égard fort intéressant : le titre du recueil, en effet, ne peut que rencontrer les connotations funèbres de toute une tradition élégiaque. Pourtant cette attribution se heurte aux modèles génériques qui figurent explicitement dans les titres des poèmes, à savoir principalement la « méditation » (le recueil s'ouvre sur « Méditation du 12 / 5 / 85 »), étiquette qui par l'intermédiaire de Lamartine peut confirmer l'appartenance élégiaque du recueil, mais aussi le « roman » qui apparaît dans le titre de trois textes successifs de la troisième section, et le « portrait » (« Portrait en méditation » est le titre de cinq poèmes de la quatrième section). Cette hétérogénéité générique² s'accompagne en outre d'un refus de l'élégie et, par-delà, de tout genre « convenu » :

Il est convenu que la tonalité sera sinistre

Ou bien il sera, directement, question d'autre chose

Dans le registre lyrique, élégiaque, l'horreur culminera métriquement (mort métrique), ou bien par la disjonction et la suspension

Du moins si on écoute jusque-là, ou lit

Il est convenable de s'en tenir aux genres attendus : évocation, imprécation, futur antérieur : rituels.

Il y a ainsi des engendremens de sentiments disponibles dont je ne sais pas me servir

¹ J.-M. Maulpoix, *La poésie comme l'amour*, op. cit., p. 147.

² Cet aspect du recueil a été étudié par Michèle Monte dans son article « *Quelque chose noir* : de la critique de l'élégie à la réinvention du rythme », *Babel*, op. cit., pp. 263-286. Le livre y est même désigné comme « une anti-élégie » (p. 267) dont l'un des signes est l'hétérogénéité affichée des textes.

Je suis devant les mots avec mécontentement

Très longtemps je n'ai même pas pu m'en approcher

Maintenant, je les entends et je les crache¹.

Le recueil instaure donc entre le titre et les poèmes une tension : alors que le titre connote le deuil élégiaque, les poèmes semblent évacuer l'élégie avec tout le lyrisme, tout en poursuivant le cheminement vers la poésie ou le poème – assez abondamment nommés dans le texte des poèmes – irrésistible orientation de la parole endeuillée. On conviendra qu'il est fort malaisé, dans ces conditions, d'assigner définitivement le recueil à l'élégie autant que de l'en exclure : l'œuvre travaille à ébranler les frontières génériques, et joue dans l'espace libre des attractions et des répulsions de chaque genre.

On peut seulement affirmer la contiguïté que nombre de livres de deuil contemporains entretiennent avec l'élégie : *Ma Morte* (1931) de P. Albert-Birot², *Nous deux encore* (1948) d'H. Michaux³, *Le Temps déborde* (1947) de P. Éluard⁴, ou *Les Adieux* (1981) d'Aragon⁵, sans jamais faire référence à l'élégie, en exploitent les motifs et explorent le deuil selon des chemins souvent analogues. Les sèmes de perte, de deuil, ou l'idée d'une excroissance du temps (qu'elle soit désirée chez Michaux ou ressentie comme douloureuse chez Éluard), traversent tous ces titres en les rapprochant des thématiques élégiaques.

Certains titres cependant font apparaître d'autres étiquettes génériques, préférée à celle d'*élégie*, sans qu'il soit toujours facile de saisir les infléchissements qui les distinguent, au point que ces termes entrent manifestement en concurrence. À *ce qui n'en finit pas* de M. Deguy est sous-titré : « Thrène », dénomination générique qui, comme l'élégie, renvoie à une origine grecque, et qui s'ancre dans le deuil, comme le fait toute une tradition élégiaque. Un tel choix permet certes d'éviter toute équivoque, ne comportant pas la dimension sensuelle que le terme "élégie" peut encore impliquer. Le thrène est en outre plus fortement associé au rituel des funérailles, et fait du livre le chant qui accompagne véritablement l'épouse à la tombe. Mais surtout l'effet d'archaïsme du titre semble encore accentué par l'emploi de ce mot plus savant que celui d'"élégie". De même, il paraît difficile de distinguer de l'élégie la lamentation, genre revendiqué par M. Butor par exemple dans une plaquette intitulée :

¹ J. Roubaud, *Quelque chose noir* [1986], Paris : Gallimard, 2001, (Poésie), p. 126.

² *Ma Morte*. *Poème sentimental* est recueilli dans : P. Albert-Birot, *Poèmes à l'autre moi précédé de La Joie des sept couleurs et suivi de Ma Morte et de La Panthère noire*, Paris : Gallimard, 2004, (Poésie), pp. 141-224.

³ H. Michaux, *Nous deux encore*, in *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, 2001, (Bibliothèque de La Pléiade), pp. 149-155.

⁴ P. Éluard, *Le Temps déborde*, in *Derniers poèmes d'amour*, Paris : Seghers, 2002, (Poésie d'abord), pp. 61-80.

⁵ L. Aragon, *Les Adieux*, Paris : Stock, 1997.

L'Éloignement du prince Icare. Lamentation sur la mort d'Henri Pousseur (2009) et comprenant huit poèmes dont le vers dominant est l'octosyllabe, « rythme funèbre » élu de façon paradoxale puisque « c'est pourtant celui des chansons¹ ».

Le genre du tombeau, né au XVI^e siècle et ravivé au XIX^e siècle, survit également dans la production poétique contemporaine en se distinguant de moins en moins nettement de l'élégie. Ainsi le poème *La Mort de l'aimé. Tombeau* (1998) de Jean Ristat s'ouvre-t-il sur un « Envoi » dont les premiers vers font entendre la tonalité élégiaque : « Viens voir marceline comment un homme pleure / Et ce qu'il lui reste quand il a tout perdu² ». Clin d'œil à Desbordes-Valmore, lexique du deuil, emploi de l'alexandrin : un faisceau d'indices ratifie la proximité de l'élégie. Mais surtout, sur l'ensemble du texte, le « tombeau » semble délaissier l'unité formelle qui rappelait encore dans les tombeaux du XIX^e siècle le dessein architectural, le projet d'élever un *monument d'airain* : pas de forme fixe reconnaissable, nombreuses licences dans la versification (où l'alexandrin domine sans être rimé ni régulier, et n'est d'ailleurs pas le seul mètre utilisé). Certes le « tombeau » poétique contrebalance encore « le tombeau à jamais scellé / Comme une bouche³ » du mort en autorisant la parole, mais celle-ci, dans son humilité, ne se sent plus assez de force pour célébrer. L'éloge du défunt n'est d'ailleurs plus le thème majeur, et se voit submergé par le chant de douleur du poète, qui apprivoise sa solitude et sa dépossession : « À quoi ressembles-tu fantôme que plus rien / N'habite Ô poète les oiseaux se sont tus⁴ ».

Il est clair pourtant qu'aux yeux de beaucoup de poètes le tombeau et l'élégie ne fusionnent pas complètement ; en témoigne la pratique d'auteurs qui recourent aux deux étiquettes génériques concurremment, dans les titres de recueils (Pierre Emmanuel publie *Tombeau d'Orphée*, en 1941, juste après *Élégies*), mais aussi plus discrètement dans les titres de poèmes : l'« Élégie » insérée dans *Mélodrame* de Jouve est immédiatement suivie du « Tombeau de Berg ». Dans ce dernier cas, et de façon assez générale, le tombeau paraît garder une vocation funèbre, tandis que l'élégie est moins attachée à une déploration spécifique qu'à l'expression d'une mélancolie ou d'une tristesse non nécessairement référée à un deuil particulier. De plus, le tombeau conserve une visée encomiastique plus manifeste que l'élégie, en particulier parce que le tombeau reste symboliquement ancré dans un espace

¹ M. Butor, « VII- Waterloo », v. 101-102, *L'Éloignement du prince Icare. Lamentation sur la mort d'Henri Pousseur*, Abbeville : Cadastre8zéro, 2009, non paginé.

² J. Ristat, *La Mort de l'aimé* [1998], « Envoi », v. 1-2, dans : *Ode pour hâter le printemps suivi de Tombeau de Monsieur Aragon, Le Parlement d'amour, La Mort de l'aimé*, Paris : Gallimard, 2008, (Poésie), p. 121.

³ J. Ristat, *La Mort de l'aimé*, VII, v. 22-23, *ibid.*, p. 136.

⁴ J. Ristat, *La Mort de l'aimé*, I, v. 53-54, *ibid.*, p. 124.

institutionnel où l'épidictique prend une valeur officielle. Alors que le tombeau célèbre de préférence le père ou le pair (poète, artiste), l'élégie loue plutôt la compagne, ou l'entourage intime. Ainsi, chez André Frénaud l'élégie reste attachée à l'expression d'un amour qui se sait éphémère mais qui fait du présent une exultation et de l'avenir une espérance, quand il change la femme en elle-même dans la consommation du couple :

La jeune fille infranchissable a disparu –
Elle n'en pouvait plus d'être close et si pâle –
Son feu pour prendre en a choisi un qui brûlait –
Il l'attendait pour prendre. Il brûlait pour qu'elle fût –
Les flammes ont prononcé leur futur aussi –
Et pourtant nous serons, vous et moi, séparés –
Mais aujourd'hui est joie : UN SEUL comble son ombre –
Et qui pourrait nous voir, maintenant ? qui sommes-nous ?

Les racines de l'aube prenaient pied sur les portes.
Alentour l'aubépine, le jour¹.

Le tombeau au contraire demeure le lieu de l'éloge funèbre envers le père : « le jour est venu où, plus fort dans les périls, / j'ose m'avancer pour te rendre hommage / et devant toi me justifier comme j'en ai besoin² ». Une telle distinction ne saurait pourtant être érigée en critère absolu, puisque les *Élégies majeures* de Senghor célèbrent aussi bien Martin Luther King et Georges Pompidou que, depuis l'ajout de l'« Élégie pour Philippe-Maguilen Senghor » à l'occasion de l'édition de l'*Œuvre poétique* en 1990, le fils mort en 1981 ; de même, *Les Élégies de Yorick* (1994) de J. Chessex rassemblent une « Élégie de ma mère », une « Élégie de mon père », une « Élégie de Gustave Roud » ou encore une « Élégie de Pasolini »...

La différence est-elle alors à chercher dans la hauteur du ton ? L'élégie est-elle un hommage en mode mineur ? Chez André Velter, le projet d'un tombeau pour Chantal Mauduit apparaît au seuil du *Septième sommet* (2007) mais dans une intention évidente de pauvreté et de dépouillement : « Tu vois je t'invente / un tombeau sans dorure, / sans marbre ni couronne, je t'élève / moins qu'une stèle perdue dans le désert¹ ». Projet *a priori* paradoxal, qui exige de "dé-monumentaliser" l'hommage à la disparue en modulant le chant de deuil dans les genres affines de l'« ex-voto » (encore trop marmoréen peut-être), de la « cantate », du « répons » et de la « litanie », mais aussi de l'« élégie² », que trois poèmes actualisent comme une forme à deux voix, chaque élégie étant dotée de strophes en caractères romains et d'un refrain en italique (avec d'éventuelles variantes d'une occurrence à la suivante) qui

¹ A. Frénaud, « Trois élégies en prologue », « Aube », *Il n'y a pas de paradis* [1962], Paris : Gallimard, 2006, (Poésie), p. 54.

² A. Frénaud, « Tombeau de mon père », v. 23-25, *Il n'y a pas de paradis, ibid.*, p. 196.

¹ A. Velter, *Le septième sommet*, dans : *L'amour extrême* précédé de *Le septième sommet* et suivi de *Une autre altitude. Poèmes pour Chantal Mauduit*, Paris : Gallimard, 2007, (Poésie), p. 11.

² Tous noms de possibles "genres" qui apparaissent dans les titres des poèmes.

semble faire entendre une voix oblique et peut même être emprunté aux mots des autres, tel le vers « *Très haut amour à présent que tu meurs* » de Catherine Pozzi qui scande la première élégie¹. L'élégie, dans son obsessionnel dire de douleur, participe donc à ancrer résolument la parole endeuillée dans les mots eux-mêmes, puisque le poète n'a « rien qui appartienne au poids du monde² ».

De façon comparable quoique avec infiniment moins de gravité, chez Jacques Réda, tombeau et élégie se répondent, sans se confondre, comme « la dalle discrète alterne avec le mausolée³ » pour rythmer, dans chaque opus et de livre en livre, l'avancée vers l'achèvement de l'œuvre, qui ne saurait pourtant être qu'un monument passager, promis à la ruine et à l'humus, orgueil travaillé par l'humilité :

Jusqu'à ce qu'enfin, mon dernier fantôme enseveli
Sous sa dernière page à la fois navrante et superbe,
Il ne reste rien dans l'allée où j'ai passé que l'herbe
Et sa phrase ininterrompue au vent qui la relit⁴.

Élégie et tombeau jouent ainsi de concert l'air mineur d'un « lyrisme de la précarité⁵ », conscient de sa faiblesse et portant sur lui un regard amusé, voire espiègle. Le « Tombeau de [s]on père » se recouvre de *l'herbe des talus* où se lèvent les brins de souvenirs des élégies – que le poète, dans ses autres livres, rattache pratiquement toujours par leurs titres à un lieu particulier, ou, dans *Un calendrier élégiaque*, au passage cyclique des saisons grâce auquel l'herbe se renouvelle.

Ce rapide examen permet donc de constater que l'élégie contemporaine continue de hanter une constellation de genres avec lesquelles elle fraie selon des distances variables, et qui se déplacent en interaction. Les titres sont des seuils qui ne servent presque plus de frontières, tant celles-ci deviennent ténues et incertaines. Mais l'aire dans laquelle ces mouvements complexes ont lieu paraît très nettement caractérisée par l'idée d'une pauvreté, d'une perte, d'un deuil, et l'élégie ne côtoie plus guère, on le voit, que des genres où domine le négatif, et où la louange, quand elle est possible, devient inquiète d'elle-même, interroge sa propre possibilité.

La petite "titrologie" que nous venons de proposer, si elle ne suffit évidemment pas à tracer les contours d'une poétique contemporaine de l'élégie, révèle en revanche que le titre est désormais une composante de cette poétique. L'étiquette *élégie*, quand elle se ravive à

¹ A. Velter, *Le septième sommet*, *ibid.*, pp. 31-32.

² A. Velter, *Le septième sommet*, *ibid.*, p. 11.

³ J. Réda, « Tombeau de mon père », v. 3, *L'Herbe des talus* [1984], Paris : Gallimard, 1995, (Folio), p. 249.

⁴ J. Réda, « Tombeau de mon livre », v. 11-14, *L'Herbe des talus*, *ibid.*, p. 249.

⁵ J.-M. Maulpoix, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, *op. cit.*, p. 125.

partir des années 1940, a perdu de sa banalité, si ce n'est de sa neutralité de désignation générique. Apte à susciter la surprise par sa coloration archaïsante, elle devient aussi l'objet d'un investissement de son signifiant où peuvent se dire les enjeux des recueils, des poèmes qui se rassemblent sous son égide. Résonnant avec d'autres noms de genres, elle marque des accointances, et fait miroiter les nuances, parfois à peine perceptibles, du désenchantement de la poésie contemporaine.

II- Situation de l'élégiaque dans le système de l'esthétique

La première moitié du XX^e siècle est marquée par une réflexion sur la catégorie de l'élégiaque qui nous semble avoir été jusqu'à présent sous-estimée, à tort. Sans doute peut-on attribuer cet oubli au fait qu'une telle réflexion ne s'est pas jouée dans le cadre d'une poétique littéraire, mais qu'elle relève plutôt de la philosophie esthétique générale, étant entendu que, depuis le XIX^e siècle, l'élégiaque n'est plus cantonné au seul domaine de la poésie, ni même à celui de la seule littérature, mais qu'il s'est élargi à la sphère musicale, et même, plus récemment, à celle des arts plastiques¹. Or ce qui frappe dans cette réflexion esthétique de l'entre-deux-guerres, c'est que l'élégiaque y est chaque fois pensé en fonction d'un système, et qu'il s'y trouve défini par la place qu'il y occupe : l'élégiaque est conçu en fonction de sa *situation* esthétique.

Les genres poétiques selon Alain

Dans son *Système des beaux-arts* (1920), Alain consacre le livre III à la poésie et à l'éloquence. L'élégiaque, encore perçu comme catégorie essentiellement poétique, est significativement abordé par le philosophe dans un chapitre inséré entre le chapitre V, portant sur l'épique, et le chapitre VII, intitulé « Du contemplatif ». Ces trois chapitres font de l'épique la « poésie mère » dont dérivent et à laquelle s'opposent à la fois les deux autres, les trois se trouvant niées par la « prose mère » de l'apologue ou de la « fable² », présentée au chapitre VIII. S'esquisse ainsi une succession logique des « trois genres principaux³ » de la poésie, analysés selon une perspective morale puisque la poésie, qui toujours « tend naturellement au sublime » est d'emblée définie comme « cette puissance de mettre en ordre

¹ Cependant l'adjectif *élégiaque* ne connaîtra peut-être son emploi le plus fameux en histoire de la peinture qu'au moment où E. Panofsky en fera un terme clé de sa célèbre étude sur « *Et in Arcadia ego*. Poussin et la tradition élégiaque », recueillie dans *Meaning in the visual arts* (1957 ; traduit sous le titre *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts « visuels »*).

² Alain, *Système des beaux-arts* [1920], dans : *Les Arts et les Dieux*, Paris : Gallimard, 1958, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 283.

³ Alain, *Système des beaux-arts*, *ibid.*, p. 277.

et comme en objet ce qui est sauvagerie, terreur, désespoir¹ ». Il est possible de synthétiser la réflexion proposée par Alain dans ces trois chapitres et dans celui sur la « fable » sous la forme du tableau suivant :

	« <i>De l'épique</i> »	« <i>De l'élégiaque</i> »	« <i>Du contemplatif</i> »
Dominante thématique	La guerre, malheur commun et « sans aucune espérance »	« changement de toutes choses » en souvenirs de « forme supportable » et remplacés par le temps à « leur juste place », en particulier nos « maux extérieurs » et « crises de passion »	« peines affaiblies déjà par le temps »
Rapport du poète au monde et au temps	« Loi d'allégresse » qui ôte le temps de la réflexion et du retour sur soi en portant à « marcher au-devant » du malheur : le poète « se laisse porter », « il s'oublie » dans le monde objectif	La nature est « présente et témoin » et le temps comme les « choses qui le figurent » portent secours au poète pour changer les peines en doux souvenirs ; le poète élégiaque reste « au bord de l'élégie », secouru par la beauté du souvenir et non plongé dans la lamentation	« dans le contemplatif, le poète se tient au-dessus de toute peine par la considération de l'ordre des choses » et s'il « se perd dans l'objet comme l'épique » c'est selon un « mouvement [...] moins pressant »
Moment ou âge	« l'épique est jeune ou rajeunit »	« l'élégie est convenable à l'âge mûr ou mûrissant »	« le contemplatif est une vieillesse au moins d'un moment, mais forte ; c'est l'épopée du sage »
"Rythme"	Un « pas toujours égal » et qui « n'admet que des repos rares »	« le rythme nous appelle », mais selon un mouvement « retenu et prudent » réglé « sur le sentiment »	Rythme qui « peut être assez varié », et qui « admet mieux les pauses ».
Effet escompté sur le lecteur	« l'auditeur se sent l'égal du héros », c'est-à-dire qu'il se sent délivré des passions telles que la peur, la pitié, la colère	« Consolation » et « force qui nous relève et nous porte » en donnant « au souvenir une forme supportable, de façon à l'éloigner de soi assez »	Apprend à conduire l'imagination par une contemplation religieuse du monde, mais au plus près des choses et non selon une inspiration divine
Aspects stylistiques	Simplicité, monotonie, répétition	Style élevé qui interdit « le relâchement, les licences, les redites et enfin toutes les négligences d'écriture » ; composition idéalement tripartite qui en sa fin « touche au contemplatif toujours »	« description des choses, serrée et tout à fait simple » qui s'interdit les redondances ; possible immixtion de quelques mouvements élégiaques mais « à titre d'épisode ² »

L'élégiaque est donc saisi par Alain comme un espace transitoire entre l'épique, dont il découle, et le contemplatif, auquel il aboutit. Une telle assignation garde à la notion

¹ Alain, *Système des beaux-arts*, *idem*.

² Pour toutes les citations du tableau : Alain, *Système des beaux-arts*, *ibid.*, pp. 277-283 (chapitres V à VIII du livre III).

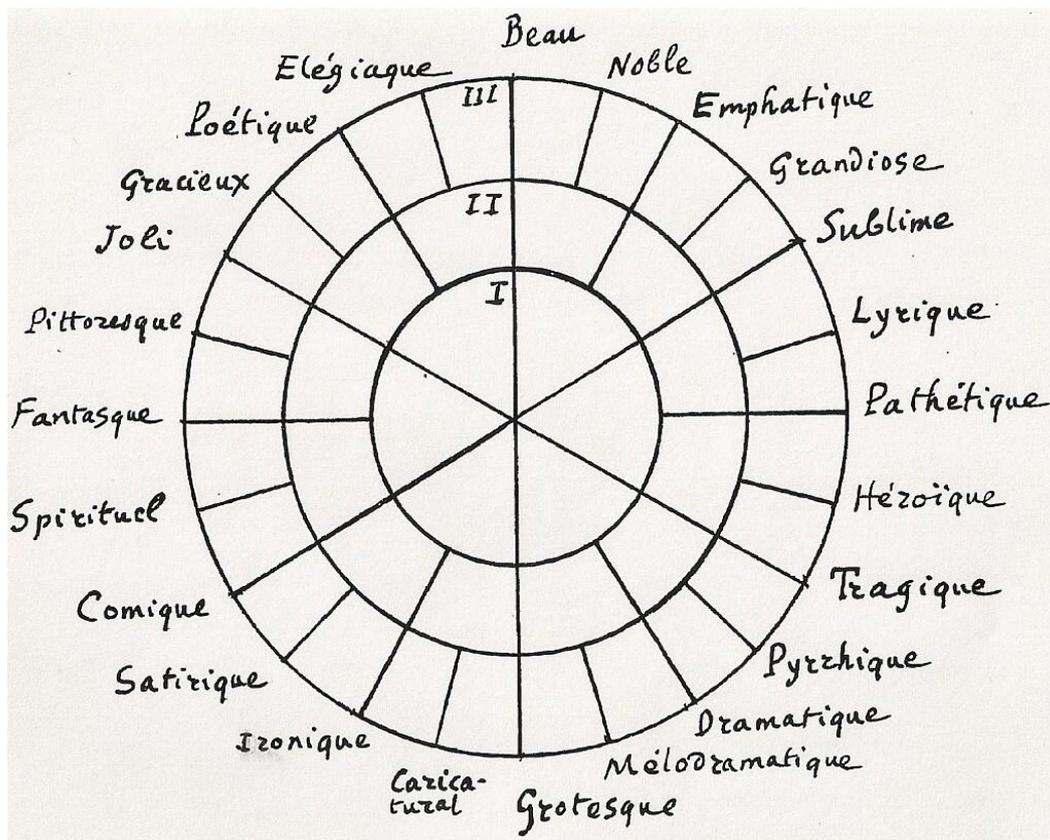
d'élégiaque sa souplesse, en évitant un bornage hermétique au profit d'une déclinaison qui n'exclut pas certaines contaminations, au contraire. La pluralité des critères (thématiques, pragmatiques, stylistiques) permet de mettre en évidence la complexité de ces notions esthétiques et les nuances qui tout à la fois les rapprochent et les discriminent. Mais cette présentation en dégradé ainsi que le choix des zones de tangence et de différenciation qui distinguent les trois types de poésie prolongent à l'évidence les intuitions romantiques, pour lesquelles le ton élégiaque, modulable, était bien l'héritage de la poésie épique (ou sacrée) originelle et devait trouver son couronnement dans l'élévation jusqu'aux frontières de la *contemplation* (pensons à l'emblématique recueil de V. Hugo) et du poème philosophique. Elle rappelle en particulier la tripartition mise en évidence par É. Deschamps. En ce sens, la réflexion esthétique d'Alain, bien qu'elle ait le mérite de confirmer une approche de l'élégiaque promue depuis le romantisme et d'en résumer brillamment l'essentiel, s'avère peu novatrice. Néanmoins, l'élégiaque est désormais inséré dans un système esthétique général, où la poésie et l'éloquence trouvent elles-mêmes une place déterminée. Alain reconnaît par là que l'élégiaque ne peut être envisagé isolément : sa définition en compréhension et en extension ne peut être affinée que si l'on considère qu'il est une position esthétique particulière en interaction avec d'autres types de poésie et en dialogue (au moins virtuel) avec d'autres arts.

La rose des vents d'Étienne Souriau

Étienne Souriau, quelques années plus tard, tente une approche sans nul doute plus originale que celle d'Alain, et bien éloignée de celle-ci par ses axiomes philosophiques, mais qui cherche également à saisir les catégories esthétiques, parmi lesquelles l'élégiaque, par la considération d'un système de situations. Dans un article qui dépasse de loin notre propos, il propose entre autres choses une « Table des Valeurs esthétiques » ou une « Rose des Vents où figurent les rhumbs de l'*Ethos* » qui essaient de transcender les hésitations et les débats entre les divers « théoriciens de l'art¹ ». Les catégories esthétiques considérées sont choisies pour leur transversalité puisque le philosophe ne les spécifie pas selon les différentes pratiques artistiques. Il obtient la figure suivante² :

¹ É. Souriau, « Art et Vérité », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, janv.-juin 1933, p. 186.

² É. Souriau, « Art et Vérité », *ibid.*, p. 188.



La situation de l'élégiaque y est indiquée d'abord, comme celle de tous les types esthétiques retenus, selon la double considération des antagonismes et des contigüités, comme É. Souriau l'explique lui-même :

Le tableau est dressé en effet, d'une part en cherchant soigneusement les antitypes, par l'expérience de l'incompatibilité artistique (pathétique-fantasque ; noble-caricatural ; emphatique-ironique, etc...) ; d'autre part en recherchant les insertions possibles, en sériation continue, de chaque valeur entre deux valeurs voisines¹.

On voit que ce croisement de coordonnées ajoute une donnée fondamentale par rapport à la réflexion d'Alain : la recherche systématique de termes opposés marque une limite absolue au mélange de la tonalité élégiaque avec d'autres « types ». Mais une troisième lecture se superpose également à celle des contigüités : la rosace est formée de trois anneaux concentriques qui correspondent à une diachronie liée à des mouvements artistiques majeurs qui scandent l'histoire des arts. Le premier anneau (I) est celui des « postes de l'*ethos* classique », le second (II) celui des postes intermédiaires occupés par l'*ethos* romantique qui « évite soigneusement » tous les précédents. Le troisième anneau (III) serait, même si É. Souriau ne l'attribue pas explicitement à un *ethos* nommé, celui de « L'art d'aujourd'hui² »,

¹ É. Souriau, « Art et Vérité », *ibid.*, p. 187.

² É. Souriau, « Art et Vérité », *idem*.

entendons l'art qui procède d'une modernité née dans la seconde moitié du XIX^e siècle, volontiers dissonant et ironique. Quelque discutables que soient les choix d'adjectifs et leur répartition dans le détail, la rosace d'É. Souriau a le mérite de souligner un aspect positivement moderne de l'élégiaque depuis Nerval et Baudelaire au moins : le « mélodramatique » en est désormais intuitivement exclu. C'est précisément reconnaître que l'élégiaque, entendu en un sens postromantique, se pense délivré, voire purgé, du larmoyant qui le rendait suspect d'une féminité molle et propice à un épanchement par trop complaisant de la douleur. Le *pathos*, pris en son sens péjoratif, ne pèse plus sur la conception de l'élégiaque qui s'impose au XX^e siècle.

Mais surtout, les démarches esthétiques d'Alain et d'É. Souriau ont ceci d'essentiel qu'elles entérinent le caractère flottant et subtil de l'élégiaque. Il appartient désormais au destinataire de l'œuvre d'art, et au lecteur dans le domaine poétique, de percevoir la dimension élégiaque d'une œuvre à travers un croisement de critères hétérogènes et un sens aigu des nuances, en l'absence de repères formels ou univoques. Les deux philosophes en effet reconnaissent le caractère empirique de leurs recherches. Ainsi Alain souhaite-t-il « que [son] lecteur ne demande point de preuves » en considérant que « l'énumération se prouve par l'impossibilité de faire mieux¹ ». De son côté É. Souriau admet que son « tableau est obtenu [...] d'une façon tout empirique et rigoureusement par tâtonnements », ce qui est à ses yeux « la preuve même du caractère de réflexion sur le fait acquis, qui donne lieu à ces entités », mais souligne que « cet empirisme a bien sa valeur » puisqu' « on rencontre, dans un tel labeur, le choc et la contrainte du positif² ». L'élégiaque est ainsi défini comme effet de lecture, dont la perception dépend de la « conscience immédiate³ » et intuitive du lecteur.

Le genre de l'élégie, quant à lui, ne dépend pas que de cette reconnaissance intuitive, mais aussi d'un contrat de lecture, qui, certes, intègre les données intuitivement perceptibles de l'élégiaque, mais les accompagne d'éléments explicites.

¹ Alain, *Système des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 277.

² É. Souriau, « Art et Vérité », *loc. cit.*, p. 187.

³ D. Combe, *Les Genres littéraires*, *op. cit.*, p. 18.

III- Le contrat élégiaque

Comment le contrat de lecture élégiaque se noue-t-il dans les recueils poétiques à partir du milieu du XX^e siècle ? La question serait fallacieuse si elle présupposait une refondation qui balayerait l'héritage des siècles précédents, et en particulier du XIX^e siècle, qui a bien au contraire établi un certain nombre de composantes du contrat que nous allons retrouver dans les recueils contemporains, mais désormais mises en œuvre selon des inflexions nouvelles, et peut-être même assouplies à la faveur de la diversité des voix (et des voies) de la poésie récente.

Chaque époque, chaque modulation de l'élégie s'est bien entendu accompagnée d'un contrat de lecture qui la distinguait, comme on aura pu s'en apercevoir à la lecture de nos deux premières parties. Deux observations nous amènent à ne faire pourtant apparaître la notion de *contrat de lecture élégiaque* qu'en abordant la poésie contemporaine. La première est que la notion nous semble d'autant plus essentielle qu'elle est alors plus problématique. En effet, l'existence même d'un tel contrat paraît douteuse, puisque, d'une part, si, depuis le romantisme, l'élégie s'est ancrée dans le domaine du lyrisme pour n'en plus sortir, le contrat élégiaque risque fort de se confondre avec le *pacte lyrique*, mieux connu de la critique, et déjà fortement formalisé par elle ; d'autre part, la diversité de la production poétique contemporaine paraît compliquer le repérage d'un nombre suffisant d'éléments stables sur lesquels fonder l'identité d'un tel contrat. La seconde observation est que le contrat élégiaque voit pourtant son existence empiriquement confirmée par le discours élégiaque contemporain, qui ne cesse d'en dessiner la généalogie et d'en caractériser les traits essentiels, pour s'y conformer partiellement tout en les remettant en jeu (sur les modes ludique, ironique, polémique, selon les cas). Et l'élégie contemporaine se définit d'ailleurs, comme on aura l'occasion de s'en apercevoir, dans la proximité et / ou la distance qu'elle adopte vis-à-vis de deux "élégies" élues : l'élégie érotique latine et l'élégie romantique (dans sa version lamartinienne notamment).

De l'existence d'un contrat élégiaque

La notion de contrat de lecture constitue un épineux problème. On peut attribuer son succès aux travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie, en particulier *Le Pacte autobiographique* (1975), ouvrage dans lequel elle est posée en relation étroite avec l'étude du genre autobiographique, et, par-delà, avec la notion de genre littéraire :

Dans « Le pacte autobiographique », je montre que ce genre se définit moins par les éléments formels qu'il intègre, que par le « contrat de lecture », et qu'une poétique historique se devrait donc d'étudier l'évolution du système des contrats de lecture et de leur fonction intégrante. Un genre littéraire est un assemblage variable, complexe, d'un certain nombre de traits distinctifs qui doivent d'abord être appréhendés synchroniquement, dans le système général d'une époque, et analytiquement par la dissociation des facteurs multiples dont la hiérarchisation est variable¹.

La notion est effectivement reprise et partiellement éclaircie à la fin de la partie intitulée « Le pacte autobiographique », qui en fait le fondement implicite de l'identité du genre :

« Contrat social » du nom propre et de la publication, « pacte » autobiographique, « pacte » romanesque, « pacte » référentiel, « pacte » fantasmatique, toutes les expressions employées renvoient à l'idée que le genre autobiographique est un genre *contractuel*. [...] La notion de « pacte autobiographique » que j'avais alors élaborée, restait flottante, faute de voir qu'un élément essentiel du contrat était le nom propre. Qu'une chose si manifeste ne m'ait pas alors frappé, montre que ce genre de contrat est implicite, et, semblant fondé sur la nature des choses, n'arrête guère la réflexion².

Mais, on le voit, Ph. Lejeune, en érigeant la notion en objet d'étude fondamental pour le genre, laisse place à un certain flottement terminologique (le « pacte » et le « contrat » sont-ils de véritables synonymes ?) et analytique, puisque le contrat est envisagé tant au niveau de l'institution littéraire (« "contrat social" du nom propre et de la publication ») que du genre (« autobiographique », « romanesque ») et que du statut factuel ou fictionnel (« référentiel », « fantasmatique »).

Métaphore juridique, transposée dans le domaine littéraire par évaporation de son caractère *acté* ou *notarié* au profit d'une conception virtuelle, la notion de contrat paraît en outre aujourd'hui encore hétérogène, et se lie diversement avec celles d'*adresse* (lectorale), de *programme* (esthétique), de *régulation* (de la lecture), de *cadre* (pragmatique) et surtout entretenir un rapport privilégié avec la notion d'*horizon d'attente* issue de l'esthétique de la réception et des études de H. R. Jauss. D'où le constat établi par Antonio Rodriguez, au terme d'une étude serrée des notions de pacte et de contrat dans les ouvrages de Ph. Lejeune : « La notion de "contrat de lecture", fréquemment utilisée, est sans doute trop large. Elle est une catégorie littéraire qui mérite d'être affinée, car elle regroupe une multitude de champs

¹ Ph. Lejeune, « Avant-propos », *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, nouvelle édition augmentée 1996, (Points essais), p. 8.

² Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *ibid.*, p. 44.

d'investigation¹ ». Afin de mettre un peu d'ordre en ce domaine, A. Rodriguez forge, à partir de bases théoriques autres que celles choisies par Ph. Lejeune, une nouvelle définition du *pacte*, mais qui se situe explicitement en amont du niveau générique².

C'est pourquoi il nous paraît difficile de renoncer totalement à la notion de contrat de lecture dans notre recherche sur l'élégie ; elle conserve, au niveau des genres littéraires, une certaine pertinence et un intérêt heuristique, malgré son immanquable instabilité et les difficultés qu'elle soulève. Car s'il est sans doute possible d'affiner quelque peu, ne serait-ce qu'à titre provisoire, sa définition pour qu'elle soit opératoire dans notre approche de l'élégie, force est de reconnaître que la dimension implicite du contrat de lecture tel que nous le visons le voue à l'appréciation et à l'interprétation du lecteur, ainsi qu'à la variabilité historique (dans le cadre de la littérature d'une époque) et individuelle (dans son actualisation au sein de chaque œuvre).

Tentons donc, dans cette perspective, d'élaborer une définition provisionnelle du contrat de lecture.

Le contrat de lecture se présente d'abord comme un ensemble de conventions plus ou moins manifestes par lesquelles l'auteur règle son projet d'écriture dans un rapport au(x) genre(s) littéraire(s) institutionnalisés, et que le lecteur déchiffre à partir d'un faisceau d'indices variablement stables et fiables, qui lui permettent de construire le genre comme une hypothèse de lecture de telle ou telle œuvre singulière. En cela, le contrat de lecture répond à la nature conventionnelle des genres au sein du jeu de la littérature, puisque « La manière la plus prudente de circonscrire le statut propre des catégories génériques dans leur diversité est sans doute de les référer à des conventions, des normes et des règles qui, à des titres divers, interviennent dans la confection des œuvres littéraires³ », et qui vont des prescriptions explicites aux traditions hypertextuelles. Le déchiffrement de ces conventions par le lecteur relève d'un processus herméneutique complexe, en ce sens qu'il touche à la totalité de l'œuvre et fait se croiser des éléments plus ou moins explicites, situés notamment dans le paratexte (péritexte, voire épitexte) et d'autres plus ou moins implicites, souvent dispersés dans le corps du texte. Le contrat de lecture engage donc toute la réception de l'œuvre,

¹ A. Rodriguez, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, op. cit., p. 69.

² « Comme il relève de la structuration discursive, le pacte se distingue nettement des genres littéraires » écrit A. Rodriguez. Et un peu plus loin : « Il se situe à un niveau plus radical que les référents génériques habituels – pensons par exemple à ceux de la nouvelle ou de l'élégie – car il oriente tous les critères » (*Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, *ibid.*, pp. 70 et 71).

³ O. Ducrot, J.-M. Schaeffer (dir.), *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., pp. 631-632.

puisqu'il oriente l'élaboration de l'horizon d'attente et confirme ou infirme celui-ci tout au long de la lecture.

Car – précision nécessaire – le contrat de lecture n'enferme pas l'auteur, bien entendu, dans un rapport contraignant au(x) genre(s), mais ne fait qu'ancrer l'œuvre singulière dans une intentionnalité auctoriale qui peut librement élaborer un contrat volontairement distinct de tout contrat générique traditionnel. C'est ce que signifie D. Maingueneau par exemple en écrivant :

Les genres ne suffisent pourtant pas à définir tous les contrats possibles de la littérature, puisque les œuvres aussi peuvent instituer des contrats singuliers. Sur cette base, on peut en distinguer trois types :

- ceux qui s'inscrivent exactement dans les limites d'un genre ;
- ceux qui jouent avec les contrats génériques (en mêlant plusieurs genres, en s'y soumettant de manière ironique, en les parodiant...);
- ceux qui se présentent hors de tout genre, c'est-à-dire prétendent définir un pacte singulier¹.

Si bien que l'instabilité fondamentale du contrat de lecture s'explique à la fois par la variabilité historique des genres, mais aussi par le rapport toujours unique que chaque œuvre singulière entretient avec les conventions génériques du champ littéraire de son époque. Nombreuses sont les perturbations possibles du rapport de conformité entre l'œuvre et le genre : entremêlement de genres pluriels, brouillage des frontières génériques, mise à distance critique des conventions génériques, refus de tout genre ; autant de positions ou de postures intentionnelles de l'auteur qui complexifient à l'envi le travail herméneutique du lecteur comme récepteur et, pourrait-on dire pour filer la métaphore juridique, comme contresignataire du contrat de lecture.

Notion instable et délicate, le contrat de lecture nous semble pourtant apte à éclairer la façon dont le lecteur peut appréhender le rapport souple et même fluctuant des recueils contemporains au genre de l'élégie, en tant qu'hypothèse de lecture qui oriente la réception et la compréhension du texte poétique.

Visibilité du contrat élégiaque

Quels indices plus ou moins explicites permettent au lecteur d'élaborer une hypothèse de lecture orientée par les conventions du genre élégiaque ? Nous ne revenons pas sur les éléments paratextuels (en particulier le titre) qui jouent un rôle important dans l'affichage

¹ D. Maingueneau, *L'Énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire* [1990], Paris : Dunod, 1995, (Lettres supérieures), p. 122.

générique. Nous cherchons désormais quels lieux textuels assurent la visibilité du genre. Quatre indices méritent selon nous d'être examinés dans la poétique contemporaine de l'élégie en tant qu'affirmation d'elle-même, c'est-à-dire en tant que la référence au genre de l'élégie constitue un aspect de la poétique même de l'élégie contemporaine : l'abolition de tout modèle formel, l'actualisation facultative de traits stylistiques traditionnels du registre élégiaque, l'intertextualité générique et la réflexivité (impliquant un métadiscours).

La question de la forme semble *a priori* ne plus se poser depuis le romantisme au moins, puisque l'élégie s'est déclarée engagée, avec Lamartine, dans le processus d'une poésie de l'informe, ou d'une *poésie n'ayant plus d'autre forme qu'elle-même*. Un rapide coup d'œil jeté sur un large corpus d'élégies contemporaines, explicitement proclamées comme appartenant au genre, ou intuitivement rattachées à lui par tout lecteur, suffit à prendre la mesure de la variété formelle du genre depuis les années 1940. On trouve ainsi des textes à l'allure hétérogène, qui actualisent toutes les catégories formelles de la poésie, au point de vérifier que l'élégie est désormais un genre qui s'affirme précisément dans le refus de tout patron. Paradoxalement, c'est l'absence de forme qui peut désormais pleinement passer pour une des caractéristiques du genre¹.

L'œuvre de Jacques Réda présente certaines élégies en vers rimés de même longueur, où les audaces métriques tirent cependant le vers du côté de la prose : l'« Élégie du fleuve » se conforme à la tradition renaissante des 12-syllabes en rimes suivies ; la « Deuxième élégie du voyage » joue avec virtuosité d'une composition en miroir où les 12-syllabes (vers unique) se répartissent en deux quatrains à rimes embrassées, puis un distique en rimes plates, suivies d'un quatrain à rimes croisées, avant de reprendre symétriquement un quatrain à rimes croisées, un distique, puis à nouveau deux quatrains à rimes embrassées². Le titre même du recueil, *L'adoption du système métrique*, s'il poursuit l'arpentage itinérant des lieux qui caractérise l'œuvre du poète, fait malicieusement signe, par la syllepse sur l'adjectif « métrique », du côté d'une exploration des formes versifiées qu'on a pu croire obsolètes, et dont l'élégie est l'un des visages anciens : la forme, ainsi exhibée, paraît encore attachée à la perception du genre. Mais c'est là un jeu rare chez les élégiaques contemporains, qui donnent

¹ Contrairement à une idée reçue, le lecteur contemporain ne se passe pas totalement du critère formel dans son approche des textes poétiques. La forme du sonnet, pour prendre un exemple aisément identifiable jusque dans sa mise en page, lui permet encore de mesurer l'adéquation plus ou moins grande d'un recueil à la tradition lyrique : les *Sonnets dublinois* (1990) de J. Réda conservent certains traits du sonnet, même en faisant signe vers sa composition élisabéthaine, alors que les sonnets d'*Un test de solitude* (1998) d'E. Hocquard dévoilent au premier coup d'œil l'écart qu'ils font subir aux dispositions habituelles.

² J. Réda, *L'adoption du système métrique. Poèmes 1999-2003*, Paris : Gallimard, 2004, (Blanche), respectivement pp. 27-29 et 33-34. Les strophes du second poème ne sont pas séparées typographiquement.

peu de pièces isométriques. Certes, P. Emmanuel en fait l'unique vers de ses *Élégies* ; mais cela caractérise moins un choix lié au genre qu'une prédilection marquée des débuts du poète, puisque, comme le note Aude Préta de Beaufort, c'est tout le premier pan de l'œuvre qui s'écrit en de souples alexandrins :

Un premier repérage à partir de la longueur du vers permet de voir quatre ensembles se dessiner dans l'œuvre de Pierre Emmanuel.

Le premier, chronologiquement cohérent, est constitué de plusieurs recueils entièrement composés de douze-syllabes (ce sont souvent des « alexandrins » sans mètre, et la rime y fait la plupart du temps défaut). Il s'agit d'*Élégies*, le premier ensemble publié, puis d'*Orphiques*, de *Prière d'Abraham* et du *Poète fou*, plus tous les recueils « de Résistance », *Jour de Colère*, *Combats avec tes défenseurs*, *La liberté guide nos pas* et *Tristesse ô ma patrie*, même si, dans ce dernier cas, trois poèmes admettent, outre quelques onze et un quatorze syllabes, quelques vers de deux, trois ou six syllabes¹.

Tout au plus peut-on avancer, pour les élégies en vers isométriques, l'hypothèse d'une certaine prédilection pour les vers longs : 12-syllabes, mais aussi 14-syllabes (dans certains textes d'*Un calendrier élégiaque* de Réda par exemple²), voire 16-syllabes, comme certaines séquences d'*Élégie à Pablo Neruda* d'Aragon³. C'est l'hétérométrie qui domine l'élégie contemporaine, et elle tend le plus souvent au vers libre, peu d'auteurs jouant sur des effets de récurrence aisément perceptibles. Les élégies de Jouve, de Guillevic, ou *Les élégies* d'E. Hocquard sont en vers libres. Mais si les vers de l'*Élégie à Pablo Neruda* cèdent parfois la place aux vers libres, ils laissent également place aux versets, tout comme, semble-t-il, dans *Élégiaque* (1979) de Robert Vigneau où il n'est pas toujours facile de décider entre le vers libre long et le verset :

Peuples nus et gourmands qui mangiez vos ancêtres
En l'orgie de leur chair savouriez leur force et goûtiez vos
 craintives tendresses
Je vous envie, j'envie vos cuisines de funérailles
Moi l'enfant des tribus civilisées
Je n'accorde pas à mon père le linceul des épices ni l'appétit de
 mes dents ni le tombeau de mon ventre
Moi des civilisations
Je jette mon père à manger aux vers à la vermine aux pourritures
Mon père ne se lèvera pas en moi au battement du balafon
Ni son père jamais dévoré ni le père de son père ni notre entier
 totem d'ancêtres ni dévorés ni debout sur mes
 jambes vivantes

¹ A. Préta de Beaufort, « La Forme brève dans la poésie de Pierre Emmanuel », *Cahiers Pierre Emmanuel*, n°3 « Pierre Emmanuel. Le Poète, les poètes », Lausanne : L'Âge d'homme, 2012, p. 76.

² Le recueil alterne irrégulièrement des poèmes en 12-syllabes et en 14-syllabes, hormis pour « Mai », pièce en 12-syllabes mais encadrée par deux 14-syllabes. La rime est fréquemment remplacée par l'assonance chez ce poète.

³ Voir par exemple la séquence initiale « Que les étoiles aient brisé d'épouvante leurs doigts enfants », ou la séquence « Qu'y pouvons-nous C'est notre vie ainsi qu'une table servie », texte carré constitué de 16 vers de 16 syllabes (L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, Paris : Gallimard, 1966, (Blanche), respectivement pp. 15 et 20). Cette œuvre d'Aragon pose problème dans la mesure où le singulier du titre et du sous-titre indiqués sur la couverture, *Élégie à Pablo Neruda. Poème*, laisse entendre que le livre constitue un seul texte, mais où une table répertorie les séquences en les désignant par leurs *incipit*. Chaque séquence possède ainsi une unité formelle, mais l'ensemble devient un poème hétérogène.

Je ne les porterai jamais en mes boyaux comme des enfants de vigueur
Je ne leur donnerai pas mes pieds pour danser ressuscités aux
batteries de mon sang dansant¹

Le verset, de même, tend parfois à se déborder dans la prose, au point de rendre indécise leur distinction. Dans *Élégies* de J. Grosjean, les trente-trois pièces sont constituées de courts paragraphes n'excédant pas les cinq lignes, ce qui peut encore les apparenter au verset, d'autant plus que bien des effets métriques et sonores y sont remarquables. Mais les paragraphes d'*Outrance utterance et autres élégies* de D. Fourcade, quoique séparés par de larges blancs et parfois dépourvus de majuscule initiale, paraissent hésiter entre le vers, le verset et la prose. La prose s'affirme clairement dans les paragraphes isolés sur chaque page de la première section d'*Élégie de la mort violente* de C. Esteban, ou mieux encore, bien entendu, avec l'*Eurydice* (1986) de Roger Munier, entièrement en prose². Le récit *Léman* publié par Jean-Marie Gleize en 1990 noue, dans une prose qui se présente comme l'héritière de la poésie, un dialogue entre l'élégie (le motif du lac évoque Lamartine) et le récit d'enquête sur la filiation, empreint de nostalgie : l'association de la poésie et de l'investigation est proche de ce que présente la même année E. Hocquard dans *Les élégies*. Le cas-limite dans cette perspective est celui des volumes intitulés *Élégies* par Renaud Camus entre 1988 et 2003 : récits sur l'énigme de l'identité ou poèmes en prose³ ? Enfin, *Description d'une Élégie* de B. Vargaftig présente quelquefois un espacement (une ouverture, un étoilement ?) typographique du texte sur la page ou sur la double page (alors souvent traversée de lignes noires verticales et épaisses qui en structurent l'espace) qui tend à abolir la frontière entre le vers et la prose⁴ ; le procédé, qui n'est pas sans évoquer la manière d'André du Bouchet, se retrouve sous des formes légèrement différentes chez J. Sacré ou chez E. Hocquard⁵.

¹ R. Vigneau, *Bucolique* suivi de *Élégiaque*, Paris : Gallimard, 1979, (Blanche), pp. 47-48. Nous respectons la mise en page de cette édition, qui participe à la perception visuelle d'un vers qui excède la largeur de la page et s'approche alors du verset.

² Sous-titré « élégie », ce texte constitue une méditation qui alterne, toujours en prose, la parole d'Orphée et celle, en italique, d'un énonciateur récitant-méditant. Voir R. Munier, *Eurydice*, Paris : Lettres vives, 1986, (Entre 4 yeux).

³ Les œuvres d'E. Hocquard, de J.-M. Gleize et de R. Camus se prêteraient aisément à une analyse des rapports entre récit à énigme et élégie. Mais les œuvres des deux derniers donnant autant de poids aux schèmes narratifs (même rompus et discontinus) qu'à ceux de la poésie, nous ne nous engagerons pas dans une telle étude.

⁴ Voir parmi de multiples exemples, la pièce XI, dans : B. Vargaftig, *Description d'une Élégie*, Paris : Seghers, 1975, (Poésie 75), non paginé.

⁵ La section I de l'« Élégie 4 » d'E. Hocquard est à cet égard frappante (*Les élégies*, *op. cit.*, pp. 55-56). Chez J. Sacré, on trouve un jeu sur une typographie qui rappelle d'abord celle du dictionnaire, mais qui s'aère ensuite pour devenir un véritable jeu sur l'espace paginal (*Cœur élégie rouge*, *op. cit.*, pp. 113-117), voire des formes « désarticulées (selon que l'on considère les formes en question du point de vue de la prose ou du point de vue du vers) prenant la double page pour unité de mesure » selon B. Conort. Voir B. Conort, « Cœur elle y gît rouge (qui gît dans l'élégie ?) », *Babel*, *loc. cit.*, p. 255.

L'élégie traverse ainsi le *continuum* des formes qui s'impose dans la poésie contemporaine en gommant toujours davantage les repères formels et typographiques les plus manifestes. Une question annexe à celle de la forme touche à la longueur du poème. On sait que ce paramètre est éminemment relatif, et qu'il a beaucoup varié dans l'histoire littéraire. En particulier, l'aune en a été assez rapidement changée par la raréfaction du genre de l'épopée depuis la fin du romantisme et surtout par la promotion de la densité poétique, dont l'acte fondateur en France est probablement la traduction de *The Philosophy of Composition* (1846) de Poe par Baudelaire sous le titre « La Genèse d'un poème ». Tout en ayant conscience de cette relativité, il est possible de reconnaître que l'élégie, longtemps tenue pour un poème de longueur moyenne, a tendance aujourd'hui à être majoritairement mise en œuvre dans des textes qu'on jugera d'une certaine ampleur, excédant en tout cas la plupart du temps la concentration du sonnet, pour prendre un repère toujours familier au lecteur contemporain. Les élégies de Jouve, de P. Emmanuel, de D. Fourcade, de Rezvani, d'E. Hocquard (dans le recueil de 1990), de J. Réda, pourront paraître assez développées ; les élégies plus ramassées de Guillevic, de J. Stéfan ou du même E. Hocquard (dans *Conditions de lumière*), ne dépassant presque jamais une trentaine de lignes, seront peut-être ressenties comme dérogeant à la tradition du genre. Mais une telle observation ne va pas sans se heurter, là encore, à l'ambiguïté des indications paratextuelles. Quelques titres et sous-titres suggèrent une unité textuelle du livre : *Élégie à Pablo Neruda*, *Élégie de la mort violente*, *Description d'une Élégie*, *Eurydice élégie*, laissent penser que les divisions textuelles apparentes ne constituent que les différentes séquences d'un même poème – ce que tendent à confirmer par exemple les échos lexicaux qui enchaînent les poèmes de l'*Élégie à Pablo Neruda*¹ – auquel cas l'élégie sera effectivement tenue pour imposante. De plus les *Élégies à Lula* de Rezvani, malgré le pluriel du titre, se présentent comme le développement d'un poème matrice dont chaque vers est le titre et le vers acrostiche (dont chaque mot est doublé) des autres poèmes : dialectique de l'unité et de la pluralité qui fait signe, non sans humour, vers les virtuosités des Grands Rhétoriciens. On constate que le seul aspect formel repérable de l'élégie contemporaine est donc, peut-être, dans une tendance globale à l'amplification (de l'alexandrin au vers libre, au verset, puis au poème en prose et au récit en prose à la manière de R. Camus ou J.-M. Gleize) et que, par contraste, la concentration (par exemple des élégies d'E. Hocquard dans *Conditions de lumière*) constitue une rupture délibérée avec le contrat élégiaque, souvent

¹ Ainsi la première séquence du livre se clôt-elle sur le vers « Ce faux-semblant sur l'extrême abîme une maison de poète », et la deuxième s'ouvre par : « Une maison comme un jeu de cartes battues » (L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *op. cit.*, pp. 15-16).

encore implicitement noué, pour bien des lecteurs comme pour bien des auteurs, à la notion d'épanchement (nœud hérité du romantisme et qui persiste malgré sa remise en cause moderne). Quoi qu'il en soit, de telles constatations ne permettent que d'affirmer l'importance toute relative des critères formels dans le contrat de lecture élégiaque.

La « formation sensible¹ » du texte élégiaque contemporain étant ainsi de plus en plus ouverte à la diversité formelle, les critères d'ordre stylistique semblent également douteux. Le « ton » élégiaque appelle en effet, au niveau stylistique, ce qu'il est d'usage de désigner aujourd'hui sous la notion de tonalité ou de registre, « catégorie sinon opératoire, du moins descriptive », qui « peine à émerger d'une zone frontière interlope traditionnellement située entre le genre et le texte² », mais constituée par la congruence de certains traits rhétoriques et stylistiques en vue d'une visée pragmatique. Mais la « dominante tonale » élégiaque demeure elle-même suspecte de subjectivisme et de ruse classificatoire, aux yeux de stylisticiens tels que Georges Molinié, qui juge nécessaire d'en réduire justement la portée :

On est évidemment libre de finasser. On rencontrera peut-être la nuance de l'élégie. Un ton élégiaque est-il objectivement déterminable ? [...] On prendra [...], bonnement, le mot au sens d'une seule orientation au sein du lyrisme : l'expression du sentiment amoureux, assorti d'une connotation plaintive. Deux traits seuls semblent caractériser le ton élégiaque, en plus de ceux qui marquent le lyrisme en général : un lexique *ad hoc*, et des faits particuliers de distribution, soit dans l'alignement, le nombre et la disposition des caractérisants, soit dans les phénomènes de rythme, maximalisés en poésie, plus subtils en prose, liés à tout ce qui marque la prose poétique. Bien sûr, tous ces ingrédients peuvent être pimentés de diverses figures microstructurales portant sur le matériel phonique³.

L'idée d'une tonalité élégiaque participe de l'ancrage de l'élégie dans le domaine du lyrisme à l'orée du XIX^e siècle en l'orientant vers l'inflexion, la nuance. De ce fait, comme le signale G. Molinié, la tonalité croise et recouvre, au niveau stylistique, les traits bien connus du lyrisme, tels que l'importance de la modalité exclamative et les marques de présence du locuteur et de l'allocutaire, mais en surexploite dans le même temps certains possibles qu'elle convertit en dominantes caractéristiques : antithèses lexicales et oppositions temporelles entre le passé et le présent, tension entre les formes de haut degré déterminant une tendance hyperbolique (élogieuse) et les effets d'atténuation divers (équilibre et régularité métrico-prosodiques, euphémisations lexicales). On ne peut nier que ces traits soient sensibles chez un certain nombre de poètes élégiaques contemporains. D. Combe isole ainsi à juste raison certains

¹ A. Rodriguez, *Le Pacte lyrique*, op. cit., p. 195.

² L. Gaudin-Bordes et G. Salvan, « Pourquoi les registres ? », dans : L. Gaudin-Bordes et G. Salvan (dir.), *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, op. cit., p. 12 et 14.

³ G. Molinié, *Éléments de stylistique française* [1986], Paris : P.U.F., 1997, (Linguistique nouvelle), pp. 158-159.

« schèmes rhétoriques de l'Élégie¹ » chez Pierre Jean Jouve, dont il analyse un poème de *Matière céleste* :

Assurément, en raison même du sujet – la mort d'Hélène –, cette poésie participe d'une rhétorique de la déploration qui l'apparente à l'ancienne élégie. L'admirable poème « Pays d'Hélène » présente les traits stylistiques de la fonction émotive par des actes de langage comme l'exclamation, selon l'*éthos* de la tristesse [...].

On ne saurait imaginer meilleur exemple de ce langage « pathématique » invoqué par J. Cohen, puisque, outre les phrases exclamatives, on y trouve des adverbes d'intensité (« comme », « que »), des adjectifs marquant le haut degré (« inhumaine », « inimaginable », « grands soirs », « incomparable »...) réunis dans un « haut langage » qui est une célébration, un panégyrique que le deuil transforme en Élégie².

Mais il est évident que nombre de poètes contemporains ne s'inscrivent pas – et ce de façon délibérée – dans ces schèmes traditionnels que Jouve décide de réinvestir quant à lui. Les traits stylistiques de la tonalité élégiaque ne relèvent donc plus que d'une tradition (ce que souligne la formule « l'ancienne élégie ») dont il appartient à chaque poète, désormais, d'actualiser ou non dans leur écriture selon les options de leur poétique individuelle.

La présence d'une intertextualité générique patente, que celle-ci soit l'occasion d'hommages ou qu'elle implique une distance critique, est sans doute un marqueur plus spécifique. Nous en donnerons trois exemples principaux. Dans *Cœur élégie rouge*, J. Sacré distille une intertextualité allusive, qui entre dans la suggestion d'une tonalité élégiaque plus qu'elle ne signale une filiation générique. Le poète cite d'abord à deux reprises J.-J. Rousseau, en pensant d'abord à l'auteur mélancolique des *Rêveries du promeneur solitaire* : « Le paysage et le bruit, tes joues, sont comme l'infinie transparence d'une phrase de Balzac ou de Rousseau », puis : « Il faudrait des phrases comme il y en a dans les rêveries de Rousseau³ ». Rousseau fonctionne comme signal de l'adéquation d'un style poétique à l'expression du rapport mélancolique au monde et à la nature. Un autre intertexte provient de la littérature espagnole et relève de l'affichage générique : « Je pense à Platero y yo⁴ », allusion annoncée à la page précédente par l'« âne doux » qui contient l'intelligence et [l]es désirs grotesques » de l'ami disparu dans « son museau familial⁵ ». Ce récit poétique de J. R. Jiménez est fréquemment accompagné du sous-titre éditorial « élégie andalouse », emprunté à un livre de souvenirs selon une analogie indiquée par l'auteur lui-même⁶. Il renvoie à une

¹ D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, op. cit., p. 172.

² D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, *ibid.*, pp. 172-173.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, op. cit., pp. 142 et 165.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 144.

⁵ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, pp. 143.

⁶ Dans un projet de préface pour une réédition de *Platero y yo*, Jiménez écrit : « Primero lo [*Platero y yo*] pensé como un libro de recuerdos del mismo estilo que "Las Flores de Moguer", "Entes y sombras de mi infancia", "Elejías andaluzas" » [Je le conçus d'abord comme un livre de souvenirs du même style que *Les Fleurs de Moguer*, *Êtres et esprits de mon enfance*, *Élégies andalouses*] (J. R. Jiménez, « Prólogo a la nueva edición », *Platero y yo* [1917], Madrid : Castalia, 1992, (Didáctica), p. 281 – nous traduisons).

esthétique de la simplicité, l'ouvrage étant destiné aux enfants, et à une atmosphère bucolique et tendre, où la complicité du narrateur avec l'animal innocent dessine l'image d'une littérature de confiance et d'expression authentique des sentiments. L'élégie suggère par là l'idéal de naïveté qui l'appelle, la travaille, et dont elle mesure en même temps l'impossibilité :

Je parle sans souci de construire (apparemment), j'introduis dans ce texte qui est une invasion les lectures d'aujourd'hui, les érables rouges de la Nouvelle-Angleterre, une ferme au fond d'un pays (la terre enfin y joint le ciel) – et j'y pense que tu as déserté peut-être ces pièges : ce n'est que mon peu de foi, mon incapacité banale à comprendre les paradis.

On revient très tard de ces lointaines pâtures (Les Rondes, Les Cailloux blancs) ; il y a eu des herbes, brises, chardons, rumex crépus. Je pense à Platero y yo I wish I were in the green. I am. Les bêtes (jeunes châtions, génisses) bougent dans l'ombre du soir. Tout mesure avec une infinie attention la distance qu'il y a jusqu'au cœur (arbres lumière) de la ferme¹.

Parole qui voudrait traverser le texte pour rejoindre le végétal, la présence vitale du vert, et aussi l'ami disparu (figure absente du paysage), mais qui échoue à se faire suffisamment transparente pour atteindre le « cœur (arbres lumière) de la ferme » parce que le texte ne peut rien être sinon une envahissante profusion de « lectures », d'« herbes » et de langues, une épaisseur de langage où les mots coagulent sans retenir la vie même des choses et des êtres. L'intertexte est donc à la fois vocation de naïveté et désignation de l'obstacle, désir de la présence et présence de la littérature.

Dans *Les élégies*, E. Hocquard multiplie les échos intertextuels, de l'allusion implicite (« E.P. mort à Venise », où l'on peut entendre le titre du sombre récit de T. Mann) à la citation (« *Voici l'homme* », reprise des Évangiles), en passant par la simple mention (ainsi d'« Hérodote », ou de la « page de Plotin sur l'un² »). Mais parmi cette intertextualité protéiforme, on lit, à la fin de la deuxième section de l'élégie 3, ces deux vers :

Dans cette affaire m'être identifié à Properce
ne m'a pas fait avancer d'un pouce³.

Cet intertexte prend un tout autre relief par le retour qu'il permet sur l'écriture elle-même et sur la figure qu'il donne, en la rejetant, au sujet élégiaque. Les deux vers cités inscrivent le recueil dans la lignée des élégiaques latins, mais aussi dans la perspective du polar américain, dont E. Hocquard est amateur⁴ ; l'élégie latine est ici le froid moment d'une double enquête sur soi et sur la parole élégiaque, qui se poursuit en faisant « un brin / de conduite / à Ovide /

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, op. cit., p. 144.

² E. Hocquard, *Les élégies*, op. cit., respectivement pp. 58, 39, 26 et 43.

³ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 42.

⁴ L'admiration pour R. Chandler et pour D. Hammett est notamment perceptible dans l'« Entretien avec Stéphane Bacquey » inséré dans *ma haie*, op. cit., pp. 273-292.

sur la route de Thomes » avant d'aller « [s'] enterrer à Provins¹ ». L'élégie hocquardienne exhibe ses références et les tient à distance simultanément dans un jeu de masques et de rencontres, dans une succession de situations, qui met en mouvement puis arrête plusieurs fois de suite sa progression vers elle-même. Paradoxalement, dans le rapprochement fugitif et l'abandon de plusieurs figures emblématiques de l'élégie latine, le sujet trouve sa propre figure d'élégiaque en négatif, d'« élégiaque inverse », qui ne se définit plus comme une voix plaintive mais comme celui qui s'occupe d'« une affaire de grammaire² ». Parallèlement l'élégie devient enfin elle-même, naît à elle-même, puisque « l'immobilité héraldique des choses / périmées³ » et de l'écriture est précisément un aspect majeur de l'expérience élégiaque, qui fige le sujet dans un temps qui passe et ne passe pas, qui lui fait faire « un brin de conduite » sans qu'il « avanc[e] d'un pouce ».

L'intertextualité élégiaque, aussi allusive soit-elle, est donc, pour J. Sacré comme pour E. Hocquard, à la fois la signature de l'inscription dans un genre et l'occasion de définir une poétique dont le premier postulat est l'impossibilité d'imiter les aînés (tutelles, mais non modèles) jointe à l'impossibilité des les oublier. Il y a là le symptôme d'une hantise de l'élégie : l'élégie n'est plus possible, mais il n'est pas possible de ne plus écrire d'élégies. C'est peut-être une même hantise que nous désigne la généalogie étrange à laquelle paraît consacrée la première partie des *Élégiades* de J. Stéfan. Dans ces « Quatrièmes dévotions » défilent, « dans une intempestive proximité⁴ », et pourtant dans un ordre globalement chronologique, Tibulle et Ovide, suivis d'Horace, de Tou Fou, du Tasse, de Sponde, de Ronsard, et d'autres jusqu'à J. Réda et « au dit S. », figure posthume de Jude Stéfan lui-même. Si de nombreux noms se justifient par leur œuvre expressément élégiaque (Tibulle, Ovide, Ronsard, Théophile, Lamartine, Réda), d'autres surprennent davantage : Sponde, Flaubert ou Thomas Bernhard par exemple, et font signe vers une volonté de dénuder la vie, d'en montrer (par un baroque tragique ou par l'ironie) l'aspect obscène. L'intertextualité s'offre comme œuvre de dévotion envers des auteurs révéérés, comme une filiation sacrée qui se refuse pourtant à l'idéalisation. Car c'est une ronde macabre de « si voués à crever

¹ E. Hocquard, *Les élégies*, *op. cit.*, p. 49. Le choix de l'élégie latine n'est pas neutre : sans doute E. Hocquard a-t-il été sensible à la dimension largement rhétorique et codifiée des poèmes de Properce et d'Ovide, que Paul Veyne mettra au jour en 1983, c'est-à-dire quatre ans après la première publication de l'élégie 3.

² E. Hocquard, « Cette histoire est la mienne. Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », *ma haie*, *op. cit.*, pp. 462 et 466.

³ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 39.

⁴ Y. Charnet, « Pour un lyrisme bas », *Prétexte*, n°20, hiver 1999, pp. 5-11, disponible à l'adresse suivante : http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPr%C3%A9texte/revue/critique/articles_fr/articles/stefan_pour-un-lyrisme-bas.htm [Consulté le 13 mars 2013].

squelettes¹ » qui s'anime, dans la « tragédie des viandes crochées² » et le grotesque d'« un bouquet de persil dans les oreilles du bœuf³ ». Écœurante omniprésence des corps décharnés, peut-être moins repoussants pourtant que les « grailonneux humains⁴ » parmi lesquels errent les morts et qu'ils entraînent inévitablement avec eux, poursuivant une obscène activité qui abouche le sexe et l'effroi comme la vie et la mort, le « cimetière » et le « lupanar » :

à nouveau dans ce bordel au bord de l'eau
présents de sa paillardie en août les glaïeuls
cinq s'offriront
au très ancien enfant
dès le seuil du lupanar
en cinglons jusqu'à la septième côte
par tous les creux de son corps va-
riant en douze postures nos baisers
puis dans la paix de ses mains
l'ennui l'a repris refigé
sous les cieus sans lois
sous les mouettes sans cri
ô dents bientôt de janvier
cimetière bossué en baltique⁵

Les morts déniaient les vivants, et leurs paroles leur enlèvent toute illusion. L'étreinte sexuelle est aussi ventriloquie textuelle : un concert de voix s'entend et se met en scène comme théâtre de la contre-élégie, comme travail, au sein de l'élégie, d'une parole grinçante de la mort mise à nu (sous les morts mis à nu), « chance de la poésie-contre⁶ ». Les italiques et les guillemets esquissent la silhouette de la Parque : « Parque douze fois nommée, plurielle ou Vieille / en italique ou guillemets, en majuscule majesté / qualifiée, citée, abrégée ». Îlots intertextuels, paroles récifales, les citations sont les brisants sur lesquels se fend la consolation élégiaque pour devenir l'épopée de « "l'éternité, immense ossuaire"⁷ » selon la formule empruntée à Tou Fou, c'est-à-dire la *parade* – en tous les sens du terme – des « rires iliadiques⁸ » seuls capables de « conjurer la visite des larmes⁹ ». Le latin de Tibulle (« *deficiente manu* ») et d'Ovide (« (*iure tibi grates, candido lector, ago*) »), les mots de Sponde (« "et quel bien de la Mort ?" »), de Ronsard (« "les os de toi belle Marie" ») ou de Théophile de Viau (« *Phyllis tout est foutu* ») se conjuguent pour dévoiler sarcastiquement la comédie bouffonne de l'amour et la parole scurrile de l'élégie sentimentale¹. L'élégie devient

¹ J. Stéfan, *Élégies*, op. cit., p. 22.

² J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 19.

³ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 14.

⁴ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 16.

⁵ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 21.

⁶ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 16.

⁷ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 14.

⁸ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 24.

⁹ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 14.

¹ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, respectivement pp. 11, 12, 16, 17, et 18.

élégiaque quand le tissu du texte se dépiaute, quand la poésie est déchirée ou équarrie par les voix des « grands morts » qui hantent la parole des vivants :

yeux affamés langue tirée
ma peau ma peau toutes la convoitèrent
jusqu'à l'extrême âge
jusqu'à la dernière décharge avant la flaccidité
« l'éternité, immense ossuaire », Tou Fou je
pense à toi longtemps après ton siècle 8^e ¹

Le corps s'ouvre, éjaculant une parole de la vérité crue. La peau amollie du mort peut enfin être, comme les mots, écorchée, ainsi que le suggère la déformation de *flaccidité* en « flaccité ». Dès lors, le sujet élégiaque se dissèque lui-même, et, cadavre béant (« alors qu'on peigne mes os en bleu, vert, rouge² »), finit par prendre place parmi les morts, ironiquement dès cette première partie du recueil :

ci-gît J.S. esprit lugubre à parole
rare qui ne goûtera du pain des anges
entre-temps au sommeil se jetant comme
sur tes bas flancs
enfoncé dans l'août
[...]
Où sera Stéfan le feu – non ce qui brûle !

(au dit S.)³

Le sujet élégiaque ne se trouve que dans sa « parole / rare », boiteuse dans son enjambement qui lui met déjà un pied dans la tombe, désenchantée de n'y pas découvrir de paradis. Dès lors, il hante son propre texte de son pseudonyme de *Jude Stéfan*, bientôt réduit à l'initiale S. et devenu fantôme, présent et absent, impossible à distinguer des autres auteurs. En effet, tous les auteurs (« à Tibulle », « à Lamartine⁴ », etc.) sont nommés à la fin de chaque poème, dans une formule votive en italique – signe d'une présence oblique, indirecte – et entre parenthèses – signe de ponctuation qui indique le suspens de la présence ou la résistance à l'effacement, comme on voudra. Ce dispositif, joint à celui des citations, forme des trouées qui métamorphosent l'*élégiaque* en parole habitée d'altérité, ou mieux hantée, puisque par la parenthèse votive, en bas à droite du texte, non seulement l'altérité rôde dans les marges, mais elle fait vaciller les identités énonciatives : dans la proximité formelle de la dédicace (l'offrande), elle occupe pourtant sur la page la place habituelle de la signature, ce qui élève le destinataire au rôle de coauteur, de *voix intérieure* (et d'outre-tombe). Ou plutôt cela signe la voix qui sourd sous la parole du poète et qui la travaille, met à nu son projet de faire jouer la mort *contre* la poésie (*tout contre*, mais aussi *en opposition à*).

¹ J. Stéfan, *Élégiaques*, *ibid.*, p. 14.

² J. Stéfan, *Élégiaques*, *ibid.*, p. 24.

³ J. Stéfan, *Élégiaques*, *ibid.*, p. 28.

⁴ J. Stéfan, *Élégiaques*, *ibid.*, pp. 11 et 19.

On l'aura compris à travers ces trois exemples, l'intertextualité de l'élégie contemporaine n'apporte pas qu'une confirmation d'identité générique au lecteur ; elle postule une position problématique par rapport au genre, ou tout au moins aux idées reçues que ce genre si particulier porte avec lui. L'intertextualité est donc perçue comme un vecteur privilégié de la métadiscursivité, phénomène fort répandu de la poésie moderne et contemporaine au point qu'on ait pu faire de l'autotélicité un trait définitoire de celle-ci. L'élégie recourt au métadiscours avec une fréquence et une acuité assez remarquables, par quoi elle se dénonce comme un genre problématique, par lequel la poésie interroge, non sans quelque anxiété parfois, ses propres limites et son éventuelle finitude. Néanmoins l'usage du métadiscours ne se réduit pas à une telle incertitude, et permet quelquefois aussi à la poésie de mettre en évidence ses pouvoirs. Aussi serait-il trop facile de faire de la métadiscursivité élégiaque une simple déploration d'une poésie qui se perd, qui est perdue. Il s'agit bien plutôt d'un examen critique, d'une constante interrogation, que d'un constat alarmiste. Les stratégies métadiscursives que déploient les poètes sont en effet très variables, si bien qu'on ne saurait les considérer comme des caractéristiques indubitables et spécifiques de l'élégie. Il faut sans doute davantage les tenir, plus prudemment, pour des revendications explicites de l'appartenance de l'élégie au domaine de la poésie, revendications qui ont *tendance* à s'accompagner d'une inquiétude sur la possibilité même de la poésie.

En effet, à observer les *Élégies* de J. Grosjean, par exemple, on remarque que le métadiscours, fragmentaire et disséminé, ne renvoie pas directement à l'élégie. Volontiers imprécis, voire métaphorique, il fait signe vers le domaine plus large de la poésie lyrique, grâce aux isotopies de la parole et du silence, de la voix et de l'écoute, mais aussi au champ lexical de l'écriture et à un métalangage grammatical certes réduit mais récurrent. Ainsi, le recueil s'ouvre sur une parole : « C'est un bruissement qui me promet ton regard¹ ». Bruissement de la langue et acte de langage mettent en valeur l'efficace d'une parole originelle qui naît au poème, avec le poème. Parole conative, interpellant le poète et naissant avec lui (co-native) dans une oralité qui, n'atteignant pas encore la pleine articulation, a pourtant le pouvoir évocatoire de susciter une présence, de faire advenir ce qu'elle appelle. Mais le recueil se clôt également sur un métadiscours : « La patiente écriture qui me parla longtemps à mots couverts au fond de l'âme, t'illumine le corps¹ ». L'ensemble des poèmes est par là inscrit dans un parcours qui va de l'oralité à l'écriture, et de la promesse à la

¹ J. Grosjean, *Élégies* [1967], dans : *La Gloire précédé de Apocalypse, Hiver et Élégies*, Paris : Gallimard, 1969, (Poésie), p. 109.

¹ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 176.

présence, ou, mieux, de la prophétie à la transfiguration en corps de lumière, c'est-à-dire d'une absence à une autre, mais incommensurables l'une à l'autre. La substitution d'une absence par l'autre, accomplie par le poème, souligne la performativité de la parole poétique, réactivant sa valeur sacrée, ses pouvoirs incantatoires. L'ensemble des poèmes intermédiaires ne cesse de thématiser la parole et le silence, de les lier à la réflexion sur l'écriture et son lien à la mort, comme dans ce paragraphe de l'élégie XXIV : « Patience, dormons comme le texte dans le livre et comme le corps dans le sépulcre¹ [...] ». L'article défini qui précède les noms « texte » et « livre » invite à identifier le recueil *Élégies* comme le référent, le métadiscours devenant dans cette hypothèse particulièrement explicite, mettant en scène la poésie comme lente conquête d'une présence animée. De même, *Les élégies* d'E. Hocquard emploient un métadiscours plus axé sur l'acte poétique que sur le genre de l'élégie, alors même que ce discours est à la fois beaucoup plus massif (quasi permanent), et que l'oralité y occupe largement moins de place que l'écriture. Le « mot » et la « phrase » sont les entités privilégiées du métadiscours : la troisième section de l'élégie 5 constate leur usure, c'est-à-dire leur manque de mesure. Les mots « ne mesurent rien² », parce qu'ils n'ont plus d'épaisseur. Le poème ne se limite pas au constat, il s'évertue à accentuer cette usure, en en faisant un usage immodéré, multipliant les occurrences des mêmes mots (« hiver », « temps », « mots »...) dans une diction qui joue de la répétition et de la reprise. Les dernières sections de l'élégie 7 renvoient directement à l'écriture même du recueil : « j'ai commencé ce livre / il y a tout juste vingt ans », « prends un mot / un mot tel que Hudson / et fais passer la rivière / dans ce poème³ ». Les déictiques renvoient au geste même de l'écriture, qui se donne à voir comme ce « *Très vieux spectacle encore intelligible / Et cependant si nouveau en quelque sorte*⁴ » qu'annonçait la formule de l'élégie 1 dont la mise en italique laissait entendre une double référence au dit et au dire.

D'autres recueils élaborent un métadiscours plus aiguisé, dans lequel le nom du genre lui-même apparaît, comme dans *Cœur élégie rouge* de J. Sacré. Le lecteur ne peut qu'être frappé par la fréquence des mots « poème » et « écrire » dans le recueil, notamment dans sa troisième et dernière partie, où le lexique grammatical survient (« les adjectifs envahissent les verbes¹ ») et où l'acte d'écrire s'exhibe : « pour finir cette élégie il faut que je le croie¹ ». L'influence de Ponge n'est pas étrangère à une telle insistance :

¹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 158.

² E. Hocquard, *Les élégies, op. cit.*, p. 76.

³ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, pp. 117 et 119.

⁴ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 10.

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, op. cit.*, p. 148.

Certes, la leçon de Ponge, c'est aussi le souci matérialiste de porter au jour du poème ses conditions de production. Aussi les livres de James Sacré ne dissocient-ils jamais le poème de la réflexion sur son écriture : il traîne toujours sa « guenille » avec lui. Mais cette réflexion ne procède pas d'un art poétique sûr de ses axiomes².

Mais, poursuit J.-C. Pinson, cette réflexivité procède surtout chez J. Sacré d'un rapport inquiet à la langue, qui fait de sa poésie un entrelacs unique de *poésie naïve* et de *poésie sentimentale* au sens de Schiller :

Poète moderne de l'intranquillité (mais y a-t-il jamais eu vraiment de poète de la tranquillité ?), James Sacré l'est en effet d'abord dans son rapport à la langue, rapport dominé par la conscience des limites du langage et de l'impouvoir (ou du peu de pouvoir) des mots. D'où, dans sa poésie, le constant redoublement réflexif de la diction du monde par l'interrogation sur les conditions de fabrication du poème. Ou plutôt l'entrelacs des deux régimes, « naïf » et « sentimental », car le second n'est pas simplement l'accompagnement du premier. L'intuitif et le réflexif s'entremêlent constamment, naissent sans cesse l'un de l'autre, se disjoignent et se rejoignent en un mouvement fugué, mouvement continuellement menacé par le défaut du sens et le silence qu'au bord des mots font naître les énoncés mi-figue mi-raisin du poème³.

L'auteur de *La Poésie, comment dire ?* (1993) conçoit la poésie comme une activité, non comme une essence ; aussi se montre-t-il *a priori* peu soucieux des genres, qui ne pourraient être que des stases de ce qui doit s'apparenter à un geste sans cesse repris dans la langue. Si l'élégie est par deux fois nommée, pourtant, dans le corps du texte de *Cœur élégie rouge*, on comprend donc que ce n'est pas sa nature de genre littéraire qui intéresse J. Sacré (si genre il y a), mais le geste qu'elle désigne. Et ce geste est une perte dans le langage, est la perte du langage, qui ne peut jamais retenir les choses, qui laisse toujours échapper le réel. Les deux mentions de l'élégie, B. Conort l'a bien vu⁴, se répondent en un mouvement inverse, puisque le mouvement vers le monde amorcé dans le genre :

Je viens dans l'élégie pour dire avec la simplicité qu'il faut : je t'aime et je le sens bien le rouge de mon cœur est naïf :
L'odeur d'un chemin où sont passées les charretées de foin s'en va ; le rouge devient plus rouge⁵.

n'aboutit qu'à la nécessaire déception par quoi naît le poème en manquant le réel :

Je suis sûr qu'il y a un endroit où je vais trouver les vrais arbres ; pour finir cette élégie il faut que je le croie. Je vais parler encore des hangars, du puits, d'un jardin
je ne trouve toujours que des poèmes : j'y mets mon cœur ; à chaque fois le poème en meurt⁶.

Dans la poétique de J. Sacré, le métadiscours ne vaut pas pour lui-même, mais comme indice du geste incertain de la poésie, qui, refusant l'intransitivité d'un textualisme qui tourne à vide, mais sachant l'irréparable défaut du langage, tente une avancée aventureuse vers l'existence¹.

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, ibid.*, p. 164.

² J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve, op. cit.*, p. 219.

³ J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve, ibid.*, pp. 226-227.

⁴ B. Conort, « Cœur elle y gît rouge (qui gît dans l'élégie ?) », *Babel, loc. cit.*, pp. 258-259.

⁵ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, op. cit.*, p. 131.

⁶ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, ibid.*, p. 164.

¹ Nous préférons ce terme à celui de « présence » parce que, ainsi que l'a montré J.-C. Pinson, si J. Sacré se rapproche par certains aspects de la quête d'Y. Bonnefoy, sa poésie vise une présence qui « est appréhendée sans

Un pas de plus est franchi dans *Outrance utterance et autres élégies*, « livre où le poème, selon un geste foncièrement romantique (au sens du romantisme de Iéna), tend à se faire essai », selon J.-C. Pinson, pour qui « les nombreux énoncés réflexifs [...] sont comme la basse continue des livres de Dominique Fourcade¹ ». La métaphore musicale est essentielle en ce qui concerne l'élégie. En effet, les occurrences du mot *élégie* participent d'un métalangage qui, dans le jeu du silence et de la litanie, dans la scansion des blancs et des mots, assure conjointement l'engendrement du poème dans son rythme propre et l'engouffrement du sujet dans son propre murmure :

dans la phr l'air est quarante fois plus pur que dans l'atmosphère,
la phrase romanesque qui va de ta nuque à tes reins, en bois de gommier,
sans l'expérience d'elle-même, comme une élégie,
par des acacias de lumière et d'ombre alternées,
comme une élégie, avec ses nœuds de vapeur,
la phrase allongée sur le plus haut plongeur,
dont ne s'obtient qu'un polaroid raté,
ou toute autre, tout silence, un amour, toute souffrance, une phrase, calque anonyme et surprenant d'un prototype immergé dont nous avons la notion,
toute phrase, dans sa lumière de miel gris, précisément une lumière de calque,
so loving and companionable,
perdue dans le souvenir de son centre obscur, le lieu rose aux bords noircis, le centre allant s'obscurcissant plus on l'approche, le cœur de l'outrance, le lieu aux bords brûlés, mais c'est le reflet qui est enveloppant,
utterance, within itself bouncing,
chaîne des dégâts immatériels,
et je suis là m'engouffrant²,

La phrase, naissant de sa troncature aérée de silence (« phr »), mais se déployant depuis toujours et sans l'arrêt possible d'un point final, s'aventure, « sans l'expérience d'elle-même », vers ce qui est en avant d'elle-même. Elle peut ainsi faire lever, dans le flux et reflux irrégulier de son rythme (répétitions obsédantes, allers-retours du français à l'anglais), le « clapot du poème », c'est-à-dire « une agitation due à la rencontre de houles venant de sens divers et qui est, quant aux couches denses qu'elle met en jeu, nettement en deçà de la voix du

l'hypothèque métaphysique qui continue, malgré tout, de grever la poétique de Bonnefoy » (J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve*, op. cit., p. 222).

¹ J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve*, *ibid.*, pp. 246 et 248.

² D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, op. cit., pp. 84-85.

poème, mais qui n'appartient pas non plus au poète¹ ». Dépossession fondamentale du poète, cette expérience n'est pas vocalisation d'un chant, mais production d'espace : « écrivant un poème, j'écris des sons, un rythme, une mélodie, un espace – de l'air en somme² ».

Le métadiscours ancre donc chaque fois, si besoin était, le recueil d'élégies dans le domaine de la poésie, et confirme souvent, par l'emploi du mot *élégie* dans le corps même du poème, l'identité générique. Mais celle-ci se trouve tout aussitôt prise dans une réflexion métapoétique qui la problématise et met en marche le lecteur vers la compréhension de la poétique spécifique à tel ou tel poète. On s'aperçoit que la revendication générique, dans l'élégie contemporaine, s'affirme problématique dans le mouvement même où elle s'affiche : les seuils titulaires, l'intertextualité générique sous ses différentes formes et le métadiscours posent en un même geste l'identité générique et sa mise en question.

La formation subjective

En tant que genre littéraire, l'élégie continue à être spontanément ressentie comme un lieu privilégié d'une forte activation du « cadre intentionnel » lyrique, pour reprendre la terminologie d'A. Rodriguez. Une telle dominante peut être perçue de manière intuitive, mais elle est d'autant plus nette que le genre est désormais, depuis le romantisme au moins, étroitement et massivement associé au lyrisme, c'est-à-dire à un effet de confusion entre le discours lyrique et la référentialité autobiographique qui entraîne une impression de sincérité, d'adéquation du poème au domaine personnel. Il nous faut donc repartir de la définition de ce cadre intentionnel lyrique :

Le pacte lyrique articule la mise en forme affective du pâtir humain. Son effet global consiste à faire sentir et ressentir des rapports affectifs au monde. La formation sensible a une importance accrue dans ce pacte. La configuration repose fréquemment sur la dynamique de la formation sensible. Le sentir et l'affectif sont fortement ancrés dans la constitution de la matière signifiante. Les traits régionaux de la formation sensible peuvent être répartis entre ceux qui ont un effet rythmique et ceux qui ont un effet de coloration, même si ces deux pôles sont en étroite interaction. La formation sensible donne ainsi une « incarnation » matérielle à la voix de l'énonciation. De la configuration générale résulte une forme affective générale que le lecteur peut identifier, par la formation subjective, à une voix rattachée à un ou plusieurs sujets (le locuteur principal, les personnages, les personnifications) ou à une « aire pathique » sans sujet explicite, mais figuré notamment par les paysages, les choses ou les thèmes (paradis, aube). L'énonciation lyrique se pose aussi bien dans un statut de fiction que dans un statut factuel. Elle adopte tant les traits de l'autobiographie que ceux de la feintise dans la mesure où ils organisent une affectivité générale qui correspond à l'effet global du pacte. Dans la formation référentielle, la stratégie de l'évocation guide les dimensions de la prédication et de la référence dédoublée. Du côté de la prédication, le pacte lyrique implique une dominante de la prédication métaphorique, telle qu'elle a pu

¹ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 23.

² D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 24.

être définie de manière large par Paul Ricœur dans *La Métaphore vive*. Une causalité affective redécrit le monde selon une logique inédite qui instaure de nouveaux rapports entre sujet et prédicat. De nombreux principes logiques sont ainsi remis en question. La référence dans le pacte lyrique est fréquemment dédoublée, c'est-à-dire qu'elle est autoréférence (poéticité) et monstration des liens du sujet au monde. Le lyrique met en forme le pâtre humain ; il renvoie ainsi aux dimensions du sentir et de l'affectif dans l'être-au-monde. Avec ces caractéristiques, nous avons esquissé le cadre intentionnel du pacte lyrique par rapport à son effet global¹.

Un très grand nombre d'élégies contemporaines mettent en effet en œuvre cette dominante lyrique qui se repère en particulier à l'élaboration continue d'un (ou de) sujet(s) lyrique(s) à qui se rattache les formations sensible et référentielle du poème. Cette élaboration subjective est une perpétuelle création du texte qui se donne comme une ipséité, c'est-à-dire comme une présence à soi qui s'engendre incessamment et ne se réduit à aucune identité, ainsi que l'affirme D. Combe :

Le sujet lyrique, loin de s'exprimer comme un sujet déjà constitué que le poème représenterait ou exprimerait, est en perpétuelle constitution dans une genèse constamment renouvelée par le poème, et hors duquel il n'existe pas. Le sujet lyrique se crée dans et par le poème, qui a valeur performative. Cette genèse continue empêche, certes, de définir une identité du sujet lyrique, qui reposerait sur un rapport du même au même. Paul Ricœur montre du reste que cette conception d'une « identité-idem » du sujet en général est artificielle et réductrice car elle ne peut penser le rapport à l'altérité, dans l'espace comme dans le temps, et il lui préfère l'idée d'une ipséité fondée sur la présence à soi-même, qui ne postule pas l'identité. De la même manière, sans doute vaudrait-il mieux parler d'une *ipséité* du sujet lyrique, qui lui assure, malgré tout, sous ses multiples masques, une certaine unité comme *Ichpol* (Husserl). Mais cette unité du Moi dans la multiplicité des actes intentionnels, essentiellement dynamique, est en perpétuel devenir : le « sujet lyrique » n'existe pas, il se crée².

Cette formation continue s'apparente à un processus de « fictionnalisation » qui crée à partir du sujet empirique le sujet lyrique. Dans l'élégie, le départ entre sujet réel et sujet textuel est cependant peut-être particulièrement difficile à penser, pour deux raisons. La première, psychologique, est la tendance spontanée à croire en la sincérité et en l'immédiateté de la plainte, intuitivement conçue comme l'expansion / expression du cri de douleur jaillissant, en méconnaissant la complexité et de la notion de sincérité, et de celle de fictionnalisation qui n'est à penser ni en termes de mensonge, ni en termes de manipulation. La seconde, déjà soulignée, est l'injonction d'une élégie qui soit parole du *cœur*, ce qui, depuis Boileau, ne cesse d'entraîner des équivoques et des interprétations diverses, renforcée par la recherche lamartinienne d'une transparence de l'écriture au sujet empirique, et d'une adéquation de la fable poétique à la vie de l'auteur (quitte à adapter quelque peu celle-ci dans les commentaires et textes expressément autobiographiques).

Les élégiaques contemporains héritent de cette possibilité de brouillage entre sujet lyrique et sujet empirique, et en jouent quelquefois, approfondissant encore l'interrogation sur

¹ A. Rodriguez, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, op. cit., pp. 94-95.

² D. Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans : D. Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris : P.U.F., 1996, (Perspectives littéraires), p. 63.

le passage de la vie à l'écriture, du *bio* au *graphique* que l'intertextualité leur permet déjà de poser dans la relation aux autres poètes, devenus figures littéraires. Il arrive alors qu'ils sèment dans l'élégie des autobiographèmes qui aiguïssent l'ambiguïté du « je » poétique. Si, dans *Cœur élégie rouge*, peu d'indices accessibles au lecteur renvoient à la vie de l'auteur (quelques noms propres dans les dédicaces de chaque section, dont celui, notoire, de « Jean Cayrol¹ » au début de la première, et d'autres réduits à l'opacité d'un prénom), quelques noms de lieux esquissent une géographie personnelle, entre l'Ouest français et l'Amérique, rappelant que J. Sacré est né en Vendée et a enseigné aux États-Unis : « Poitou », « Anjou », « Vendée », « la Nouvelle-Angleterre² »... Mais cette toponymie entre aussi dans une poétique de l'énumération, qui fait résonner les noms pour le plaisir du signifiant, comme dans la série des « Nogent » de la « province (monde naïf)³ ». Une telle géographie, à la fois réelle et imaginaire, se retrouve dans *L'adoption du système métrique* de J. Réda : « Élégie de Puimichel », « Le soir, rue de la Duée », « Marronniers, place Fontenoy », « Gamines, rue Sorbier », les titres égrenent les lieux de l'errance, les arrêts de la flânerie, et les rattachent à des impressions fugitives, mais essentielles. Mais si se trouve ainsi consigné le lieu anecdotique d'un moment de vie, il s'agit tout autant d'écrire les circonstances qui ont *retenu* le poète, l'ont immergé dans le réel, en une fraction de temps dilaté où le sujet et le monde se retrouvaient indivis. L'autobiographème obéit donc souvent, dans l'élégie, à une double visée : celle de la notation ponctuelle, fugitive, qui rattache le sujet empirique aux amers (spatio-temporels) d'un présent qui fuit continûment vers le passé, mais aussi, dans un dépassement de l'autobiographie, celle d'une construction d'un sujet lyrique affronté au temps. C'est pourquoi nombre d'autobiographèmes élégiaques (ou possibles autobiographèmes) pourraient être aussitôt repris et corrigés par un mouvement d'universalisation, comme chez Richard Rognet :

Et aujourd'hui, devant la bière
que tu avales lentement à
la terrasse d'un café, sur la place
de la cathédrale de Sens – ou sur
n'importe quelle place de n'importe
quelle ville –, tu sens passer
dans tes veines toutes les
fièvres qui allumèrent ton enfance
dans les bars apaisants
de ceux que tu ne verras plus¹

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *op. cit.*, p. 9.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, respectivement pp. 126, 29, 125 et 144.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, pp. 116-117.

¹ R. Rognet, *Élégies pour le temps de vivre*, Paris : Gallimard, 2012, (Blanche), pp. 22-23.

Mais il est également des poètes chez qui l'autobiographème, démultiplié, joue un rôle plus important dans l'élégie. C'est le cas chez E. Hocquard. Dans *Les élégies*, le lecteur se voit confronté à l'échappée des référents privés, dont l'inaccessibilité est bien souvent redoublée par des désignations qui font écran : initiales (« E.P. mort à Venise / il y a 2 / semaines¹ »), anonymat (« ANCÊTRE 2² »), noms d'emprunt (« Et maintenant, Catilina, ça te fait une belle jambe³ »). La voix poétique est ainsi singularisée. En effet, les noms propres (ou ses équivalents : initiales, surnoms, pseudonymes) fondent un univers en l'évoquant, c'est-à-dire en présupposant sa réalité mais son identification par un discours antérieur dont se passe le poème, comme l'explique Marc Dominicy :

Que le référent du nom propre s'avère notoire ou parfaitement inconnu, il fait toujours l'objet d'une « présomption d'existence » (Molino-Tamine) issue, normalement, d'un discours antérieur. Mais la poésie peut aisément se dispenser de ce discours antérieur, alors que la narration devra, d'une manière ou d'une autre, le restituer⁴.

La parole poétique renvoie à un univers familier mais étranger au lecteur, et fait signe (sans faire sens) vers un vécu autobiographique tenu à distance par l'anonymat ou par une onomastique déplacée (vers l'antiquité par exemple). À proprement parler, l'élégie rebaptise l'autobiographique, en réinvente la langue et les noms, mais pour mieux l'éviter de son contenu personnel et le réduire en un « coffre à jouets plein d'objets privés, d'anecdotes qui, exposés à la lumière du jour, virent à la métaphore, à la figure de style, au souvenir individuel, à l'autobiographie », ce qui complète la « boîte à outils » du poète : « La boîte à outils conceptuels se remplit en fonction de mes besoins. Si un outil me manque pour opérer une connexion, je vais puiser, dans le coffre à jouets, un objet privé avec lequel je fabriquerai le concept dont j'ai besoin⁵ ». Comme l'écrit Stéphane Bacquey, la finalité de ce bricolage est de « dépouiller les mots ainsi obtenus de toute association sensible, de toute particularité personnelle⁶ ». E. Hocquard n'a-t-il pas lui-même souligné l'ambiguïté des rapports entre l'autobiographie et l'élégie par le titre (déceptif pour qui y chercherait un éclairage ou des clefs renvoyant au vécu de l'auteur) d'un texte paru en 1996, « Cette histoire est la mienne. Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie¹ » ? C'est par une langue (le dictionnaire) que

¹ E. Hocquard, *Les élégies*, op. cit., p. 58.

² E. Hocquard, *Les élégies*, ibid., p. 63.

³ E. Hocquard, *Les élégies*, ibid., p. 74.

⁴ M. Dominicy, « Y a-t-il une rhétorique de la poésie ? », *Langue française*, n°79, 1988, p. 61.

⁵ E. Hocquard, *ma haie*, op. cit., p. 269.

⁶ S. Bacquey, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale ? », dans : D. Guillaume (dir.), *Poétiques & Poésies contemporaines*, Bazas : Le Temps qu'il fait, 2003, p. 322.

¹ E. Hocquard, « Cette histoire est la mienne. Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », *Modernités*, n°8 « Le sujet lyrique en question », Bordeaux : Presses universitaires, 1996, pp. 273-286. Ce texte, plusieurs fois publié et retravaillé, a trouvé sa version définitive dans *ma haie*, op. cit., pp. 461-489. C'est dans cette dernière version que nous le citerons.

l'autobiographique s'inscrit dans l'élégie, et cette inscription fait naître une voix poétique qui ne se superpose pas au sujet réel de l'auteur. L'élégie devient non pas le crible de la vie, mais le lieu où se déposent ses résidus sans épaisseur, ses traces objectives, traitées par leur archivage :

Comment me débarrasser à présent de ces débris de mon musée biographique ? Comment en finir avec la biographie ? En la *couchant sur du papier* avec l'espoir que ce mime la dissoudra dans la langue morte. Livre après livre, j'édifie des maisons de verre aux façades réfléchissantes où se dissipent les images dans d'autres circonstances¹.

La question se pose de savoir alors si, après cette dissolution du biographique, au terme de cette dessiccation documentaire du vécu, demeure un sujet autre que grammatical.

Toutefois la formation subjective de l'élégie ne se réduit pas, bien entendu, à cette question de l'enchevêtrement, ou du brouillage, de l'instance auctoriale et de l'instance poétique. Elle a avant tout partie liée avec la production d'un effet de sujet construit, en premier lieu, par une situation d'énonciation fréquemment organisée autour d'une relation entre un « je » et un (ou des) destinataire(s). La présence du « je » est un indice fort du contrat de lecture élégiaque en ce sens qu'il favorise à l'évidence la perception d'une instance subjective dont le sentir et l'affectivité dominant, et qu'il peut éventuellement être le vecteur d'une empathie du lecteur. Aucun des textes du corpus contemporain que nous considérons n'est privé d'une première personne explicite, que celle-ci fonctionne comme une instance pathique anonyme, une sorte de pur foyer subjectif, ou, plus rarement, comme une entité référée à un personnage, tel Orphée, que fait parler R. Munier dans *Eurydice*.

Ce qui est plus essentiel, c'est que cette instance de la parole est toujours tournée vers l'autre, le destinataire, et que c'est dans cette *relation* que se joue principalement le contrat de lecture élégiaque, bien plus que dans la seule convention lyrique d'un « je » dominant. Nous considérerons ici trois recueils particuliers, qui présentent des configurations énonciatives différentes : *Élégies* de J. Grosjean, qui dote l'ensemble des poèmes d'un destinataire désigné par un « tu » apparemment unique, mais qui, loin d'être univoque, suggère en fait un dédoublement de l'adresse ; *Cœur élégie rouge* de J. Sacré, qui assigne un destinataire explicitement différent à chacune de ses trois parties ; enfin *Les élégies* d'E. Hocquard, qui démultiplie les situations d'énonciation jusqu'à dissiper l'identité du sujet élégiaque lui-même.

Dans le recueil de J. Grosjean, l'unité de la voix poétique se cristallise dans une situation d'énonciation d'apparence simple et stable, « lamento monocorde où le sujet lyrique,

¹ E. Hocquard, *Un privé à Tanger, op. cit.*, p. 73.

en proie à une sombre mélancolie, s'adresse obstinément à une personne absente¹ ». Un « je » s'adresse à un « tu » qui renvoie de manière obvie à un allocataire féminin, une femme aimée qui pourrait bien, parce qu'elle est absente mais que l'orbe de sa présence entoure encore le poète, être décédée. L'élégie épouse l'aspect traditionnel du poème de deuil amoureux. Le « je » appelle obstinément la femme aux « paupières plombées² » à la parole : « Tu me parleras encore, ne serait-ce que du plus léger bougement de tes cils, ou du moins tu m'entendras proférer du creux de mon âme ton nom³ ». Il souhaite « habit[er] l'écho de [s]on mutisme⁴ ». Quoiqu'incertain, le récit sous-jacent et éclaté d'une agonie douloureuse parcourt tout le texte, dessinant les contours de la femme en souffrance, jusqu'à sa mise en terre :

L'obscurité du jour est si pesante que la nuit seule y porterait remède, n'était le long regard indéchiffrable dont tu contiens nos ennemis⁵.

Nous écoutions les corneilles dans les nuées pousser leurs cris errants quand l'âme songeait à déserrer ton corps⁶.

Tu dors avec les brumes à même la terre sans chaleur que ton sang dont j'écoute en moi le battement faible⁷.

Ton sourire est le même avec juste l'ombre du pli qu'y laissèrent les douleurs en te quittant⁸.

Un deuil s'impose dès les élégies I et III, qui disent l'adieu à la femme et la coloration funèbre du monde qui s'ensuit :

Et quel givre aux lisières fut plus pur, quel cœur cessa mieux de battre aux portes de Chalindrey que le baiser dont se saluèrent nos lèvres quand les feuilles descendues de l'octobre couvraient de flammes le noir glissement des fleuves⁹ ?

Jamais ténèbres ne furent plus vastes qu'à l'heure où j'entendis s'éloigner de moi mon âme avec tes pas dont l'écho décroissant revenait par les rues d'une ville morte battre mon cœur¹⁰.

À cette image se mêle néanmoins la sensualité du corps aimé, évoquée par de très nombreuses métonymies : les yeux, les cils, les lèvres, la hanche, « la chuchotante odeur de [s]es cheveux¹ », la « sombre aisselle² » donnent par exemple la mesure érotique de la femme, et paraissent contrarier l'idée de sa disparition en imposant une présence toute charnelle. Le « je » élégiaque, inséparable de la femme à laquelle il s'adresse, cède souvent même la place à

¹ G. Auroux, « Jean Grosjean : de l'élégie divine à une plainte sans sujet », *Babel, op. cit.*, p. 222.

² J. Grosjean, *Élégies, op. cit.*, p. 138.

³ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 128.

⁴ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 142.

⁵ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 125.

⁶ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 155.

⁷ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 157.

⁸ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 169.

⁹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 110. Le nom référentiel de « Chalindrey » passe volontiers pour un indice de réalité du deuil dont il est parlé.

¹⁰ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 114.

¹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 137.

² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 175.

un « nous » qui marque le désir constant d'une fusion érotique et langagière, d'un enlacement physique et d'un unisson dans la parole. Le « je » se donne à voir comme interpellation continue de l'allocutaire.

Mais cet allocutaire est-il seulement une femme ? Le référent assignable à ce « tu » lancinant est loin d'être indubitable. Philippe Jaccottet en a déjà l'intuition en 1967 lorsqu'il rend compte de la parution du recueil, lorsqu'après avoir déclaré avec enthousiasme qu'« Il y avait longtemps que pareil chant de passion ne s'était élevé », il soupçonne que la femme aimée cache un autre visage, celui, « à travers elle ou en elle, du dieu absent¹ ». La remarque n'est pas sans fondement. En effet, à les replacer dans la succession des recueils de J. Grosjean, on comprendrait mal que ces élégies ne reflètent pas, peu ou prou, l'inquiétude métaphysique et religieuse de leur auteur. De *Terre du Temps* (1946) à *Austrasie* (1960) l'œuvre de J. Grosjean est marquée, selon Aude-Préta de Beaufort, par l'altercation entre Dieu et l'homme : la distance entre le Créateur et sa créature, peut-être irréductible, est source de souffrance pour l'homme, et le poète « fait de ses premiers livres un concert de voix réclamant justice² », faisant grief à Dieu de son retrait du monde. *Apocalypse* (1962) et *Hiver* (1964) inaugureront alors les « noces du profane et du sacré³ » que la suite de l'œuvre développe. De même, pour J.-Y. Debreuille, le début des années 1960 fait partie de « ces moments de réorientation » qui scandent l'œuvre de J. Grosjean : le sacré n'est plus tant cherché dans le Verbe biblique que dans le monde lui-même, dans la simplicité des choses et des lieux, et le poète formule au sacré une « invitation à sourdre⁴ » du monde. Dans cette production antérieure aux élégies, « le dieu » est omniprésent dans la parole poétique, qui ne cesse de s'adresser à lui, en le tutoyant, ce qui permet de confondre cette adresse avec une parole destinée à une compagne aimée. L'ambiguïté se remarque dès la deuxième strophe de la première pièce d'*Hiver*, par exemple :

Tu as daigné m'obscurcir le ciel et les yeux,
tu as écarté ma mère et le triste été
pour que je sache aimer comme le sait l'hiver
dont le vent sans patrie traverse la haie pure
mais tu t'es écartée toi-même sans adieu,
promesse pareille aux duvets errants de l'air¹.

¹ Ph. Jaccottet, « Notes » [1967], *L'Entretien des muses* [1968], Paris : Gallimard, 2004, p. 206.

² A. Préta de Beaufort, « Grief, accusation dans l'œuvre de Jean Grosjean », dans : C. Mayaux (dir.), *Jean Grosjean. Poète et prosateur. Actes du Colloque de Besançon (Janvier 1997)*, Paris : L'Harmattan, 1999, p. 25.

³ A. Préta de Beaufort, « Grief, accusation dans l'œuvre de Jean Grosjean », dans : C. Mayaux (dir.), *Jean Grosjean. Poète et prosateur, idem.*

⁴ J.-Y. Debreuille, « L'invitation à sourdre de *Majestés et passants* à *Hiver* », dans : C. Mayaux (dir.), *Jean Grosjean. Poète et prosateur, ibid.*, p. 77.

¹ J. Grosjean, *Hiver, op. cit.*, p. 83.

Or ce « tu » est d'autant plus assimilable au dieu que ce dernier, dans sa révélation, avait déjà poussé le poète à dire : « Adieu, mère. Que la lune sur sa tige te fleurisse, dormante » et à remarquer que « L'été donc au milieu de ses travaux s'absente¹ ». Ces échos lexicaux, de la fin d'un livre au début de l'autre, forment une trame où le dieu et la femme finissent par être presque indistincts. Dans *Apocalypse* la présence même du dieu se dit sur le mode charnel, dans un corps à corps mystique : « Ta hanche je la sens nue, prête à tourner, m'appuyant la drupe de ton sein. Derrière tes yeux effrayants l'âme en extase, l'âme qu'on ne détourne plus² ».

La femme est-elle la forme précaire, passagère, du dieu, son épiphanie ? En est-elle le simple reflet terrestre ? Ou n'y a-t-il là que les marques d'une sacralisation poétique de la femme, assez traditionnelle ? Il appert en tout cas qu'une rhétorique proche du *Cantique des cantiques* travaille à brouiller la frontière entre amour humain et amour divin. Il semble qu'il faille se résoudre à considérer *Élégies* comme un texte qui maintient constamment une double référence, à la manière d'une « plainte redoublée » qui poursuit « l'élégie divine » d'*Apocalypse* (plainte d'un homme devant le retrait de l'être divin qui semble l'avoir abandonné) tout en faisant résonner le drame du deuil amoureux. Dans cet entrelacement, c'est donc tantôt la femme qui domine, figure de l'amour profane où se lit néanmoins un reflet divin (« j'ai vu sur ta prunelle luire fugace et s'éteindre ineffable le dieu que nous tremblons de connaître ou d'ignorer »), tantôt c'est le dieu qui paraît, mais en s'incarnant dans le corps féminin (« je n'oserais sans terreur signifier les gloires dont tu es le temple et la saison³ ») ; l'élégie I que l'on vient de citer déploie déjà les effets de cet échange permanent des qualités humaines et divines qui font hésiter le lecteur⁴. Dans *Élégies*, la confusion des niveaux profane et sacré atteint son acmé, à tel point que dans le recueil suivant, *La Gloire*, J. Grosjean paraît avoir éprouvé le besoin de réduire l'ambiguïté par un incipit plus tranché, analogue au discours théologique : « Le dieu ne peut être immobile, pas plus que les astres et les pensées¹ ».

¹ J. Grosjean, *Apocalypse*, *op. cit.*, pp. 76 et 78.

² J. Grosjean, *Apocalypse*, *ibid.*, p. 73.

³ J. Grosjean, *Élégies*, *op. cit.*, p. 110.

⁴ Cette hésitation est lisible jusque dans le corpus critique, qui relève cette difficulté. Ainsi Renée Ventresque a-t-elle plutôt soutenue la thèse d'un lyrisme amoureux, tout en signalant la remarque de Ph. Jaccottet (« La Vérité du lyrisme dans les *Élégies* de Jean Grosjean », dans : C. Mayaux (dir.), *Jean Grosjean. Poète et prosateur*, *op. cit.*, pp. 89-99), avant que G. Auroux ne montre l'intérêt du maintien de l'équivoque (« Jean Grosjean : de l'élégie divine à une plainte sans sujet », *loc. cit.*).

¹ J. Grosjean, *La Gloire*, *op. cit.*, p. 179.

Cœur élégie rouge procède à la juxtaposition de situations d'énonciation différentes que distingue la structure tripartite du recueil. Le « je » se fait très discret dans la première partie, qui affiche toutefois nettement dans son titre, par le biais d'une forme verbale espagnole empruntée à García Lorca, la première personne, reliée à un « tu » : « Verde que te quiero verde ». Cette citation du premier vers (et vers-refrain) de la « Romance somnambule » insérée dans le *Romancero gitano* (1928) est traduite par André Belamich par : « Vert c'est toi que j'aime vert¹ ». L'allocutaire de cette première partie est de la sorte posé dans un registre allégorique, c'est une abstraction personnifiée, peut-être la métonymie de la nature végétale. Il exprime en tout cas une sorte d'élan amoureux vers la vitalité naturelle. Car la première occurrence de « vert » nomme le phénomène même du mouvement vital, que le sujet souhaite ensuite rejoindre et épouser, comme le souligne la seconde occurrence par laquelle le « vert » est désormais posé comme objet de désir. De fait, toute la première partie du recueil est dominée par la troisième personne, et ne fait pas de véritable place à un allocutaire ; l'essentiel des poèmes, jouant de bribes de descriptions et d'énumérations, développe une évocation nostalgique du pays natal, ce coin de campagne, et en particulier « elle », cette « maison dans la mémoire² » avec ses « arbres familiers³ » qui est peut-être ce « vert » aimé et appelé par le titre de la section. Mais les occurrences du pronom « il », *mal transparent*⁴, renvoie parfois au « je » énonciateur, qui prend ainsi ses distances avec celui qu'il était dans le passé, l'enfant qui précède le poète : « Il crut recevoir un don des arbres. Arriva alors dans un matériel de luxe empêtré de courroies, de cuirs, de selles et de gourmettes ouvragées, le langage⁵ ». Mais le « je » se dissimule également sous le pronom « on », souvent ambigu et fluctuant, entre une valeur d'indéfini (« On raconte qu'il y a au fond des trésors⁶ ») et une valeur de substitut de la première personne (« On n'en finira pas de dire les objets de la maison, sa vaisselle, ses arbres, les torchons, ses herbes⁷ [...] »). Rarement désigné, l'allocutaire peut, non sans un effet de rupture saisissant, être identifié au lecteur (intratextuel ? empirique ? les deux à la fois ?), violemment interpellé : « On ne cherche pas à te fabriquer du folklore lecteur, ni des légendes¹ ».

¹ Traduction de 1961 reprise dans : F. García Lorca, *Poésies II*, Paris : Gallimard, 1966, (Poésie), p. 198.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *op. cit.*, p. 18.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 16.

⁴ Pour reprendre le titre d'un recueil paru en 1982 : *Des pronoms mal transparents*.

⁵ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *op. cit.*, p. 39.

⁶ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 57.

⁷ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 44.

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 43.

La deuxième partie du recueil positionne un « je » encore assez effacé par rapport à un pronom « elle » scandé de manière obsédante. « Elle », c'est cette fois une femme aimée, dont le corps est blasonné dans une série de poèmes : « Elle a les jambes simplement / comme des jambes longues oui », « Elle a les genoux rassemblés comme / deux museaux frais d'agneau », « Elle a le sein droit plus léger¹ », etc. La voix poétique ne recourt guère à l'incarnation d'un effet-sujet « je », mais se déclare omniprésent dans le texte :

où vit le poète ?

Perdu (dans quel âge hors du temps,
quel pays ?), il hante ses poèmes².

Ce dernier poème de la partie contraste avec le début de la suivante, où s'affirment corrélativement l'apparition d'un « je » par lequel la voix poétique quitte la hantise, et la concentration de l'élégiaque en véritable élégie : « Je viens dans l'élégie³ ». Un sujet élégiaque, préexistant à l'élégie, mais jusque là absorbé dans la nostalgie du paysage natal et le désir de la femme, entre dans l'élégie et, ce faisant, se matérialise en un pronom de première personne désormais plus récurrent. Ce « je » s'ouvre alors à un « tu » qui s'impose également, et derrière lequel des fragments de récit invitent à reconnaître un ami décédé, Serge, dédicataire de cette section. Mais nous verrons que les pronoms « je » et « tu » ne sont que les fantômes d'une présence qui se révèle en fin de compte presque illusoire : « Je peux savoir qu'il n'y a personne ici. Qui est ce tu lointain qui motive un poème et l'arrache au temps qui meurt ici ? Je ne sais rien ni moi ni toi : j'avance une forme où je pense vivre – mais toi⁴ ? »

Dans les poèmes d'E. Hocquard, les situations d'énonciation se multiplient, et sont remises en jeu dans chaque élégie, voire dans chaque séquence d'une même élégie. La malléabilité de l'énonciation est exploitée dans nombre de ses possibles. Un « je » surgit progressivement dans le recueil, derrière l'impersonnalité de la première séquence de l'élégie 1 qui pose la question de l'identité de l'énonciateur : « Qui viendrait parler de se souvenir¹ ? ». Ce « je » se dégage d'un « nous » opaque, référant à un éventuel groupe d'élèves : « Depuis que nous avons laissé dormir le vieux maître d'école² ». Mais ce « je » naît au poème dans une incise, elle-même entre parenthèses : « (Allusion, je pense, à la baraque en planches / Du loueur de bicyclettes que vous croisiez le soir / sur le chemin du

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, respectivement pp. 79, 81 et 83.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 127.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 131.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 145.

¹ E. Hocquard, *Les élégies*, *op. cit.*, p. 10.

² E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 11.

retour¹ [...]»). Le « je » n'est donc qu'une incidence, un événement accessoire de l'énonciation, mis à distance et moyen d'une mise à distance, puisque le sujet se retrouve en position de lecteur qui doit interpréter le texte, déchiffrer ce qui survient de son passé, ce qui fait signe vers son passé. Ce « je » revêt un rôle d'enquêteur, toute l'élegie 1 déployant le champ lexical de l'investigation policière : « élucider », « l'affaire », « circonstances atténuantes² »... Mais ce même « je » ne cesse, dans les élégies suivantes, de prendre différents visages, suivant la progression d'un apparent récit qui lie l'écolier ou le collégien studieux de l'élegie 5 au voyageur en Italie de l'élegie 7 par exemple. L'allocutaire est également variable, ami défunt (« cet air farouche que tu avais de ton vivant³ »), aïeule (« Grand'mère blatte, salut⁴ ! »), voire être indécidable ; mais il peut aussi être le double du « je » : « Comment se fait-il que vous ne sachiez plus / du tout / Ce qui vous déroutait ainsi⁵ ? ». Une telle instabilité énonciative amène le sujet élégiaque à faire l'expérience de sa propre disparité.

À travers ces trois exemples, la formation subjective s'avère donc, dans l'élegie contemporaine, problématique, et ce, dès le niveau énonciatif. Existence subordonnée à la continuité de l'appel à l'autre – dieu ou femme (J. Grosjean), expérience de la hantise (J. Sacré), instabilité, éclatement et distance de soi à soi (E. Hocquard) sont les figures insaisissables d'un sujet élégiaque qui, tout en se manifestant, échappe au lecteur. Le contrat de lecture élégiaque se noue, on le pressent, autour de la fuite du sujet, donnée à voir et à vivre dans l'élegie. Le sujet n'est qu'un possible effet de lecture, fréquemment tourné vers le hors-texte d'un vécu empirique peu accessible, mais aussi vers la source d'une énonciation qui ne se laisse jamais vraiment cerner, parce qu'elle s'échappe en l'autre (J. Grosjean), en son absence (J. Sacré) ou en sa dispersion (E. Hocquard). Le sujet élégiaque fuit vers le privé, l'autobiographique, le hors-texte, mais surtout il s'évide dans l'énoncé, y montre son inconsistance. Il laisse place, dès lors, en lui, ou dans la voix poétique dont il signe la singularité, à l'universel d'une expérience d'être-au-monde et / ou à la radicalité d'une expérience d'être-au-langage.

C'est pourquoi nous n'avancerons pas plus loin, pour l'instant, dans l'analyse de la formation subjective. Car si le sujet élégiaque se constitue aussi par son expérience, celle-ci outrepassé bien trop largement la détermination du seul contrat de lecture générique ;

¹ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, pp. 11-12.

² E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, respectivement pp. 11, 15 et 18.

³ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 74.

⁴ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 41.

⁵ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 16.

l'expérience élégiaque engage toute la poétique de l'élégie contemporaine, que nous allons analyser dans les chapitres suivants. Disons seulement, à titre provisoire, que l'horizon d'attente du lecteur quant à l'élégie est fortement déterminé par une relation dysphorique au monde et au langage, qui fonde le registre élégiaque. Le sujet élégiaque ne se définit pas seulement dans le rapport problématique du biographique à l'énonciation poétique – ce que nous avons principalement envisagé jusqu'ici –, mais se constitue aussi comme foyer d'une relation élégiaque au monde, aux autres et aux mots. La notion de tonalité affective est donc toujours active et opératoire pour éclairer une large part du corpus élégiaque contemporain. La radicalité de cette notion ne doit pas être perdue : loin de se réduire à une thématique, la tonalité affective constitue le sujet lyrique, comme le rappelle D. Combe :

Les affres et les joies de l'amour, l'angoisse de la mort, la mélancolie, etc., comme expériences fondamentales de l'être humain constituent les états de conscience du sujet lyrique, et par là même la matière – plus que l'objet, qui suppose une thématisation, c'est-à-dire une distance précisément objectivante – du poème¹.

La tonalité affective accouche simultanément d'un sujet et d'un monde : co-naissance qui implique qu'on lise sans les séparer le processus continu de création du sujet élégiaque et l'élaboration permanente de son monde, puisque c'est cet engendrement concomitant, réciproque et incessant qui constitue l'élégiaque. Chemin faisant, et en remarquant que l'affirmation de D. Combe porte bien sur le sujet lyrique, nous aurons à nous interroger sur le statut et l'effectivité des tonalités affectives nostalgiques et mélancoliques dans les textes des poètes qui se déclarent hors lyrisme, tout en produisant des élégies, tels E. Hocquard ou D. Fourcade, c'est-à-dire ceux qui ont été rattachés à ce qu'on a baptisé dans les deux dernières décennies du XX^e siècle le littéralisme², et auxquels on a pu vouloir également associer (de façon péremptoire et sans son assentiment explicite) un Jude Stéfan par exemple. La production élégiaque contemporaine enjambe la ligne de démarcation habituelle entre lyriques et littéralistes, ce dont nous aurons à tenir compte dans nos analyses.

Les chapitres suivants cherchent donc à explorer, en tenant compte de ces remarques, différents aspects de l'expérience élégiaque contemporaine.

¹ D. Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *loc. cit.*, p. 60.

² Les ouvrages de J.-C. Pinson ont interrogé le côté réducteur de cette dénomination, et ont essayé d'établir que la poésie d'un Dominique Fourcade, par exemple, ne se déleste pas de façon absolue de tout lyrisme, pour peu qu'on définisse ce terme dans son lien à un rythme de la langue, par exemple.

CHAPITRE II

TEMPORALITÉS DE L'ÉLÉGIE CONTEMPORAINE

Le temps élégiaque est aporétique. « Qu'est-ce que le temps ? » s'interroge Claude Esteban ; sa réponse est aussitôt : « Une porte bleu pâle qui se referme¹ ». Pourtant, le livre suivant fait le douloureux constat que le poète se heurte à « Une porte qui ne ferme pas² », celle du deuil. Temps qui passe et ne passe pas, alenti, ralenti, empesé dans les choses et cependant dévorateur des êtres, le temps élégiaque appelle une mémoire endeuillée, qui refuse l'oubli et souffre du souvenir.

Si l'on veut saisir l'expérience élégiaque du temps, il semble que le mieux soit de partir de l'asynchronie qui sépare le rythme temporel objectif de la temporalité subjective. C'est dans la relation aux choses que le sujet élégiaque éprouve en premier lieu la spécificité de son expérience du temps, dans la dispersion locale des traces du passé, c'est-à-dire aussi dans la retenue objectale des indices d'un *moi* présent. Le temps se déchire en temporalités multiples et hétérogènes, et échappe ainsi, comme nous le verrons ensuite, à toute mesure pour entrer dans la démesure. Les distorsions imposées au calendrier par l'élégie témoignent de la non-linéarité du temps : heurts, recouvrements, strates, cycles perturbent l'unicité et la cohérence d'une conception purement chronologique. Il semble que le temps élégiaque trouve plutôt à se penser et à se dire, chez certains poètes contemporains, sous des figures géologiques variées (sédimentations, failles, érosions, arasements) qui évoquent toutes une lourdeur, une lenteur du temps qui pèse sur le sujet. Chez d'autres, l'événement du deuil, en perforant la temporalité quotidienne et routinière de la vie, fonde une temporalité où s'enlise le sujet, stupéfié, pris du vertige d'une fixité qui se prolonge, d'une continuité immobile, en proie « à ce qui n'en finit pas », selon la formule-titre de M. Deguy.

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, Paris : Flammarion, 1989, p. 43.

² C. Esteban, *Sept Jours d'hier*, Paris : fourbis, 1993, p. 17 (titre de la deuxième section du recueil).

I- Le temps ou la relation aux choses

Le temps est dispersion. Le temps s'offre d'abord au sujet élégiaque comme discontinuité sensible, émiettement du réel derrière son apparente liaison : « Ça tenait. mais il voit l'éparpillement¹ » écrit J. Roubaud. C'est l'idiologie du réel qui le frappe ; les choses se ferment sur elles-mêmes, sur leur singularité et souvent sur leur aspect intact, ou tout au moins persistant, car jusque dans leur éventuelle altération, elles persévèrent, elles insistent dans leur être et dans leur place propre. Le monde n'est qu'un essaim de restes, de ruines. « Le sens du passé naît / d'objets-déjà² », écrit encore J. Roubaud. La dispersion d'objets abandonnés donne à voir les impressions d'éclatement et de lourdeur qui envahissent le sujet élégiaque, dans sa situation d'endeuillé en particulier :

Tout vacille à présent, tout sombre : le jour
à peine commencé, le froid du temps, les murs,
les arbres, les rues, les vivants, tout tombe
dans l'heure quelconque où plus rien n'a de sens.

Ma main trouve à peine sa voie parmi
les décombres du jour. Il pleut et le monde
est plus triste parce que tu n'es plus là³.

De même, chez J. Grosjean, c'est dans un « amas des mondes en débris⁴ » que se disloque l'unité du monde quand disparaît la femme aimée, seule garante de l'unité et de la cohésion du monde comme de celle du moi : « Étriers, casques et passementeries luisent éparés sur le plancher des chambres comme les pleurs d'un visage sans paupières qui ne saurait plus dans sa tombe si tu le vois⁵ ». Dispersés, les objets gisent au sol, connotant la pesanteur d'un monde pulvérisé. Le deuil voit le réel mis en lambeaux par le temps et invalide tout changement, puisque toute altération se résorbe, pour le regard incessamment endeuillé, dans la persistance éclatée des choses et leur ignoble croupissement :

Réalité loque électrique
monde émietté
Qui pend aux arbres
On a changé le nom des morts
le papier jaune
Le chat dans la maison
comme on aurait

¹ J. Roubaud, *Quelque chose noir*, op. cit., p. 137.

² J. Roubaud, *Quelque chose noir*, *ibid.*, p. 30.

³ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, Vénissieux : Paroles d'aube, 1997, (Noces), p. 45.

⁴ J. Grosjean, *Élégies*, op. cit., p. 113.

⁵ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 118.

l'horaire des marées
les trèfles dans le persil¹ ?

De façon comparable, les deux premières parties de *Cœur élégie rouge* de J. Sacré se présentent parfois comme une encyclopédie de la mémoire, avec des poèmes en prose descriptifs, presque définitionnels, usant volontiers de désignations scientifiques. L'influence de Francis Ponge est sensible dans cette appréhension poétique des choses au travers des mots ; mais ce catalogue tourne quelquefois au simple inventaire, notamment dans la dernière partie de livre. Fréquemment, alors, des énoncés parenthétiques déploient les éléments d'un mot générique, comme s'il fallait décomposer en sourdine les lieux et les choses, et interroger leur aspect *discret*, à la fois discontinu et peu visible. Il en est ainsi par exemple des paysages d'intimité, soudain éclatés en éléments divers : « le village bonasse (murettes et jardins mièvres, tessons de bouteilles²) ». Le paysage s'avère constitué de « choses mortes dans l'herbe (rouleaux de fil de fer, piquets, grillages rouillés³) », d'« herbes : grandes berces cassées, graines, centaurées sèches, chardon⁴ », de « vieux bris de poteries, faïences bleues, tuiles, coquilles⁵ » ; on y trouve « des chardons secs, les pieds de choux, les parielles, les nids morts dans les arbres, une vieille selle de bicyclette qui traîne, un bout de planche⁶ ». Outils et végétaux se mêlent dans un étonnant paysage décomposé et abandonné. Les routes « conduisent par-dessus les arbres et les villes à de gigantesques amas de ferrailles brisées », rendant interminable la traversée de ce dépotoir d'aspect « baroque⁷ ».

Chez J. Grosjean, les images se succèdent pour dire la fragmentation corrélatrice du monde et du sujet dans le deuil, fragmentation qui retient le sujet dans la matière lourde des éclats : « Je n'ai plus été qu'une touffe d'instant morts, une motte de lueurs éteintes qu'on jette après toi dans la fosse » ; « À quel instant puis-je m'écarter de toi sans tomber en scories dans les espaces qui n'ont de fond que si tu tends la main ? ». Le sujet découragé devant la fuite de l'Autre se sent pulvérisé et enlisé dans la pesanteur de la matière : « Quand tu t'assois avec tes yeux de ciel sur la montagne, ma force s'éparpille parmi les bromes et les bouses ». Autrui est devenu l'horizon inaccessible, le ciel sur la montagne, alors que le sujet se dissémine. Le groupe binaire « parmi les bromes et les bouses » suggère la division par l'allitération en [b] qui souligne phonétiquement la scission. L'image violente des bouses

¹ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 103.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *op. cit.*, p. 147.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 152.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 162.

⁵ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 159.

⁶ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 157.

⁷ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 66.

musicale placé en exergue¹). Il est coupé du présent d'énonciation par l'emploi du passé simple, qui ne possède d'ailleurs d'autre repère que ce « Puis » *a priori* arbitraire. En outre, le récit se délite de lui-même, dans la pluralisation et dans l'auto-référentialité, qui fragmentent et évident son contenu factuel, si bien que ces « récits » ne peuvent, littéralement, que se pétrifier, et tourner à l'énumération. Les « anciens voyages » évoqués grèvent la fin du vers et paraissent visuellement tomber de tout leur poids sur la ligne suivante, ramenant le possible événement à une chose inerte. Le récit impossible, « Ne disant rien », se fige dans la répétition, et se brise dans l'inachèvement ou la rupture syntaxique : « d'anciens » est repris mais ne constitue plus qu'un syntagme incomplet, sauf à substantiver « Avoir vécu », ce qui n'évite pas, quoi qu'il en soit, un effet d'anacoluthie au moins. Les mots s'espacent sur la page, accentuant la circulation du vide entre eux, et le récit, comme l'existence, se dévitalise par le mouvement qui mène du passé simple au participe puis à l'infinitif. Le poème dit simultanément l'impossibilité du récit et l'immobilisation du sujet dans les choses et dans les mots, lui qui ne voyage plus et ne s'envole plus vers « ces paysages / Au-dessus des arbres ». La répétition est la loi commune du temps, des choses et de la parole : quand la section II affirme qu' « Ainsi le temps / Calque le temps² », la section XII rappelle en écho que « Des choses / Cognent dans les choses³ ».

Ce qui pèse donc sur le sujet élégiaque, ce n'est pas le passé, mais le présent. Le présent d'un sujet privé de son passé, dénué d'identité narrative, est toute matérialité. D'abord parce que l'éparpillement se mue bientôt en envahissement, puisque les choses, essaimées, sont en fait partout et s'entassent : « Monceau de vrai oh / réalité (mâle et femelle) parler à pic / Les choses grandiront / lignes horloges manteaux à petits pas⁴ ». Elles finissent par former une substance unique, « Quand on dirait qu'une à une les choses / s'étendent et se recouvrent indifférentes⁵ ». Mais ce processus est d'autant plus irrépressible que, paradoxalement, la dissémination des choses appelle leur involution en elles-mêmes. Les choses se replient sur leur substantialité, que leur éventuelle pulvérisation, loin de la contredire, confirme encore davantage ; car la friabilité, l'usure, le rongement ne sont bientôt que la réduction de leur densité à elle-même, la promesse de leur épaisseur quintessenciée. La dispersion des choses n'est pas une volatilisation, mais un recouvrement ; l'élégiaque perçoit sous l'éparpillement objectif la menace d'un amoncellement suffoquant. La matière des

¹ Extrait de la romance pour violon et orchestre en Fa majeur, op. 50 de Beethoven.

² B. Vargaftig, II, *Description d'une Élégie*, op. cit. (non paginé).

³ B. Vargaftig, XII, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

⁴ B. Vargaftig, IX, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

⁵ B. Vargaftig, XX, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

choses est poussière, elle s'entasse et étouffe. Le « clavier » est « bois », la « chaise à jardin » devient « limaille », disions-nous à propos du poème de B. Vargaftig ; mais, à vrai dire, c'est toute la pesanteur diffuse de la matière du monde qui se révèle par le passage du temps qui ne laisse plus que le présent au sujet élégiaque. Est-ce un hasard si, de part et d'autre d'une épaisse ligne qui divise l'espace de sa double page, le poème XVI de *Description d'une Élégie* dispose les diverses figures du temps des choses, qui, loin de s'opposer, s'équivalent au contraire : entassement énumératif, viscosité qui se fige, lourdeur qui fait chuter dans le gouffre du passé et rongement qui réduit en poussière ?

Pluriel de fentes de bruits drainés		Pierres et chute confondues
le passé dans les lignes les rideaux les caresses		brèches
Nous nous tenons dans leurs limites		Insectes successions
Leurs choses s'agrippent à nous		Dans la rigidité des choses ¹
raidissent		[...]
Se réduisent à des trucs à des insultes		
[...]		

L'énumération et l'éparpillement visuel des mots sur la page disent seules le travail du temps qui ronge le réel à la manière des insectes : « Les images traversées / le temps parle une autre langue », celle qui peut « N'être plus / qu'énumérée² ».

Le sujet élégiaque, par conséquent, se sent souvent englué dans la prose émiettée du monde, dans la viscosité des cendres, du brouillard – éléments « glischromorphes³ » – ou encore la poussière, qui évoquent tous la tristesse. La cendre, par exemple, se rapproche d'une résine, comme le souligne J. Grosjean : « Si tu contemples en moi ton propre abîme, laisse-moi reprendre souffle à ton odeur de résine et de cendre⁴ ». Elle dit la lourdeur de la matière même, dans sa densité informe et inerte où s'enlise un sujet conscient que le corps est lui-même destiné à être réduit en cendres. Les cendres unissent la matière et la mort dans leur plus simple apparence : « Si tes cendres s'endorment un soir dans le fossé où de frêles souffles les mêleront aux miennes, saurons-nous encore à quelle hauteur nocturne brasillent les étincelles de notre feu¹ ? ». Les cendres s'associent dans la rêverie poétique à toutes les matières visqueuses, tels que l'humus ou les feuilles pourrissantes chez J. Grosjean, ou la poussière chez E. Hocquard : « *Hic jacet pulvis cinis et nihil* / Ici gît de la poussière des cendres rien² ». Images de la décomposition des corps dans la mort, mais aussi de la pesanteur matérielle comme le montre la formule « *Hic jacet* », par laquelle le sujet s'immobilise dans

¹ B. Vargaftig, XVI, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

² B. Vargaftig, XXVIII, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

³ Terme emprunté à G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 307.

⁴ J. Grosjean, *Élégies*, *op. cit.*, p. 150.

¹ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 113.

² E. Hocquard, *Les élégies*, *op. cit.*, pp. 87-88.

son lieu. En effet, selon la formule de M. Serres, le « HIC JACET s'autoréférence, la mort définit l'ici¹ ».

La matière morte, inerte, pèse dans son lieu, pèse de sa présence. La viscosité, l'épaisseur lourde, l'adhérence au lieu et au présent, c'est le mode d'être des choses. La temporalité élégiaque se désolidarise de la mesure objective du temps, de la stricte chronologie. L'élégie est une expérience de la *dé-mesure* du temps.

II- Dé-mesure du temps

Cette *dé-mesure*, c'est précisément ce qu'éprouve le sujet élégiaque quand il tente de rapporter sa temporalité affective à la découpe nombrée du temps – *dé-mesure* qui n'est pas sans rappeler l'incommensurabilité du temps homogène et de la durée dans la philosophie bergsonienne. La mesure physique, objective, spatialisée, du temps paraît en effet toujours inadéquate à la temporalité affective, ce qui entraîne une sorte d'asynchronie permanente entre le sujet et le monde. B. Vargaftig trouve une heureuse formule du temps élégiaque en écrivant : « D'autres durées / Se joignent à nous / [...] / Venaient derrière / Les dates scrupuleuses² ». Le montre parfois l'agencement même du recueil : dans *Quelque chose noir*, trois « méditations » précisément datées se répartissent dans les deux premières sections du livre, auxquelles s'ajoute le poème intitulé « 1983 : janvier 1985 : juin » ; puis ces dates disparaissent, laissant place à une autre temporalité, rythmée par la douleur, une durée dont le poème « Les jours » dit, vers la fin du recueil, l'indifférence au temps objectif : « Les jours s'en vont énormément. / Peu de chose après tout¹ ».

Tout calendrier perd de son sens aux yeux du sujet élégiaque ; s'il garde une pertinence, ce n'est peut-être que parce qu'il mesure justement un décalage entre les mois et le Moi. Ainsi voit-on, dans *Élégie soleil du regret* de J. Chessex, les mois toujours étirés par un *avant* traînant ou par un *après* anticipé, tel le mois d'août, résonnant de la voix ancienne de l'alouette :

¹ M. Serres, *Statues* [1987], Paris : Flammarion, 1989, (Champs), p. 63.

² B. Vargaftig, XXIII, *Description d'une Élégie*, *op. cit.* (non paginé).

¹ J. Roubaud, *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 135.

Le chant de l'alouette
Perce mon cœur comme la voix sans espoir
de l'origine
Le chant de l'alouette
Me tue comme le retentissement dernier des purs¹

ou le mois de mai, qui retient l'hiver et s'avance trop tôt vers la mort :

Claire absence, on dirait la neige
Suspendue devant la forêt
Ou le corps de la muse qui brille dans mes songes
Un orgue, une aile de pluie, une brume
Phosphorescente comme le passage d'un ange
Fuyant sans cesse et immobile
Au bord de l'ombre
Aubépine
Aubépine
Et déjà le chant des morts
Crânes, campanules secouées
Se lève avec le tiède vent de mai²

Les mois comme les saisons ne sont que les « enclaves comptées » des vivants, sans cesse soumis aux signes (faut-il dire aux intersignes ?) qui les appellent vers le monde plus large des morts :

Les fumées, la cognée des bûcherons de printemps
Le poids de l'été, la perfidie automnale
L'hiver où l'osier reste sur la neige des morts³

Si les quatre sections du recueil se ramènent aux quatre saisons par leurs titres (« Hiver », « Premier temps de l'ironie », « L'été, le masque » et « Le Dernier temps »), ce n'est plus alors que pour marquer « l'engluement du temps / Et le silence des machineries tristes des peintres / et des revenants⁴ », « attente insensée¹ » de la mort qui tarde à venir et pourtant s'approche tout au long de notre existence :

Ainsi pour l'heure et pour l'année
Ainsi pour tout le songe de vivre
L'élégie n'a pas raison du désarroi
Rien ne guette ni ne délivre
Rien au vent, dans le soleil, ni au regard
Jamais donne aucun sens aucune loi²

Mais c'est Jacques Réda qui exprime certainement avec le plus d'insistance l'inadéquation du temps calendaire à la durée affective, problématique majeure d'*Un Calendrier élégiaque*. Le livre, paru en 1990, confronte immédiatement le lecteur au choc de

¹ J. Chessex, « Élégie d'août », *Élégie soleil du regret* [1976], Poésie, volume I, Orbe : Bernard Campiche éditeur, 1997, (L'Œuvre), p. 375.

² J. Chessex, « Le vent de mai », *Élégie soleil du regret, ibid.*, p. 344.

³ J. Chessex, « Ode à Gustave Roud », *Élégie soleil du regret, ibid.*, pp. 371-372.

⁴ J. Chessex, « Nature morte », *Élégie soleil du regret, ibid.*, p. 330.

¹ J. Chessex, « Le vent de mai », *Élégie soleil du regret, ibid.*, p. 344.

² J. Chessex, « La dernière élégie », *Élégie soleil du regret, ibid.*, p. 396.

temporalités différentes par le rapport entre le texte et l'image, puisque les douze premiers poèmes, dont chacun porte le nom d'un des mois du calendrier grégorien, sont séparés par des estampes de Nicolas Alquin qui se réfèrent aux signes du calendrier zodiacal, imposant ainsi une légère distorsion entre deux divisions de l'année qui ne se superposent pas parfaitement¹. Mais surtout les poèmes eux-mêmes ressassent à l'envi l'affirmation de la non-pertinence du découpage traditionnel de l'année. En premier lieu, loin de se contenir dans leurs bornes habituelles, les saisons débordent les frontières mensuelles, excèdent les repères fixés par le calendrier. J. Réda s'amuse ainsi à moduler à plusieurs reprises le lieu commun de l'obsolescence des saisons : « Cette année encore on dira qu'on n'a pas eu d'hiver », « la chaleur d'un précoce printemps » (« Février ») ; « tous ces jours trop doux pour un hiver », « le printemps en sourdine / Cheminait » (« Mars ») ; « On pourrait croire que novembre va promettre / On ne sait quel printemps » (« Novembre »)... Rétives à l'enfermement dans les limites des mois, les saisons sont aussi rebelles à leur propre figement stéréotypé ; elles s'enchaînent, s'interpénètrent, se modulent, et soulignent une durée continue que ni la mesure objective ni le savoir populaire ne sauraient fixer, comme le souligne encore la reprise ironique d'un dicton pour le mois de « Juin » : « Les grands-mères incriminaient Médard et Barnabé ».

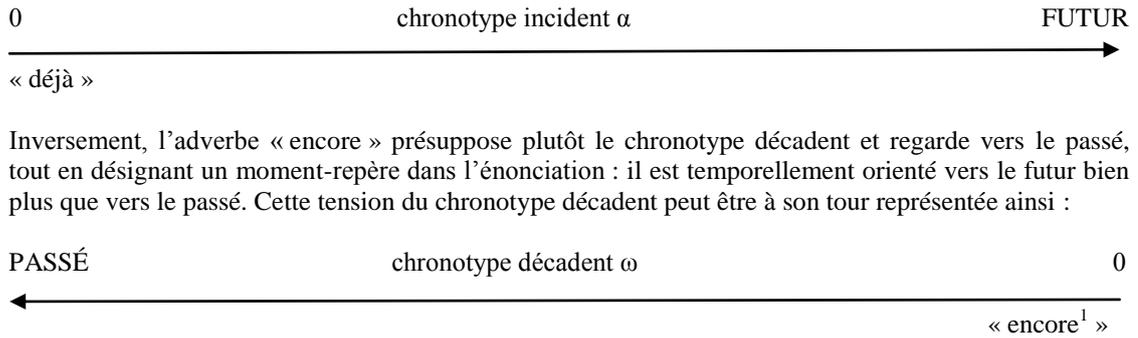
Mais c'est au fond toute mesure du temps objectif qui paraît frappée d'obsolescence, puisque le temps saisonnier de la nature (tout comme le temps cosmique des constellations zodiacales que les illustrations d'Alquin rappellent à l'attention) n'est non seulement jamais accordé au temps calendaire, mais pas davantage au temps horaire des jours. La prolifération des marques lexicales de la persistance, du retour, du retard et de l'anticipation dans le recueil le prouve assez : « la simple *rémanence* / De lumières bientôt éteintes », « le *retour* prescrit du vent » (« Mars »), « Le ciel *garde* une transparence », « un soleil *retenu* sur son orbe » (« Mai »), « l'odeur du foin / Coupé *trop tard* », « une brouette / *Restée* en travers d'une allée avec la grande faux » (« Juin »), « le soleil suivant sa parabole / *Tôt levé*¹ » (« Juillet »). Le poète recourt de façon singulièrement récurrente aux adverbes de temps qui dénotent les perturbations de la stricte chronologie, en particulier ceux qui, dans une perspective guillaumienne, marquent la tension du présent vers le passé et le futur : « encore » et « déjà ».

D. Combe développe l'analyse guillaumienne de ces deux adverbes comme suit :

Quelle que soit la référence temporelle au moment dénoté par « déjà », celui-ci est tendu vers un avenir – selon le chronotype incident de la chronogénèse :

¹ L'ouvrage de J. Réda, *Un Calendrier élégiaque*, Paris : Fata Morgana, 1990, n'étant pas paginé, nos références se feront en notant directement le titre-mois du poème directement après les citations.

¹ Dans toute cette série de citations, nous soulignons.



Plusieurs poèmes jouent de ce dynamisme en quoi consiste le *bougé* du présent, mêlé de passé ou ouvert sur l'avenir. Ainsi du mois de « Mars », où s'annonce un saut vers le printemps qui paraît d'autant plus anticipé que l'hyperbate en rejette la désignation en fin de phrase alors que l'adverbe se place à l'initiale :

Déjà venait sur nous, dans l'odeur de la neige,
Des jardins remués, ce souffle qui n'est pas
Que le retour prescrit du vent, mais la nouvelle
Pâque, le premier bond de l'esprit sur les eaux.

Mais la suite du livre multiplie ces décalages : « Il pleuvrait donc longtemps encore » (« Juin »), « Le talus flambe encore où le soir s'est assis » (« Juillet »), « Et qu'est-ce que leurs yeux / Sans mouvement, qu'habite encore une étincelle pauvre, / Fixent derrière nous ? » (« Août »), « l'incendie / Qui déjà tarit en secret les sources de l'été » (« Septembre II »), « On laisse encore la fenêtre ouverte, car octobre / Est doux dès le matin » (« Octobre »), « la cour déjà sombre à quatre heures » (« Novembre »). La conséquence d'un tel tremblé du présent, d'une telle distension, est la nécessité de nuancer les divisions chronologiques, qu'accompagnent donc des adverbes ou locutions adverbiales comme « presque » ou « à peine » : « c'est presque l'été », « aux épis presque mûrs » (« Mai »), « bien qu'on fût alors à peine au début de l'été » (« Juin »), « Mais septembre doré revient. On est presque en octobre » (« Septembre II »). Le temps s'étale, s'étire, oblitérant les distinctions des heures, des mois, des époques.

Le temps se spatialise. Retrouvant l'idée bergsonienne d'un temps objectif qui relève davantage de l'espace que du temps¹, J. Réda place au mois de « Juillet » la révélation la plus évidente de l'inanité du temps objectif, dont le cycle n'est que répétition, c'est-à-dire immobilité :

Sur le cadran des mois qui tournent et repassent
En nous leurrant parfois sur le goût des saisons
(Ces printemps de janvier, octobre et ses foisons),
Juillet n'appartient pas au temps mais à l'espace.

¹ D. Combe, *La Pensée et le style*, op. cit., p. 168.

¹ Nous pensons en particulier au chapitre 2 de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889).

Car le cycle du temps physique est une illusoïre avancée – comme celle, nous dit la suite du même texte, qui mène le marcheur vers l’horizon, toujours infiniment reculé :

Le temps semble l’avoir hissé sur un pavois
Et d’un large mais seul lent coup d’aile il s’envole
Tandis que le soleil suivant sa parabole
Tôt levé ne voudrait jamais (comme tu vois)

Quand tu te dis : allons, encore un kilomètre ;
Les arbres du chemin sont à peine obscurcis,
Le talus flambe encore où le soir s’est assis)
Quitter le bord de l’horizon et disparaître.

L’excroissance de la parenthèse marque bien le suspens du temps, son allongement, qui, au fond, n’est que la projection de son immobilité, l’actualisation de son refus de passer. La parenthèse figure par son expansion la tension entre l’inévitable passage du temps et son désir de ne pas passer, dans l’écart entre la négation « jamais » et le verbe de mouvement « Quitter ». L’envol linéaire du mois est d’ailleurs contredit par la « parabole » du soleil, comme si le temps passait et ne passait pas. Le temps se révèle bientôt la répétition du même, l’immobilité redondante qu’illustre le mois de « Mars » :

Au bout de tous ces jours trop doux pour un hiver,
Il y eut un suspens et l’on aurait pu croire
Qu’un seul jour à jamais rampant nous enfermait
Chaque matin dans une saison inconnue,
Couleur d’étain, inerte, antérieure au temps
Ou d’après tous les temps. Et nous autres, futiles,
D’un rien distraits, d’un rien contents, la fin des temps
Nous avait échappé. L’infini sans issue
S’étendait devant nous, nivelé par le gris,
Buvait nos yeux, lavait nos fronts comme des lunes
Reflétant un soleil fourbu qui s’éloignait.

Le « temps suspendu » (« Juin ») ne peut se dire que par la « lenteur dominicale » (« Mai »), par le « perpétuel aujourd’hui » (« Août »), « un seul jour sans nom » (« Mars »), c’est-à-dire dans l’étirement sans fin du présent, appesanti, assoupi dans la présence des choses :

En vérité l’hiver est la saison parfaite
Où chaque branche emplit sa forme exactement
Et n’est rien d’autre qu’une branche qui répète
Sa présence accomplie entre le fond dormant
Du jour et le torrent sans rumeur des nuages. (« Janvier »)

L’engourdissement du temps ne peut mieux se peindre que dans la présence silencieuse des choses, la lenteur hyperbolique de leur insistance dans le présent, leur poids matériel :

Et le jour qui semblait fermé s’agrandit sans limite
Autour du jardin vide où les pesants fauteuils de fer,
En désordre auprès du bassin qu’un souffle ride, ont l’air
De prolonger entre eux un colloque de silence. (« Février »)

Et, précisément, les choses, par leur insistance même, sont la preuve de ce paradoxe du temps qui passe et ne passe pas, qui se traîne complaisamment, qui se fige dans son épaisseur :

« Mais sur les meubles sans poussière, aux murs pleins de silence, / où que l'on se tourne, voici les traces d'un passé / Qui s'efface ou s'effacera » (« Août »). Mais si elles s'effacent un jour, les « choses [...] ne savent mourir », ajoute le poète dans « Septembre I » : leur temporalité n'est pas celle de l'homme, elle est incommensurablement plus lente.

Emblématiquement, tout le recueil de J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, se place sous le signe de la lenteur, dès l'ouverture. La lenteur, c'est l'étirement spatial du temps, dont procède la diction élégiaque. « La lenteur sur l'espace¹ » ou « La lenteur sur le vide² » du temps, c'est ce que cherche à dire la « lenteur souffrante³ » de l'articulation poétique.

L'on comprend donc que la figure privilégiée de cette *dé-mesure* du temps dans l'élégie soit probablement l'alentissement géologique, cette pétrification qui menace jusqu'à la parole : « Puis ce furent des récits des pierres⁴ ».

III- Trois géologies

Le terme de *géologie* le suggère : le temps élégiaque ne se pense pas hors de la dimension spatiale. Mais, le plus souvent, il ne s'agit plus tant, dans l'élégie contemporaine, de l'éloignement de l'horizon que de l'enfouissement dans l'épaisseur – autre horizon des choses, peut-être, mais dans leur profondeur ; mais qui oblige à la traversée de leur matière. La superposition de couches temporelles, toutes *présentes*, à la manière de strates géologiques, dont la matière, pesante, s' imagine prioritairement sur le modèle opaque et impénétrable de la roche, de la pierre, s'avère un aspect majeur de la représentation du temps dans l'élégie contemporaine¹. Si le passé semble désormais inaccessible, ce n'est pas qu'il a fui dans les lointains, mais qu'il s'est enfoncé dans la substance du monde. L'amour des êtres disparus lui-même se fige dans un présent minéral, puisque pour le sujet élégiaque « ceux

¹ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, *op. cit.*, p. 7.

² J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, *op. cit.*, p. 15.

³ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, *op. cit.*, p. 55.

⁴ B. Vargaftig, I, *Description d'une Élégie*, *op. cit.* (non paginé).

¹ Nous nous situons ainsi, par cette géologie poétique, à la croisée de chemins déjà explorés par Michel Collot (l'horizon, dans toutes les dimensions que *La poésie moderne et la structure d'horizon*, ouvrage déjà cité, découvre à cette notion) et par Anne Gourio (le minéral comme motif poétique majeur depuis le symbolisme, dans *Chants de pierres*, Grenoble : Ellug, 2005, (Ateliers de l'imaginaire)), ce qui témoigne encore, si besoin est, de l'entrelacement étroit d'une large part de la production élégiaque moderne au lyrisme.

qu'il aime sont immobiles, comme pris dans la pierre¹ ». La conscience du sujet élégiaque se sent empesée dans un présent qui se pétrifie et s'alourdit, de sorte que, ancrée dans la lourdeur du présent, la durée affective se sent ralentie dans sa propre temporalité, incapable de se désamarrer. Temporalité objective et temporalité subjective sont ainsi absolument désynchronisées, et mettent le temps sous tension.

Le temps comme sédimentation (J. Sacré)

Le temps, dans *Cœur élégie rouge*, est un enfouissement et une « orogénèse² ». Et à vrai dire il s'agit de la constitution d'une épaisseur, plutôt que d'un engloutissement. Certes, l'élégie peut être un mouvement vers la profondeur. Dès le premier poème du recueil, le réel s'éloigne dans le passé et la mort : « Certaines maisons meurent au fond de provinces, au fond d'histoires perdues – ou c'est l'histoire et le pays qui meurent³ ? ». De même, le dernier texte du livre montre le sujet faisant l'hypothèse de sa destination : « Je marcherais dans la transparence jusqu'à la plus réelle profondeur⁴ ». « La plus réelle profondeur », c'est aussi la profondeur du réel. Mais le réel ne s'est pas évanoui dans le vide du temps, dans un lointain interdit au regard. Il s'est au contraire amoncelé et sédimenté. Toucher « la plus réelle profondeur », cela exige donc de traverser non pas l'espace vacant de sa disparition, mais l'épaisseur des choses et des mots :

On n'en finira pas de dire les objets de la maison, sa vaisselle, ses arbres, les torchons, ses herbes – c'est soudain des épaisseurs, des tables, des toits, le ciel après les greniers, le lieu le plus fleuri (les têtes de chèvres), des anges en désordre, les tessons de faïence, les jardins, les brugnon, le monde, et, dans un fond de cour, du bois mort et des orties droites (leur vert) : elles gardent, fragiles, une cruauté¹.

L'énumération marque la densité des objets, qui, par-delà leur prolifération et leur disparate, forment la matière même du monde, son tissu ou sa prose, et, en un sens proprement phénoménologique cette fois, son horizon². L'épaisseur des choses recouvre, par sédimentation temporelle, le plus réel : la cruauté (menacée d'oubli) des orties, la vivacité de la sensation, l'évidence douloureuse de la présence. Le réel s'enfonce dans le temps, sous les

¹ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, op. cit., p. 50.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, op. cit., p. 114.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 11.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 170.

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 44.

² Selon la phénoménologie, en effet, « la chose entre en rapport non seulement avec d'autres choses, mais avec le monde lui-même comme horizon ultime », écrit M. Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 20.

choses que le temps accumule. Ainsi en est-il de la maison de l'enfance, qui n'est d'abord qu'« Une tache rouge et grise au bord de l'herbe¹ », amas « d'escaliers vieux et de charpentes, de fenêtres, de soleil sur le carreau d'une cuisine et d'ombre dans le corridor » ; le sujet entend « La musique et la mort, la maison au-dedans² ». Pour la retrouver, il faudrait l'extraire de la matière des choses et des mots, « construire la mémoire et la percher dans les arbres³ ». Les arbres, en effet, comme ces chênes « que hantent les freux et la couleur des labours, mesurent une épaisseur (mais une solitude) du désir dans l'homme⁴ ». C'est la nostalgie de l'enfance qui pousse à fouiller la densité coextensive du temps et du monde, qui est aussi l'épaisseur du langage :

La forêt seule au bord d'une enfance, au fond
(gamin mémoire)
de la phrase épaisse⁵

Le temps et le langage ont recouvert une enfance, par un processus de sédimentation qui a pétrifié, dans un syntagme qui fait bloc (par l'allitération en [m] et le resserrement entre parenthèses), ce qui n'était que juxtaposé : le gamin et la mémoire.

Le temps est donc une pétrification, une fossilisation. Le vivant du passé y devient minéral, le rouge singulier y devient du gris indéterminé : « [...] et ce n'est, qu'à peine, une tache rouge et le gris l'envahit⁶ ». Les oiseaux en sont les victimes emblématiques, qui se sont calcifiés avec le temps et sous le poids de l'accumulation des choses et des mots :

Oiseaux qui dormez dans un musée, au fond des livres et dans les classifications des catalogues,
Oiseaux, les os séchés, devenus presque une poussière de plumes, et vos yeux pétrifiés,
Beaux oiseaux devenez près des herbes et des arbres le vert de la mémoire¹ !

L'épaississement est un processus qui s'accompagne d'un alourdissement. Les plaines, « devenues plus profondes », du paysage de l'enfance peuvent accueillir en leur nouvelle épaisseur la pensée, qui « s'enfonce dans l'ouest du jour et paume ses mesures » pendant que l'« amour simple pèse sur le présent² ». La symbolique des « pierres clivées³ » peut être rattachée à cette expérience de l'épaisseur et de la pesanteur du temps. Elles dévoilent par leur coupe les diverses couches du temps, les strates de la mémoire. Il en est ainsi, par exemple, des schistes :

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *op. cit.*, p. 11.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 12.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 11.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 17.

⁵ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 93.

⁶ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 11.

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 59.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 72.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 92.

Beaux schistes lustrés blocs belle force tendre qui se délite je vous aime pureté gagnée dans le temps
poussière promise à nulle mort un dernier éclat point brillant perdu rien. Belle force fermée sur le
paysage, poids ; si je la regarde : table haute finesse transparence bientôt son mica s'effrite et recèle la
lumière¹.

La structure bipartite du poème est soulignée par la division en deux phrases commençant par le même adjectif. Entre ces deux phrases s'établit un subtil système d'écho, puisque le syntagme « belle force », repris de la première phrase, ouvre la seconde, mais aussi de modulation, puisque les allitérations qui donnent à chaque phrase son unité sont différentes : si l'allitération en [p] est partagée (« pureté », « poussière », « promise », « point », « perdu », « paysage », « poids », « transparence »), une allitération en [b] semble plutôt marquer la première phrase, alors qu'une autre, en [f], met en valeur les termes importants de la seconde (« force », fermée », « finesse », « s'effrite »). Cette construction binaire rend la pierre clivée ambivalente. Par sa massivité et son imputrescibilité minérales, elle est une victoire sur le temps ; mais elle est aussi pesanteur et clôture du regard, qui ne perçoit plus son « paysage ». Son épaisseur semble protéger de la mort, mais en immobilisant la vie, la lumière, jusqu'à l'éteindre : « un dernier éclat point brillant perdu rien ». Le regard doit alors cliver la pierre, désépaissir sa matière travailler sa « finesse » jusqu'à la « transparence », pour que bientôt « son mica s'effrite » et laisse passer à nouveau une lumière, encore recelée mais visible. La conscience doit s'efforcer à traverser l'épaisseur des « sédiments, marnes, loëss étrangers, larges juxtapositions de plaines » pour retrouver la « simple argile » friable de l'enfance et espérer malgré tout retrouver le rouge « substantiel² » du passé. Car ce qui pousse à creuser le temps et son amas de matière, c'est l'espérance : « Tout le mouvement du cœur précipite dans un passé qui veut être une espérance¹ ». Ou, ailleurs : « Quel présent creuse un passé ? ici, quel espoir ? ». Écrire une élégie, c'est « marcher dans l'intérieur des terres », dans leur épaisseur avec l'« aisance silencieuse des fossiles² ». C'est « venir et le temps d'être au centre au profond du poème³ » espérer que le langage permette d'entendre une musique ou une voix du passé encore vivante :

J'attends que les mots soient justes. Je sais qu'ils pèsent sur mon cœur ; mais le tien ? Je dis vainement qu'il y a une musique au fond du silence ; j'espère en l'organisation le nombre de ce poème dans le gris de son insignifiance⁴.

Le temps en son épaisseur laisse passer un appel qui invite à le dépasser, ou plutôt à le traverser : appel de ce « tu lointain qui motive un poème et l'arrache au temps qui meurt

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 95.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 98.

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 141.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 71.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, pp. 114-115.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 157.

ici¹ », au présent immobile, parce qu'il est un « ami de loin, arbre d'outre-temps pourtant près² ». Cet appel, sans doute, a « la persistance savante d'une phrase musicale longue³ », à laquelle répond le poème en s'enfonçant et en creusant le temps. Comme un outil qui entaille la pierre, le poème se fragilise en amenuisant la densité du temps, mais ne cesse d'y travailler. C'est pourquoi « le temps dit la fragilité du poème et sa permanence⁴ ». Chez J. Sacré, l'élégie est un effort constant pour dégrossir l'épaisseur du temps où s'enfouit le passé, où s'alourdit le présent, et retrouver un contact immédiat, « naïf⁵ », au vert et au rouge du monde, à la sève et au sang d'une présence vive.

Le temps comme « cassure de roche » (J. Grosjean)

La rencontre amoureuse et / ou sacrée a initié, dans les *Élégies* de J. Grosjean, une temporalité que ni le deuil ni l'absence n'ont refermée, une fulgurance de l'instant par où le temps s'est échappé et s'est ouvert à l'éternité : « Vulnérable en qui j'ai reconnu ma race mieux que dans l'épaisseur des certitudes, j'ai vu ta prunelle luire fugace et s'éteindre ineffable le dieu que nous tremblons de connaître ou d'ignorer⁶ ». Le magnétisme et l'irradiation de la femme ont donné une autre dimension au sujet, désormais placé en rapport asynchrone avec le monde puisqu'il est « en proie à [l'] antique exode¹ » de l'aimée. Il est désormais lui-même une sorte de « dieu des vieux étés² ». Cette discordance entre le temps extérieur du monde et le temps intime du deuil s'exprime dans des images cosmiques contrastées : « Ombre est cet univers plein de villes mortes et de déserts en construction avec ses respirations océanes et ses toupies stellaires dans tes cheveux³ ». Le temps cosmique ôte au monde toute densité, toute réalité. Dans la lenteur du flux et du reflux des océans ou la vitesse des astres, un rythme contradictoire, perturbé, est décrit dans toute sa stérilité, grâce à l'antithèse topique « villes » vs « déserts » régénérée par l'hypallage des expansions nominales, créatrices d'oxymores. Le temps du monde est celui de la mort et de l'inachevé. Seul le corps féminin peut donner quelque consistance à ce monde infécond, parce que c'est

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 145.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 132.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 71.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 143.

⁵ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 131.

⁶ J. Grosjean, *Élégies*, *op. cit.*, p. 110.

¹ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 148.

² J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 113.

³ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 157.

lui aussi qui détermine le rythme du sujet élégiaque : « Tu dors avec les brumes à même la terre sans chaleur que ton sang dont j'écoute en moi le battement faible¹ ». Deux temporalités différentes s'opposent dans tout le recueil, celle du monde où les choses s'effacent, et celle du couple où désire se réinventer perpétuellement une éternité de l'instant :

Comment s'enfuient tant de lentes années pour ne laisser de moi que ma mémoire terrible comme ton cœur ?
Mais notre jour qui fut tous les jours neuf ne peut cesser quand bien le merle enroué chanterait nos tombes sous l'averse².

Le temps du monde est caractérisé par sa lenteur. Il est le temps des « lentes années³ », de l'interminable attente de la rencontre (« Mais te fallait-il de si longs jours pour supplanter nos guerres, nos deuils, ma soif et ta propre apparence en mon cœur alors qu'autour de moi tournaient les signes et les cyclones⁴ ? »), de la longue agonie de la femme (« Long fut le soir qui forgeait notre nuit quand tu allumais la lampe des morts sans que ton souffle incline sa flamme⁵ »). C'est le temps de toutes les absences de l'aimée, rythmé par la crainte et l'espérance, tourné vers un au-delà du temps effrayant à quoi il faut pourtant acquiescer pour réaliser la promesse d'éternité dont la femme est l'annonciatrice et la donatrice :

Tais-toi, laisse-moi avaler ma salive, détourner un instant les yeux, écraser le soleil qui fume encore, et je vais être prêt à ne plus avoir le temps d'espérer ni de craindre⁶.

La mort de la femme témoigne d'une temporalité sacrée qui ne relève plus de la mesure du temps humain. Le temps s'est resserré autour d'un seul jour, d'un seul instant, lente formation d'une concrétion devenue une éternité perceptible : « Toutes nos heures éparées n'auront été qu'un seul instant de vendange au soleil avant l'ivresse où nos noms confondus rouleront sans bords au gré des houles¹ ». Le futur antérieur exprime la tension vers l'avenir où le sujet pourra s'inscrire, par sa mort, dans cette temporalité hors du temps, cette éternité, qui ne lui est donnée encore à voir que sous la fugacité et la précarité des apparitions de la femme, que dans les lueurs vite dissipées de son regard encore aperçu lors d'instant privilégiés. Un verset de l'élégie XXIX est à cet égard révélateur, semble-t-il : « Chaque heure déploie sa corolle de neige que mon haleine éparpille sur l'eau et dont ta bouche mûrit le fruit² ». Le temps se disperse ou se dissout dans le souffle d'un sujet à peine incarné, alors que la présence synecdochique mais charnelle de la femme impose une temporalité autre, celle de la

¹ J. Grosjean, *Élégies*, *idem*.

² J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 160.

³ J. Grosjean, *Élégies*, *idem*.

⁴ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 112.

⁵ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 171.

⁶ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 158.

¹ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 121.

² J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 168.

maturation, promesse d'éternité parce que processus toujours renouvelé, régénérescence perpétuelle : « Mais notre jour qui fut tous les jours neuf ne peut cesser ».

Il appert que le chant poétique voudrait actualiser cet instant d'éternité que la femme, depuis sa tombe, permet d'entrevoir fugitivement. L'haleine du poète désire peut-être la bouche de la femme aimée, capable, en son silence, de mûrir le fruit de ce temps sans mesure. La relation asynchrone au monde est l'effet d'un désir de sortie du temps que le poème tente de faire advenir en sa parole, bien que la mort soit sans doute le seul accès à ce hors-temps. Chaque élégie juxtapose sans cesse divers moments, mêle les temps verbaux, dans un « étrange entrelacement de strophes au présent et de strophes au passé, voire au futur » qui vise à instaurer « un fascinant dialogue outre mort, outre temps¹ ». La chronologie est près de s'abolir dans ces poèmes qui rassemblent dans la densité de leur tissu verbal, leur « prose toujours aussi serrée² », le présent, le passé et le futur, et qui égrènent les « heures », les « semaines » et les « lentes années³ » – selon les unités de temps qui scandent l'élégie XXV – jusqu'à leur retirer toute signification véritable. La mesure étriquée du calendrier perd son efficace : dès l'élégie I, les jours, les mois et les saisons ne s'enchaînent plus selon un ordre qui puisse marquer l'écoulement du temps, mais se superposent ou s'enchevêtrent comme les éclats ou les restes divers d'une temporalité vidée de sa motivation première : l'« hiver », les « vergers d'avril », l'« été », les « feuilles descendues de l'octobre », le « dimanche », la « clarté de printemps¹ » n'énoncent plus que la mesure d'un temps révolu, dépassé, rendu obsolète par la présence (la rencontre) de la femme². Certes, les saisons et leurs mois gardent souvent les résonances symboliques que J. Grosjean leur attribue déjà dans ses œuvres précédentes. Le printemps est la saison de l'éphémère : « Les printemps effleuraient de leurs pieds blêmes les lacs et s'en allaient, pervenche aux dents, mourir de dégoût dans les taillis sans laisser de trace sur la mousse faute de s'être étendus contre ton corps³ ». L'été est la saison d'une plénitude qui n'est cependant réelle que lorsque la présence de l'aimée la comble : « Plus proche sur une humide roche affleurante et plus limpide en l'arbre dévêtu est

¹ R. Ventresque, « La vérité du lyrisme dans les *Élégies* de Jean Grosjean », dans : C. Mayaux (dir.), *Jean Grosjean. Poète et prosateur*, loc. cit., p. 90.

² Ph. Jaccottet, *L'Entretien des muses*, op. cit., p. 206.

³ J. Grosjean, *Élégies*, op. cit., p. 160.

¹ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, pp. 109-111.

² Le même tournoiement du temps se remarquait dans les recueils précédents de J. Grosjean, lié à l'idée du sacré. Voir l'ouverture d'*Hiver* : « Quel printemps nous fut cet octobre au bord des brumes / et quelle aube que de flâner au fond des soirs ! » (J. Grosjean, *Hiver*, op. cit., p. 83). Mais le procédé est poussé à l'extrême dans les *Élégies*.

³ J. Grosjean, *Élégies*, op. cit., p. 112..

ta clarté que n'en purent au ciel les étés avec leurs soleils interminables¹ ». L'automne est le moment de la chute et de la disparition, avec ses « frondaisons exsangues » et les « feuilles descendues de l'octobre [qui] couvraient de flammes le noir glissement des fleuves² ». L'hiver, enfin, est le temps possible de la pureté et de l'union retrouvée, mais au bord de la mort : « [...] nous rôderons ensemble à la lisière des neiges définitives³ ». Mais ces connotations n'assurent plus aux saisons et aux mois leur assignation calendaire. Le temps échappe à la mesure et à la régularité, et ne signifie plus qu'une temporalité ouverte, éventuellement distendue jusqu'à l'éternité, d'un don amoureux : « Le ciel du soir ou de l'aurore est blanc dans l'arbre clair de novembre ou d'avril mais c'est toujours le temps de t'apporter ma première et dernière âme⁴ ».

L'avant-dernière élégie dit peut-être la précaire réussite de ce resserrement du temps qui appelle l'avènement d'un instant d'éternité dans le poème : « Déjà l'azur violent de la hauteur se pose sur tes reins comme autrefois ma main sur ton épaule qui tremble encore⁵ ». Le présent y concentre « ses horizons d'avenir et de passé⁶ » en ces deux lignes visuelles que sont « l'azur [...] de la hauteur » et l'« épaule », et qui se croisent furtivement dans le « déjà » et l'« encore » du *hic et nunc* du poème, vite menacé quand l'autre « [s'] apprêt[e] à questionner¹ ». L'élégie tente de porter témoignage, comme une « cassure de roche », de la traversée de l'éternité dans le temps qui a ouvert le sujet à un hors-temps possible mais peut-être déjà perdu :

Est-ce qu'une cassure de roche, une larme d'eau, un débris d'astre au creux d'un vieil étang ou l'aile perdue d'un insecte sur l'herbe ne s'entêtent pas à redire dans leur nuit le trait de clarté qui les frôla² ?

Chez J. Grosjean, nous le verrons, sortir du temps n'est en effet donné au vivant qu'au prix d'une longue agonie.

¹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 135.

² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 110.

³ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 122. Nous renvoyons à la symbolique des saisons analysée par E. Doublet dans son ouvrage *L'Autre côté du langage. L'humour et l'ironie dans les poèmes et les récits de Jean Grosjean*, Besançon : Presses Universitaires franc-comtoises / Les Belles Lettres, 2002, (Annales littéraires), pp. 269-276.

⁴ J. Grosjean, *Élégies, op. cit.*, p. 162.

⁵ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 173.

⁶ M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p. 53.

¹ J. Grosjean, *Élégies, op. cit.*, p. 174.

² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 124.

Le temps comme pénélaine (E. Hocquard)

Les élégies d'E. Hocquard se donnent pour la découverte d'un temps sans épaisseur, un présent perpétuel dont on ne peut s'extraire, sorte de pénélaine où apparaît la « nudité permanente d'espaces érodés ». Le temps n'est pas le phénomène d'érosion, mais une surface toujours déjà érodée, faux relief légèrement bombé comme la « carapace vide d'une tortue de mer géante¹ ». Chez E. Hocquard, « élégiaque inverse² », le temps n'est ni une sédimentation, ni une érosion, autrement dit, il n'est aucunement une altération.

Dans sa « (lenteur géologique) », le « je » cherche pourtant à construire une verticalité, une épaisseur du temps, un surplomb d'où il pourra regarder le passé : « Ainsi Milarépa édifiait sa énième tour³ ». Mais aucune construction ne résiste à la nudité du temps. Le faire poétique se désigne pourtant comme verticalité échafaudée ou creusée, par les images convergentes des travaux d'architecture (élégies 3 et 6 notamment), des fouilles archéologiques (élégie 2), du travail du fossoyeur (élégie 2) et de la descente dans le jardin (élégie 1). L'investigation de la première élégie tente également de prendre de la hauteur par rapport au passé (l'enfance ?) si activement recherché :

À présent, je la tiens sous mon regard
la distance
Fixe comme le cri que jette derrière elle
Une buse s'abandonnant à la surprise ascensionnelle¹.

Mais l'enquête n'aboutit qu'à un constat d'échec : « Ceux-là non plus n'avaient rien trouvé d'autre / Que le bruit de leurs voix et le bruit de leurs verres² ». L'une des « circonstances atténuantes » de cet échec est « une estimation excessive / de latitude³ ». La distance verticale s'abolit dans un éloignement horizontal. De même le fossoyeur-archéologue (les deux personnages devenant des doubles l'un de l'autre, puisque toute recherche du passé aboutit à la découverte de la mort) ne trouve-t-il qu'un ensemble d'objets hétéroclites : crânes, monnaies, morceaux de vase, « tout fut aligné sur des tablettes de verre / derrière des étiquettes probablement précises⁴ ». Ce qui peut survenir, c'est donc « l'invention du verre⁵ »,

¹ E. Hocquard, *Les élégies*, *op. cit.*, p. 14

² E. Hocquard, « Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », *ma haie*, *op. cit.*, p. 462.

³ E. Hocquard, *Les élégies*, *op. cit.*, p. 51.

¹ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 12.

² E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 19.

³ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, pp. 18-19.

⁴ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 25.

⁵ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 109.

verre bruyant des buveurs, verre du sablier du temps, « fragile », « transparent », « utile¹ ». Le verre dit la dureté lisse et infranchissable mais aussi la limpidité fragile, le manque d'épaisseur du temps. Mais c'est aussi la surface plane d'une exposition d'objets, ou la vitrine où sont présentés les fragments d'une identité. Le bruit des voix et le bruit des verres se répondent, dans l'allitération en [v], pour désigner alors le poème, surface où les débris du passé sont donnés à voir dans leur transparence au présent et où les voix se tissent pour tenter d'inventer un nouveau langage. Le poète, délaissant les « mots qui ne mesurent rien² », faisant une « brèche délibérée dans le temps des paroles³ », invente le verre irisé d'un langage qui puisse dire le rapport asynchrone et élégiaque au monde :

avec le temps
 les métaphores et les amours
 s'épuisent d'elles-mêmes
 et le verre enfoui dans la boue
 s'irise⁴

Aucune profondeur ne peut être maintenue : l'administration fait « remblayer⁵ » les tombes ; les roches, les os et les mots forment un « tout bien tassé au fil des jours⁶ ». Mais le tassement qui comble la profondeur empêche aussi la constitution d'une épaisseur du temps, qui ne comble que ses vides : « Les vieilles années se sont bien tassées / comme la terre dans un trou⁷ ».

Le présent se superpose au passé, mais sans accumulation ni épaissement des choses, de la matière du monde – sans amoncellement. Réécriture temporelle du paradoxe sorite : les fragments de ce qui a été ne forment pas un tas. Les choses du passé sont toujours présentes, elles ne s'usent pas mais n'envahissent pas non plus le présent puisqu'elles en font toujours déjà partie. La première section de l'élégie 1 pose de manière explicite cette immobilité, cette permanence :

L'automne vint dans la nuit du cinq août,
 Probablement avec les premières clartés du matin,
 À l'heure où le ciel se couvre de sel
 Et bascule dans un infranchissable présent
 En marge du sommeil¹.

Le surgissement du sentiment élégiaque, imagé par le lieu commun de la naissance de l'automne – saison de la nostalgie – entre ici dans une narration aussi neutre qu'un rapport de

¹ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 117.

² E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 76.

³ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 78.

⁴ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 118.

⁵ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 25.

⁶ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 30.

⁷ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 26.

¹ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 9.

police, dépouillée de tout pathos et de toute marque renvoyant à la situation d'énonciation. C'est un récit au sens de Benveniste, où les événements semblent se raconter par eux-mêmes. Dans le premier vers, l'emploi du passé simple, d'aspect non sécant, la précision de la notation temporelle (une date), l'usage de l'article défini et l'absence de déictiques ouvrent sous une apparence prosaïque un récit qui semble relater un événement. Ce premier vers n'est pas d'ailleurs sans jouer d'un écho avec la phrase que Paul Valéry donnait pour exemple de l'arbitraire du récit : « La marquise sortit à cinq heures¹ » ; le reprise du chiffre « cinq », l'opposition des verbes « sortir » vs « venir », le passé simple, défient avec provocation l'idée de poésie pure, reposant sur le pathos lyrique (exaspéré ici dans la métaphore usée de l'automne) et surtout sur l'exclusion du narratif². Le lecteur croit deviner derrière l'écriture l'« *éthos* du poète-romancier³ » qui redonne à la contingence et au quotidien sa dignité poétique. Mais le heurt entre les repères temporels (« automne » et « août ») vient peut-être signaler sur le mode du paradoxe que la chronologie subit une distorsion qui fait échapper le texte à la narration conventionnelle. La suite de la strophe⁴ abolit la chronologie pour mettre en lumière une double impuissance. L'« infranchissable présent » coupe l'accès au passé, enfermant le sujet, comme le dira la deuxième strophe, dans de « courts espaces sans illusion, / Plus anciens que le petit jour de n'importe quel été⁵ ». Le présent est ancien, identique au passé. Dès lors, le sujet se fige, son horizon s'alourdit et se ferme, se cristallise « À l'heure où le ciel se couvre de sel¹ ». La paronomase « ciel » / « sel » figure ce figement en bouclant le langage dans une quasi répétition. Mais cette impuissance à dépasser le présent se double d'une seconde impuissance, un exil du sommeil, comme si le repos était désormais interdit au « je », voué à toujours sentir la présence douloureuse et permanente des choses, le goût salé et vif de leur évidente réalité. Le sujet disparaît derrière le constat : « Le temps n'a rien modifié – au contraire² – ». La fin de ce poème d'ouverture rend obsolète la chronologie :

Et là cependant, là il faut bien reconnaître
que le temps n'aura rien usé.
Tout est au contraire toujours terriblement
intact.
Qui viendrait parler de se souvenir ?
Puisque c'est ici, non ailleurs ;
Maintenant et ainsi,

¹ Tout au moins selon le célèbre propos que lui prête A. Breton dans le *Manifeste du surréalisme* (1924).

² Voir D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, *op. cit.*, pp. 15-19 sur la conception valéryenne de la poésie.

³ J.-C. Pinson, *Habiter en poète*, *op. cit.*, p. 99.

⁴ Il ne s'agit bien entendu ici que de strophes graphiques, c'est-à-dire de regroupements de vers séparés par des blancs.

⁵ E. Hocquard, *Les élégies*, *op. cit.*, p. 9.

¹ E. Hocquard, *Les élégies*, *idem*.

² E. Hocquard, *Les élégies*, *idem*.

Ni avant ni jamais autrement. Par exemple
un matin de septembre...

Mais le temps n'est pas la question¹.

Le recueil resserre en conséquence l'histoire et le temps « dans l'espace strict d'un calendrier² », mais un calendrier qui ajointe des dates éparses selon un agencement horizontal déniait toute profondeur au temps. Les élégies 6 et 7 notamment proposent une traversée de l'histoire en multipliant les références aux historiens latins (alors que déjà l'élégie 5 faisait allusion à *La Conjuration de Catilina* de Salluste), à la mythologie gréco-latine, à la Bible, mais aussi en se parant de citations latines et de dates (« à partir de 1515 », « Dans la nuit du 15 au 16 juillet 1823 », « il dut fuir la ville en 1605 », « 15 avril 1780 », « 14 septembre 1822³ »). À ces dates d'ordre historique, probablement glanées (nous y reviendrons) dans des guides touristiques, se mêlent les dates sans année qui ouvrent chaque section de l'élégie 7, à la manière d'un journal intime, quand les sections de l'élégie 6 ne se déployaient qu'à partir de vagues indications, souvent déictiques (« À l'époque où / il fit commencer les travaux », « Cette année-là », « Aujourd'hui⁴ »). Si les dates placées en ouverture des sections de l'élégie 7 semblent bien suivre un ordre chronologique (allant du 13 janvier au 9 avril), d'autres dates à l'intérieur des poèmes contredisent cette linéarité. Ainsi, par exemple, le « 24 novembre » et le « 15 avril 1780 » sont-ils placés entre le « 21 janvier » et le « 13 février¹ ». Les époques se superposent et se tissent pour ne former plus qu'une seule surface de présent intemporel, de hors-temps. La mesure du temps, frappée d'inanité, ne fait plus signe que par son obsolescence même vers la temporalité élégiaque, celle du « je » de l'écriture.

C'est pourquoi les unités temporelles sont repliées sur les choses, dans une temporalité qui « retourne le présent contre le passé et le futur² ». Comprenant que « le temps s'écoule et ne s'écoule pas / à l'intérieur du sablier³ », que sa temporalité est asynchrone en regard de celle du monde, le « je » se retrouve devant « [s]es calendriers / [s]es cadrans solaires / qui ne mesurent qu'eux-mêmes⁴ ». La mesure du temps a perdu son efficace pour régler le temps propre au « je » :

Ce temps qu'on nous envie, bien qu'il ne fût jamais
le nôtre, est un temps mort, échu par héritage.
[...]

¹ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 10.

² J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour, op. cit.*, p. 154.

³ E. Hocquard, *Les élégies, op. cit.*, respectivement pp. 83, 86, 94, 102, 106.

⁴ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, respectivement pp. 81, 89, 92.

¹ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, respectivement pp. 101, 102, 100, 105.

² J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour, op. cit.*, p. 154.

³ E. Hocquard, *Les élégies, op. cit.*, p. 117.

⁴ E. Hocquard, *Les élégies, idem.*

Nous avons devant nous ce temps sans référence
aux mots qui ne mesurent rien : pas de mesure pour le temps gris¹.

Le « je » vit dans la lenteur ou le suspens : « les années sont devenues notre mesure du temps² », « Le temps de l'amour fut cette suspension du temps de tous les jours³ ». Le « je » est d'un autre âge. Aucune date ne peut situer sa naissance :

Ne sais quand ni où (je suis né)
 un 11 avril⁴

Le « je » est entre parenthèses, il ne peut se dire que sur un plan énonciatif différent, une « brèche délibérée dans le temps des paroles⁵ ». Il ne peut s'inscrire que de manière incidente dans le temps objectif et dans la parole, et non s'ancrer dans la continuité temporelle et verbale, si ce n'est en sourdine, dans la désinence du verbe *savoir*. Le pronom « je » ne s'écrit même plus en tête du vers, devant le verbe. Le poème précédent (quatrième section de l'élégie 4) avait d'ailleurs oblitéré les noms de sa généalogie en appelant ses aïeux par d'anonymes chiffres : « ANCÊTRE 2 », « ANCÊTRE 2 bis⁶ ». La recherche généalogique ne permet pas à un éventuel sujet de creuser le temps, d'imposer une distance entre le passé et le présent : les noms effacés ne le renvoient qu'à son propre anonymat.

Le temps élégiaque, chez E. Hocquard, est donc une surface toujours déjà érodée, sans épaisseur, sur laquelle s'éparpillent les fragments toujours présents d'une identité perdue :

Le temps cesse d'être une épaisseur, une profondeur, pour devenir une surface. [...] L'élégie n'est alors plus le lieu d'un « Ubi sunt », mais décline un interminable « je me souviens ». Là encore, les détails, la juxtaposition, la fragmentation s'imposent¹...

conclut par conséquent J.-M. Maulpoix. La géologie appelle une cartographie, également décevante, comme le montre la section VI de l'élégie 2, qui présente la légende d'une carte absente, légende (*legenda*) elle-même contradictoirement rendue *illisible* par l'absence de cette carte mais aussi par l'effacement du système de couleurs dans des rectangles vides et par le délitement de la langue en fragments nominaux juxtaposés parfois accompagnés de détails incongrus :

- maïs
- betteraves
- forêt de chênes
- ferme forteresse (1 litre de lait : 52 centimes)
- glaisière (Arabes travaillant dans les mines de glaise)
- église romane²

¹ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 76.

² E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 109.

³ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 78.

⁴ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 65.

⁵ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 78.

⁶ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 63.

¹ J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour, op. cit.*, p. 154.

² E. Hocquard, *Les élégies, op. cit.*, p. 34.

Si le temps s'étale et se spatialise, mais sans qu'une cartographie puisse mieux le circonscrire que la géologie ne faisait de ses strates, c'est que le sujet ne fait pas seulement l'expérience de sa finitude, de sa précarité, mais aussi de son éclatement, ou de son écrasement sur le pronom « je ». De manière particulièrement aiguë, en effet, E. Hocquard met au jour le lien entre l'instabilité du "sujet" dans le temps et l'incertitude de sa présence à soi, de son ipséité, interrogée dans la remise en jeu littérale du « je » de l'écriture.

Par-delà les différences non négligeables dans la poétique et les enjeux des quatre œuvres que nous venons d'aborder, il nous a donc paru possible de dessiner les contours d'une première relation au temps et au monde propre à l'élégie contemporaine. Sans en dénaturer la complexité ni les nuances en voulant la synthétiser sous des vocables trop massifs, nous avons jugé que cette relation pouvait être pensée en termes de configurations géologiques, chacune de ses œuvres recourant, de façon plus ou moins évidentes, à des métaphores relevant du relief terrestre et du règne minéral. Sédimentation, fissures, séisme, arasement sont les figures diverses d'une asynchronie radicale dont la lenteur et la pesanteur sont les traits principaux, et d'une expérience indivise du temps et de l'espace par lesquelles le sujet se sent pris dans l'immobilité et la dispersion de la matière même du monde. Loin d'une expérience euphorique d'un accord avec l'être du monde, c'est une relation à la mort, à l'inertie, à la pulvérisation qui se joue toujours dans le poème élégiaque.

IV- Le deuil ou « ce qui n'en finit pas »

L'élégie, pour cette raison au moins, pour cette raison aussi, entretient donc avec tout poème de deuil une relation d'affinité et de contiguïté, et celle-ci est parfois si extrême, si tangentielle, qu'il est difficile d'établir une ligne de partage, et que nombre de textes poétiques se situent à leur intersection.

Éluard publie *Le Temps déborde*, relève judicieusement D. Rabaté, « sous le pseudonyme de Didier Desroches, dont le signifiant n'évoque pas pour rien l'idée de pétrification¹ ». Faut-il voir dans ce détail d'histoire littéraire le symptôme de la profonde unité entre la vision élégiaque du temps et celle qui ressort des livres poétiques de deuil de notre temps en général ? Toujours est-il qu'avec le deuil l'élégie rencontre un « temps stupéfié² », qui paraît arrêté sur une date fascinante et incompréhensible, celle du décès de la femme aimée. On sait que le recueil d'Éluard, comme *Les Contemplations*, se divise en deux parties autour d'une date, mais ici donnée comme vers central, alexandrin noir qui étale en toutes lettres pour mieux en suggérer l'épellation hébétée le nom du jour fatal dans toute sa nudité de repère vide de sens : « Vingt-huit novembre mil neuf cent quarante-six³ ». Ce vers est le point de déséquilibre du recueil entier, séparant nettement un premier ensemble de cinq poèmes et un second ensemble de sept ou neuf textes⁴, ensembles qui s'opposent par leurs traits sémantiques (les titres des cinq premiers textes ont des connotations positives, au contraire des suivants), linguistiques (trois des cinq premiers poèmes sont ponctués, aucun des sept derniers ne l'est) et formels (trois des cinq premiers poèmes sont rimés, aucun poème de la seconde "partie" ne l'est, même si quelques vers peuvent exceptionnellement rimer entre eux). Il semble donc que, globalement, le vers central articule le passage d'une parole heureuse et structurée à une parole endeuillée et débordée. Encore cette bipartition se trouve-

¹ D. Rabaté, « "Maintenant sans ressemblance" : le temps du deuil et du poème (Deguy, Éluard, Roubaud) », *Modernités*, n°21, « Deuil et littérature », *op. cit.*, p. 321.

² D. Rabaté, « "Maintenant sans ressemblance" : le temps du deuil et du poème (Deguy, Éluard, Roubaud) », *Modernités*, *idem*.

³ P. Éluard, *Le Temps déborde*, dans : *Derniers poèmes d'amour*, *op. cit.*, p. 71.

⁴ Comme l'indique D. Rabaté, il est possible que l'alexandrin central, en jouant sur le *e* final de « novembre » et sur la graphie « mil » (plutôt que « mille ») appelle « une découpe en 5 / 7 ». (D. Rabaté, « "Maintenant sans ressemblance" : le temps du deuil et du poème (Deguy, Éluard, Roubaud) », *Modernités*, *loc. cit.*, p. 322). Le nombre de poèmes après ce vers est incertain : si on considère ce vers (comme nous y invite l'histoire éditoriale) comme un poème à lui seul, alors il faut compter neuf textes à sa suite. Mais, nous y revenons plus loin, le vers peut aussi paraître former un seul poème avec les quatre vers qui le suivent, auquel cas sept poèmes seulement viennent à sa suite, et la découpe de l'alexandrin peut sembler refléter en abyme la division du recueil entier.

t-elle fortement nuancée par le fait que, des deux côtés de l'alexandrin central, se trouvent des poèmes isométriques (trois dans chaque partie). Mais ce qui frappe le plus le lecteur, c'est que les cinq premiers poèmes sont datés, alors que les derniers ne le sont plus, comme si la date de la mort de Nusch constituait une date interminable, fixe, vouée à se répéter indéfiniment et que le temps ne se mesurait plus désormais. Pivot temporel, formel et symbolique, la date centrale est glosée par les vers qui la suivent :

Vingt-huit novembre mi neuf cent quarante-six

Nous ne vieillirons pas ensemble.

Voici le jour

En trop : le temps déborde

Mon amour si léger prend le poids d'un supplice¹.

La rime « quarante-six » :: « supplice » tend à effacer le fait que l'alexandrin-date constitue originellement un « poème monostiche² ». Il peut alors être lu dans le mouvement de ces quelques vers qui en enrichissent le sens. En effet, du point de vue de la versification, les deux alexandrins qui se font écho par la rime composent un cadre au sein duquel le débordement s'inscrit par l'hétérométrie : les trois vers insérés entre eux sont de mesure 8 / 4 / 6, formant une succession irrégulière et bancale. Si l'addition des deux premiers pourrait encore laisser croire en la possibilité de reconstituer un alexandrin complet, le 6-syllabe vient inévitablement en excès – ce que son sémantisme souligne, de façon redondante, excessive encore. De plus, la disposition des vers sur la page mime l'alourdissement, le débordement du temps par la cascade des trois vers centraux, dont les deux derniers s'enchaînent par un rejet qui brise la linéarité du temps et de la phrase. Enfin, l'excès du temps s'inscrit partout dans la parole, par l'intensif (« si »), le lexique (« trop », « déborde », « poids », « supplice ») et par la réduplication phonique, qui joue du parallélisme et du chiasme sonores (« *En trop* : le *temps déborde* ») comme du martèlement allitératif (« *prend le poids d'un supplice* »). Réduplication et excès sont les figures d'un temps répétitif, qui fait du sur-place et devient ainsi surnuméraire à toute consignation datée.

¹ P. Éluard, *Le Temps déborde*, op. cit., p. 71.

² D. Rabaté, « "Maintenant sans ressemblance" : le temps du deuil et du poème (Deguy, Éluard, Roubaud) », *Modernités*, loc. cit., p. 322. D. Rabaté se fonde sur l'édition La Pléiade des *Œuvres complètes* d'Éluard qui sépare le vers-date des vers suivants par des étoiles, ce qui isole visuellement l'alexandrin et rappelle sa publication isolée. L'édition Seghers, par sa mise en page, présente plutôt ce vers comme l'*incipit* d'un poème se terminant sur le mot « supplice ».

Ce blocage, comme le remarque finement D. Rabaté, se voit principalement confirmé dans la suite du recueil par le texte intitulé « Ma Morte vivante », « poème du temps arrêté, interdit¹ » :

Dans mon chagrin rien n'est en mouvement
J'attends personne ne viendra
Ni de jour ni de nuit
Ni jamais plus de ce qui fut moi-même²

Le présent s'immobilise sur lui-même, ayant rompu par les négations ses attaches possibles au futur et au passé. Le temps se vide de sens aux yeux d'un sujet réduit à son attente hagarde, où « nuit » et « jour » s'indifférencient dans un « jamais plus », à son espérance vaine d'un événement qui n'aura pas lieu. Dès lors le poème ne peut que se faire la litanie de la perte, scandant les mêmes mots répétés au gré des anaphores, des parallélismes et des symploques :

Mes yeux se sont séparés de test yeux
Ils perdent leur confiance ils perdent la lumière
Ma bouche s'est séparée de ta bouche
Ma bouche s'est séparée du plaisir
Et du sens de l'amour et du sens de la vie
Mes mains se sont séparées de tes mains
Mes mains laissent tout échapper³

Le retour obsessionnel des mots dans une réduplication quasi systématique montre que le sujet a basculé, après la mort de la femme aimée, dans un temps sans mesure, un hors-temps que le second volet du diptyque est chargé de dire – à défaut de pouvoir narrer quoi que ce soit.

La mort rend donc le temps incompréhensible, et, quoiqu'il passe, le temps ne passe plus, ce que Michel Deguy exprime en ces trois vers :

La clepsydre évidée répartit le vide
Chapelet. Tri. Jacquet. Boulier
La splendeur se retire en cieux⁴

Le temps ordinaire poursuit son avancée : « Déjà nous ne sommes plus dans le mois de sa mort », « Je vais repartir, avec beaucoup de voyages pour des années peut-être » ; mais le sujet endeuillé, quant à lui, reste rivé à la même page : « Pour eux la page est tournée ; pas pour moi. Je la retourne ». En refusant la pagination dans la livre, qui signifierait encore une foi en la linéarité du temps, il marque que le dire du deuil est une durée inaccessible à la chronologie depuis que la mort a surgi : « Le livre sera non paginé parce que chaque page, ou presque, pourrait être la première, ou la nième. Tout recommence à chaque page ; tout finit à

¹ D. Rabaté, « "Maintenant sans ressemblance" : le temps du deuil et du poème (Deguy, Éluard, Roubaud) », *Modernités, idem.*

² P. Éluard, « Ma Morte vivante », *Le Temps déborde, op. cit.*, p. 73.

³ P. Éluard, « Ma Morte vivante », *Le Temps déborde, idem.*

⁴ M. Deguy, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, Paris : Seuil, 1995, (La Librairie du XX^e siècle), non paginé.

chaque page » précise M. Deguy sur le rabat de la couverture. Parole *sécante*, pourrait-on dire en dévoyant une notion grammaticale : bornée en son début, puis illimitée, privée de *terminus ad quem*, infiniment ressassée, toujours disponible à l'itération.

Un naufrage similaire dans le hors-temps du deuil peut s'observer encore dans l'*Élégie de la mort violente* de Claude Esteban : avec l'accident tragique de l'épouse s'ouvre « le temps de l'immobile¹ », celui qui se fige en un « septembre qui ne finit pas », un « septembre qui ne cesse plus² ». La deuxième section du livre, intitulée « Images peintes », s'attache particulièrement à dire cette enflure du temps arrêté : « J'accumule le temps / dans la minute³ » lit-on dans le premier poème. Puis c'est « Ce jour qui n'a pas su / grandir / et qui retombe⁴ », ou encore cet « Au revoir aboli / dans l'immobile⁵ ».

Mais cette paralysie du temps ne signifie pas la mise à mort du sujet, ni celle du temps. Il s'agit plutôt, comme nous l'avons souligné par l'idée de *dé-mesure* du temps, d'une disjonction entre deux temporalités. Car l'endeuillé est pris entre deux temporalités, la lenteur quasi immobile du deuil et la fuite des jours, qui continuent de passer malgré tout : « Je sais que c'est toi qui meurs, mais pas de halte. Il faut poursuivre, monter sur un mur, avoir la force de regarder cette plage⁶ ». Le sujet est condamné à l'écartèlement entre ces deux temporalités (celle, linéaire et régulière, de la vie ordinaire et celle, lente et redondante, du deuil), comme le montre la courte prose suivante, qui parvient à formuler la situation aporétique de l'endeuillé :

J'ai traversé la mer, les yeux fermés. Je n'avais que des larmes sèches pour me défendre, un goût de sel pour savoir encore que j'existais. Tous ces jours devant moi. Ton histoire éclatée contre une pierre. J'ai traversé la mer sans rien aimer qu'une trace, un cri perdu, un peu d'air qui meurt dans la bouche. J'ai cherché jusqu'au soir. *J'ai le temps, je n'ai plus le temps. L'île est immense. J'ai traversé la mer pour ne rien savoir de la mer⁷.*

Dans sa débâcle soudaine quand l'être aimé meurt, le temps se disloque, et prend ainsi l'allure paradoxale d'une stase qui dérive, d'une plaque immobile de temps qui glisse encore selon un mouvement tectonique. C'est pourquoi le temps, qui échappe à la mesure, « nul sur les horloges⁸ », ne peut plus être montré que par la figure paradoxale de la lenteur : « Et ce qui dure, c'est le temps désert, l'espace écrit dans la mémoire monotone⁹ ». Or cette lenteur

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *op. cit.*, p. 114.

² C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 36.

³ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 51.

⁴ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 63.

⁵ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 68.

⁶ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 32.

⁷ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 27. Nous soulignons.

⁸ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 36.

⁹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 37.

révèle chez C. Esteban la proximité d'autres deuils, que le sujet croyait passés, mais qui se rappellent pourtant au présent, tel celui de la mère :

Je confonds tout. La mort abrupte et l'autre, celle qui monte lentement. [...] Que personne, je vous en prie, ne me dépossède de la mort violente. Celle-ci marche pas à pas. Cela dure et se défait. Très lentement. On me parle de jours, de semaines. C'est ma mère et je dois veiller. Je serai là jusqu'à la fin. Mais la première, l'impatiente, n'a pas accepté le temps. Elle est partie, avant que je sois là, toute seule¹.

Ce court-circuit temporel est le symptôme de la menace qui plane sur l'intégrité psychique du sujet mis face à un « charnier » qui semble sans cesse rouvert et le conduit, halluciné, à ne plus considérer que le temps lent de la corruption du corps, de sa dissolution marneuse : « Et j'étais là, parmi les siens, inutile, pensant aux pelletées de terre² ». L'épigraphe du livre, empruntée au *Roi Lear*, annonçait déjà ce passage par la folie :

*I know when one is dead, and when one lives.
She's dead as earth³.*

Le deuil fait basculer le sujet du temps dans l'espace objectif, dans l'inertie illimitée et fascinateur des choses ou de la matière, et fait ainsi vaciller l'identité même du sujet, comme le suggère le motif du miroir vampirique :

Dans la chambre, un miroir. Dans le miroir, l'espace redoublé des choses. Qui peut vivre quand rien ne bouge plus ? Soi et l'envers de soi. Une façon d'imaginer un geste et de le détruire. Cet élan, puis l'effroi de sentir l'air autour, solide, inerte. Les miroirs n'ont pas d'âge, mais nous qui les regardons, que lisons-nous sinon l'histoire déjà conclue qui nous écarte ? Les miroirs n'ont pas d'âme, mais ils vivent de notre sang, ils volent ce qui n'est qu'à nous, un visage apparu, un corps qui manque⁴.

Le miroir signifie triplement la perte d'identité. Le « moi » ne s'y perçoit plus que dans la distance d'un « soi » dédoublé (« Soi et l'envers de soi »), dans la pétrification qui nous « écarte » déjà du temps (c'est-à-dire de la vie) et dans la dépossession. Le dédoublement spéculaire, par la fascination qu'il exerce, fige le geste du sujet, mais aussi sa parole, qui ne peut plus que répéter l'incompréhensible de la mort en des formules parallèles (« Les miroirs n'ont pas d'âge, mais... », « Les miroirs n'ont pas d'âme, mais... »). Le reflet devient le symbole ambivalent d'une réduplication infinie (et « le miroir » initial se pluralise lui-même) qui n'aboutit jamais qu'à ressasser le « manque » qui s'inscrit à la clôture du poème.

Le temps est, dans l'élégie contemporaine comme il l'était dans la tradition élégiaque qui la précède, à la fois un objet d'expérience et une modalité de l'expérience. Mais si la tradition élégiaque jusqu'au début de l'ère romantique pouvait sembler mettre l'accent sur un temps séparateur d'époques, et notamment sur la faille entre le passé et le présent, l'élégie

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente, ibid.*, p. 20.

² C. Esteban, *Élégie de la mort violente, ibid.*, p. 15.

³ C. Esteban, *Élégie de la mort violente, ibid.*, p. 9.

⁴ C. Esteban, *Élégie de la mort violente, ibid.*, p. 39.

contemporaine poursuit l'exploration romantique de la passéification continue du temps, mettant à découvert de façon toujours plus intense ou aiguë l'en-allée des instants et des êtres. Ce qui confère son acuité nouvelle à cette expérience, c'est qu'elle est sentie comme conjointement irrémédiable et impossible. Paradoxal ou aporétique, le temps élégiaque est désormais pleinement reconnu comme un temps qui passe et ne passe pas, brisant l'unité d'un sujet écartelé par l'asynchronie entre temps objectif et temps affectif, et éprouvant cette schize sur le mode douloureux d'un ralentissement qui culmine dans l'infini du deuil, où s'ouvre sans se refermer une plaie d'autant plus lancinante, peut-être, qu'elle fait taire la plainte, pour se mettre à l'écoute d'une obsession, d'une hantise.

CHAPITRE III

POUR UNE POÉTIQUE DE LA HANTISE (II)

Le mot « hantise », nous informe le dictionnaire, possède deux sens : le premier, vieilli, désigne l'« Action de hanter, de fréquenter (qqn) » ; le second, plus moderne puisqu'apparu dans la seconde moitié du XIX^e siècle, recouvre le « Caractère obsédant d'une pensée, d'un souvenir » ou encore la « préoccupation constante dont on en parvient pas à se libérer¹ ». Le *Dictionnaire historique de la langue française* nous renseigne davantage sur le glissement sémantique qui s'est opéré :

HANTER v. tr. représente, d'abord en Normandie, un emprunt (XII^e) à l'ancien scandinave *heimta* « conduire à la maison », dérivé de *heim* « maison » ; ce mot repose sur une base germanique °*haim-* – d'où viennent l'anglais *home* et l'allemand *Heim*, et qui est peut-être liée au sanskrit *kshēma-* « sécurité » (→ hameau).

♦ *Hanter* s'emploie d'abord au sens de « fréquenter (qqn) », encore en usage au XVII^e s. mais estimé vieilli à la fin du siècle. Le verbe signifie par extension (1121-1134 ; aussi HANTÉ, ÉE adj. XII^e s.) « fréquenter un lieu d'une manière régulière », aujourd'hui d'emploi littéraire. ◇ Depuis le début du XIX^e s., *hanter* s'utilise en parlant d'un esprit, d'un fantôme [...]. L'emploi vient de l'influence de l'anglais *to haunt*, par l'intermédiaire des romans fantastiques (A. Radcliffe, H. Walpole), le verbe anglais étant issu de l'ancien français [...]. Par extension, avec un sujet abstrait, *hanter* équivaut à « poursuivre, obséder » (1836, Stendhal²).

La notion de « hantise » correspond donc à une articulation particulière de la présence et du lieu en une *inquiétante familiarité*, une proximité spectrale, celle du fantôme ou du souvenir qui nous entoure dans notre propre lieu, et qui à sa manière le possède mieux que nous. Le champ sémantique qu'elle recouvre se révèle d'une richesse singulière, en associant des sèmes rythmiques (la fréquentation), fantastiques (l'apparition funèbre), subjectifs (l'obsession), et cette richesse la désigne à notre souci de nommer un aspect majeur de l'élégie moderne que nous avons déjà vu se profiler dans l'étude de la poétique élégiaque du deuil à l'âge romantique.

La perspective subjective qu'elle ouvre sur le lieu et sur la présence de l'autre, nous faisons l'hypothèse qu'elle détermine dans une large mesure le rapport élégiaque au monde, au moi, à autrui et aux mots. Trait important de la tonalité affective élégiaque telle qu'elle se manifeste dans l'élégie moderne et surtout contemporaine, la hantise ne se limite pas, selon nous, à ce rapport au monde, en effet ; elle nomme aussi un rapport au langage, et par

¹ J. Rey-Debove et A. Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris : Le Robert, 2001, article « Hantise ».

² A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., article « Hanter ».

conséquent à autrui (dans la transitivité de la parole poétique), et n'est pas sans lien, comme on aura l'occasion de s'en apercevoir au cours de ce chapitre, avec la notion d'*horizon* proposée, dans la perspective plus large de la poésie moderne (sans considération de déterminations génériques), par Michel Collot, dont nous avons déjà évoqué ponctuellement certaines analyses.

Il est douteux, disons-le d'ores et déjà, qu'on puisse tenir la notion de hantise pour spécifique à l'élégie, ou circonscrite à ce genre, même si on ajoute que les frontières de celui-ci sont plus que fluctuantes. Aussi n'essaierons-nous pas d'en faire le trait unique et essentiel de l'élégie. La notion semble en effet acquérir ses lettres de noblesse poétique chez Baudelaire, où le poète, comme l'albatros, « hante la tempête et se rit de l'archer¹ », mais se voit aussi, devant le gouffre de l'infini, « toujours du vertige hanté² » ; tour à tour « revenant » qui « veu[t] régner par l'effroi³ » ou « cloche fêlée » qui râle « Au bord d'un lac de sang⁴ », le poète est lui-même, à l'instar de Delacroix, un « lac de sang hanté des mauvais anges⁵ ». Nombreux sont les titres des poèmes des *Fleurs du mal* qui dessinent la place centrale de la hantise dans la poétique de leur auteur : « Le Possédé », « Obsession », « Un Fantôme », et l'on sait la relation qu'elle entretient avec la définition baudelairienne du spleen. Mallarmé reprend à Baudelaire la notion de hantise pour dire « la situation du poète entre le Réel ignoble et l'Idéal inaccessible », et surtout l'impossibilité d'échapper à l'obsession de l'Azur, autre nom d'un Dieu qu'on voudrait effacer du discours, et à sa torture qui constitue l'être même du poète, soumis à une « native agonie » : « Où fuir dans la révolte inutile et perverse ? / *Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur*⁶ ! ». C'est la hantise qui retient encore Breton au début de *Nadja*, qui en fait le signal d'une poétique où le quotidien se régénère par l'irruption du merveilleux, où le proverbe populaire s'embrace de fantastique, où le moi s'altère :

Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je « hante » ? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être *qui je suis*⁷.

Cette prestigieuse lignée suffit sans doute à assurer à la hantise sa dignité poétique, hors de toute restriction à l'élégie. Mais il s'agit chaque fois, dans cette hantise, d'un manque à être

¹ Ch. Baudelaire, « L'Albatros », v. 14, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 54.

² Ch. Baudelaire, « Le Gouffre », v. 12, *Les Fleurs du mal*, *ibid.*, p. 202.

³ Ch. Baudelaire, « Le Revenant », v. 14, *Les Fleurs du mal*, *ibid.*, p. 114.

⁴ Ch. Baudelaire, « La Cloche fêlée », v. 13, *Les Fleurs du mal*, *ibid.*, p. 121.

⁵ Ch. Baudelaire, « Les Phares », v. 29, *Les Fleurs du mal*, *ibid.*, p. 58.

⁶ S. Mallarmé, « L'Azur », v. 34-36, *Poésies* [éd. 1899], Paris : Gallimard, 1998, (Poésie), p. 21.

⁷ A. Breton, *Nadja* [1964], Paris : Gallimard, 1991, (Folio), p. 9.

qui constitue paradoxalement l'être même du poète et qui le situe aux confins du réel et de l'absolu. L'élégie, dans cette perspective, n'est peut-être que le domaine de la poésie contemporaine où la hantise se dit avec le plus de force, où la hantise en tant que dépossession se redouble, hante le poète, l'angoisse et l'obsède : hantise de la hantise, l'élégie. Dire soucieux de la hantise, de cette indifférenciation progressive de l'être et du néant, au bord d'un espace de perte, de mort.

Poids des pierres, des pensées

Songes et montagnes
N'ont pas la même balance

Nous habitons encore un autre monde
Peut-être l'intervalle¹

écrit Philippe Jaccottet pour désigner la situation du poète. Sans doute l'élégie contemporaine n'est-elle qu'une manière d'interroger ce lieu du poète moderne, ou sa façon de l'occuper, d'y prendre place, d'y *être*. Car *habiter* est déjà peut-être trop dire, ou alors il faudra questionner ce verbe, en réinventer le sens en le confrontant à *hanter*.

Tel sera donc le parcours proposé dans ce chapitre : un arpentage de l'élégie contemporaine à la lumière de la *hantise* qui la travaille et qu'elle travaille.

I- Hantises : investir l'intervalle

La hantise relève d'une proxémique imaginaire, en ce sens qu'elle concerne la perception et l'usage de l'espace par un sujet qui établit la distance avec son environnement et avec autrui dans une interaction permanente. En l'occurrence, elle engage à la fois la relation pathique au paysage et l'imaginaire de la relation aux morts. C'est dans cette perspective que nous l'analysons selon les étages logiques de son élaboration poétique (plutôt qu'en fonction d'étapes successives, les recueils se refusant souvent à une chronologie linéaire sans pour autant évacuer complètement la narrativité).

¹ Ph. Jaccottet, « Monde », *Airs* [1967], *Poésie 1946-1967*, Paris : Gallimard, 2003, (Poésie), p. 145.

Grisailles

La hantise élégiaque s'origine dans le gris. Le gris est une demi-teinte, une indifférenciation du blanc et du noir, une neutralisation de contraires fondamentaux¹. C'est pourquoi la rêverie élégiaque investit particulièrement son ambivalence.

Le gris – du moins G. Didi-Huberman en formule-t-il l'hypothèse à la suite de G. Bachelard – s'associe en premier lieu à la matière dense, visqueuse, pesante, qui résulte de la friabilité des choses dont profite le rongement du temps et « serait la couleur matérielle par excellence, la couleur de toutes les choses réunies ou, plutôt, réduites en semble par le grand travail de la pulvérisation physique² ». Dans le gris convergent d'abord le brouillard, la poussière et la cendre pour évoquer l'uniformité d'une matière épaisse et étouffante, qui immobilise le temps : un enduit, une patine où le temps s'enlise. C'est ainsi que J. Réda retravaille le lieu commun de la tristesse de novembre, mois morne s'il en est, en associant le « ciel [...] bas » comme un « épais coton gris » à l'encombrement « des souvenirs inutiles » dans le « cœur que l'âge rétrécit ». L'horizon se referme, le soleil disparaît derrière un ciel qui « recoud / Ou recouvre en hâte aussitôt les déchirures » que font sur lui les oiseaux, si bien qu'il ne reste plus que « le brouillard où plus rien ne surnage / De ce que l'on avait nommé l'éternité³ ». L'enveloppement du sujet par la densité conjointe du ciel, des souvenirs et du brouillard suscite une impression de suffocation et d'absorption où le sujet risque de s'effacer, de se diluer dans la matière du temps immobile, figurée par ce froid « lourd d'humidité qui pénètre les os » où l'expression convenue est peut-être remotivée dans son sens concret. Le gris homogénéise le lieu et le sujet, soudain décoloré et près d'être absorbé par l'inertie matérielle, happé par la mort :

[...] L'infini sans issue
S'étendait devant nous, nivelé par le gris,
Buvait nos yeux, lavait nos fronts comme des lunes
Reflétant un soleil fourbu qui s'éloignait⁴.

Dans une perspective comparable, J. Sacré fait du gris la couleur du dépôt des choses dans le temps. Les dépendances de la ferme recèlent le gris des choses délaissées ou inertes : « Je

¹ Seul parmi les demi-couleurs, le gris ne tire pas son nom d'un référent explicite, fleur (rose, violet) ou fruit (orange, marron), ce qui renforce sa neutralité essentielle.

² G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., pp. 76-77.

³ J. Réda, « Novembre », *Un Calendrier élégiaque*, op. cit. (non paginé).

⁴ J. Réda, « Mars », *Un Calendrier élégiaque*, op. cit. (non paginé).

reste longtemps dans le gris (harnais, silence, foin dans les crèches, bat-flanc, pierre morte) d'une écurie. Pas de chevaux¹ ». Un autre passage explicite davantage cette impression :

Alors les granges désertes rassemblaient plus de lumière dans leur entrée. Le silence était là. L'espace (foin sec, tuiles, cheval qui dort) y a nourri le temps².

Mais, paradoxalement, cette matérialité du gris initie également le sujet élégiaque au vide, au lieu dégagé des choses. C'est en particulier le privilège de la cendre : réduction de la matière à sa densité (pulvérulente ou poisseuse), elle est aussi volatile comme la poussière. Elle est à la fois recouvrement et dispersion ; autant dire qu'elle fonde un lieu en révélant sa vacuité. « *Hic jacet pulvis cinis et nihil* / Ici gît de la poussière des cendres rien³ » écrit E. Hocquard : la cendre unit l'« ici » au « rien ». C'est ce que Jacques Derrida souligne dans son texte énigmatique intitulé *feu la cendre* : « Il y a là cendre, voilà qui prend place en laissant place, pour donner à entendre : rien n'aura eu lieu que le lieu. Il y a là cendre : il y a lieu⁴ ».

Le gris, à l'image de la cendre, est conjointement la couleur du substantiel et du vide. Elle efface la différence entre le réel et le rien, parce qu'elle autorise une absolue proximité entre le matériel et l'immatériel, elle permet de toucher du doigt ce qui n'est plus :

Au présent, ici maintenant, voilà une matière – visible mais lisible à peine – qui ne renvoyant qu'à elle-même ne fait plus trace, à moins qu'elle ne trace qu'en perdant la trace qu'elle reste à peine – qu'elle reste un peu – mais c'est justement ce qu'il appelle la trace, cet effacement. J'ai maintenant l'impression que le meilleur paradigme de la trace, pour lui, ce n'est pas, comme certains l'ont cru, et lui aussi peut-être, la piste de chasse, le frayage, le sillon dans le sable, le sillage dans la mer, l'amour du pas pour son empreinte, mais la cendre (ce qui reste sans rester de l'holocauste, du brûle-tout, de l'incendie l'encens⁵)

C'est pourquoi le gris est la couleur de la perte : il recouvre ce qui est perdu, l'enfouit dans une épaisseur de matière, mais en même temps ouvre sur la vacuité du lieu, en nous délivrant de l'envahissement des choses. Le gris ouvre la possibilité de l'événement, met en contact avec ce qu'il y a derrière ou après la perte, l'appel d'une présence impalpable.

Le recueil de James Sacré illustre parfaitement cette dialectique du gris. L'obsédante couleur grise de la perte, de la mort, dans *Cœur élégie rouge*, fait contraste avec le rouge de la vie, ce qui reconduit constamment l'opposition de la cendre du temps et de la braise du souvenir, comme on le voit dans l'explication qu'il donne de son propre ouvrage :

Si je pense au contenu de mon livre, je peux dire qu'en effet un cœur y est le soufflet qui attise (d'où cette irruption de rouge peut-être) une rêverie autour d'un lieu natal, des poèmes d'amour pour celle qui est ma femme et d'autres, d'amitié amoureuse, pour celui qui serait S. B. dans *Écrire pour t'aimer* ; à S. B.¹.

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, op. cit., p. 166.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, ibid., p. 148.

³ E. Hocquard, *Les élégies*, op. cit., pp. 87-88.

⁴ J. Derrida, *feu la cendre*, Paris : Des femmes, 1987, p. 21.

⁵ J. Derrida, *feu la cendre*, ibid., p. 27.

¹ J. Sacré, « Le mot "élégie" dans un titre », *Le Nouveau Recueil*, loc. cit., p. 172.

Ainsi l'épaisseur du temps est-elle grisaille qui menace de recouvrir de son voile monochrome le rouge du réel qui s'entête dans la mémoire, tel le rouge des toits de la maison natale :

Certaines maisons meurent au fond des provinces, au fond d'histoires perdues – ou c'est l'histoire et le pays qui meurent ?

Une tache rouge et grise au bord de l'herbe haute. (Il faut construire la mémoire et la percher dans les arbres.)

Il faut démêler dans le langage une phrase qui soit une trace – et ce n'est, qu'à peine, une tache rouge et le gris l'envahit¹.

Par cette « tache rouge » reste ouverte dans le paysage de la mémoire la possibilité d'un mouvement, d'un événement, malgré la disparition générale dans le gris et l'ombre. Par leur rouge, « les géraniums », par exemple, « gèrent tout le paysage² » et lui laissent une ouverture, tout comme les « érables rouges qu'il y a dans le gris de la Nouvelle-Angleterre³ ». Le rouge est une couleur de la vie végétale, d'un vouloir-vivre fragile mais qui persiste à poindre, d'une poussée native : « J'aime ce qui est à peine de la fleur mais du rouge dans cette herbe qui trouve à vivre sur presque rien de terre : la renouée ». Le rouge est surgissement, ou plutôt retour soudain du disparu, rappel de la présence : « Il me plaît de dire que ce rouge était déjà toi : c'est exactement cette couleur perdue dans le gris du buisson et le vert du pré qui y paraît que ta présence donne au temps⁴ ».

Une même opposition du gris et du rouge se retrouve chez un poète comme J. Ancet. Dans le troisième mouvement de l'élégie « À Schubert », intitulé « La main et le visage », le passé recouvre de sa grisaille un monde disparu, « la ville grise et ses faubourgs », ne laissant « plus rien dans le soir / que le pleur gris d'un violon égaré / aux méandres du temps⁵ ». Le coucher de soleil exprime alors l'effacement lent de la vie, sa persistance jusque dans la perte :

[...] l'obscur là-bas,

l'immense où vont les yeux qui ne voient plus

où va le siècle comme le jour interminable

avec, immobile, le couchant rouge

qui emporte la déchirure de vivre¹

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, op. cit., p. 11.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 47.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 144.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 139.

⁵ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, op. cit., p. 20.

¹ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 22.

Ce rouge équivaut à une énergie qui parcourt l'air et y dévoile une présence. Ainsi dans ce court texte en prose :

Le jardin bouge à chaque pas. La table. Les deux chaises, blanches. La haie tachée de rouge, le ciel, au-dessus, qui tremble. Ce qu'il voit, pourtant, n'est pas là. Ce qu'il écoute non plus. Quelque chose vient, désordonne son souffle, le laisse épuisé. Avec les mains affairées, les paroles qu'il entend mal et ; très loin, sur la fenêtre, la splendeur étrange de l'été¹.

Le rouge est une percée par où s'imisce une présence entre les choses, à travers la « haie » qui ceint le lieu, le délimite dans l'espace. L'encadrement des verbes « bouge » et « tremble » donne au « rouge » sa vibration, renforcée par la paronomase qui unit « bouge » et « rouge ». Quand les traces du passé s'effacent, et laissent le lieu vacant, celui-ci s'ouvre à l'inconnu, au neutre, à une présence qu'on ne sait pas nommer : « Quelque chose vient ». Le rouge s'intensifie donc dans la disparition même, non seulement des choses, mais des traces : « L'odeur d'un chemin où sont passées les charretées de foin s'en va ; le rouge devient plus rouge² » lit-on au seuil de la troisième section de *Cœur élégie rouge*.

L'homogénéité essentielle du gris, qui marque l'impuissance du sujet liée à son enlèvement dans le lieu et les choses du passé, se retourne en disponibilité, en dégagement qui ouvre à l'attente et à l'investissement d'une présence. Significativement, *Les élégies* d'E. Hocquard s'achèvent sur l'événement d'un regard, qui est aussi événement typographique de l'écriture : ce sont les « yeux grand OUVERTS³ » qui surgissent « entre la fumée et la cendre / et même plus les cendres / et même plus la fumée⁴ ». Le sujet ne tend plus vers l'ailleurs, vers l'horizon où s'est éloigné ce qui a été définitivement perdu et qui lui est désormais interdit, mais se met à l'écoute d'un événement au sein même de son paysage – de sa page, aussi. La cendre et le gris – concentration de la substance et allègement volatile de la matière à la fois – opèrent et autorisent donc une vacance du lieu propice à la perception d'une vibration de l'atmosphère, d'une présence invisible. Le gris est la première condition de la hantise.

¹ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies, ibid.*, p. 52.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge, op. cit.*, p. 131. La valeur attribuée au rouge par J. Sacré et J. Ancet se retrouve encore chez J. Roubaud, par exemple, où elle représente à la fois la certitude du réel (« Peut-on douter du rouge ? » demande-t-il dans « La certitude et la couleur ») et sa fuite dans les lointains (« le soleil, là / hésite / laisse / du rouge / encore / avant que la terre / émiette / tant d'absence / que tes yeux / s'approchent / de rien » lit-on dans le poème final). J. Roubaud, *Quelque chose noir, op. cit.*, respectivement pp. 57 et 147-148.

³ E. Hocquard, *Les élégies, op. cit.*, p. 121.

⁴ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 120.

Intersignes

Il nous faut nous engager un peu plus avant dans la notion de hantise, pour comprendre l'expérience poétique à laquelle l'élégie nous convie, et en percevoir la cohérence profonde. Certaines analyses d'inspiration phénoménologique nous semblent propres à nous guider sur cette voie, et en premier lieu la manière dont G. Didi-Huberman résume l'apport d'Erwin Straus sur le « sentir », qu'il nous faut citer longuement :

Sentir, c'est ne pas connaître tout à fait : c'est laisser à la chose sentie son pouvoir et son mystère. C'est s'involuer, donc c'est manquer de point de vue : ou bien on perçoit l'espace pour connaître sa perspective, ou bien on sent le lieu pour éprouver son immanence et son opacité. Le sentir est au connaître ce que la caresse est au palper, ce que le souffle – le suspens de la parole et son portant physique – est au message linguistique, ce que le moment d'attrait ou d'effroi est à la stase du « je pense » et à la représentation qui en résulte. [...]

Sentir, c'est *éprouver un contact*. Ses modèles ultimes sont le plaisir et la douleur, dans la « certitude pathique » desquels le monde ne se construit pas autour de nous comme un panorama, mais vient nous toucher, « nous envahit et nous terrasse ». [...]

Mais sentir, c'est aussi *éprouver la distance*. Le génie d'Erwin Straus, sur ce point, aura été de comprendre la distance comme « forme spatio-temporelle du sentir » en général. Il suffit d'observer que la sensation tactile elle-même « s'amorce par une approche qui commence dans le vide et se termine lorsqu'[elle] atteint à nouveau le vide ». Ainsi, nous n'« avons » pas de sensations : il est plus juste de dire que tout sentir est un mouvement qui nous porte sans cesse entre contacts et distances. La situation qui en résulte ne connaît plus de limites objectivables, elle ignore même les distinctions spatiales usuelles du dedans et du dehors. Bref, le sentir n'est pas affaire d'espace – au sens de la perception comme au sens de la représentation –, mais bien de *lieu*¹.

Pour Erwin Straus, le sentir s'oppose en effet à la connaissance par sa dimension subjective. Le sentir est un flux, une relation du sujet qui s'éprouve comme devenir dans sa relation pathique au monde, par-delà l'éparpillement des sensations. Il s'apparente alors, selon G. Didi-Huberman, à l'épreuve d'un lieu où, les repères visuels s'effaçant, c'est l'atmosphère elle-même qui semble se densifier :

Lieu paradoxal : lieu pour éprouver en même temps le contact et la distance. C'est ce qui se passe, tout simplement, dans un courant d'air ou dans un souffle de vent, lorsque l'atmosphère prend corps et vient à la rencontre du nôtre pour l'embrasser, pour l'investir. C'est ce qui se passe dans le brouillard, dans le crépuscule ou dans l'ombre des choses (c'est-à-dire lorsque le lieu devient grisaille) : « Dans le crépuscule, dans l'obscurité, dans le brouillard, [...] je ne sais plus où je suis, je ne peux plus déterminer ma position dans un ensemble panoramique [...] ; nous avons perdu notre chemin ; nous nous sentons "perdus" ; [...] nous cessons d'être des êtres historiques, c'est-à-dire eux-mêmes objectivables. [...] Nous rêvons en plein jour et les yeux ouverts. Nous sommes dérobés au monde objectif mais aussi à nous-mêmes. C'est le sentir². »

Une telle analyse est à rapporter, comme l'indique G. Didi-Huberman lui-même, à la spatialité nocturne telle que la décrit Merleau-Ponty :

¹ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., pp. 144-145. Toutes les citations données proviennent du livre d'E. Straus, *Du Sens des sens* (1935).

² G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, *ibid.*, p. 146. Citation renvoyant au même ouvrage d'E. Straus.

Quand, par exemple, le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets. La nuit est sans profils, elle me touche elle-même et son unité est l'unité mystique du mana. Même des cris ou une lumière lointaine ne la peuplent que vaguement, c'est toute entière qu'elle s'anime, elle est une profondeur pure sans plans, sans surfaces, sans distance d'elle à moi. Tout espace de la réflexion est porté par une réflexion qui en relie les parties, mais cette pensée ne se fait de nulle part. Au contraire, c'est du milieu de l'espace nocturne que je m'unis à lui¹.

La hantise doit par conséquent être pensée en fonction du sentir, non du connaître, et s'éprouve comme une structure nocturne et mystique, où un faisceau dense d'indices ou de signes pourtant ténus donne au sujet l'intuition d'une présence paradoxale, à la fois infiniment proche et insituable, impalpable.

Ces (inter)signes sont donc ceux d'un au-delà du visible et relèvent de l'impondérable : lueurs, vagues luminosités, nimbes, bruissements, voix lointaines, parfums, souffles, courants d'air, comme chez H. Michaux :

Mais peut-être ta personne est devenue comme un air de temps de neige, qui entre par la fenêtre, qu'on referme, pris de frissons ou d'un malaise avant-coureur de drame, comme il m'est arrivé il y a quelques semaines. Le froid s'appliqua soudain sur mes épaules je me couvris précipitamment et me détournai quand c'était toi peut-être et la plus chaude que tu pouvais te rendre, espérant être bien accueillie ; toi, si lucide, tu ne pouvais plus t'exprimer autrement².

Intersignes qui rappellent certains de ces « Événements du Seuil³ » répertoriés par M. Guiomar dans ses *Principes d'une esthétique de la mort*, et qui se caractérisent par leur *quasi* immatérialité. Car il faut y insister, la présence est une question de pondération : ce qui est pleinement, ce qu'on voit, est ce qui pèse. Le présent est le pesant. Au contraire, le revenant est le léger, le subtil. Cette dualité s'observe chez J. Réda, par exemple, dont il faut sans doute relire les deux alexandrins suivants en donnant au verbe *être*, non seulement sa valeur de copule, mais son sens ontologique :

Et ce mois immobile où jadis on crut pouvoir être,
Sous le poids du jour, tel que l'eau tranquille d'un lavoir⁴,

ce qui assigne parfaitement à l'être tout son poids et toute sa visibilité. Or les signes de la hantise sont diamétralement opposés à une telle présence étale, et s'apparente aux auspices timides d'un printemps qui hante le lieu, le traverse, mais ne s'y arrête pas :

Mais d'où venu, comment, presque insensible encore,
D'un seul oiseau peureux qui picore sans bruit
Peut-être deviné, le printemps en sourdine
Cheminait, et parfois une empreinte semblait,
Rose au faite d'un mur, fumée au fond des rues,
Avertir, fugitive : il passe, il est passé.

¹ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 328.

² H. Michaux, *Nous deux encore*, dans : *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 155.

³ M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris : José Corti, 1988, p. 208.

⁴ J. Réda, « Août », *Un Calendrier élégiaque*, op. cit. (non paginé).

Comme un reflet aussi, la simple rémanence
De lumières bientôt éteintes¹. [...]

Le mois de « Mai » est lui aussi le moment d'une expérience de hantise, où le silence paraît, dans la lourdeur d'un temps presque immobile, porter le témoignage d'une présence qui fait retour :

Dans la petite cour très blanche, un seul côté
Brille sans éblouir. [...]
Un bleu chaste adoucit chacun des autres murs :
Une colombe y passe en ombre subreptice,
Et les bruits du matin dans la cour retentissent
À la fois près et loin, comme s'ils traversaient
Des épaisseurs de temps cristallines. Et c'est
Le tintement d'un bol ou bien celui de l'anse
D'un seau, puis un marteau qui cogne sur un clou.
Mais aucun de ces bruits n'entame le silence :
Ils en font éprouver la profondeur. Et tout
Y demeure saisi dans un remous de calme [...]²

Encore faut-il que le sujet prête attention à ces signes. La hantise est affaire de sensibilité et d'écoute, à telle enseigne que les choses empesées, celles-là mêmes qui portent la lourdeur ankylosée d'un monde mélancolique, peuvent soudain s'inverser, chez J. Réda, en receleuses de hantise, pour peu que, dans un accord tonal, l'oreille soit accordée au paysage :

[...] Cependant beaucoup de souvenirs
Entrent et restent prisonniers dans les choses poreuses
Qui parfois se perdent mais ne savent mourir.
C'est pourquoi tout objet nous paraît si plein de mystère
Et, bien qu'inerte et sans parole, un peu radioactif.
Peut-être entendez-vous la tristesse qui vocifère
Sur la brocante énorme où toute mémoire aboutit ?
Moi je l'entends, elle m'obsède³ [...]

Rémanence du passé, irradiation spectrale, obsession mélancolique : la hantise déploie son paradigme imaginaire quand la tonalité élégiaque accorde le sujet au monde et le monde au sujet, dans un flux pathique réciproque.

Mais c'est surtout quand l'élégie se fait chant de deuil que ces signes ténus prennent leur valeur suprême d'intersignes, indices d'un retour de l'être aimé dans la hantise, d'une *revenance*.

Il y a ainsi autour du sujet, dans les *Élégies* de J. Grosjean, une présence certaine mais insaisissable : celle, indécidable, de la femme décédée – ou du dieu. Si une « rhétorique de l'évanescence⁴ », qui repose principalement sur le mouvement d'effacement et d'oblitération de la négation linguistique sous toutes ses formes lexicales et grammaticales, martèle l'idée de

¹ J. Réda, « Mars », *Un Calendrier élégiaque, ibid.* (non paginé).

² J. Réda, « Mai », *Un Calendrier élégiaque, ibid.* (non paginé).

³ J. Réda, « Septembre I », *Un Calendrier élégiaque, ibid.* (non paginé).

⁴ G. Auroux, « Jean Grosjean : de l'élégie divine à une plainte sans sujet », *Babel, loc. cit.*, p. 228.

la disparition de cet être nécessaire, sa présence continue de hanter le sujet et son lieu, elle obsède les pensées. Inaccessible et lointaine, cette présence est aussi – et parfois simultanément – proche du sujet. Son approche est l’objet du premier paragraphe du livre :

C’est un bruissement qui me promet ton regard quand ta main n’était qu’un liseron dans la haie et, si les vents dispersent sur la mer stérile ma voix comme la cendre d’un feu, j’aurai du moins célébré leur naissance¹.

Le motif de la haie, qu’on a rencontré aussi chez J. Sacré, suggère la délimitation d’un jardin ou d’un champ, c’est-à-dire le découpage d’un lieu dans l’espace, celui du visible, où advient, où arrive la présence de l’être attendu, sous la forme à peine perceptible du « bruissement » ou du « liseron ». Mais aussitôt ces indices ténus prolifèrent, et saturent le lieu du sujet sur le mode de l’ubiquité, voire de l’omniprésence : « consentements d’herbe », « teinte d’orange dont tes longs yeux remplirent à marée haute le ciel » et surtout ces éléments du paysage qui disent la possibilité d’une apparition :

L’abeille, l’azur, la groseille et les pavots fréquentent sans façon ton apparence mais ton âme est tramée d’un tel hiver qu’il y a des braises dans ma nuit et des nimbes dans ma source depuis que ta pâleur existe².

L’ouverture du paragraphe dit l’irruption de la femme aimée (ou du dieu) dans le paysage (ciel et terre mêlés) selon une présence qui sature immédiatement le lieu, saturation qui s’inscrit verbalement par le passage du singulier au pluriel : « la groseille et les pavots ». Les contraires convergent pour dire l’étrangeté d’une présence qui emplit un lieu demeurant vide : les « braises » dans l’hiver », les « nimbes » dans la « source ». Le lexique atteste d’une expérience de la hantise entre présence et absence, visibilité et invisibilité : « fréquentent », « tramée », « pâleur ». Toute la suite du recueil témoigne pour une présence qui rôde et hante les lieux :

D’errantes odeurs de foin, de buffet rance ou de renard mouillé parlent de toi autant que la rumeur des prophéties tapies dans les buissons.

Plus je m’égare et mieux je te devine autour de moi à tes signes épars, la fumée sur les bois, un vol d’oiseau, tel tintement de pierre³.

Elle envahit l’espace familier à sa façon secrète, ou plutôt discrète puisque certains signes donnent à sentir ou à deviner sa proximité. Elle emplit par son mouvement le lieu du sujet : « Sais-tu, si tu n’errais à tes travaux entre nos quatre murs, que j’y mourrais sur la vitre à t’attendre⁴ ? ». Cette présence peut donc être explicitement rattachée par le poète à une hantise, comme dans la troisième élégie : « J’ai toujours été voué aux herbes folles que ta cheville hâlée de brises hante quand nous traversons un univers congédié par ta beauté plus

¹ J. Grosjean, *Élégies, op. cit.*, p. 109.

² J. Grosjean, *Élégies, idem.*

³ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 147.

⁴ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 153.

grave que la patrie¹ ». La métonymie ne donne à voir le corps de la femme que dans le prolongement ou l'horizon de sa cheville, signe de sensualité mais aussi de mobilité. L'ambiguïté de la hantise est de la sorte imagée de façon particulièrement frappante : proximité et fuite, visibilité et disparition se mêlent dans un événement figural qui abolit les oppositions empiriques et logiques, comme l'apparition de la cheville relègue l'univers entier au second plan de la conscience. C'est la même hantise que décrit la dernière strophe de l'élégie XIV : « De peur que ne dorme encore sous les neiges neuves un fruit tiède, les défunts n'oseront de longtemps fouler le sol que tu hantas² ». L'apparition de la femme sacralise le lieu et le rend inaccessible à toute autre présence semblable. La hantise devient l'aune à laquelle la consistance du lieu (l'univers, le sol) est mesurée. C'est elle qui donne sa qualité au réel et qui cautionne son existence. Si bien que le monde n'est plus que le double qui souligne en creux la présence énigmatique de la femme et qui en donne la certitude : « Quand tu n'aurais que passé par les bois pour y cueillir le jour et la mésange, j'entends tes pas dans les feuilles cuivreuses qui tour à tour embrassent ton talon et meurent longuement de ton reflet³ ». Le reflet et l'écho témoignent de la présence errante ou du passage de la femme. Invisible, la femme n'est devinée que dans son perpétuel mouvement. Son pas est une « empreinte de cheval⁴ », elle ne laisse après elle que « l'empreinte de [s]on pied⁵ ». Son corps s'assimile à son animation, à son élan : « Tes yeux restent regard et tes mains geste⁶ ». La présence de la femme disparue est donc plus proche de celle de la lumière d'une « veilleuse⁷ » que de celle du soleil : « L'ombre me dissoudrait vite l'âme si tu suivais la tache de soleil qui tourne quelques heures sur le lierre ou la mousse pour n'être plus qu'un souvenir dont doute la nuit⁸ ». Par sa subtilité, son omniprésence, son immatérialité, la femme acquiert un mode d'être sacré, indiscernable du divin, comme le souligne la première élégie, dans laquelle le sujet voit « luire fugace et s'éteindre ineffable le dieu que nous tremblons de connaître ou d'ignorer⁹ » ; la présence de la femme, qui relève du *sentir* de la hantise, échappe au connaître du monde objectif comme à l'ignorance de l'aveuglement.

¹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p.115.

² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 138.

³ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, pp. 137-138.

⁴ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p.119.

⁵ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 122.

⁶ J. Grosjean, *Élégies, idem.*

⁷ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 111.

⁸ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 127.

⁹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 110.

Les élégies de J. Ancet qui rendent hommage aux amis et aux poètes aimés se mettent pareillement à l'écoute du silence et en quête des signes fragiles d'une présence qui s'obstine dans les lieux familiers :

Quelque chose demeure dans le silence
que les bruits troublent à peine :
un reflet sur la vitre qui s'attarde,
une toux, un geste
dans la paix de ce qui fut¹.

Comme chez J. Sacré, la vibration du rouge signale cette infime persistance de la vie qui hante le vide et déchire la grisaille d'un quotidien déserté qui sombre dans la mémoire – même si ce rouge n'est que l'empreinte d'une parole de poète :

Nous écartions les pages et les mots s'échappaient,
papillons, lucioles, étincelles qui tournaient autour de nous,
venaient heurter la lampe, la commode ou les murs
(depuis, le rouge d'un tableau ne s'est plus éteint)
et finissaient par tomber au pied des vitres comme les mouches d'été en grésillant longtemps².

Par ces indices se maintient la possibilité d'une frêle relation au disparu, qui trouve son aboutissement lorsque le sujet élégiaque pressent l'apparition d'un visage : « Parfois, l'insignifiant est mon refuge : / cette lueur d'un soir sur la vitre, / lune ou visage³ ? ». La paradoxale saturation du lieu par des signes légers précède une épiphanie.

Cette saturation du lieu par les indices de la présence n'est pas seulement le signal d'une hantise, elle en est l'opération même, la "réalisation", si l'on ose dire. Faisant planer sur nous « le fantôme puissant de l'*indifférenciation* », la hantise procède en effet d'un certain « anthropomorphisme du lieu », que G. Didi-Huberman associe à l'« animisme », et qui constitue « la condition de possibilité de toute expérience empathique ou auratique face aux objets inanimés⁴ ». Or cet anthropomorphisme du lieu ne peut s'envisager qu'à la manière d'un double mouvement de rapprochement : « *devenir-humain* » du lieu et « *devenir-lieu* » de l'humain. Échange de qualités ontologiques, si l'on peut dire, ou plutôt métamorphose qui tend à l'osmose, mais sans jamais s'achever, parce qu'à leur articulation exacte il y a l'événement de la disparition, l'instant, le laps de temps qui fait basculer de la présence réelle à l'image de la mémoire qui trouve à investir un air où elle pourra flotter, se marquer comme empreinte. C'est pourquoi nombre de poèmes élégiaques témoignent de cette identification de l'être disparu au lieu saturé de signes, densifié d'empreintes et de vibrations, comme chez C. Esteban par exemple :

¹ J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, op. cit., p. 40.

² J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 43.

³ J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 66.

⁴ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., p. 109.

Ton corps n'a pas de lieu. Il change, il vit dans l'air, et c'est là, le matin, que je te respire. C'est la terre, à midi, entre la mousse et la chaleur du sol. Je descends avec toi, je te poursuis dans tes cavernes. Six heures, au soir. Je sais quelle est la route vers la mer. Celle qui t'appartient. Et c'est là-bas, très loin de la maison, que tu m'emportes, toute fraîche, sur l'écume. Ton corps n'a plus de lieu. Ton corps épouse tous les lieux. Tu ne peux pas mourir¹.

Plus incertaine semble la présence de l'être disparu chez J. Sacré. Le lieu où s'ébat le sujet est un langage où la présence vivante des êtres ne peut jamais être saisie, sinon comme espérance ou comme interrogation. L'un des poèmes de la dernière section, consacrée à l'ami défunt et désignée explicitement comme élogie, nie tout d'abord la présence, puis semble la présupposer en ne s'interrogeant que sur le lieu exact de l'être aimé :

Je peux savoir qu'il n'y a personne ici. Qui est ce tu lointain qui motive un poème et l'arrache au temps qui meurt ici ? je ne sais rien, ni moi ni toi : j'avance une forme où je pense vivre – mais toi ?
 Cette offrande feinte de ce que je crois être mon cœur te sera quel rouge ?
 Et je relis le poème et ne peux que le hanter : il me semble bien que c'est une ferme, une forêt familière ; où y es-tu² ?

Le glissement de l'assertion initiale à l'interrogation finale, naïve, volontairement gauche et qui fait signe vers une célèbre comptine, permet de suggérer l'incertitude qui règne dans le poème entre présence et absence, malgré le désir candide que l'écriture rétablisse magiquement le lien avec le disparu. La hantise devient le seul mode d'être de l'ami appelé, mais aussi du sujet énonciateur, dans un lieu lui aussi incertain et qui se configure progressivement dans le langage. En effet, la paronomase « forme » / « ferme », prolongée par la triple allitération en [f], [R] et [m] (« une ferme, une forêt familière »), participe du balbutiement du poème qui fait surgir progressivement d'une « forme » indéterminée un paysage plus net. Chez J. Sacré, l'espoir d'une présence passe par la formation ou la métamorphose du lieu de l'écriture.

L'événement du visage

Bernard Vargaftig a su exprimer la nécessité d'une *invention* de visages pour tenter de conjurer l'angoisse d'une mort sans visage :

J'inventais des maisons des couleurs	Ils s'avancent
Des visages	père et mère
Qui se taisaient	Mort infime et solitaire
	les cheveux les mouches l'aigre
Des bruits de portes d'apparences	Leurs images
Quand l'eau se fige dans l'œil des bêtes	côte à côte
Et que les cris jaunissent	(oh visage
	Sans visage)

¹ C. Esteban, *Élogie de la mort violente*, op. cit., p. 30.

² J. Sacré, *Cœur élogie rouge*, op. cit., p. 145.

Je parcourais des rampes
Des couloirs
Dont l'ombre se répète

Avec leur halte et leurs
Placards
Toutes tes robes suspendues



(comme autant de vérités)
des chemises des cris
d'épingles

L'eau sous les tables
sous les pierres¹

La hantise de la mort peut trouver à s'apaiser dans la *revenance* fantomatique du visage aimé. L'endeuillé dit à la morte, et peut-être à la mort: « Quelque être que tu sois, tu n'es pas n'importe quoi d'infigurable² ». La hantise élégiaque consent à des épiphanies éphémères, à des apparitions ponctuelles. Cet avènement fugace de l'Autre dans le visible est l'événement qui vient arracher le sujet élégiaque à l'uniformité du monde déserté et à la continuité close de son paysage : « La moissonneuse-batteuse emporte avec elle des déchirures de ciel elle fait sa place au milieu des arbres des buissons nous grimpe au centre du soleil. J'y retrouve ton visage³ [...] » écrit J. Sacré. L'apparition du visage a certes des enjeux différents selon les poètes, mais elle semble souvent une condition nécessaire à l'émergence de la parole poétique dans l'épreuve du deuil.

Chez J. Sacré est engagée une quête du visage de l'Autre disparu à la fois dans le paysage et dans le poème, sans qu'une stabilisation ni une saisie de cette image soit possible, puisque la hantise est passage, fluence. Le visage se montre dans les arbres, c'est-à-dire au sommet de la mémoire, là où un peu de la présence d'autrui a des chances d'être préservée : « Ton visage (joues, présence) ressemble à tous les arbres⁴ ». La chair du visage, dont les joues sont la métonymie, impose l'évidence de la présence sentie, presque palpable. Mais la suite du poème marque un mouvement de désincarnation du visage :

Je dis que ton visage a construit les arbres. Je peux les énumérer comme autant de poèmes qu'ils sont désormais.
C'est que ton visage ici n'est que l'apparence d'un poème⁵.

La tournure restrictive souligne la déception inhérente à toute tentative pour saisir dans l'écriture le visage absent, qui lui échappe, ou que le visage saisi par l'écriture se réduise aussitôt à la visibilité du poème sur la page. Dans le poème, le visage s'absente des mots, ou se dévitalise en mots. L'un des derniers poèmes du livre décrit l'éloignement du visage au moment où le sujet de l'énonciation tente de le retenir :

Le soleil (ton visage) passait le soir derrière et dans les arbres. Je ne sais plus de qui je parle : il y a une absence, herbes, chemin, au haut des vignes. Je veux rentrer dans la bienfaisance du soir. Tu es parti. Tu

¹ B. Vargaftig, XVII, *Description d'une Élégie*, op. cit. (non paginé).

² M. Deguy, *À ce qui n'en finit pas. Thrène*, op. cit. (non paginé).

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, op. cit., p. 145.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 137.

⁵ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *idem*.

perds dans le projet de ce poème ton geste. J'espère garder ton visage aussi anonyme et beau que le soleil (il simule, ombre et rouge, un bonheur derrière les arbres¹).

L'absence relègue inévitablement le visage non seulement dans l'anonymat, mais dans l'ombre, promis au naufrage solaire et au devenir-illusion de toute image (« il simule »).

Le visage est cet infiniment proche de la hantise, d'un mode d'apparaître spectral que G. Didi-Huberman rapproche de l'épreuve simultanée du contact et de la distance du *sentir*. À la jointure du visible et de l'invisible, le spectre déploie une « ubiquité psychique² » qui nous environne et nous comprend, une qualité aérienne qui nous enveloppe. C'est dire que la hantise est l'expérience « d'une sorte d'infini tactile, un infini de la proximité³ », qui tient à la fois – et c'est là son étrangeté – de l'incorporation et de l'asymptote. Aussi le visage peut-il d'un seul mouvement se montrer et s'effacer dans le poème, être à portée de main et hors de portée, comme le souligne la tension instaurée entre affirmation et négation dans les deux phrases suivantes :

Je peux ressaisir ton visage dans une lumière qui m'inonde et devient rivière ou soleil ciel sourire ou profondeur de bleu pays dans les nuages un visage.
Je ne saisis presque rien mais le bonheur qui rend les membres simples au seul mouvement de mon cœur vers toi⁴.

La palinodie n'est évitée que par ce « presque rien » qu'est l'événement lui-même de l'apparaître, qui signifie au sujet la possibilité d'un mouvement, c'est-à-dire qui constitue déjà un ébranlement. Aussi le visage est-il chez J. Sacré cette épiphanie du « tu lointain qui motive un poème⁵ ». L'élégie est vouée à un tropisme solitaire vers l'apparition attendue : « Je serais seul (et le vert des prés) pour mieux voir dans la chanson des arbres le visage que j'espère⁶ ». Mais cette tension mène à une rencontre à la fois anticipée et niée par l'emploi récurrent de l'irréel du présent : « Il y aurait ton visage rencontré⁷ [...] ». Le visage halluciné est donc le terme fantasmé de l'écriture et l'augure de son inachèvement. Il donne figure à cet Autre (cet autrui passé dans la mort) que vise le poème, et rend possible par son éloignement la parole. Le visage figure cet horizon apparaissant-disparaissant qui ouvre un nouvel espace où naît le langage : « Je voudrais t'écrire avec des mots qui seraient l'espace et le sourire qu'il peut y avoir de ton visage à mon visage⁸ ». C'est l'apparaître-disparaître silencieux du visage qui figure – c'est-à-dire informe et représente – la possibilité de la parole, à la manière dont E.

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 164.

² G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, *op. cit.*, p. 114.

³ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, *ibid.*, p. 124.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *op. cit.*, p. 132.

⁵ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 145.

⁶ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 134.

⁷ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 170.

⁸ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 135.

Lévinas écrit : « Le visage parle. Il parle, en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours¹ ».

Dans les élégies de J. Ancet, la mort commence par le naufrage du visage de l'agonisant : « Maintenant la face coule. Refait surface. Ruisselle d'une ombre sale ». Spectacle atroce d'un visage que menacent l'aphasie et la pétrification : « L'os triomphe, la chair recule, s'enfoncé² ». La mort est engloutissement du visage dans le temps, puisque « Hier est brumeux / Et sans visage³ ». La mort advenue, la mémoire, qui lutte contre la disparition du visage et des paroles, rencontre la hantise :

Comme la branche que vient de quitter l'oiseau
l'air semble vibrer encore d'une présence :
celle de ce corps qui donnait vie aux livres,
qui faisait de leurs pages des ailes,
y découvrait parfois un chemin de clarté ?

Nous restons là, immobiles
dans l'odeur légère de la cire,
cherchant nos mains,
retenant un instant ce qui
s'éloigne, visage, silhouette
incertaine déjà, paroles
que la mémoire croit reconnaître⁴.

La rétention de la mémoire est précaire, qui devra faire à la mort, outre le sacrifice de la présence, celui de la précision du souvenir, pour donner sa part à l'oubli. Mais par la grâce de la rémanence de la présence dans le lieu l'espoir d'un miracle de l'apparaître est maintenu. Cette rémanence, J. Ancet la décrit toujours en termes de limpidité aérienne et de souffle imperceptible :

[...] Là où vécut ton corps
l'air a gardé la même transparence
comme si rien n'avait eu lieu⁵ [...]

On voit peut-être (noir
d'un excès de lumière)

La pâleur d'un visage
le temps, la transparence⁶

[...]
et là, entre piano et fauteuil, l'air, immobile,
transparent
comme si rien jamais n'avait eu lieu⁷.

¹ E. Lévinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo* [1982], Paris : Librairie Générale Française, 1997, (Le Livre de Poche Biblio essais), p. 82.

² J. Ancet, *À Schubert et autres élégies, op. cit.*, p. 54.

³ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies, ibid.*, p. 60.

⁴ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies, ibid.*, pp. 40-41.

⁵ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies, ibid.*, p. 46.

⁶ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies, ibid.*, p. 18.

⁷ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies, ibid.*, p. 65.

La hantise efface l'événement de la mort, autorise qu'on fasse « comme si » la mort s'annulait dans le lieu, n'avait pas eu lieu. Mais seule l'épiphanie du visage peut, fugitivement, conjurer la mort, la reléguer hors du présent, à l'instar du visage de René Char, « Visage qui repousse la mort¹ ». Le miracle du visage n'est pas tant, pour J. Ancet, dans la photographie « fixant un présent perdu » – toute spectrale que soit cette image, comme l'a révélé Roland Barthes dans *La Chambre claire* – que dans sa *revenance* fugace, vibratile, son « remous » qui persiste et se dissipe, nous frôle encore de son mouvement, alors même que « Le poing du temps s'est refermé sur les images² », les figeant dans une insuffisante *re-présentation*.

Ce retour épiphanique du visage, « éclair d'eau³ », est pleinement hantise quand il se dit en termes de fréquentation du vivant. Le sujet endeuillé peut alors se croire à nouveau face au disparu, et se mettre à parler, comme le suggère ce début de poème :

Dans la beauté de l'éphémère, marchant
 (mouettes montagnes), je pense à toi.
 Ou est-ce ton visage, intermittent,
 qui vient se penser en moi, traverser
 mes gestes, mon regard, la rêverie
 de mars proche dans la lueur des eaux⁴ ?

L'expérience est moins possession surnaturelle qu'abouchement (« tes pas sont dans les miens, ta bouche / dans ma bouche⁵ ») ; comme chez J. Sacré, il semble que de l'apparaître du visage dépende la possibilité de la parole, ou plutôt que le visage et la voix se donnent mutuellement le jour. En effet, si le visage, en apparaissant, donne lieu à la parole, réciproquement la parole peut faire surgir le visage ; et le poète d'affirmer que « les visages / commencent avec [s]a voix⁶ ». L'écriture élégiaque se définit un commerce de la mort, fréquentation mutuelle, hantise passive et active.

Mais l'apparaître du visage recèle aussi une ambivalence. Dans les *Élégies* de J. Grosjean, le visage est à la fois le signe lointain d'une présence désirée et l'obstacle premier à la vraie présence. Il est ce « dont les univers ne sont que les ombres⁷ », mais aussi ce qui dissimule la présence derrière l'apparence figée : « Ce n'est pas possible, pas tolérable, pas vrai que tu puisses être l'image seulement de ce que tu fus et te soustraire à ma vivante mort derrière l'inaltérable empreinte de ton visage⁸ ». La construction du génitif, dans le dernier

¹ J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 62.

² J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 47.

³ J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 48.

⁴ J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 47.

⁵ J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 66.

⁶ J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 71.

⁷ J. Grosjean, *Élégies*, *op. cit.*, p. 131.

⁸ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 128.

syntagme de ce verset, peut s'entendre en deux sens. Il se peut, bien sûr, qu'il faille en donner une interprétation objective : le visage s'est absenté derrière une empreinte. Mais on peut préférer y voir un génitif subjectif, et comprendre que le visage lui-même n'est qu'une hiératique image qui se réduit à un simulacre de présence. La vraie présence ne peut être, aux yeux du « poète du sacré¹ » qu'est J. Grosjean, que l'âme, la vie, le regard – non une apparence : « Sans fantasmagorie, sans tes visages, sans ton visage, mais sans cacher tes yeux ou du moins ton âme dans tes yeux, tu t'arrêtes sur les herbes blanchissantes et dans les feux de la gomme arabique² ». C'est pourquoi le sujet amoureux a dû « reni[er] [s]es apparences pour apprendre à ne souffrir qu[']elle³ ». La présence réelle ne peut être dite que par les métonymies qui suggèrent son énigme et nient son inertie (les yeux, les lèvres, qui sont regard et chuchotement) ou par une transfiguration glorieuse : « Je n'ai maintenant plus rien à dire qu'à toi puisque ta gloire s'est dévoilée mais sans lumière et presque sans visage ou sans beauté que devinée dans l'ombre⁴ ». La totalité que constitue le visage, sa nudité exposée et sa clôture d'image sont inadéquats à la hantise et au mouvement incessant de la femme. Les *Élégies* s'en tiennent décidément à l'*éloge d'une soupçonnée*, pour reprendre un titre de René Char.

Le visage doit donc échapper à la sclérose de l'image et être rendu à sa mobilité et à son tremblé par la voix. Là encore, le visage, dans le face-à-face fugace, déploie un espace où la parole peut advenir : « L'espace n'était que juste la distance et notre heure juste le loisir pour que tu voies ta face dans mes paroles et que j'entende ma voix sur ton visage⁵ ». Le langage poétique lutte pour libérer le visage qui ne peut qu'« à peine frémir » et dire la hantise et l'omniprésence de la femme : « L'abeille, l'azur, la groseille et les pavots fréquentent sans façon ton apparence⁶ [...] » lit-on dans le troisième verset de la première élégie. L'apparence de la femme est moins dans son visage que dans les éléments vivants du paysage, qui la reflètent plus fidèlement qu'un oublieux miroir (« Dns l'amnésie et la décrue du jour, je baisse mes yeux troublés sur le miroir où mon haleine embue ton apparence⁷ »). Mais c'est une voix et un langage qui naissent en disant ce visage : d'un premier mot où s'entendent les

¹ Cette expression a le mérite de ne faire de J. Grosjean ni un poète religieux, ni le poète d'une religion. C'est le titre de l'entretien de J. Grosjean avec Jérôme Cordelier, publié dans le magazine *Le Point* le 27 janvier 2005 : « Jean Grosjean : le poète du sacré ». En ligne : <http://www.lepoint.fr/archives/article.php/35182> [Dernière consultation le 2 novembre 2011].

² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 143.

³ J. Grosjean, *Élégies, ibidem.*

⁴ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 155.

⁵ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 132.

⁶ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 109.

⁷ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 165.

deux premières lettres (*abeille*), la parole épelle l'alphabet de la nature¹, en déployant une chaîne d'assonances et d'allitérations ([a], [ɛj], [z]) qui suggère un balbutiement du langage d'autant plus marqué que les deux premiers mots s'ouvrent de manière identique : « L'*abeille*, l'*azur*, la *groseille* et les *pavots* ». Le verset donne le *la* au chant poétique par la triple répétition de la syllabe [la]. Enfin, le nombre croissant (2 / 2/ 3/ 4) suggère l'élan pris par la parole en ce début de recueil. Les relais métaphoriques du visage ouvrent donc un espace à la voix, plus apte à signifier la hantise de la femme que l'image de sa face, dont les effets possibles sont la paralysie et l'aphasie. Une paronomase met ainsi en relief, dans l'élégie XIII, la puissance de fascination du visage : « Si l'ellébore ouvre sa fleur verdâtre sans qu'un buisson hiémal tourne la tête, c'est que ta face nous fascine le cœur² ». Le visage est par conséquent ambivalent. Il peut ouvrir la possibilité de la parole comme vouer le langage à la répétition. Épiphany de l'Autre, le visage peut dire le figement en image comme l'espace génétique de la voix.

Approches

Parce que les *Élégies* de J. Grosjean nous semblent exemplaires d'une poétique de l'approche induite par la hantise élégiaque, elles nous serviront ici à en suivre le développement.

La rôde spectrale comble un manque, une absence. En cela, elle rassure et compense partiellement la perte, en configurant le lieu autant que le lieu la configure en lui donnant lieu. L'absence a fait s'effondrer la frontière du dedans et du dehors en emportant l'être aimé, centre de l'intime, vers les lointains. La perte, ou, en sa figure extrême, la mort, ont fait vaciller le lieu intime, « maison dont la treille s'amarre aux roches » du temps et qui « ne pensait pas crouler³ ». Le foyer étant introuvable, les lieux d'exil se sont multipliés – île, désert, ferme isolée, berge d'un fleuve ou seuil d'une maison, banlieues ou encore planète lointaine⁴ – et ont fini par faire du monde un lieu uniquement constitué de marges, de « sites où tu me fis défaut⁵ ». La présence qui fait retour se charge donc de rétablir le lieu face à

¹ Les quatre éléments sont en effet classés dans l'ordre alphabétique. En outre, dès les deux premières lettres du second mot, c'est tout l'alphabet qui éclot : « *azur* ».

² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 135.

³ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 110.

⁴ Voir J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, respectivement pp. 109, 151, 117, 128, 167 et 132.

⁵ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 159.

l'infini, de délimiter à nouveau l'espace, c'est-à-dire d'investir le manque que le paysage lui désigne : « La clarté d'aube, sur les mares qu'elle allume entre l'égouttement patient des frênes, vient assiéger ta chambre d'un silence par qui tu saches que t'attend notre jour¹ ». Attente obsidionale d'une présence qui emplira le vide funèbre, redessinera les murailles qui résisteront à l'appel incessant du dehors, à l'en-allée de la mort : « De plus haut dans la nuit plus longue, la lune inonde la chambre où j'entends que tu guettes si vient nivôse avec ses dents de givre et sa voix pure de hulotte égarée² ». Car la femme disparue, sacralisée, est elle-même le seul « temple³ » où le sujet peut trouver refuge face à l'horreur du gouffre que la mort a ouvert. La présence rassurante de la femme restitue à la maison sa qualité d'enveloppement, quand « Autour de la demeure la pluie nocturne circule sur l'herbe avec des pas légers comme [s]es pas⁴ [...] ». La possibilité d'intimité protégée ainsi refondée s'identifie pleinement avec l'épiphanie du visage dont nous avons parlé : « Tranquille au fond des tempêtes est la ferme où nos hiers bêlent dans la pénombre tandis que les vêtements dételés s'exhalent au flamboiement de l'âtre dont s'empourpre sur tes lèvres ton sang⁵ ». Comment mieux dire les vertus de la hantise spectrale, capable d'assurer conjointement la chaleur de la présence et la configuration du lieu ? Et c'est encore le visage et la chaleur de la présence qui rendent précieuse cette réduction de l'« espace d'intimité⁶ », cette gigogne du repli amoureux qu'est l'armoire : « L'armoire supplante de craquements sporadiques les braises dont les soupirs sacrés s'étouffent dans le vallon sinueux de ton oreille⁷ ». Ce remplacement compensatoire ouvre le meuble à une présence invisible au moment même où l'attente commence à faiblir : « Septembre vient nous habiter timide comme une lampe regarde au crépuscule s'ouvrir l'armoire sur des scintillements sombres et le jardin se clore sur ta rougeur quand tu n'aurais plus dû venir⁸ ». Les antithèses et oxymores croisent dedans et dehors, clair et obscur pour dire le mystère d'une présence qui investit par son retour l'absence et refonde le lieu. Un « nous » redevient disponible pour énoncer une coprésence qui se laisse « habiter » par le monde automnal, dans la fusion du « je » et du « tu » qui oblige le sujet à s'ouvrir à cette altérité perdue et retrouvée et à s'effacer lui-même.

¹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 121.

² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 123.

³ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 110.

⁴ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 121.

⁵ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 118.

⁶ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 83.

⁷ J. Grosjean, *Élégies, op. cit.*, p. 130.

⁸ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 119.

Peu s'en faut alors que le pressentiment de cette présence, en s'accomplissant dans un *sentir* que les traces sensorielles autorisent, ne comble l'absence. Les avatars de la trace se multiplient, qui étaient l'impression d'une présence quasi charnelle, comme le fait par exemple le parfum : « Rien n'a menti et, si l'ombre effaçait peu à peu ton glorieux visage, le parfum de ta tête sur mon épaule est plus tenace que ne fut ton sourire¹ », ou encore cette empreinte donnée pour pleinement substantielle : « Je suis vivant puisque j'ai su ton rire et jamais les orties n'étoufferont de leur printemps l'empreinte de ton pied² ». C'est toute la nature qui, au fond, porte les signes de cette présence invisible, les pierres, les plantes, les animaux. La présence sacrée de la femme disparue investit tout le réel. Mais la conséquence d'une telle prolifération d'intersignes est une inversion du réel ; le monde n'est plus que l'ombre ou le reflet de cette invisible présence : « Ombre est cet univers plein de villes mortes et de déserts en construction³ [...] ». On lit encore : « De si loin j'écoutais frémir ta fête et n'en voyais que le reflet s'éteindre le soir le long des vignes dont les pêcheurs en fleur ont su mon mal⁴ ! ». Renversement majeur : si la femme est la seule vraie présence, le seul réel souligné par l'être des choses, alors le réel s'évide de sa réalité. Comme l'écrit C. Rosset, l'ombre et le reflet font partie de ces « signatures du réel garantissant son authenticité⁵ », autrement dit « des compléments nécessaires qui sont ses attributs obligés ». En effet, « s'ils viennent à manquer, l'objet perd sa réalité et devient lui-même fantomatique⁶ ». L'élégie inverse le rapport en considérant le monde réel comme la signature de la présence invisible de la femme, devenue seule réalité. Ombre portée d'une hanteuse, le monde perd sa consistance et risque de devenir lui-même fantomatique.

Et c'est ce qui arrive lorsque cette présence, à peine pressentie ou sentie, se replie sur son invisibilité. Car la dialectique de l'approche est interminable : elle suppose que ce qui est approché ne soit jamais donné. L'infiniment proche est le toujours distant, l'invisible oblitère la vision. Ce qui est senti peut-être halluciné, mais jamais connu ni possédé. Ce qui hante se retire aussitôt qu'il transparait, et le lieu aussitôt refondé, reconfiguré, séquestre à nouveau le sujet loin d'une présence à nouveau confisquée. La mort n'a pas été rédimée, et la femme aimée se perd dans la haie impénétrable qui sépare le monde et son au-delà : « À quoi veilles-tu debout dans le brouillard avec les noirs bataillons de sapins sans distinguer la terre du

¹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 124.

² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 122.

³ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 157.

⁴ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 166.

⁵ C. Rosset, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho, op. cit.*, p. 9.

⁶ C. Rosset, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho, ibid.*, p. 10.

ciel¹ ? ». Le lexique martial met en valeur le danger qu'il y aurait pour le sujet à franchir cette frontière, comme dans l'élegie XXIII : « Sous le ciel sombre que tes regards défient, notre demeure tient tête au camp des dieux dont la lisière ferme nos horizons² ». L'image récurrente du siège stratégique sert, dans le recueil, à souligner fréquemment le sentiment d'enfermement du sujet, quand la femme s'éloigne dans un espace rendu à son inaccessibilité : « Noircœur des jours que trouent de feux errants les prunelles des bêtes borgnes quand l'aube mort-née se traîne à l'horizon sans m'empêcher de t'entendre te taire³ ! ». Ou encore, dans l'élegie XXX : « Les nuits précoces étouffèrent de pluie nos soleils à pétrole et tu somrais au-delà des cloisons⁴ ». L'angoisse apparaît dans l'interrogation : « Ta lumière a-t-elle fui sous l'horizon plus vite que mes genoux dans les fourrés quand j'avais peur qu'hélas, tu te détournes⁵ ? ».

Sur son plus ample développement, le recueil de J. Grosjean image l'approche souvent décevante, possiblement asymptotique, que l'idée de la hantise élégiaque a pour corollaire. On comprend que cette hantise voue le sujet à un manque peut-être jamais comblé qui le dérobe à lui-même dans une sempiternelle fuite vers le perdu, une errance aux confins de l'invisible⁶.

Errances et faux départs

Le sujet élégiaque est sans lieu. Hanté par l'intuition d'une présence proche et lointaine à la fois (toujours en approche), il peut se mettre en marche, manquant toujours la rencontre, même si c'est de peu. Car la marche n'est ni ici, ni là-bas. Immobile, il ne peut se satisfaire de sa situation et se sent appelé par l'ailleurs, n'étant alors vraiment ni ici, ni ailleurs. Errances et faux départs sont deux figures de la hantise du sujet élégiaque.

La première de ces figures se donne à voir chez de nombreux poètes. Ainsi, par exemple, la condition du sujet, chez J. Grosjean, est une marche continue que même la mort ne peut achever. Depuis sa naissance, c'est-à-dire depuis son ébranlement par la

¹ J. Grosjean, *Élégies, op. cit.*, p. 125.

² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 156.

³ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 142.

⁴ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 169.

⁵ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 145.

⁶ Le poème final des *Élégies* tend cependant, comme nous le verrons au chapitre IV, à résoudre cette approche en l'accomplissant dans la transfiguration de la femme, dans laquelle le don et le retrait se conjuguent en un seul procès.

rencontre avec la femme aimée (ou le dieu), rôdeuse insituable, le « je » est entraîné dans le mouvement de celle-ci. L'élégie XVIII illustre cette errance aimantée et motivée par le rêve de retrouvailles impossibles, dans le récit éclaté d'une poursuite où le « je » semble d'abord savoir où il va, puis se perd dans l'obscurité de l'absence. La marche scande le poème, et fait succéder le présent d'une avancée volontaire, le passé d'une fuite trop rapide et le futur d'un espoir obstiné :

Sous les lézardes noires du ciel pluvieux, je vais à contre vent vers ton reste de jour qui se débat sur la colline à l'ouest.

[...]

Ta lumière a-t-elle fui sous l'horizon plus vite que mes genoux dans les fourrés quand j'avais peur qu'hélas, tu te détournes ?

[...]

À force de heurter à tâtons les arbres aux bras de qui les boules de gui tremblent, je connaîtrai dans l'ombre ton vantail qu'à ton départ tu n'as pas su fermer¹.

Le « je » s'« égare² », en proie à cet « antique exode³ » de la femme, et souffre de cette errance : « J'avoue souhaiter plutôt ton mépris même que d'errer dans la brume sur les étangs sans savoir si de grands roseaux te cachent⁴ ».

Dans *Cœur élégie rouge*, l'absence ouvre une distance que parcourt le « je », mais au bout de laquelle le constat d'un piétinement s'avère inévitable. Les illusions de la proximité et de la transparence se déchirent : « Je pensais qu'il serait très facile de dire comment je te joins, dans quelles transparences. Je marchais très longtemps vers des prés à l'écart avant d'être au bord d'une herbe noyée d'eau. Ce fut le soir⁵ ». La fin du même poème révèle la paralysie qui rend vain ce déplacement : « Je veux que tu sois là. J'en suis toujours au même poème⁶ ». Le mouvement dans l'espace comme le saut de poème en poème n'est que répétition. Le « je » est donc condamné à un perpétuel et stérile en-avant, que n'achève aucune rencontre avec l'ami disparu. Les clausules ou les derniers paragraphes de nombreux poèmes de la troisième section du livre constituent une double détente, un arrêt et un élan : « Ça fait du bruit, on court après (ennui paumé, jeu) j'arrive cœur battant au cœur d'un poème. Il faut continuer⁷ » ; « Ton sourire est cette maison [...] : il devient de la lumière et du vent qui...⁸ » ; « La vraie demeure est ce poème [...]. Il faut marcher plus loin⁹ ». L'élégie est l'espace d'une marche sans fin, d'une course au lièvre : « Il faut penser au poème à ce qu'il

¹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 146.

² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 147.

³ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 148.

⁴ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 161.

⁵ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, op. cit.*, p. 138.

⁶ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, idem.*

⁷ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, ibid.*, p. 157.

⁸ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, ibid.*, p. 169.

⁹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, ibid.*, p. 170.

est mais je veux parler d'un lièvre : fut-il debout, l'avons-nous vu – il fuit¹ ». L'adverbe « mais » introduit une formule ambiguë qui peut s'entendre à la fois comme une correction par métaphore (le poème est en fait un lièvre) ou comme digression (il faut penser au lièvre mais je pense à un lièvre), par où, dans la phrase même, l'approche de "l'être" du poème est aussi sa fuite. Toute fin de la marche ou de la quête ne peut donc ressortir qu'à une décision arbitraire – bien qu'elle soit la condition pour que le livre fasse œuvre – et qui n'empêche en rien la poursuite du mouvement : « Il faudra clore et juger que voilà un livre. Mais tu comprends bien que ce poème continue : replis sur soi paroles (oseille et cerfeuil) la vie lui est verte même la mort lui sera un gris imaginaire où bougera ton visage absent² ». L'en-avant du « je » ne connaît pas d'arrêt, chaque poème ne lui est qu'une station.

Le sujet hocquardien s'inscrit dans une errance toujours déjà commencée. Dès l'ouverture des *Élégies*, il évoque « [...] le petit jour de n'importe quel été / Où l'on pouvait penser qu'allaient cesser les va-et-vient³ ». Illusion absolue de la stabilité et de l'équilibre, qu'un passage de la quatrième section de l'élegie I confirme comme telle : le poème, « après tant d'allées et venues » demeure lui-même une « investigation hasardeuse ». L'écriture ne reconfortera pas dans son hospitalité le sujet extatique et exilé, toujours en avant de soi et que quelque chose « déroutait⁴ ». Mais l'errance n'est ici qu'un piétinement, qu'une marche en rond, et le sujet fait du sur place, restant « exactement là où nous avons commencé⁵ ». La situation demeure obscure :

Fouillant en vain la pénombre des yeux
à la recherche de détails complémentaires
suffisamment probants pour éclairer la situation
sous un angle nouveau,
Nous n'avons rien trouvé qui ne nous fût déjà connu,
pas même le hérisson
qui se risquait à traverser la rue
Ou que la grille du jardin ne grinçait pas quand il pleuvait,
ce qui ne prouvait alors déjà rien⁶
[...]

La quête de l'autre comme l'enquête sur soi paraissent vouées à l'échec. Quelle que soit la voie (ou la voix) qu'il prend, le sujet s'enlise dans sa propre énigme : « Dans cette affaire m'être identifié à Proserpine / ne m'a pas fait avancer d'un pouce⁷ ». L'élegie 7 formule

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 160.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 165.

³ E. Hocquard, *Les élégies*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 16.

⁵ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 35.

⁶ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 72.

⁷ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 42.

nettement ce constat : « l'énigme est : sans réponse / ŒDIPE¹ ». De Properce à Œdipe, la littérature antique marque le détour infini et vain de l'enquête sur l'identité du sujet depuis toujours énigmatique. L'errance ramène toujours au point obscur du « je », comme dépossédé de lui-même.

L'errance ouvre l'espace d'une insatisfaction perpétuelle où le sujet se lance au devant de soi, dans une tension toujours asymptotique vers l'objet perdu (êtres aimés, enfance, identité de soi) qui l'épuise et le voue à être partout et nulle part à la fois.

Le Pêcheur d'eau de Guy Goffette donne avec la thématique du « faux départ² », titre d'un des poèmes, une autre figure de cette hantise. Dès le premier poème du recueil une tension s'instaure entre la présence du monde et la perte à laquelle nous soumet le temps. Le titre de ce texte, « Voilà », est un déictique, énoncé par excellence de la présence au monde. Et pourtant, dès le premier vers s'affirme la contiguïté absolue du présent et de la perte, dans leur simple juxtaposition : « Tout offert, tout perdu³ ». Le geste quotidien du chien qui rapporte un objet à son maître devient aussitôt l'exemple de l'enlèvement dans la répétition, dans un « encore » qui marque « déjà » peut-être une approche de la mort, un stade de l'inertie – banale et effrayante collision (ou collusion) des temps :

[...] – ô pâle,
si pâle visage de l'aimée à peine entrevu,
et c'est encore (encore déjà)

ton vieux chien sale et fidèle et traînant
son gros derrière qui le rapporte : voilà,
dit-il, voilà tout ce que j'ai, mon seul
trésor, accepte-le, accepte⁴
[...]

Ce qui est « offert » n'est alors qu'un « jour de passage encore / et qui traîne un peu les pieds dans ta vie / où rien ne bouge dangereusement ». Le poème se termine sur l'image d'un départ avorté, emblème de tout le livre : « comme une voile dans l'embargo du vent⁵ ». La parole poétique se révèle n'être bientôt que le ressassement d'un même effort pour saisir « l'eau » des jours heureux, conformément au titre du recueil, et l'itération d'une déception de voir le bonheur s'égrener en simples « jours » perdus, passagers. D'où la reprise, par exemple, de la formule initiale du poème « Assieds-toi, mon âme » : « Et puis un jour arrive⁶ », au début du

¹ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 120.

² G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau* [1995], Paris : Gallimard, 2007, (Poésie), p. 20.

³ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau, ibid.*, p. 13.

⁴ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau, idem.*

⁵ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau, idem.*

⁶ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau, ibid.*, p. 15.

poème intitulé « Dimanche de poissons » : « Et puis un jour vient encore¹ ». Les effets de reprise, multiples, disent un enrayage de la parole poétique dans une inutile litanie de regrets, où se défait la narrativité d'une vie dans un éparpillement d'insatisfactions et d'élan brisés. La section « Chantier de l'élégie² » fait du sujet le témoin mélancolique de son enlèvement dans la trivialité de son quotidien, dans la monotonie de sa vie conjugale. Aux rêves des premiers instants de bonheur nuptial, où « tout était paré pour un voyage / sans retour au cœur de l'éclaircie³ », a succédé l'immobilité triste « parmi les accessoires de l'élégie / comme ces statues au fond du parc / à tricoter du silence pour les dieux épuisés⁴ ». Le « Chantier de l'élégie » est l'image des gestes inaccomplis, des envols impossibles, c'est-à-dire des constructions inachevées. Toute cette section rabat le désir de départ sur l'univers domestique et banal, l'appel du dehors sur la lourdeur du dedans, et ce rabattement est le fait de l'enjambement qui laisse en suspens un bond vers l'ailleurs puis le plaque à la surface sale d'une flaque ou d'un simple meuble :

Dire que nous avons cru au bonheur
comme les gosses battant pavillon

sur un peu d'eau croupie dans l'arrière-cour⁵

la robe du premier bal, la robe
sans couture⁶ [...]

de ce qui fut aussi notre ciel
de lit⁷ [...]

Condamné à la platitude, victime des « équarisseurs de rêves⁸ » et « flasque / otage du temps et de l'ennui », le sujet inverse son chantier en entreprise de « démolition, pierre à pierre⁹ » de ce qui fut son désir. L'ensemble de la section enchevêtre l'image de la démolition de la maison et de la tonte de l'herbe pour dire le double sentiment de dévastation et d'enlèvement du sujet dans un quotidien décevant, jusqu'au dernier poème qui procède à une mise à mort symbolique de soi :

et l'on peut désormais passer du billot
vert à la crémeuse corbeille des chambres

sans se laver les yeux car la tête
a déjà roulé quelque part

¹ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, *ibid.*, p. 21.

² G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, *ibid.*, pp. 25-38.

³ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, *ibid.*, p. 29.

⁴ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, *ibid.*, p. 30.

⁵ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, *ibid.*, p. 31.

⁶ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, *ibid.*, p. 33.

⁷ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, *ibid.*, p. 36.

⁸ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, *ibid.*, p. 32.

⁹ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, *ibid.*, p. 36.

en versant son charroi de larmes
près du pommier qui carde l'horizon :

le corps est pris qui croyait prendre
et tenir l'amour unique entre ses bras

où tout est perte, tout, et finit
par s'écrouler comme un mur ou comme

ce vieux plant de chardon qui abîmait la faux¹.

Mais cet enfermement du sujet, qui le mène au choix de sa propre décapitation, est également un enrayage de la parole, qui reprend sans cesse les mêmes motifs, et surtout qui s'enlise dans un temps et une parole qui n'avancent guère. Si le vers tend, par l'absence de rimes, la multiplication des enjambements, l'irrégularité métrique ou prosodique, à une *prose*, c'est-à-dire proprement à une avancée, ce mouvement est contrebalancé par l'empêchement du discours dans ses digressions parenthétiques. Le premier poème de la section, en effet, se clôt sur un énoncé de presque cinq vers entre parenthèses, le second poème s'ouvre immédiatement sur une autre parenthèse, qui comprend quatre poèmes et ne se referme qu'à la fin de la pièce V. Enchaîner les parenthèses, y inclure quatre des six pièces de la section, c'est montrer que l'avancée du discours est toujours compromise, menacée d'épuisement, happée par une voix seconde qui engouffre presque tout le discours principal dans son suspens prolongé. Trébuchement, « faux départ », qui désigne tout autant le passage « nomade² » de l'être sur terre que sa manière d'être dans la langue.

Mais, précisément, on s'aperçoit que G. Goffette, pas plus qu'un autre, n'assimile pleinement le silence élégiaque à un arrêt complet. Il s'agit plutôt pour lui d'une sorte de suspens ou de semi-paralyse du discours, de « *stabilité flottante*³ », d'énonciation contrariée ou refusée. Une énergie minimale subsiste, un frisson dynamique. Hanté par l'ailleurs, le sujet ne peut être pleinement ni ici, ni là-bas ; mais entre ces deux pôles, dans la tension qui s'instaure, réside la possibilité même de la parole élégiaque, qui s'épuise dans l'effort de diction d'un désir (ou d'un regret) infini.

¹ G. Goffette, *Le Pêcheur d'eau*, *ibid.*, pp. 37-38.

² L'un des premiers recueils publiés par G. Goffette s'intitule *Nomadie* (1979).

³ A. Gourio, « Carré de ciel », *Littératures*, n°57 « Guy Goffette », Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 28.

Dépossessions

Fragilité de la frontière entre les vivants et les morts : l'instant mortel, le passage. Ce « point où surgit un dissemblable, et de là quelque chose, mais quelque chose noir¹ », cet infime instant où l'être aimé s'absente de lui-même. Le sujet élégiaque a toutes les raisons de soudain se croire dépossédé, par toute perte, mais surtout par la mort de l'autre, de lui-même, et de se voir soudain dans toute sa précarité, que ces quelques vers de M. Deguy place presque au centre de son livre :

Vous y êtes vous n'y serez plus.
Vous n'y serez bientôt plus vous n'y êtes déjà plus
Soustrayez-vous. Le temps devient cosmique
Vous y êtes encore. Nous n'y serons bientôt plus
Plus personne. Cela aura été faites comme si
Nous y étions comme si nous n'y étions plus².

L'enchevêtrement des temps et des pronoms n'a rien de gratuit : comme le remarque L. Reibaud, « l'absence de ponctuation, qui renforce la juxtaposition des énoncés, et le resserrement du *bientôt*, du *encore* et du *déjà plus* mettent en valeur, outre l'absence de transition, l'extrême proximité, la confusion entre les deux opposés *être* et *ne plus être*³ ».

Fragilité de la frontière entre les vivants et les morts : la hantise, l'« infini de la proximité⁴ » qu'elle instaure entre le disparu et l'endeuillé. La hantise élégiaque n'engendre pas la crainte de la possession surnaturelle qui est au cœur de nombre d'œuvres fantastiques, et qui fait du sujet un fantoche, mais plutôt l'idée d'une dépossession de soi, qui se fantasmé dans une désincarnation de soi, un évidence intime qui aboutit à se penser soi-même comme fantôme :

Toutes ces ombres n'est-ce qu'en moi qu'elles perdurent ?
Est-il possible, ô Dieu, que je ne fusse qu'un
miroir usé, qui garde un peu de son étain
pour les ombres futures⁵ ?

demande Benjamin Fondane.

La première partie d'*Élégie de la mort violente* de C. Esteban illustre peut-être au mieux cet aspect, en ne lui associant ni la visée d'une ascèse spirituelle, ni l'angoisse de

¹ J. Roubaud, « Méditation de l'indistinction, de l'hérésie », *Quelque chose noir*, op. cit., p. 76.

² M. Deguy, *À ce qui n'en finit plus*, op. cit. (non paginé).

³ L. Reibaud, « "Là où l'espace est sans limites / un cœur s'étouffe". L'expérience de la Disproportion dans la poésie de deuil contemporaine », revue en ligne *Post-scriptum.ORG*, n° 14, avril 2014. En ligne : <http://www.post-scriptum.org/la-ou-l-espace-est-sans-limites-un> [Dernière consultation le 7 juillet 2014].

⁴ G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., p. 124.

⁵ B. Fondane, « Élégiés », III, *Au temps du poème* [1943-1944], dans : *Le Mal des fantômes*, Lagrasse : Verdier, 2006, (Poche), p. 243.

l'irrationnel. Le refus de l'irrationnel est marqué dès l'adresse aux shakespeariennes « mégères de l'obscur, sorcières » qui ouvre le recueil : « Mais vous n'existez pas. Vous occupez l'espace nul des rêves, l'esprit vacant¹ ». C'est à la fois le modèle littéraire de l'imprécation vindicative et celui d'un imaginaire fantastique qui sont révoqués. Le modèle religieux et eschatologique l'est tout autant, dans l'assignation de la croyance à l'autre, et à la morte en particulier : « J'aurais voulu que son dieu l'accueille, puisqu'elle l'aimait² ». Malgré cette double mise à distance, la hantise se découvre pourtant comme interrogation sur soi et expérience de dédoublement :

Tous là, mais personne qui réponde. Le lit, la table, les objets du jour. Rien n'a bougé. La même poussière sur les livres. Suis-je ici et qui suis-je ici ? Un autre vient, ouvre la porte et parle à qui veut lui parler. Un autre invente. Les mots, les gestes, les raisons. Un autre vit. Parallèle à son nom, décidant, s'il le faut, des choses simples. Quand l'heure sonne, il peut s'asseoir, manger, peut-être même avoir plaisir aux habitudes. Je l'anime, je le soutiens³.

On aura noté que l'identité vacillante dépend d'une question de lieu. En effet, le sujet endeillé occupe désormais une place indéfinissable, une « maison morte », lieu funèbre, désert et statique, en retrait du monde des vivants :

C'est moi qu'ils venaient voir et je n'étais plus jamais là. J'habitais, depuis septembre, une maison vide. Pas encore vendue, mais désertée, avec des lampes qui trouaient la nuit et cette horreur de marcher seul dans les grandes salles. Qui frappait donc, parfois, contre le volet ? Je n'avais plus de nom, plus de lèvres pour répondre. J'habitais une maison morte, et ceux qui le savaient, eux les vivants, ne s'arrêtaient pas⁴.

Du passage cité précédemment à celui-ci, c'est le « nom » qui s'éloigne, d'abord « parallèle », puis perdu. Si c'est bien ici « le lien à la communauté humaine qui est altéré et qui se distend⁵ », c'est aussi plus profondément celui qui relie le sujet au langage. Le glissement de la « maison vide » à la « maison morte », du propre au figuré, invite à lire la « maison morte » comme métaphore de ce lieu hors du langage où se trouve le sujet, suspendu entre le « nom » reçu et l'aphasie qui l'empêche de « répondre ». La privation du langage revient à une confiscation du sens, au point que mort et vie ne semblent plus incompatibles : « Je comprendrai que je ne suis pas mort⁶ ». L'ubiquité du sujet endeillé entre être et non-être est ainsi mise en parallèle, dès le deuxième poème du livre, avec une présence-absence au langage, puisque la formule aporétique « J'étais là, je n'étais pas là » s'y prolonge dans l'écho « J'écoutais, je n'écoutais pas ». Plongé dans un entre-deux-mondes, le sujet fait donc l'épreuve du silence en même temps qu'il se sent dépouillé de lui-même et livré à un

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, op. cit., p. 11.

² C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 15.

³ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 24.

⁴ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 33.

⁵ D. Carlat, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris : José Corti, 2007, p. 48.

⁶ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, op. cit., p. 28.

labyrinthe de solitude hors-lieu et hors-temps : « Je me perds, je ne sais plus quand, dans les étages¹ ».

L'expérience est assez semblable chez Éluard. Comme l'a souligné D. Bergez, « la solitude est [...], dans l'univers éluardien, beaucoup plus que le manque d'un être ; elle est en même temps et surtout ce qui semble vider l'être et le monde de leur substance : la privation de relations avec autrui est privation de tout contact avec soi-même et avec le monde² ».

L'épreuve du deuil parachève ce douloureux abandon :

Privé de toute relation d'altérité, l'être éluardien doit ainsi assumer seul le poids de son existence dans un univers auquel il est fondamentalement étranger : « absent » à lui-même et au monde dans la mesure où lui est imposée l'absence essentielle de l'autre.

La solitude est ainsi, dans l'univers éluardien, une expérience fondamentale du vide et de la dissolution de l'existence ; dans l'absence de l'être aimé, le monde devient une étendue indifférenciée face à laquelle l'être éprouve son existence comme une charge insupportable, et sent peser sur lui la menace d'un engloutissement dans le néant³.

Cet anéantissement du sujet se vit comme une dépossession de soi, l'être se sentant désormais hanté de l'intérieur par la mort, ainsi que le souligne un vers de « Notre vie » : « Et la mort entre en moi comme dans un moulin ». Mais ce vers signifie bien que l'anéantissement du sujet équivaut à une confiscation de la parole, un effondrement de la voix individuelle ; l'immixtion de l'expression toute faite dans le poème constitue une violente dépersonnalisation de l'écriture. Dissolution de l'être et amuisement de la parole sont des processus parallèles, que le dernier vers dispose de part et d'autre de la césure, tout en suggérant leur confluence par l'allitération : « Mon passé se dissout je fais place au silence ».

Chez d'autres encore, l'élégie contemporaine réitère incessamment et répète, presque au sens théâtral du verbe, la mort de soi, induite par la disparition de l'autre. Que le sujet élégiaque se lance vers la mort, quitte à risquer de s'y perdre, ou qu'il se sente aspiré en elle par la mort de l'autre, il s'engage dans la voie d'une disparition qui se dit aussi au plan de l'énoncé qu'à celui de l'énonciation, les deux étant parfois inséparables. Chez J. Grosjean, la mort du sujet se situe plutôt au niveau thématique. Le « je » envisage sa catabase à la suite de la femme disparue : « Le ruissellement, si reprennent les pluies, ne t'arrêtera que sur une falaise où je devrai, lâchant tes doigts, descendre avec le sel de tes pleurs pour viatique⁴ ». Il s'imagine déjà au jour de sa mort (« Puissé-je, le soir de l'agonie, dormir sur un coteau tremblant⁵ [...] ») ou essayant sa voix dans la « fosse⁶ ». La mort lui semble infiniment

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 12.

² D. Bergez, *Éluard ou le rayonnement de l'être*, Seyssel : Champ Vallon, 1982, (Champ poétique), p. 14.

³ D. Bergez, *Éluard ou le rayonnement de l'être*, *idem*.

⁴ J. Grosjean, *Élégies*, *op. cit.*, p. 121.

⁵ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 126.

⁶ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 128.

proche : « Maintenant je suis mort ou peu s'en faut mais nulle rambleur ne me vient de la fosse où j'espérais voir flamboyer les runes que tu récites¹ ». Mais la fonction initiatique de la catabase, on le voit à la déception ici exprimée, paraît encore incertaine. C'est que la vraie mort est lente à venir, et le sujet exprime tantôt son angoisse devant sa course à l'abîme, tantôt son impatience à quitter la « vivante mort² » du deuil. Dans *Cœur élégie rouge* de J. Sacré, dans l'attente impatiente de mourir quand le poème devient accueillant à la présence de l'ami défunt – « Cela permettra que je meure³ » – le « je » s'accroche pourtant à la vie : « J'y ai peur d'une mort. Mais je vis⁴ ». Mais ce « je » de l'énoncé se délite au bord de la langue, au bord des langues, incertain de son existence, emporté qu'il est par le *penser-à*, par l'éloignement de l'autre : « Je pense à Platero y yo I wish I were in the green⁵ ». Dans le « bruit creux » du poème, le sujet découvre son vide et sa mort :

Qui recherchait dans ce coin de cour de vieux débris de poteries, faïences bleues, tuiles, coquilles ?
il n'y trouvait qu'un bruit creux mais qui ouvrit un jour la transparence du printemps le vide infini fleuri
de l'avenir et de la mort.

J'y suis encore et me retrouve (rien) avec une pierre qui dégringole⁶.

Le double complément d'objet direct du verbe « retrouve » suggère une coréférence du pronom « me » et de « rien », évitant le sujet de sa substance et le faisant dégringoler dans le silence, d'abord par l'assourdissement des parenthèses puis par la fin du poème. De même, dans *Les élégies* d'E. Hocquard, le « je » de l'énoncé et celui de l'énonciation sont-ils conjointement entraînés vers la mort, en particulier dans l'élégie 4 où la mise en page fait éclater le texte, mis en pièces. Les parenthèses gommant l'effet-sujet : « (je suis né⁷) », « MAINTENANT (ou moi⁸) ». Le pronom de première personne s'élide et reste suspendu devant un large blanc, comme au-dessus du vide de sa béance : « quand j' ai mis les martins-pêcheurs⁹ ». L'ellipse en position de sujet grammatical, dans des vers tels que « Ne sais quand ni où » et « : ne savais / rien du tout », l'efface plus radicalement, bien qu'il se maintienne, vaille que vaille, jusque dans l'élégie 7.

Dans l'élégie contemporaine, le sujet, éprouvé par la perte, creusé par l'absence, ne se prépare donc pas à la mort comme on le ferait par la lecture d'un *ars moriendi*, mais il fait l'expérience de son approche la plus grande possible, dans la *fiction* du poème comme dans sa

¹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 133.

² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 128.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, op. cit.*, p. 143.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, ibid.*, p. 155.

⁵ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, ibid.*, p. 144.

⁶ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, ibid.*, p. 159.

⁷ E. Hocquard, *Les élégies, op. cit.*, p. 65.

⁸ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 67.

⁹ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 62.

diction : réduction de soi qui confine à une ascèse dans la voix, au plus près du silence. Si la mort de soi demeure, bien sûr, une expérience à proprement parler invivable, l'écriture de l'épigramme lance le sujet au bord du néant et ne le ressaisit, *in extremis*, que dans son devenir-voix.

II- Devenir-voix

Le devenir-voix est la réponse du sujet épigramme à sa hantise, la manière dont il la fait résonner dans l'espace du poème. Ce devenir-voix doit être pensé dans la perspective des fameuses déclarations de G. Deleuze dans *Critique et clinique* :

Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours inachevable, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. [...] L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir-imperceptible. [...] Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule¹ [...].

Le poète épigramme, en écrivant, cherche à devenir-voix pour répondre d'une absence ou d'un défaut d'être, en fuyant l'incarnation, en se portant au devant de sa propre disparition.

Initiation au silence

La perte laisse sans voix, le deuil est stupeur muette. L'absence est une initiation au silence. Celle-ci peut prendre plusieurs aspects, traversés comme un parcours rêvé vers une origine vibrante, toujours présente, du poème (et non un hypothétique commencement chronologique de l'écriture). De l'écoute attentive à l'infime bruissement qui fait la qualité même du silence jusqu'à la reconnaissance de la « nécessité heureuse² » du silence comme fin de la parole, c'est donc une réflexion sur le langage et la poésie qui est logiquement entée sur la hantise épigramme.

Avant la rencontre de la femme aimée, le silence était, pour le sujet des *Épigrammes* de J. Grosjean, l'oppressante évidence d'une absence : « Est-ce que ton nom ne me fut pas prédit

¹ G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, (Paradoxe), p. 11.

² E. Hocquard, *Les épigrammes*, op. cit., p. 72.

avant que rien encore ne commençât, quand titubait mon âme assourdie de silence au bord du puits céleste¹ ? ». La femme, par son passage éphémère dans la vie puis par son éloignement dans la mort, est l'initiatrice qui guide le sujet vers un silence différent, moins effrayant, bruisant de promesses et de paroles. Hanteuse, elle fait entendre les signes de sa présence, dans une sorte de parole taciturne, « crépitement de paroles brèves à mi-voix² », ou ciliation frémissante qu'on entend par-delà le vide : « Passé les horribles détroits, j'écoute, dans une lumière complice et contagieuse, ce bruissement léger que firent tes cils la première fois qu'ils se levèrent³ ». L'image réitérée d'un silence lumineux sert à dire la plénitude d'un mutisme qui n'est pas celui du néant et de l'oubli, mais au contraire celui d'une intimité qui dédramatise le vide, comme dans l'élégie III : « Pouvais-je, contre une falaise que flagellaient les fruits malingres et les feuilles émaciées, ne pas tressaillir à cette lueur dont tu inventas de poser le silence sur mes abîmes⁴ ? ». Le sujet est conduit à écouter la « promesse⁵ » apaisante du silence : une vie en sourdine mais éternelle, une intimité où le langage retrouve le bruit de sa pulsation vitale et s'éloigne de la rhétorique séductrice du monde :

Tu dors avec les brumes à même la terre sans chaleur que ton sang dont j'écoute en moi le battement faible.

Si m'exhortaient les maîtres qui t'ignorent, j'entendrais sous leurs syllabes agencées ton haleine effleurer la mousse humide⁶.

Seules les métaphores du « murmure des feuilles⁷ » ou du « bruissement⁸ » dans la haie peuvent dire ce silence vibratile où s'origine une éternelle présence de l'autre, et à l'autre.

Cette onde insonore, en deçà du langage articulé, s'oppose tout autant à la rumeur bruyante et stérile du monde qu'à l'énonciation violente de la mort. Le souffle de la présence doit être entendu tant sous les « tintamarres forains⁹ » que sous la « rumeur » des « mouches foreuses¹⁰ ». Cette nécessité, affirmée dès l'élégie II, s'affirme à nouveau dans l'élégie XVIII : « Dès que faiblissent les rafales, je devine, dans la rumeur des mondes en déroute, le bruit d'humus que ton geste ferait¹¹ ». Mais si le monde couvre de son vacarme le chuchotis de la présence, la mort est elle aussi un tumulte de « jurons bourbeux¹² ». Le sujet n'est vivant, vibrant, que dans le silence éloquent de la hanteuse, seul lieu véritablement accueillant

¹ J. Grosjean, *Élégies, op. cit.*, p. 112.

² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 113.

³ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 174.

⁴ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 114.

⁵ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 155.

⁶ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 157.

⁷ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 170.

⁸ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 109.

⁹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 112.

¹⁰ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, pp. 112-113.

¹¹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 146.

¹² J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 122.

au sujet, et qui définit tout aussi bien la poésie elle-même, tissage du silence et du verbe : « Si je n'habitais l'écho de ton mutisme, je serais pareil aux hommes, ces fétus dont le corbeau trame son trône dans l'arbre¹ ».

On retrouve un tel parcours vers le silence du poème chez C. Esteban, comme l'a bien remarqué D. Carlat². Là encore, le monde est d'abord une cacophonie, un grand désordre de mots et de discours. Mais cette fois il s'agit d'en dénoncer, avec une certaine virulence qui accompagne un premier mouvement de colère face à la mort de Denise, l'imposture inacceptable et la fausseté inaudible. Trois discours en particulier sont visés : la littérature, la consolation religieuse et le jargon médical. Le premier informe l'ouverture du livre, outrancièrement rhétorique, et d'inspiration clairement shakespearienne : « Maudites soyez-vous, mégères de l'obscur, sorcières ». Mais le masque de l'emprunt tombe aussitôt, dévoilant la chimère : « Mais vous n'existez pas. Vous occupez l'espace nul des rêves, l'esprit vacant ». La théâtralité du discours littéraire ne tient pas face à la réalité concrète du cadavre : « De très loin, un corps m'appelle³ ». La poésie s'effondre dans l'inauthenticité, qu'elle soit celle de la plus haute tradition ou celle dont on est soi-même l'auteur :

J'avais dit que j'aimais la mort. J'avais, pour elle, écrit des phrases éclatantes. La mort m'appartenait. Ô mort de Quevedo, de tous les miens, de cette Espagne sans substance. Mort de pourpre et de pourriture sur les tableaux. Qu'il est facile de ne pas craindre quand on respire, quand on sait que tout prend visage dans l'éternel. J'étais moi, et je voulais disparaître avec démesure⁴.

La sublimation esthétique et le dépassement héroïque de la mort s'éloignent dans leur étrangeté idéaliste ; ils relèvent pour C. Esteban de la culture qui était la sienne, et qui lui paraît désormais, à lui l'exilé et l'endeuillé, doublement étrangère. Après l'emphase littéraire et avant le rapport médico-légal prend place la consolation chrétienne, dont D. Carlat note avec acuité qu'elle est à la fois refusée⁵ et maintenue dans sa forme, grâce à une parodie de credo qui la prive « de son contenu divin⁶ » tout en lui gardant, face au réel abject qui est énoncé, la valeur pragmatique d'un rempart contre la folie :

N'oublions pas.
Croyons aux mouches qui s'emparent
du visage, et qui traversent
le linceul,
qui vont plus bas. Croyons
aux vers qui s'accrochent à l'inverse

¹ J. Grosjean, *Élégies, ibid.*, p. 142.

² Voir D. Carlat, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil, op. cit.*, chapitre I (pp. 31-63), dont les commentaires nous servent à lancer ici nos propres analyses.

³ C. Esteban, *Élégie de la mort violente, op. cit.*, p. 11.

⁴ C. Esteban, *Élégie de la mort violente, ibid.*, p. 19.

⁵ « "Ce qui te blesse va te guérir. Ce qui t'enchaîne te rendra libre. Ce qui meurt est la vie pour toi" J'entends les mots et je ne comprends pas cette langue ». C. Esteban, *Élégie de la mort violente, ibid.*, p. 38.

⁶ D. Carlat, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil, op. cit.*, p. 51.

de la langue, et qui
rongent une parole, et qui la font
éternelle de n'être plus¹.

Étonnante parodie qui est peut-être moins univoque qu'il n'y paraît, mais qui, d'emblée, condamne le discours au nom de la putréfaction du corps, et sape le langage en le minant par l'exposition du concret, du plus réel du réel : le cadavre.

Enfin, le troisième discours, spécialisé et réifiant, est rejeté le plus loin possible dans le livre, mis à distance par l'italique, et inséré entre deux appels à l'oubli :

Grands amis, que
j'oublie
enfin et pour toujours
les minutieuses descriptions de la mort
violente :

*traumatisme crânien
avec perte de connaissance initiale,
hématome palpébral droit, ecchymose
sous-conjonctivale externe droite,
hématome sous-cutané pariétal droit ;
sur les radios de crâne : trait de
fracture fronto-pariétal droit ;
au Scanner : contusion temporale
droite par coup associé à une
contusion hémorragique temporale
gauche par contrecoup ;*

Oui, que
j'oublie tout ce qui peut décrire
et désigner, sans risque,
sans erreur,
la mort violente
et la déclaration
qu'on expédie au Procureur de la République
à Nantes,
pour qu'il sache
qu'à l'Hôtel-Dieu
tout s'est passé dans l'ordre, entre onze heures
et onze heures trente, le
dix-neuf septembre dix-neuf cent quatre-vingt-six².

Refus du discours médical, et de son auxiliaire légal, qui, longtemps différé, n'intervient qu'à la fin du livre comme pour souligner, ainsi que l'a remarqué D. Carlat, qu'il a été « longtemps tenu pour inacceptable et proprement inaudible³ ». Nous verrons, là encore, que sa retranscription, dans sa forme comme dans son emplacement, révèle peut-être davantage, mais retenons pour l'instant cette distance que lui impose le poète, et le retournement qui s'opère : cette fois, c'est l'aspect terriblement concret du discours, son exposition méticuleuse de la chair meurtrie qui est considérée comme intolérable.

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, op. cit., p. 95.

² C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, ibid., p. 112.

³ D. Carlat, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, op. cit., p. 44.

De cette triple négation procède un effondrement possible de la parole elle-même, qui se manifeste de deux manières concourantes. D'une part, le langage s'altère dans une parole qui s'émiette en bribes de discours décontextualisées et impersonnelles, qui finit par former une étouffante et hypnotique litanie de lieux communs :

Un homme dit : ne pleurez pas, c'est inutile. Un homme dit : le cerveau, après cinquante ans. Un homme dit : j'ai fait venir l'hélicoptère. Un homme dit : soyez sûr qu'elle n'a rien senti. Un homme dit : il faut penser aux circonstances. Un homme dit : nous avons tenté l'impossible, comme toujours. [...] Un homme dit : embrassez-la. Un homme dit : quel est son nom¹.

L'anonymat souligné par l'anaphore suggère l'éloignement que le poète ressent soudain face à la parole d'autrui, son sentiment d'étrangeté devant les hommes dont il ne comprend plus les mots. On retrouve cette même parole anonyme dans un autre poème en prose quelques pages plus loin :

On m'éveille. On me dit qu'il fait jour et je le crois puisque j'ai la fièvre. Une femme me prend la main et me dit qu'il faut manger maintenant et je la crois puisque je n'ai plus faim. Un mi me donne un livre et me dit que je dois le lire et qu'il me guérira, et je veux bien le croire puisqu'il y a tant de mots écrits sur les pages. Un homme que je ne connais pas me demande le nom d'une rue et je ne me souviens plus dans quelle ville. Je marche, j'arrive quelque part où l'on me dit qu'on est sans nouvelles de moi. Je les écoute, l'un après l'autre, et je les crois. Plus tard, c'est de nouveau le jour, je me réveille².

Ce texte fait écho au précédent par sa même scansion marquée par le verbe *dire*. Mais cette fois-ci, l'anonymat de la parole oscille entre l'aggravation (que laisse entendre le passage, par remontée étymologique, d'« un homme » à l'indéfini « on ») et la réduction (le « on » se déclinant, momentanément, en figures légèrement plus individualisées : « Une femme », « Un ami »). Surtout, ce texte évide davantage encore le sens des mots, en jouant de leur contradiction avec les impressions du poète, et qui, en perdant le langage (les mots ne sont plus que des signes matériels, les noms échappent à la mémoire), se perd lui-même dans un temps somnambulique chancelant entre rêve et réveil : « l'on me dit qu'on est sans nouvelles de moi [...] et je les croie ». C'est pourquoi ce texte constitue une véritable charnière entre la litanie des « Un homme dit » et celle du « On », dans le glissement de l'anonymat des autres à l'anonymat de soi-même :

On a marché. On a traversé des rues. On a dit que le soleil était inutile. On a connu le désir. On a oublié le désir. On a fait semblant de le croire. On a perdu sa maison. On a pleuré contre un arbre. On a chassé tous ses amis. On a prononcé des phrases inintelligibles. On a saccagé son corps. On a trouvé la peur délectable. On a lu des livres qui savaient tout. On a menti. On a donné sa parole à des incrédules. On a voulu disparaître. On a vécu. On a marché jusqu'à l'aube³.

Comme le remarque D. Carlat, plutôt que la seule « disparition systématique de la première personne au profit du pronom impersonnel "on" », c'est à « un brouillage des identités⁴ » que tend l'écriture, puisqu'à l'effacement de la première personne s'ajoute aussitôt l'attribution

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, op. cit., p. 13.

² C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 31.

³ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 40.

⁴ D. Carlat, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, op. cit., p. 47.

d'un autre référent au « on » : « On veut donc tout m'interdire, arracher mon histoire à ses lieux vifs¹ ». Privation d'identité et impossibilité de comprendre et d'énoncer personnellement le langage vont de pair.

D'autre part, l'initiation au silence se marque aussi par le fait que le poème s'abîme progressivement dans l'image, langage mutique par excellence. C'est d'abord un tableau de Denise, dont il est parlé dans le texte qui commence ainsi : « Sur le mur, une image peinte² ». Le poète se remémore qu'il était l'œuvre du silence, et invitation au silence : « Au soir, quand je suis revenu dans l'atelier, je n'ai rien dit³ ». Puis, ouvert par une construction parallèle à ce premier texte, un second : « Dans la chambre, un miroir⁴ ». Nous avons déjà analysé la fascination qu'exerce ce miroir sur le poète, l'immobilisation et le mutisme qu'il lui impose, « l'effroi de sentir l'air autour, solide, inerte⁵ ». Ces deux textes annoncent la deuxième section du livre, intitulée précisément « Images peintes », et qui paraît, du moins à une première lecture, nier l'élan de la parole poétique vers l'épouse défunte, et faire taire le poète : « Cette voix / qui disait : je viens. / Cette voix nulle⁶ ». À ce stade de son entreprise poétique, de son avancée dans le deuil, le poète s'aventure donc au sein du silence.

Le silence à même les mots

Dès le début de l'*Élégie de la mort violente*, en fait, l'énonciateur est réduit à l'écoute de mots dont il ne nie pas le « sens », bien qu'il doive faire l'effort de les « déchiffrer » :

Empilés dans leurs pages, les mots des livres. Ils ont un sens, bien sûr, ils parlent clair. Je les déchiffre, puis j'oublie. Je ne vois que du blanc, le blanc d'un drap sur une main, très loin d'ici, dans une histoire dont j'étais l'auteur, ou du moins une sorte de protagoniste. Les mots défilent sous mes yeux, se reconnaissent tous, se concertent. Ils disent que le blanc n'est pas la couleur ni la saveur des choses de ce monde. Ils ont raison. Moi-même je pensais comme eux, lorsqu'une main bougeait sous le drap, et que j'avais à dire cette main, ce corps, cette présence. Les mots parlent toujours. Et moi qui les écoute encore, je ne vois que la mer sur des rochers, et cette écume qui n'en finit pas de jaillir, si blanche⁷.

Ce que l'épreuve de la mort confirme, ce n'est pas tant l'absence de sens du langage que leur négativité, l'anéantissement du réel auquel procèdent les mots. Ce qui n'était perçu qu'en théorie est désormais éprouvé dans le silence du deuil, dans le mutisme qui suit la mort de

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, op. cit., p. 42.

² C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 29.

³ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *idem*.

⁴ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 39.

⁵ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *idem*.

⁶ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 52.

⁷ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 17.

l'épouse. Paradoxalement, la profusion des mots, y compris des mots proclamant leur propre travail d'abolition du réel, était l'obstacle à l'écoute de la vérité du langage. Ce que le poète « pensai[t] » quand il devait parler, qu'il « avait à dire » la présence, désormais il le « voi[t] » actualisé dans la mort de l'être aimé. On aura reconnu *l'absente de tous bouquets* et la version mallarméenne de la négativité hégélienne, qui viennent ici se heurter, mais aussi s'incarner, dans la blancheur des draps de l'hôpital et la main blanche de la défunte. Le poème dit donc bien, comme le remarque D. Carlat, l'effondrement de l'univers livresque et langagier du poète, quand « les mots où l'écrivain avait creusé sa demeure deviennent un lieu étranger, dévasté » et que la blancheur du papier rejoint celle d'une main de peintre produisant « jusqu'alors le dessin qui ordonnait le visible¹ ». Mais il nous semble que le motif de l'écume suggère davantage que « la vaporisation qui s'empare de toute la matière du réel aux yeux de l'être frappé par le deuil² ». En effet, l'écume représente ici l'œuvre des mots : c'est dans leur « écoute » que se vaporise le monde concret.

Cette expérience du négatif dans les mots, c'est pratiquement toute l'élégie contemporaine qui la réfléchit, et la lie à une déception face à l'écriture poétique, incapable à la fois de retenir ce qui a été perdu et d'atteindre ce qui nous appelle, ce qui nous hante. Dans un poème sous-titré « (*Réel*) », avec cette mise en italique et ces parenthèses qui ici ne soulignent peut-être pas seulement typographiquement la valeur titulaire du mot, mais prennent un sens plus profond de mise à distance du réel dans le langage, J. Ancet met en évidence l'inaccessibilité du monde à l'écriture :

JARDIN. La mort avec le jour.
Silence à vif : lumière et mouches.
L'après-midi est un visage
vide, la montagne un regard.

Je suis seul à chercher des mots
que le vent m'apporte, m'enlève :
coq, feuilles, chaise ou nuage.
L'envers de l'ombre a-t-il un nom ?

Le chemin des fourmis ne mène
qu'à lui-même. Le ciel est nu :
miroir où sombrent les images.
J'habite un instant sans espoir³.

Le « silence à vif », sorte de tache funèbre dans la lumière diurne comme ces « mouches » annonciatrices de la mort qu'on voit apparaître déjà dans la séquence 13 du poème « Il parle »

¹ D. Carlat, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, op. cit., p. 53.

² D. Carlat, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, ibidem.

³ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, op. cit., p. 39.

(« Une dernière mouche sur / l'obscur de la vitre¹ »), révèle au poète sa position intermédiaire et désespérante entre un ciel « vide » et « nu », idéal que la poésie sait ne plus pouvoir atteindre depuis Baudelaire et Rimbaud, et une réalité concrète, « envers de l'ombre » que celle-ci atteste, mais qu'il ne peut nommer. Les mots passent ainsi au large du réel, égrenés dans la deuxième strophe, mais aussitôt envolés comme poussière, car le réel se clôt en repli sur soi, en une idiotie tautologique : « Le chemin des fourmis ne mène / qu'à lui-même ». Comme chez C. Esteban cependant, nulle part mieux que dans le deuil ne se dévoile la cruauté d'un langage qui, plutôt que de retenir la vie, se substitue à elle :

Terrifiants sont les mots, disais-tu, terrifiants
parce qu'ils attendent et n'attendent plus.
Ils t'ont laissé partir. Ce sont eux aujourd'hui
qui demeurent².

Ce « silence des mots » est leur défaut intrinsèque. Ce qu'on croyait pouvoir garder avec leur aide, ils l'éclipsent davantage encore. L'échec du langage, c'est ici l'image de l'aiguille qui ne peut plus repriser les mailles de la vie qui l'évoque le mieux :

Le poème s'est perdu,
L'aiguille pour repriser
Le trou qui bâille³.

Le langage dilapide le réel en le disant, les mots évincent les choses et les êtres : « Quelqu'un n'est pas là », dans le poème, et le poète doit se résigner à ne jamais toucher le réel dans le langage : « Tu voudrais voir les cailloux / de près, les couleurs, entrer / comme une fourche dans les roses⁴ ». Les mots participent à la grande perte, ils la redoublent dans l'absence qui est en eux et risque d'abrégier toute parole poétique : « Ce sera comme un souffle coupé / par tout ce que les mots ne garderont jamais⁵ ».

Telle est du moins également la vérité qui se dégage de la *Description d'une Élégie* de B. Vargaftig, qui associe la thématique du deuil (des parents notamment) au deuil généralisé que doit assumer celui qui s'aventure dans le langage et dans l'écriture poétique. Ce que découvre le sujet, c'est un « Tracé de peur entre les choses / les mots⁶ », un « Vide qui se hâte » et qui creuse « le fixe dans les mots⁷ ». Le constat qui s'impose est celui, désolant, que « la mort venait des mots⁸ », puisque c'est en eux que le réel se perd : « Les mots ne font plus

¹ J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 36.

² J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 48. Le texte est adressé à J.-M. Le Sidaner (1947-1992).

³ J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 49.

⁴ J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *idem*.

⁵ J. Ancet, À *Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 64.

⁶ B. Vargaftig, VI, *Description d'une Élégie*, *op. cit.* (non paginé).

⁷ B. Vargaftig, XXV, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

⁸ B. Vargaftig, XXVII, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

qu'un / le vide / Contre les choses¹ ». Le poème XXXV dit ainsi le mensonge des mots, qui ne rejoignent jamais ce qu'ils prétendent rejoindre ou cerner :

Les mots n'ont pas de vérité
ils viennent
De leur silence
de cercles falsifiés
[...]
ni chemins
Jusqu'à toi
les mêmes mots
distincts de ta présence²

Il semble bien que le langage soit le trou noir vers lequel convergent toutes les pertes subies dans l'existence (« toutes les fuites se rassemblent solitaires / Dans la parole », lit-on dans le même poème). Mais il est bien difficile de parvenir jusqu'à une telle vérité. Le poète qui veut croire d'abord en la puissance de survie des mots, en leur capacité à graver l'Être dans le marbre, doit soudain reconnaître, avec l'épreuve de la mort, que le langage s'origine dans le creux sans fond de l'absence. On verra dans le poème suivant toute la douleur d'une rétractation, d'un reniement de la foi dans la parole :

Je ne parlais que pour durer jamais
Je n'aurai dit que les mots sont des lieux
Des taches qu'on divise (à quoi buter
Se retenir) qu'ils bougent autour des morts
Enflent dans leurs fissures les caresses
Désertes j'ai beau nier changent en paille
L'oubli sifflent mordent dans les puits usent
Je ne sais quelle absence où le temps semble
Se glisser (tant d'après-midi d'automne
Quand les mouchoirs sèchent encor sur la haie)

L'humidité les plantes nous précèdent³

L'amplification téréatologique, de la vermine grouillante à la bestialité dévoratrice, qui métamorphose ici les mots permet au poète d'exprimer l'horreur du néant découvert sous un langage auquel on espérait au moins « Se retenir ». Et pourtant le poète hésite encore à admettre pleinement la négativité du langage ; la parenthèse vient, presque à la fin du poème, atténuer la violence de la vision par l'image doucement mélancolique de l'automne et l'euphémisme des « mouchoirs » de l'adieu. La « haie » forme l'écran métaphorique qui convertit le gouffre ou les « puits » thériomorphes en frontière de l'invisible. Le langage lui-même *se retient* à ses marques poétiques les plus artificielles, cette licence de l'adverbe « encor » légèrement archaïsante et qui paraît peu motivée dans un texte où le vers vacille,

¹ B. Vargaftig, X, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

² B. Vargaftig, XXXV, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

³ B. Vargaftig, II, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

dans son tremblement entre 10-syllabe et 11-syllabe et dans sa tension vers la prose marquée entre autres par le nombre important de rejets et contre-rejets.

Il arrive alors qu'on se raccroche désespérément à l'idée que les mots, dans leur hiératisme silencieux et peut-être même dans leur insignifiance qui ne nous est d'aucune aide, puissent donner l'exemple d'une permanence, tandis que le réel continue à faire naufrage, dans une vacuité qui continue à « s'enfonce[r] » dans son propre gouffre :

Les mots ne bougent pas
Jamais ils n'ont changé leur ombre
Ils n'ont jamais creusé
Leur propre histoire à travers moi

Ce sont les armoires
Qui s'enfoncent
Les chambres vides
Les entailles¹

Mais si les mots « ne bougent pas », ils ne bouchent pas non plus les fentes, les entailles de l'existence. Le silence des mots pourra donc être rendu, chez B. Vargaftig, non par l'image de l'aiguille qui ne reprise pas le réel, comme chez J. Ancet, mais par l'image ambivalente du plâtras, débris qui masque imparfaitement la fissure de la mort, comme dans ce passage de la double page XXXI :

Je m'étendais contre ma mort j'avais
Ses ongles et ses trous je la comblais
De mots de peurs abstraites sans issue
Rail et silence où s'effondrent les villes
Marque pliure usures dérisoires
Tout un savoir sans signification
Les noms se changent en pierre en coin de verre
Brisé plâtras de fuites qui s'effritent
Bouchent les murs contiennent les fontaines²

Par l'image du plâtras le poète dénonce le fait que les mots se réduisent à des « simulacres », qui masquent la négativité qui est en eux, autrement dit « qui n'avoueront jamais leur propre solitude / ni / De quels oublis / ils se retirent³ ». C'est pourquoi les mots, juste avant le silence de la dernière page laissée blanche, ne disent plus que l'éloignement tourbillonnant de la réalité qui se retire en elle-même et leur échappe, grâce à la palillogie et à une mise entre parenthèses qui suggère un retrait progressif hors de la saisie langagière :

Plus tard

(Quand)

La réalité (la réalité)

¹ B. Vargaftig, XXXVIII, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

² B. Vargaftig, XXXI, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

³ B. Vargaftig, *Description d'une Élégie*, *idem* (non paginé).

Tourne encore dans les murs¹

Chez J. Sacré, le silence se présente également sous les auspices de la mort et de l'oubli, dont il est synonyme. En cela il signe l'échec du poème, toujours entouré de vide, à jamais incapable d'atteindre son objet et de vaincre l'absence : « Je découvre qu'il faut s'aventurer vraiment dans la phrase pour y découvrir au bord du poème quoi sinon la nuit le silence et l'espérance d'un poème plus proche² ». Découverte d'une découverte, donc, par laquelle s'éloigne indéfiniment l'absent que le « je » voudrait rejoindre. Le silence est déjà inscrit dans la parole poétique, découvert et non inventé – mais sur le mode douloureux. La parole poétique est condamnée à redoubler la perte. La fin d'un poème, dans *Cœur élégie rouge*, est toujours le constat du vide qui creuse le langage : « Ce n'était rien sauf le silence qu'il y a des animaux aux choses, et jusqu'à ce poème³ ». Le poème, point ultime du langage, est aussi celui de la perte de la vie, du mouvement, de l'animation.

On aura compris que dans l'élégie les mots non seulement perdent leur sens face à la réalité de la mort, à l'épreuve de la perte, mais qu'en outre ils perdent le réel, ne pouvant se substituer à lui que de manière d'abord décevante, et, redoublant la perte, ils perdent le perdu, ne pouvant pas redonner vie au mort, c'est-à-dire ne pouvant pas lui redonner la parole. Triple épreuve qui mène l'élégiaque de l'éclipse du sens à la négativité même des mots. On pourrait multiplier les exemples de cette découverte de la négativité du langage incessamment recommencée dans et par l'élégie contemporaine, enracinée en cela dans la négativité mallarméenne qui en constitue la formulation poétique la plus aboutie. Cela n'est pas propre à l'élégie, sans doute : elle partage cette expérience de la négativité du langage avec une très large part de la poésie moderne et contemporaine. Ce qui est spécifique ici, c'est sans doute la manière qu'a l'élégie de croiser cette négativité avec la mise en évidence de l'épreuve du temps et de celle du deuil.

Or ce croisement de la négativité du langage et de l'épreuve du deuil fait nécessairement planer le spectre de la mélancolie. Telle que J. Kristeva l'a analysée dans une perspective psychanalytique, la mélancolie se caractérise par une éclipse du sens, qui amène la parole mélancolico-dépressive au ressassement puis à l'épuisement. Voici la description symptomatologique qu'elle propose de la parole « répétitive et monotone » du déprimé :

Dans l'impossibilité d'enchaîner, la phrase s'interrompt, s'épuise, s'arrête. Les syntagmes mêmes ne parviennent pas à se formuler. Un rythme répétitif, une mélodie monotone, viennent dominer les séquences logiques brisées et les transformer en litanies récurrentes, obsédantes. Enfin, lorsque cette

¹ B. Vargaftig, XXXIX, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *op. cit.*, p. 138.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 146.

musicalité frugale s'épuise à son tour, ou simplement ne réussit pas à s'installer à force de silence, le mélancolique semble suspendre avec la profération toute idéation, sombrant dans le blanc de l'asymbolie ou dans le trop-plein d'un chaos idéatoire inordonnable¹.

On voit que le silence n'est pas seulement, pour la parole endeuillée de l'élégiaque, le lieu où l'appellent la mort et les mots, l'inertie du temps et l'absence qui constitue le fond du langage. Vocation, le silence est également menace : en ne parlant plus, le sujet de l'énonciation qu'est en premier lieu le sujet élégiaque s'effacerait lui-même, en mourant à l'écriture. L'élégie doit, pour s'actualiser, *dire le mutisme* de la mort et du deuil, qui entraîne l'effondrement de toute parole. C'est pourquoi, par certains aspects, l'élégie contemporaine frôle la parole dépressive, toujours près de « s'abîm[er] dans le mutisme² ». L'un des signes majeurs de ce côtoiement dangereux est une tendance à s'enrayer, une difficulté à relancer la parole, qu'on a déjà vu à la fois se manifester et s'énoncer chez C. Esteban, J. Ancet ou J. Sacré par exemple, et qu'on verra chez d'autres poètes encore, lorsque la trahison des mots et leur incapacité à retenir ce qui s'éloigne comme à restituer ce qui a été perdu ont laissé entrevoir la tentation du silence.

Pour continuer à exister en tant que sujet de l'énonciation, le sujet élégiaque ne peut donc que continuer à faire parler la mort de l'autre, et continuer à parler à ce qui a disparu, ou, dans le cas du deuil personnel, à celui ou celle qui est mort(e). L'élégie est un presque-rien qui se tourne vers l'horizon de la disparition, y compris de sa propre disparition, mais elle ne saurait être absolument silence sans s'annihiler évidemment aussitôt. Renoncer à la parole, ce serait, pour le sujet élégiaque – qui est sujet d'énonciation –, mourir :

Quand ta mort sera finie. et elle finira parce qu'elle parle. quand ta mort sera finie. et elle finira. comme toute mort. comme tout.

Quand ta mort sera finie. je serai mort³.

Tout sujet élégiaque ne fait que frôler la disparition, l'engloutissement, la mort. C'est un infiniment proche de l'éloignement, de l'absentement. Il peut dire, à la manière d'un écrivain endeuillé comme Marc Bernard : « La mort est intrinsèque ; si près d'Else que j'aie été, c'est elle qui est morte ; je n'ai été que spectateur⁴ ». Mais en même temps, cette proximité intime de la mort qu'il expérimente dans le deuil lui apprend qu'il est lui-même en train de s'absenter, de s'avancer vers la mort. Proximité dans la distance, *sentir* de la mort, ou, plus généralement, de la perte, qu'il constate et vit, qu'il réfléchit et dans laquelle il est impliqué.

¹ J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie* [1987], Paris : Gallimard, 1989, (Folio essais), p. 45.

² J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie, ibid.*, p. 54.

³ J. Roubaud, « Mort », *Quelque chose noir, op. cit.*, p. 67.

⁴ M. Bernard, *Au-delà de l'absence* [1976], Paris : Gallimard, 1995, (L'Imaginaire), p. 24.

Le sujet élégiaque connaît donc une situation particulièrement instable. Être de discours, en proie au langage et de surcroît n'étant que langage, le sujet élégiaque est soumis à l'injonction de parler. Mais, faisant incessamment l'expérience du deuil dans la fluence du temps et de la finitude (marquée à l'extrême par la disparition de l'être aimé) et dans celle des mots, le sujet élégiaque éprouve que ce qui est s'enfuit vers son néant, et ce, aussitôt même qu'il le nomme, qu'il le fait être pour lui dans le langage. Aussi lui faut-il toujours travailler à nommer, refaire l'effort de dire ce qui fuit de l'être. La parole élégiaque ne peut donc s'originer que dans une certaine dénégation de la mort, homologue à celle qu'expose J. Kristeva. On sait que, pour la psychanalyse, l'être humain conquiert toujours la parole sur le deuil de la Chose archaïque, primitivement associé à l'objet maternel, et que le sens du langage naît de cette négativité, que Mallarmé a pensé en d'autres termes. Ainsi, par exemple, J. Kristeva résume-t-elle cette conception, que nous sommes obligés de citer longuement :

Du point de vue de l'analyste, la possibilité d'enchaîner des signifiants (paroles ou actes) semble dépendre d'un deuil accompli vis-à-vis d'un objet archaïque et indispensable, aussi bien que des émotions qui s'y rattachent. Deuil de la Chose, cette possibilité provient de la transposition, au-delà de la perte et sur un registre imaginaire ou symbolique, des marques d'une interaction avec l'autre s'articulant selon un certain ordre.

Délestées de l'objet originaire, les marques sémiotiques s'ordonnent d'abord en *séries*, selon les processus primaires (déplacement et condensation), ensuite en syntagmes et en phrases, selon les processus secondaires de la grammaire et de la logique. Toutes les sciences du langage s'accordent aujourd'hui à reconnaître que le discours est *dialogue* : que son ordonnancement, aussi bien rythmique et intonational que syntaxique, nécessite deux interlocuteurs pour s'accomplir. Il faudrait ajouter, cependant, à cette condition fondamentale qui suggère déjà la nécessaire séparation entre un sujet et un autre, le fait que les séquences verbales n'adviennent qu'à condition de substituer à un objet originaire plus ou moins symbiotique une trans-position qui est une véritable re-constitution donnant rétroactivement forme et sens au mirage de la Chose originaire. Ce mouvement décisif de la *transposition* comprend deux versants : le deuil accompli de l'objet (et dans son ombre, le deuil de la Chose archaïque), ainsi que l'adhésion du sujet à un registre de signes (signifiant de par l'absence de l'objet, précisément) ainsi seulement susceptible de s'ordonner en séries. [...]

Le destin de l'être parlant consisterait-il à ne cesser de transposer, toujours plus loin ou plus à côté, cette transposition sérielle ou phrasique témoignant de notre capacité d'élaborer un deuil fondamental et des deuils successifs ? Notre don de parler, de nous situer dans le temps pour un autre, ne saurait exister ailleurs qu'au-delà d'un abîme. L'être parlant, depuis sa capacité à durer dans le temps jusqu'à ses constructions enthousiastes, savantes ou simplement amusantes, exige à sa base une rupture, un abandon, un malaise.

La dénégation de cette perte fondamentale nous ouvre le pays des signes, mais le deuil est souvent inachevé. Il bouscule la dénégation et se rappelle à la mémoire des signes en les sortant de leur neutralité signifiante. Il les charge d'affects, ce qui a pour effet de les rendre ambigus, répétitifs, simplement allégoriques, musicaux, ou parfois insensés. Alors la traduction – notre destin d'être parlant – arrête sa marche vertigineuse vers les métalangages ou les langues étrangères qui sont autant de systèmes de signes éloignés du lieu de la douleur. Elle cherche à se rendre étrangère à elle-même pour trouver, dans la langue maternelle, un « *moi total, neuf, étranger à la langue* » (Mallarmé), afin de capter l'innommable. Le surplus d'affect n'a donc pas d'autre moyen pour se manifester que de produire de nouveaux langages – des enchaînements étranges, des idiolectes, des poétiques. Jusqu'à ce que le poids de la Chose originaire l'emporte, et que toute traductibilité devienne impossible. La mélancolie s'achève alors dans l'asymbolie, la perte de sens : si je ne suis plus capable de traduire ou de métaphoriser, je me tais et je meurs¹.

¹ J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op. cit., pp. 52-54.

D'une telle présentation nous retiendrons surtout deux éléments. D'une part, l'injonction de parler (et de continuer à parler, après le deuil de l'être aimé) livre le sujet parlant à un effort incessant de nomination, qui équivaut à une errance perpétuelle de langage en langage, de « traduction » en « traduction ». D'autre part, cet effort ou cette errance ne peuvent être motivés que par une « adhésion du sujet à un registre de signes », c'est-à-dire en l'occurrence par un acte de foi dans le langage et dans la parole poétique.

On dira qu'un tel cheminement à travers le deuil et la négativité du langage n'est pas propre à l'élégie, encore moins à l'élégie contemporaine. Il nous faut donc ajouter que la spécificité de l'élégie n'est pas tant dans cette épreuve du deuil, que dans sa manière de la dépasser. L'élégie, selon nous, se tient dans (s'en tient à) une *dénégation minimale* du deuil, ou plutôt une position intermédiaire entre la dénégation (qui empêche de sombrer soi-même dans la perte, de se laisser emporter dans le silence de la stupeur) et le « déni de la dénégation » (qui équivaut au naufrage dans le silence mélancolico-dépressif d'un deuil non dépassé). Le sujet élégiaque, par un acte de foi dans la parole poétique, sort du silence, mais cette sortie n'est pas une reconquête héroïque de la parole, une réaffirmation péremptoire du sens. Bien au contraire, il s'agit du maintien d'une parole *au plus près* de la fuite de l'être vers le non-être. S'immiscant dans le tremblement d'un silence *visité*, la parole élégiaque se veut bruissement, souffle, voix grêle ; elle veut se réduire à un frémissement né au plus près de sa disparition, accompagnant avec souplesse l'évanescence des choses et des êtres comme la sienne propre. Parole minimale, qui doute ou s'inquiète d'elle-même. Parole, surtout, à laquelle se réduit le sujet élégiaque, dans un devenir-voix, où l'identité est près de se muer en entité insaisissable, indifférenciée. L'élégie tend à faire du sujet cette simple et fragile voix, qui marquerait sa plus grande réussite, parce que, dans ce presque-rien d'une voix incertaine, la voix de l'autre, du disparu, du perdu, peut *avoir lieu*. L'adhésion consentie *malgré tout* à la poésie, pour reprendre une locution chère à J.-M. Maulpoix, débouche alors sur une éthique.

CHAPITRE IV

« POÉTHIQUE » ÉLÉGIAQUE

Dans son essai suggestif publié en 1995, *Habiter en poète*, J.-C. Pinson forge le concept de « poétique » pour désigner la manière dont l'existence excède l'écriture :

Lorsqu'on parle de la « poétique » d'un auteur, par là on n'entend pas seulement la conception explicite qu'il se fait de la poésie, mais plus largement la démarche ou l'allure de son écriture propre. [...]Car la poétique d'un auteur excède de loin son autoréflexion.

Mais si la poésie déborde la poétique, si la réalité de l'œuvre en excède le signifié programmatique (et le signifié tout court), l'existence aussi outrepassa l'écriture. Une poétique fait toujours signe vers une « poétique ». Un poème n'est pas seulement un objet verbal offert à la jouissance esthétique ou à l'analyse, il est aussi une proposition de monde – une proposition quant à une modalité possible de son habitation. Employer le « mot-valise » de *poéthique*, c'est ainsi désigner le rapport d'une parole à une « habitude d'habiter » (selon la double étymologie du mot *éthos*) spécifique à tel ou tel poète. La « poétique » d'un auteur désigne donc la visée du séjour que l'œuvre constitue comme son horizon. Visée méta-textuelle, mais qui pourtant a lieu dans et par l'œuvre et non comme simple reflet de l'existence du sujet biographique qu'est par ailleurs l'auteur¹.

C'est dans cet entrelacement de la poétique et de l'éthique que peut s'appréhender au mieux, pourra-t-on juger, ce qui constitue le cœur du dire élégiaque contemporain. Si J.-C. Pinson forge cette notion en visant d'abord la lecture des œuvres dans leur singularité, rien n'empêche de tenter de rassembler les traits dominants qui pourraient esquisser une poétique générique, dans un effort analogue et corrélatif à celui de la poétique générique quand à la fois elle se déduit de la poétique individuelle des auteurs et la subsume. On cherchera donc ici à échafauder une « poétique » élégiaque contemporaine qui ne nie pas la diversité des œuvres individuelles mais procède au contraire de leur confrontation.

I- Une parole taciturne

Le premier versant de la poétique élégiaque est donc une éthique de la parole. Cette éthique n'est possible – logiquement et de fait – qu'à la condition que soit préservée une fidélité, fût-elle minimale et empreinte de doute, à la parole poétique. Or cet acte de foi n'est

¹ J.-C. Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 135.

envisageable, de la part d'un sujet élégiaque qui éprouve incessamment la fuite de ce qui est dans le temps et dans le langage vers le non-être et l'oubli, que si, au sein de cette débâcle, se manifeste la persistance des signes, un écho prolongé, qui assure aux yeux du sujet le fait que le langage ne sombre pas dans le silence simultanément à la perte éprouvée.

C'est donc le silence vibratile qui, en son énergie chétive, rend possible un maintien de la parole, une parole ténue mais tenue. La poétique élégiaque contemporaine lie indissolublement une poétique de la voix étique à une éthique de la voix poétique. S'énonce ainsi une manière d'« habiter » le monde inédite, dans un chant affaibli, qui n'a plus la force de célébrer, et qui relève moins de l'*habitation* que de la *hantise*. C'est cette « poétique » que nous signifions par l'amputation inachevée du verbe *chanter* en (*c*)*hanter*.

Un silence vibratile

« le murmure est parapet¹. »

La parole élégiaque se découvre traversée par le *deuil*, tissée d'un silence vibratile qui ne fait que frôler (dans l'oxymore d'une tangence asymptotique qui en manifeste le mystère) le silence vrai de la *mort*, la fin de la possibilité de parler. Or, c'est parce que ce silence n'est précisément pas la mort, mais son côtoiement endeuillé, qu'il rend possible une parole nouvelle. Hantise : la parole élégiaque se laisse fréquenter par la mort, la laisse passer en elle, mais ne s'y arrête pas. Elle s'y renouvelle, elle y rencontre son origine propre, sa vocation qualitative, sa singularité et sa volatilité.

L'élégie ne sépare pas la configuration réciproque d'un lieu par une présence qui le hante de l'origine partagée d'une voix et d'un sujet élégiaque (si tant est, rappelons-le, que l'on puisse, sans l'hypostasier ni même le figer en termes ontologiques, l'assimiler à un effet de lecture relevant d'un processus continu d'engendrement). Cette origine n'est ni un commencement (elle ne dépend pas d'une chronologie objective, mais d'une temporalité propre, qui est le suspens du temps des choses) ni une connaissance (elle manifeste au contraire l'apparaître de l'inconnu, de l'inconnaissable qu'est la mort). C'est une naissance continue, un enfantement permanent, une source double qui ne cesse de s'efforcer à jaillir. En

¹ A. du Bouchet, *Ici en deux* [1986], Paris : Gallimard, 2011, (Poésie), p. 100.

cette origine se confond conversion du silence énergétique en poème, en voix conquise sur la perte intrinsèque au langage, et élaboration de soi d'un sujet dont la voix garantit l'ipséité. On en trouve la formulation peut-être la plus aboutie dans deux poèmes de *Cœur élégie rouge* qui semblent se répondre. À l'avant, élaboration de la figure sensible, vocale et cordiale, du sujet : « [...] cependant ton visage, un pays remué dans la pluie, ce peu de phrase sous un arbre, avec une charrue qui rouille, le pailler, les prés, l'infini du pays, construit mon cœur¹ ». Au revers, inscription de la source silencieuse de la parole élégiaque : « Le silence peut devenir ces poèmes y perdre quoi ?... mais construire un lieu de référence et de fontaine² [...] ». Il en va d'un engendrement réciproque dans la hantise, dans un fragile apparaître, toujours au bord de la dispersion et du soliloque : « et je relis le poème en ne peux que le hanter³ ».

Or ce nouvel avènement de la voix (parole et sujet confondus) est rendu possible par l'ambivalence du silence. Si, d'un côté, le silence est la fuite de ce que le poème voudrait capter, il est aussi, d'un autre côté, le lieu où écouter « la pousse du langage⁴ ». Ce silence germinateur, fécond, est « plein d'une résonance légère⁵ ». Et c'est précisément quand « il ne pleut pas, / il silence⁶ » que l'événement de la parole a lieu, dans un déplacement de la grammaire (conversion du substantif en verbe) et dans un écho sonore (« il silence »). L'événement figural balbutie un nouveau langage et singularise une parole.

C'est également de ce silence hanté, ondulatoire, que semble sourdre chez C. Esteban la nécessité de ressusciter une parole. Car s'il s'oppose de toutes les forces qui lui restent aux vains et mensongers discours qui forment l'incompréhensible clameur du monde, et qui voudraient « piétiner le silence⁷ », c'est aussi que le poète entend une autre parole, ouatée mais insistante, dans le monde amûi et pétrifié de la mort : « Sur les cailloux / ce cri / qu'on n'entend pas, qui / recommence⁸ ». Cette parole, paradoxalement, doit renaître au sein de l'usure du langage, et exige que soit reconquis le pouvoir de parler en reprenant les mots enfin épurés de leur grandiloquence comme de leur banalité insignifiante. C'est pourquoi il faut renouveler l'offrande du langage à la morte, essayer à nouveau d'adresser une parole :

La même loi
sous l'amandier. Les mêmes
mots : accepte

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *op. cit.*, p. 151.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 152.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 145.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 60.

⁵ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 28.

⁶ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 60.

⁷ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *op. cit.*, p. 64.

⁸ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 67.

encore¹.

L'effort de l'élégie, toujours recommencé, s'origine dans la découverte du silence funèbre, à même les mots, mais doit les réinvestir ; délestés de leur insignifiance dans les discours inaudibles qui entourent la mort (littérature éloquente, consolation chrétienne, rapport médico-légal), ils s'aérisent, et cet allègement leur restitue une vérité d'autant plus précieuse qu'elle est moins ambitieuse. L'image de l'écume, où se perdait l'insignifiance des mots et où s'abîmait leur capacité à dire la réalité (la plus crue : celle de la mort concrète et violente), se révèle alors n'être pas totalement univoque :

Les mots parlent toujours. Et moi qui les écoute encore, je ne vois que la mer sur des rochers, et cette écume qui n'en finit pas de jaillir, si blanche.

La condamnation des mots, si évanescents devant la réalité funèbre et l'infini de la séparation, s'accompagne de la perception de ce qui en eux insiste, « n'en finit pas de jaillir ». Cette source, ce mouvement continué préserve la chance du langage, le fait échapper au mutisme absolu. C'est pourquoi l'écume, quelques poèmes plus loin, est aussi le lieu précaire d'une épiphanie lumineuse de l'épouse défunte et de retrouvailles insituables entre le ciel et la mer :

Je sais quelle est la route vers la mer. Celle qui t'appartient. Et c'est là-bas, très loin de la maison, que tu m'emportes, toute fraîche, sur l'écume. Ton corps n'a plus de lieu. Ton corps épouse tous les lieux. Tu ne peux pas mourir².

Cette écume, noces de l'eau et de l'air, floconnement du vide dans la lumière, signale donc un usage taciturne des mots où peut être tentée la chance d'une nouvelle intimité. Le dernier poème de la première section d'*Élégie de la mort violente* laisse entrevoir cet espoir, qui doit se réaliser à même les mots, dans une parole taciturne, qui sait sa fragilité, et que le sable amassé sur la bouche symbolise parfaitement :

Je t'ai séparée de la nuit. Je t'ai volée à la terre ancienne qui t'étouffe. Je t'ai ramenée sur la mer. Nous voici maintenant tous les deux, secrètement unis dans un buisson de bruyères. Le ciel passe très loin. Un peu de sable s'est amassé contre ma bouche. Nous dormons ici, veux-tu. Nous attendrons, toi et moi, que personne ne se souvienne³.

On ne s'arrêtera pas tant, ici, sur le symbole de la bruyère, que sur les allitérations et l'assonance en [ɥi], où s'entend « secrètement » le *bruissement* disséminé dans la parole pour la rendre apte à s'adresser à la morte : « Nous voici maintenant tous les deux, secrètement unis dans un buisson de bruyères. Le ciel passe très loin. Un peu de sable s'est amassé contre ma bouche ».

Chez E. Hocquard, le silence est d'abord ce que la parole poétique veut nier, et qui pourtant recèle l'énigme du drame de l'absence et de la perte de l'enfance :

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 55.

² C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 30.

³ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 46.

Et, jusque-là, quelles réflexions opposer au silence ?

Ce caquetage de poule furieuse devant un mur blanc
– quelque chose de primesautier dans le ton
pour les sujets graves
Et un air pénétré, entre amis, pour s’entretenir
de futilités –
Ne m’ôtera de l’esprit, non vraiment,
L’idée qu’un drame avait eu lieu¹.

Attentif au bruissement des choses, le sujet hocquardien en est heurté et blessé. Le frémissement sonore, à la lisière du silence et du bruit, rappelle inmanquablement le sujet à sa souffrance. Ainsi semble le silence qui souligne l’espace vide du détroit qui le sépare du passé et des êtres aimés : « peuc peuc peuc peuc / le moteur à un cylindre d’une barque dans le détroit² ». La dispersion onomatopéique retient le sujet dans l’isolement d’un côté du détroit et dans la lourdeur des choses (l’humain s’efface derrière le moteur). Mais d’autres sons étouffés engendrent la nostalgie et la tristesse. C’est, par exemple, le « bruit déjà lointain et pourtant familier / De feuillages froissés dans l’ancien vent des nuits d’hiver³ ». Il n’est pas un bruit, si ténu soit-il, qui n’éveille ou ne réveille le sentiment du vide. La quatrième section de l’élégie 7 insiste sur les « dissonances » audibles dans « la nature nerveuse⁴ » :

27 février
le froid vint

pas le silence
parce que

dans l’air lourd
des nuits d’hiver

les sons
se propagent
sans obstacle⁵

La persistance et la propagation des sons mettent en valeur le vide et l’absence autour du sujet. Mais dès lors le silence semble recherché. Par un retournement paradoxal, la parole tend vers sa taciturnité et fait advenir le silence « à pic de mots / et tours d’esprit⁶ » qui est en elle pour clore l’enquête sur la disparition dont les choses témoignent, et « conclure que l’affaire / est classée ; que le bruit des feuilles / est le bruit des feuilles ; et le silence / une nécessité heureuse⁷ ». Une parole naît de cette quête de silence, devenue la seule façon de suivre la fuite des êtres et des mots vers le néant et l’oubli. La tautologie, l’usure des mots et

¹ E. Hocquard, *Les élégies*, op. cit., pp. 14-15.

² E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 28.

³ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 71.

⁴ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 109.

⁵ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 108.

⁶ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 55.

⁷ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 72.

des métaphores, l'emploi de lieux communs acquièrent la valeur d'une façon d'être au langage propre au sujet : « User des mêmes mots sera notre manière / de nous taire sans avoir l'air de laisser mourir / la conversation¹ ».

Les trois exemples ci-dessus attestent, dans leurs divergences mêmes, que le silence qu'écoute le sujet élégiaque dans le retrait du monde tressaille encore d'une possibilité de parler.

(Re)naissance de la parole

Bien des élégies s'attachent à dire la réouverture d'un espace pour la parole, d'un air où la voix peut à nouveau s'élancer. Le poète, se sachant *mortel*, s'imagine alors parfois en agonisant qui écoute la voix qui l'appelle, et s'efforce à parler à nouveau pour lui répondre avant de se noyer dans le « Naufrage » :

Puis le souffle recommence. Cette lenteur souffrante. La voix qui parlait porte un visage. La vitre, un ciel inattendu. Demain n'est qu'un mot encore. Une lente dérive sans images. Mais la bouche cherche, articule sa douleur. Ou le silence relatif, coupé de chocs métalliques, traversé de froissements, de pas et leur bruit d'eau. Ou simplement cet air, oscillant sur les lèvres, entre dedans, dehors²

Épiphanie du visage, appel de la voix : la hantise devient une sollicitation à « articuler » une parole et à retrouver une voix pour participer au chœur de ces bruits ténus qui tissent un « silence relatif » à la fois dense et troué d'absences. On ignore si le « visage » ou les « lèvres » sont celles d'un Autre en visite, ou celle qui énonce le poème, tant ne se distinguent plus « dedans, dehors », simplement juxtaposés pour dire l'abolition de toute dualité, de toute dialectique dans l'effacement de la coordination. Ce qui importe, c'est que cette parole mourante, bientôt noyée, persiste, se suspend et paraît pouvoir se prolonger au-delà du poème qu'aucun point final ne vient clore.

Un même procès se laisse capter dans la séquence 6 du poème « Je ne comprends pas ». Malgré la fluence du temps qui engloutit son être dans un passé perdu et ses mots vers l'insignifiance, le sujet fait l'expérience de la persistance de sa voix :

Je ne comprends pas ma voix :
elle parle sous les mots,
et comment m'y reconnaître ?
Ce que je dis n'est plus ce
que je suis : je suis l'aveugle
de mes phrases, un silence

¹ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 76.

² J. Ancet, *À Schubert et autres élégies, op. cit.*, p. 55.

qui voyage. Un train
qui passe dans la nuit.
Il emporte avec lui mon désir,
des visages, des mains,
mais pas ma voix. Ma voix, elle,
ne s'en va pas : elle vient¹.

Le poème dit la perte simultanée de l'être et de la parole. Le suspens du vers 4, qui place à la rime le pronom « ce », en est l'expression la plus adéquate, puisqu'on peut y entendre en effet à la fois la chute du « je » dans le neutre et le risque d'un arrêt de la parole dans le blanc de la page. Pourtant si la voix résonne, jusque dans son propre écho au vers 11, si elle insiste même dans son redoublement emphatique par le pronom « elle », c'est qu'elle « vient », qu'elle s'origine en ce silence vibratile où demeure la possibilité de parler. Bien loin de s'annihiler dans le silence, elle y prend appui pour surgir. C'est l'énigme même de la voix qui s'énonce ici dans et par le poème : dès que proférée, la voix, jaillie du corps, de la bouche, est emportée dans une temporalité qui la voue au silence, où son présent est déjà passé (« Ce que je dis n'est *plus* ce / que je suis ») ; mais, en même temps, cette profération l'a fait surgir du silence, l'a fait « venir » dans ce poème où son écho peuple encore un instant le silence.

Nombre d'élégies figurent ainsi la voix comme ce qui sourd du silence, et y retourne lentement. La parole élégiaque doit donc consentir à un effort continu pour s'extraire du silence, tout en le sachant vain au bout du compte : « À considérer la suite – si peu longue – de ces poèmes, je vois dans quelques images vaines, des mots repris, la forme ressassée de la phrase, la pauvreté de mon cœur² ». Le ressassement, la reprise sont les figures de cet effort de la parole pour germer de la « musique au fond du silence » que le poète dit « vainement³ ». Chez J. Sacré, cette germination de la parole à partir du silence fécond se dit fréquemment par l'image de l'herbe qui pousse. Mais elle passe aussi par l'image plus originale et légèrement plus volontariste de la serpe qui *aurait pu* (l'irréel est de rigueur) entrouvrir une trouée dans les haies qui séparent le visible et l'invisible, la vie et la mort, la parole et le silence. En effet, les haies forment la paroi fragile qui met en contact le lieu « chaud » de l'existence (le pailler) et la nuit murmurante et hantée : « Un peu à l'écart des bâtiments c'était un lieu chaud toujours mais près de la nuit presque dans les premières haies : le vent y rôde et le bruit des prés⁴ ». La « Serpe oubliée » est donc le symbole d'une inquiétude de la parole poétique, qui ignore ce qu'elle laisse dans le silence, qui ne sait combien de temps elle y perdurera, sans doute comme trace d'un « geste » vain :

¹ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies, ibid.*, p. 72.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge, op. cit.*, p. 156.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, ibid.*, p. 157.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge, ibid.*, p. 166.

Serpe oubliée dans la haie, fichée dans le bois d'une épine ronce. Geste fini à son maximum d'efficacité. Objet devenu silencieux. La mort continue.
Un poème n'est pas un tas d'épines. Il n'y paraît pas d'outils laissés. Y reste-t-il des traces (lesquelles) ? et pour aller où¹ ?

C'est pourquoi la parole s'élançait parfois puis s'interrompait brutalement. Les abruptions sont le signe de l'effort réitéré d'une voix qui se projette dans le silence mais ne parvient pas toujours à se tenir jusqu'au bout de la phrase, et ne reprend que par digression ou changement de propos :

Je sais que les arbres...

Après avoir porté ce qu'il fallait de litière pour les bêtes on revenait au bord du pailler².

Parfois même la parole s'interrompt à la fin du poème, suspendue jusqu'à la page suivante par une proposition non terminée, comme dans « [...] il devient de la lumière et du vent qui...³ ». La parole élégiaque trouve dans cet inachèvement et cette exténuation sa définition même, en acte : « Je nourris ce lieu d'absence. Les images, la grammaire y sont un mouvement vers⁴ ».

La parole élégiaque se décrit comme tension, comme suspens, pour signifier sa sortie laborieuse du silence dont elle procède et qu'elle continue à porter en elle. Cet effort se marque par les images, mais aussi, comme l'indique J. Sacré, par la « grammaire », et notamment par les temps verbaux. Ainsi, à titre d'exemple parmi tant d'autres, telle élégie de G. Titus-Carmel fait apparaître par la temporalité verbale, plus encore que par les images, le mouvement vers le dire :

Tel gouffre béant à plein ciel
– cet appel de l'air voisinant d'aussi près avec la brèche –
Et passant la main de l'autre côté
Caressant le mur égrenant le silence pour dire

Quelle poussière s'est glissée dans la mécanique du jour
Obscur jusqu'au bord de rompre
Qu'à cette heure de rendez-vous manquée quand tout l'être encombre
La parole soit définitivement suspendue
Qui pourtant s'ouvrait à l'éclaircie au retour parmi la horde
Au concert des cris à l'histoire

Ah marées –
Marées & fougères hérissées mourant au talus des lèvres closes
Quand cela ne pouvait se poursuivre qu'à ce rythme
Les rendant à quelque raison de s'entrouvrir
Bien qu'affûter les mots ne suffisait pas
À combler ce vide toujours une fumée s'échappait
Avec les sept larmes *Semper dolens*¹

¹ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 155.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 166.

³ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 169.

⁴ J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *ibid.*, p. 169.

¹ G. Titus-Carmel, « *Semper dolens* (Élégie de la nuit coye) » [2004], I, dans : *Le Nouveau Recueil*, n°73, « *Élégies d'aujourd'hui* », *op. cit.*, p. 86.

La multiplicité initiale des participes présents peut s'interpréter, dans une perspective guillaumienne, comme un procédé pour contenir la parole dans un en-deçà du récit, au stade du temps *in posse*, c'est-à-dire au stade initial de la chronogenèse. Selon G. Guillaume, en effet, le participe présent est un « complexe de tension et de détension¹ », intermédiaire entre l'infinitif tensif et le participe passé détensif. En restant de cette façon au niveau du temps impliqué, la première strophe graphique montre la tension d'une parole qui ne parvient pas encore à se développer selon une chronologie ; l'origine du « dire » au sein d'un silence où s'entend « l'appel de l'air » est ainsi parfaitement mise en évidence. Les strophes suivantes font surgir les bribes d'un récit par le lexique temporel mais également par les temps verbaux *in esse* (passé composé, présent et imparfait de l'indicatif). Cependant le subjonctif « soit [...] suspendue » réalise de fait la suspension explicite de « La parole » dans la non-actualité du « temps amorphe² », dans le possible. L'entrecroisement des participes présents, de l'infinitif et de l'imparfait de l'indicatif dans la troisième strophe témoigne de la difficulté pour la parole élégiaque à s'actualiser sans s'effacer aussitôt, en « mourant » comme « les marées » toujours recommencées sur les « lèvres » du locuteur, ou comme une « fumée » bientôt dissipée. L'ouverture de la parole à la possibilité de « dire » à la fois le réel (et « l'histoire ») et la vérité d'une fuite vers un ailleurs (« la brèche », « l'autre côté », « l'éclaircie »), est donc figurée comme un mouvement saisi dans son inachèvement, soit par la tension entre un verbe perfectif et l'aspect sécant de l'imparfait (« s'ouvrait »), soit par une préfixation signifiant l'incomplétude (« s'entrouvrir »). Mais – notons dès à présent un aspect de l'élégie que nous retrouverons bientôt – le passage accomplit la diction de cet effort, de cette difficulté, en s'installant dans un intervalle entre la parole du poète et une parole venue d'ailleurs : le poète en effet trouve à traduire la douleur du vide qui creuse sa parole en laissant y venir les mots d'un autre³, c'est-à-dire en laissant ainsi visiter sa propre parole par ce qui lui est autre (la musique) et étranger (la langue latine).

L'élégie engage, dans cette tension vers son articulation, une assomption du temps, dont jusque là le mouvement entropique était vécu comme un désastre, ou plus exactement comme une catastrophe, un renversement inadmissible vers le néant. Pour le sujet élégiaque, qui se voit dépossédé de son être et pour qui tout le temps est passé, le devenir-voix (c'est-à-

¹ G. Guillaume, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps* [1929], Paris : Honoré Champion, 1965, p. 17.

² G. Guillaume, *Temps et verbe, ibid.*, p. 32.

³ En l'occurrence, ces mots sont ceux du musicien John Dowland, compositeur du XVII^e siècle à qui l'on doit les œuvres intitulées *Lachrimae ou Sept larmes représentées par sept pavaues passionnées* (1604) dont fait partie la pièce *Semper Dowland, semper dolens*. L'expression latine, qui donne son titre au poème de G. Titus-Carmel, en forme aussi un refrain discret, qui revient de loin en loin.

dire la possibilité de renaître à la parole et comme parole) passe par l'instauration du présent.

On peut le voir par exemple au début d'une élégie de J. Ancet :

La voix s'éveille, elle traverse
des silences de racines, glisse dans l'ombre,
affleure sous les mots, ouvre l'espace,
monte vers la lumière que tu ne connais plus :
une fois encore parler devient possible¹.

Nous retient d'abord, en cet *incipit*, l'irruption de la voix dans un présent qui surgit immédiatement. C'est une poussée à travers « des silences de racines », une montée de sève dans la parole qui « affleure sous les mots ». N'y a-t-il pas là quelque chose de l'ordre d'une métaphorisation du désir nostalgique de retrouver une temporalité *radicale* (au sens strict, et étymologique), et que le philosophe Henri Maldiney a rapporté aux « âtres de la langue [qui] sont, en deçà de son état construit, les demeures de la pensée encore non thématifiée en signes, mais dont la lucidité puissancière, instante à tous les signes, fonde, avant tout savoir, la possibilité même du *signifier*² » ? Ce présent qui surgit au seuil de l'élégie n'est pas indifférent. Il fait signe vers ces âtres qui constituent, « dans la langue elle-même, l'hypothèque originaire et perpétuelle du pouvoir d'articulation qui la bâtit sur sa construction en signes³ ». Or, sur cette hypothèque se fonde un double mouvement d'ouverture de la « significabilité du monde » : le *nommer* et le *dire*. Le *nommer*, c'est ici le fait que la voix se désigne et s'énonce elle-même, actualisant un devenir-voix du sujet élégiaque, qui précisément s'origine et s'affirme ici comme voix. Le *nommer* « est le premier moment – qui déjà décide du sens de l'être-là qu'il dénomme ». Le « développement du *nommer* en *dire* [...] a sa condition de possibilité dans le même pouvoir d'articulation⁴ » et s'opère ici dans le présent de l'indicatif.

Dans la perspective d'H. Maldiney, on dira que seule la chronothèse, en tant que fondation du temps comme *Zeit* (donc comme distinction d'époques) et achèvement de la chronogénèse, accomplit ce devenir-voix qui tranche sur le jaillissement perpétuel du temps comme *Aión*. Or cette chronothèse exige la décision du présent, entendu non plus comme faille où se convertit incessamment le futur en passé, mais d'une origine de la parole, de la phrase. En dépend le devenir-voix du sujet, c'est-à-dire conjointement le lieu où il peut être et d'où il peut parler – c'est tout un. Comme l'explique H. Maldiney,

Moment strictement humain, le maintenant sépare le passé et le futur qu'il maintient en l'état, immobilisés dans leurs parenthèses. À demeurer dans le négatif de ce présent-limite, simple lieu de

¹ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, op. cit., p. 44.

² H. Maldiney, *Âtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1975, (Amers), p. VII.

³ H. Maldiney, *Âtres de la langue et demeures de la pensée*, *ibid.*, p. VIII.

⁴ H. Maldiney, *Âtres de la langue et demeures de la pensée*, *idem*.

passage entre avenir et passé, il rompt la continuité du flux temporel et de cette limite il fait une faille. Peu en importe le contenu : que le moi y délibère, s’y ennuie ou s’y angoisse, tout cycle de raisons ou d’épreuves est réversible. Dans la d »libération l’idéalité des motifs, dans l’ennui le vide indéterminé, dans l’angoisse le vertige conviennent tous en ceci : qu’il n’y a *rien*. Leur maintenant est bien celui d’une mise en demeure. Mais dans cette demeure il n’y a pas *où être*.

Or c’est de ce rien, sans nul appui sur le réel passé ni sur le futur possible, qu’ouvrant le transpossible la décision supprime la faille. Non en la colmatant bord à bord mais par un saut qui la surplombe et qui sitôt déclenché est irréversible. Au présent-limite que fondait le temps, elle substitue un présent-origine fondateur du temps. Elle-même irréversible, elle ouvre un double horizon d’antériorité et de postériorité où le passé et l’avenir ont leur arché dans cette présence originaire (ur-sprüngliche). La décision est chronothétique¹.

Le présent est donc l’instant décisif de la parole :

L’intervalle que celui qui prend la parole anticipe d’abord comme vide (cf. la feuille ou la toile blanche où tout est également possible et impossible) est le lieu où il projette le silence ou le vertige de sa présence encore indécidée. Mais il devient avec la phrase le lieu de sa compromission irréversible qui décide du monde à quoi il est présent².

H. Maldiney précise son analyse de la genèse du temps en soulignant nouveau le fait que cet instant décisif n’abolit pas le présent-limite de la chronogenèse, mais « se substitue » à lui :

À un présent-limite fondé par le temps se substitue un présent origine fondateur du temps. C’est à partir et en raison de ce nouveau statut du présent que l’extension du temps n’est plus seulement in-tention, mais pro-tention et ré-tention. Non parce que le présent interpole une fraction aussi petite qu’on voudra du futur et du passé, entre lesquels il se définit comme point versif ; tout au contraire le présent n’interpole que ce qui s’extrapole d’une présence ex-tatique. Le passé ne fait pas que passer. La passéification du passé reste *toujours* en ad-venir. L’avenir ne fait pas que venir. La futurisation du futur est *toujours* en départ³.

Se pose alors la question de savoir comment concevoir cette « double dimension d’instant – limite et de présent-origine » du présent, c’est-à-dire le « jaillissement du présent dans le toujours ». La solution que donne le philosophe à ce problème importe, parce qu’elle permet de voir comment la temporalité assumée par la voix élégiaque s’ente sur la temporalité endeuillée :

Cela signifie que le présent n’a pas seulement son horizon d’antériorité et son horizon de postériorité mais aussi son horizon d’originarité qui s’ouvre au niveau même de l’*Aión*. À ne considérer que la configuration du système verbal, la présence est là – avant le présent de l’indicatif. Mais le là de l’être-là est celui du procès lui-même – tel que déjà il tend à s’expliquer au niveau du mode quasi-nominal, dans une temporalité indéterminée. Le temps est en germe – comme aussi la présence – dès la première parole qui ne fait pas état de l’opposition des époques. À ce moment, le *kairos* est perçu dans les événements, il est – au sens strict du mot – *projeté* dans l’*Aión*, comme le présent de la présence est projeté dans l’absence⁴.

Une telle analyse éclaire selon nous le présent qui surgit au seuil de l’élégie, par exemple chez J. Ancelet : « La voix s’éveille ». C’est le moment décisif, où la parole trouve son origine, où elle s’enracine et s’extirpe à la fois du silence. Mais ce silence n’est pas absolu ; il est vibrant ou vibratile, hanté d’une énergie minimale, de l’*Aión*, autre nom d’une temporalité originaire

¹ H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée, ibid.*, pp. 16-17.

² H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée, ibid.*, p. 17.

³ H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée, ibid.*, pp. 24-25.

⁴ H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée, ibid.*, p. 25.

et avènement incessant de la possibilité de parler : « une fois encore parler devient possible », dit le poète.

La parole élégiaque s'origine au plus près de la pulsation du temps, dans ces limbes où la disparition et la perte laissent encore une infime trace. C'est pourquoi elle peut avoir lieu, hanter un présent qui recèle encore un minimum de ce qui passe, est passé, ou qui englobe une infime parcelle de passé. C'est pourquoi c'est un présent étendu, au sens grammatical mais aussi en ce qu'il « ouvre l'espace », comme l'écrit J. Ancet : l'élégie contemporaine se veut parole de l'intervalle, de l'entre-deux. Elle fait de la ligne présente entre avenir et passé, de la membrane où s'opère la diastole-systole de la vie et de la mort, son lieu. Et pour étendre ce présent, elle le fait entendre, en y faisant résonner des voix disparues : « Et dans ma voix j'entends le grand obscur de la parole, / [...] j'entends encore / vibrer dans les mots ta voix qui s'éteint¹ ». L'élégie ne peut se définir que comme réponse à un appel du silence hanté à relancer incessamment la parole, à réitérer et à essayer de prolonger la parole :

Arbre envahi de langage...
Mais le temps meurt et renaît à chaque fois.
Chaque parole ajoute un vert.
Arbre envahi de saisons.

[...]

Des arbres seraient-ils venus sans remuer ni paroles ni paysages ? Les poèmes naissent c'est vrai dans le vert du silence et sont tranquilles près de la peur.

Prolonger l'écriture avoir apporté le vert dans les arbres².

Parole transitive, parole transitoire

Dans les poèmes de deuil qui sont les confins les plus sombres du domaine élégiaque, D. Rabaté identifie une certaine force pragmatique, directive, comme le seul dépassement possible de la négativité envisagée par le sujet dans son deuil :

L'épreuve du deuil réside dans l'effondrement de l'adresse, dans l'arrachement du « tu » qui fonde la parole lyrique. Face au drame de l'esseulement, et sans le recours à une transcendance refusée, il s'agit pourtant de maintenir cette adresse impossible (ce par quoi elle se fait aussitôt poème, adresse par excellence différée, dite à l'inconnu). Le poème opère ainsi la transformation capitale suivante : il effectue le déplacement si douloureux et difficile du *maintenant* (au sens temporel de présent) perdu vers le maintien d'une destination hors de toute présence.

[...]

Le poème n'est dès lors plus Tombeau, vain monument de mémoire mais bien plutôt force vocative préservée qui trouve dans la poésie les ressources de cette adresse particulière. [...] Cette force n'a rien

¹ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, op. cit., p. 45.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, op. cit., p. 73.

de conquérant ; elle est une manière de surmonter l'épreuve qu'elle accompagne. C'est une force entravée, ruinée et dé faite qui se fait, malgré tout, parole.

Ce qui me touche, ce qui m'émeut en elle, dans le pathos où elle est prise et dont elle réussit aussi à se distancier, c'est que, contre l'effondrement de tout discours, contre le mutisme initial du deuil, elle maintienne une voix endeuillée¹.

Sans doute peut-on voir là une sorte d'*Aufhebung* élégiaque, où la perte, jamais annulée ni oubliée, est à la fois dépassée et maintenu dans un acte locutoire qui continue quand même, qui se poursuit au-delà du non-sens que la perte a pu faire entrevoir. Pour que la parole élégiaque, appelée à renaître d'un silence hanté, puisse s'actualiser pleinement, il faut une adresse. L'analyse de D. Rabaté rejoint ici pleinement l'expérience des poètes :

Il faut de la prosopopée pour faire de la réciprocité. Il faut donner un visage et une parole à ce qui n'en a pas, ou pas assez. Envisager et dévisager, donner voix à cette altérité qui fait peur par son indétermination. Se représenter et se présenter à cette altérité de l'autre quand elle manque de concrétion².

La voix élégiaque est soumise à la hantise de sa dispersion et de la parole sans réponse³ ou sans fin (c'est égal), lancée à l'aventure. Or il n'y a pas d'autre moyen pour maintenir un lien avec l'autre et pour exister en tant que voix que de poursuivre, malgré tout, à s'adresser à quelqu'un :

Un poème se place toujours dans les conditions d'un dialogue virtuel

L'hypothèse d'une rencontre l'hypothèse d'une réponse l'hypothèse de quelqu'un

Même dans la page : la réponse supposée par la ligne, les déplacements, les formats

Quelque chose va sortir du silence, de la ponctuation, du blanc remonter jusqu'à moi

Quelqu'un de vivant, de nommé : un poème d'amour

Même quand l'omission, l'indirection, l'adresse pronominale rendent possible cette translation : qu'un lecteur soit devant la page, devant la voix du poème comme au moment de sa naissance

Ou de sa réception : lecteur lecteur ou lecteur auteur

Ce poème t'est adressé et ne rencontrera rien⁴

L'élégie maintient donc une adresse tout en sachant que celle-ci est illusoire, comme chez J. Roubaud, ou tout au moins incertaine, comme chez d'autres auteurs. Martine Broda a montré, dans *L'Amour du nom*, que toute la tradition lyrique repose sur l'adresse et la nomination de l'Autre, dans un élan de désir, quitte à s'inventer, comme chez Jouve avec l'Hélène de

¹ D. Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris : José Corti, 2013, pp. 203-205. Nous citons ce passage, repris de l'article « "Maintenant sans ressemblance" : le temps du deuil et du poème (Deguy, Éluard, Roubaud) », *loc. cit.*, dans cette version plus récente car l'auteur y a introduit de légères corrections.

² M. Deguy, *À ce qui n'en finit pas*, *op. cit.* (non paginé).

³ On sait que Rilke inaugure ses *Élégies de Duino* en donnant à cette angoisse une dimension métaphysique : « Wer, wenn ich schriee, hörte mich denne aus der Engel / Ordnungen ? » (« Qui donc, si je criais, m'entendrait depuis les rangs / des anges ? »). R. M. Rilke, *Élégies de Duino*, traduction de B. Pautrat, Paris : Payot & Rivages, 2007, (Rivages Poche), pp. 64-65.

⁴ J. Roubaud, « Dialogue », *Quelque chose noir*, *op. cit.*, p. 124.

Matière céleste, une morte aimée : « Ce n'est pas la question du moi, comme on l'a cru trop longtemps, que pose le lyrisme – mais plutôt celle du désir, par lequel le sujet accède à son manque à être fondamental. [...] Son problème est le tutoiement, l'invocation tutoyante¹ ». L'élégie contemporaine porte cette problématique lyrique à son point d'inquiétude extrême, parce qu'elle sait la disparition de cet Autre qui est son destinataire, elle se connaît comme « tutoiement sans emploi² » – ou du moins comme appel hasardeux. Il s'agit donc de poursuivre une relation de parole bâtie en se tenant à mi-chemin de la lucidité face à la mort (qui vide la poésie de son discours) et du fantasme d'une destination (qui maintient l'espoir d'une communication) :

Et je veux continuer ton immobilité
Et le discours inexistant
Qui commence avec toi qui finira en moi³

La poésie se nie comme « discours », mais se maintient comme vocation. Elle s'aventure dans l'interpellation, mais est renvoyée à sa solitude. Quand elle s'obstine à recourir à la prosopopée de la morte, c'est pour signifier l'impossibilité de la revenance :

Je nie les larmes leur lumière
Mes yeux ne sont plus de ce monde
Je suis passée tout est passé
Je suis une ombre dans le noir⁴

L'inquiétude de l'appel inouï, de la question oratoire, de la parole vaine, est au cœur de l'élégie contemporaine. Pour conjurer cette inquiétude, un tissage de la voix énonciatrice équilibre la destination incertaine ou évidée.

Dès le début des *Élégies* d'E. Hocquard, par exemple, se pose la question d'une écoute : « À qui dire de regarder⁵ ? ». Tout le recueil est tendu entre l'image – non dénuée d'humour – du « caquetage de poule furieuse devant un mur blanc⁶ » et l'apparition soudaine d'un allocutaire enfin envisagé : « cela / – c'est parfaitement clair – / avait également trait / à la vie / toi / & ton regard / : / beaux / oui si beaux / yeux grand / OUVERTS⁷ ». La parole est comme séparée de son écoute. « Nous parlons ils / sont morts⁸ » lit-on dans l'élégie 4 : la parataxe dit violemment cette disjonction, soutenue par une mise en page qui écartèle par de larges blancs les syntagmes de cette phrase et par la mesure symétrique (3/3). L'élégie

¹ M. Broda, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris : José Corti, 1997, (en lisant en écrivant), p. 31.

² M. Deguy, *À ce qui n'en finit pas*, op. cit. (non paginé).

³ P. Éluard, « Négation de la poésie », *Le Temps déborde*, op. cit., p. 75.

⁴ P. Éluard, « Dorée », *Le Temps déborde*, *ibid.*, p. 76.

⁵ E. Hocquard, *Les élégies*, op. cit., p. 12.

⁶ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 14.

⁷ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 121.

⁸ E. Hocquard, *Les élégies*, *ibid.*, p. 58.

hocquardienne peut être comprise comme une parole sans destination, lancée sur la piste de son destinataire. Dans cette aventure, la voix risque de se perdre, de se dissoudre. La voix élégiaque doit donc se tisser de répétitions et de reprises lexicales exorcisant la menace de dispersion, et qui prennent fréquemment la forme d'anaphores, comme au tout début de la deuxième élégie : « mais non, / Rien n'aurait changé et tout serait encore / Exactement comme vous l'aviez laissé, / Exactement comme vous l'aviez trouvé¹ ». La sixième section de l'élégie 7 multiplie les répétitions pour tenter de retenir la dispersion de la voix et du langage : simple répétition (l'énumération « buée / eau / glace / & / neige » est reprise deux fois au début du texte), écho proche de la paronomase (« mes calendriers / mes cadrans solaires ») et anaphores (« le verre est fragile / le verre est transparent / le verre est utile² ») viennent resserrer l'unité de la voix. La parole élégiaque est tendue entre des « propos décousus³ » et un effort de tissage simultané de la voix et du monde : « ainsi je vais réunissant les fils⁴ », entreprise dont la difficulté, si ce n'est l'échec probable, est déjà inscrite visuellement dans le blanc éloignant le « je » de son geste de rassemblement.

Il s'agit donc d'un effort à réitérer indéfiniment : « fil invisible tant de fois / repris / tendu / brisé⁵ ». La voix se tisse et se disperse à tout moment :

et toi
ECHO

nympe nue
devant le feu
(mais la photographie
est floue)

et la réponse
ne vient pas⁶

La rencontre d'un destinataire s'efface aussitôt dans le flou de l'image. Visant une présence, la voix poétique se réduit à l'actualisation d'un écho, perceptible dans l'allitération marquée en [f]) qui n'offre même pas de véritable continuité puisque l'énonciation se scinde en deux plans énonciatifs, comme le permet le décrochage de la parenthèse où s'exprime la désillusion. La parole est ainsi toujours tenue dans un statut hautement problématique. Un rapide regard d'ensemble sur la mise en page du recueil confirme cette difficulté à tisser la parole : les élégies 1 et 2 adoptent une disposition qui souligne la continuité discursive des vers libres, fréquemment longs, alors que les élégies 3 et 4 usent d'une disposition plus

¹ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 23.

² E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, pp. 116-117.

³ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 47.

⁴ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 62.

⁵ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 109.

⁶ E. Hocquard, *Les élégies, ibid.*, p. 110.

éclatée, voire miment la pulvérisation de la parole sur la page (comme la première section de l'élégie 4). La cinquième élégie reprend le vers libre et sa fluidité monotone et traînante. Les élégies 6 et 7 semblent trouver une mise en page plus équilibrée, où le texte se trame de blancs sans pour autant se disséminer. Le recueil met visuellement en relief son affrontement au silence et à la dispersion.

Chez J. Grosjean, la démarche peut paraître opposée à celle d'E. Hocquard. Le silence est le lieu d'une attente. La voix de l'autre est l'objet d'une espérance : « J'ai guetté ta voix dans les syllabes étrangères pareilles aux pluies sans fin sur les greniers vides, sans trouver de répit qu'à des remâchements d'herbe dont je trompais lâchement mon attente ». La parole de l'être aimé est toujours imminente : « quand tu t'apprêtes à dire mon nom », « Sentant que tu t'apprêtes à questionner ». Le même verbe insiste sur cette parole pressentie qui doit combler le silence par un langage inarticulé, murmurant, inintelligible et sacré comme celui des « runes ». Dans le « ressac de [s]on silence », la visiteuse fait entendre un appel à la parole auquel répond le « je » :

Tu me parleras encore, ne serait-ce que du plus léger bougement de tes cils, ou du moins tu m'entendras proférer du creux de mon âme ton nom, rien que ton nom avec l'effort terrible et la voix sourde qu'on essaie dans la fosse.

Le futur qui ouvre le verset, où l'on ne sait s'il faut lire une injonction, une certitude ou un défi à la mort (peut-être tout à la fois), nie le silence de la morte, qui, dans sa parole comme dans son écoute, reste à l'initiative de toute parole, surtout de celle du « je » qui ne se place jamais en position de sujet grammatical mais en objet (« me », « m' »).

Forte de cette destination, la voix de l'énonciateur se pose en principe d'unité du recueil. La mise en page, très monotone, fait de chaque élégie un ensemble de « versets sillonnant de murmures la page¹ » – ces versets eux-mêmes soutenant « les cadences d'une prose toujours aussi serrée² » selon Philippe Jaccottet. Il est vrai que la multiplication fascinante des images, qui s'engendrent les unes les autres, donne l'impression d'une cohérence et d'une cohésion rares, qui fait songer au Saint-John Perse de *Vents* ou d'*Amers*. Les versets sont construits selon un principe stylistique constant : la saturation hypotaxique. La densité particulière de cette écriture vient en partie d'une syntaxe qui accumule parfois à l'envi les subordinées relatives et circonstancielles. L'élégie IX en propose un exemple frappant : « Le temps qui emporte dans ses méandres des manches d'outils et des guis de bonne année m'a depuis longtemps laissé sur la berge n'offrir qu'à toi qui n'as offert qu'à moi

¹ J. Grosjean, *Élégies*, op. cit., p. 130.

² Ph. Jaccottet, *L'Entretien des Muses*, op. cit., p. 206.

le peu d'eau dont sont capables les mains humaines¹ ». La concaténation saisissante des deux tournures restrictives dont l'une est insérée dans une proposition relative, au sein d'une phrase qui comporte déjà deux autres relatives, resserre la réciprocité du geste d'offrande, soulignée par la symétrie des pronoms personnels et par l'isolexisme « offrir » / « offert ». En outre, l'extrême rareté des versets qui ne sont pas constitués d'une seule et même phrase participe de cet effet de densité stylistique.

Cependant, même chez J. Grosjean, cette cohésion de la voix doit être pensée comme une parade face à la menace d'une parole lancée vers un allocataire incertain : « C'est un bruissement qui me promet ton regard quand ta main n'était qu'un liseron dans la haie et, si les vents dispersent sur la mer stérile ma voix comme la cendre d'un feu, j'aurai du moins célébré leur naissance² ». Le lecteur perçoit dans cette phrase à tous égards initiale la tension entre visible et invisible, mais aussi entre performativité et vanité de la parole. La parole poétique ne trouve à se rassurer que dans l'irréductibilité de son événement. De même, dans l'élegie XXVII, l'éclatement de la parole qui libère un silence à la fin du poème ne peut qu'espérer en sa propre persistance : « Certes je me tais mais les phrases en débris murmurent encore à la cime des trembles ton âme qu'elles cachaient³ ».

On prendra pour dernier exemple *Élégie de la mort violente* de C. Esteban, où se dit conjointement la nécessité de maintenir le statut d'interlocutrice de l'épouse défunte pour continuer à parler, et la nécessité de continuer à parler pour maintenir vivante la morte. C'est ce qu'énonce clairement un poème de la première partie du livre :

T'écrire dans le matin. Te raconter avec mes yeux la couleur d'un pétale, la courbe de l'été sur ta maison. Je sais que tu m'écoutes. Le silence est plus fort que nous, je le romps. Je m'émerveille, je te sens tout près, vivante. Intangible et ténue. Tu peux renaître avec ma voix, tu peux rire si je consens à ce soleil qui flambe⁴. [...]

Comme M. Deguy ou J. Roubaud, C. Esteban ne croit pas à une vie après la mort, et ne cesse de le déclarer tout au long de son ouvrage, où il relègue la consolation religieuse au rang d'un mensonge. Maintenir vivante dans la parole l'interlocutrice, c'est donc faire acte de foi en la poésie, non en quelque croyance eschatologique que ce soit. C'est dans cette perspective qu'il faut lire, peut-être, ce qui de prime abord paraît être une véhémence et massive dénégation de la mort :

Tu n'es pas morte, non. Tu n'es pas tombée un mardi sur la route. Tu n'as pas crié. Tu n'as pas dit au médecin : il faut faire vite. Tu n'as pas vomi dans l'hélicoptère. Tu n'es pas arrivée sans connaissance à Challans. Tu n'as pas déliré dans une salle d'attente. Tu n'as pas roulé parmi les cadavres sur un

¹ J. Grosjean, *Élégies*, op. cit., p. 128.

² J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 109.

³ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 164.

⁴ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, op. cit., p. 26.

chariot. Tu n'es pas restée, tout un matin, au service des urgences. Tu n'as pas vu que je pleurais dans le couloir¹. [...]

D. Carlat a bien noté l'ambiguïté de ce texte constitué d'une longue série de phrases négatives. Le texte garde paradoxalement, dans le refus même des faits, une « fonction d'information² » en fournissant un récit *en négatif* de la mort accidentelle de Denise. Mais il faut remarquer que la dénégation elle-même est ambivalente. Si la réitération lui donne force, elle n'en repose pas moins sur le procédé de la négation qui, comme Benveniste l'a bien vu en se fondant sur un essai de Freud³, vaut reconnaissance de ce qui est nié. Si bien que ce qui importe le plus dans ce poème, ce n'est peut-être pas tant la négation réitérée que l'anaphore du pronom « tu ». Même lorsque le poète évoque ses propres actes, il s'arrange pour maintenir l'allocutaire comme sujet grammatical principal de la phrase : « Tu n'as pas vu que je pleurais dans le couloir », « Tu n'as pas su que je téléphonais six fois par jour à Nantes », « Tu ne m'as pas entendu lire un poème devant la tombe ». L'essentiel, ici, est donc bien « d'entretenir cette fiction d'un écoute⁴ », qui, comme l'a expliqué D. Carlat, soutient la parole élégiaque : « *Pour que ma parole continue d'avoir la fonction d'un appel, il me faut préserver, par delà sa mort, la place structurelle de l'interlocutrice*⁵ ». La dernière phrase du texte prend dès lors une valeur toute particulière, que souligne le soudain passage du passé composé à l'imparfait. Dire enfin « Tu n'étais pas là où je te cherchais », ce n'est plus nier une des étapes ni une des circonstances de la mort, c'est indiquer l'erreur commise de « chercher » la morte dans sa tombe, autrement dit ailleurs que dans la parole poétique elle-même.

La parole élégiaque, fondée sur la négativité du langage et sur un silence qui pourtant l'autorise, demeure donc inéluctablement fragile. Travaillée en permanence par sa défaite – son effilochage et son impuissance, son épuisement à vouloir saisir ce qu'elle perd, à tendre vers ce qui fuit –, elle doit cependant être tenue, c'est-à-dire, d'abord, avant tout sens éthique, maintenue, toujours relancée. Elle est fondamentalement adressée et incessamment menacée. Elle se situe très exactement entre le *transitif* et le *transitoire*.

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 45.

² D. Carlat, *Témoins de l'inactuel*, *op. cit.*, p. 46.

³ « La caractéristique de la négation linguistique est qu'elle ne peut annuler que ce qui est énoncé, qu'elle doit poser explicitement pour supprimer, qu'un jugement de non-existence a nécessairement aussi le statut formel d'un jugement d'existence. Ainsi la négation est d'abord admission » (É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, *op. cit.*, p. 84). La dénégation élégiaque est donc, là encore, minimale et ne sombre pas dans le déni mélancolique.

⁴ D. Carlat, *Témoins de l'inactuel*, *op. cit.*, p. 46.

⁵ D. Carlat, *Témoins de l'inactuel*, *ibid.*, p. 47.

II- (C)hanter

D'abord *transi* devant la perte et la mort de tout ce qui constituait son être, le sujet élégiaque se dote donc d'un allocutaire qui lui permet de prendre voix, l'appelle à ressusciter sa parole. Mais cet allocutaire toujours fuyant oblige le sujet élégiaque à se muer et à se réduire en voix migrante, toujours en *transit*, parce que renouvelant sans cesse l'expérience du deuil par-delà lequel elle doit passer pour se réinventer. À chaque articulation poétique, cette voix doit en effet inventer la « transposition » nouvelle, la « traduction¹ » inédite qui lui permet d'outrepasser l'abîme du deuil fondamental et des deuils successifs qui la rend possible.

On partira de l'œuvre de Jouve, encore empreinte, dans une large mesure, de la façon dont la littérature romantique conçoit la conduite du deuil² et de l'analyse freudienne du deuil (qui est, selon J. Allouch, l'aboutissement du deuil romantique), même si à bien des égards, comme nous le verrons, il s'en distingue aussi. Puis nous interrogerons d'autres manières de vivre le deuil dans l'élégie, peut-être plus radicales et désillusionnées, chez certains poètes contemporains.

Matière céleste de Jouve : la sublimation d'Hélène

Que la parole élégiaque ait vocation transitive et transitoire, nulle œuvre n'en témoigne davantage, sans doute, que *Matière céleste* de Jouve, publié en 1937, date à partir de laquelle l'auteur renonce au roman au profit de l'écriture poétique. On sait que, par-delà cette décision, le recueil prend place dans le cadre d'une fiction transgénérique qui « assure la continuité et l'unité de l'œuvre [...] comme une méditation thématique³ », tissant des liens entre le socle autobiographique, la veine romanesque et les poèmes. La mort d'Hélène au chapitre XIX du récit *Dans les années profondes*, en particulier, se désigne comme la source d'inspiration de *Matière céleste*, qui célèbre la mort du personnage. Ainsi que l'écrit D.

¹ J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op. cit., pp. 53-54.

² Ce que montre C. Reichler dans son article « Des enfants dévorés par leur siècle. Le romantisme et le spectre des temps disparus », loc. cit., pp. 97-99.

³ D. Combe, « Pierre Jean Jouve : du romancier au poète, une filiation », *Littérature*, n°72, « Matière de poésie », 1988, p. 81.

Combe, « dans l'esprit de Jouve, la poésie prend véritablement le relais du roman¹ », puisque « la vocation poétique est directement inscrite, littéralement, dans la fiction : le héros-narrateur décide de se consacrer poétiquement à la "Femme noire", qui dans le rêve initiatique du début du roman, n'est autre qu'Hélène, devenue ainsi l'instigatrice de la poésie² ». La vocation poétique de Léonide est de chanter le souvenir d'Hélène, rappelant qu' « Au cœur de la poésie gît le néant ». On verra là, comme on voudra, l'influence de la négativité mallarméenne « qui lie étroitement la littérature à un travail d'abolition de la réalité³ », ou l'écho des poètes du XVI^e siècle et notamment du Ronsard des *Amours d'Hélène*⁴. Le glissement horizontal de la fiction (du roman au recueil) s'accompagne à l'évidence, quoi qu'il en soit, d'une tension verticale qui est celle de la sublimation. La première partie du recueil, intitulée « Hélène », s'ouvre sur la transfiguration de la femme aimée :

Dans la matière céleste et mousse de rayons
 Dans le crépitement de l'espoir et la tension belle
 Des entrevues des yeux
 Des chauds yeux de destinée écrite d'avance
 De faces roses de corsages étincelants
 De pieds d'or
 Dans la matière de la connaissance aux yeux tout blancs
 Quand dansent précipités les blocs d'ozone
 À chaque cil ouvert
 Quand sont précipitées pliées et refermées
 Les immenses statues vertes des paysages que l'on aime
 Ici mon ami s'est recomposée
 Hélène, après qu'elle est morte⁵.

Corps glorieux de « matière céleste », Hélène morte rayonne au sein d'un paysage où son corps de chair – car la mort, ainsi que le souligne le dernier vers, n'est aucunement niée – repose. Le corps de chair habite désormais, à l'instar des « immenses statues vertes », le paysage, dans les plis refermés de la terre ; sculpté maintenant dans la matière aérienne et dansante de « blocs d'ozone » chus d'un obscur désastre, il s'est « recompos[é] ». Toute cette partie du recueil montre en effet, selon D. Combe, l'agrandissement d'Hélène aux dimensions de l'univers :

Après avoir été unie métonymiquement au paysage de Sogno, au pré émaillé de fleurs auquel sa chevelure est comparée, Hélène, morte, s'est assimilée définitivement au cosmos, de sorte que la figure de métonymie s'est réalisée : le passage du roman au poème, c'est bien l'accomplissement, au cœur même du monde représenté, d'une figure de rhétorique. Dès lors, le « pays d'Hélène », c'est Hélène « depuis qu'elle n'est plus », et les poèmes de « Matière céleste » établissent un échange incessant entre

¹ D. Combe, « Pierre Jean Jouve : du romancier au poète, une filiation », *ibid.*, p. 85.

² D. Combe, « Pierre Jean Jouve : du romancier au poète, une filiation », *ibid.*, p. 86.

³ D. Combe, « Pierre Jean Jouve : du romancier au poète, une filiation », *ibid.*, p. 87.

⁴ Ainsi que le suggère M. Broda dans le chapitre consacré à Jouve de son essai *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 150-155.

⁵ P. J. Jouve, *Matière céleste* [1937], dans : *Dans les années profondes. Matière céleste. Proses*, Paris : Gallimard, 1995, (Poésie), p. 99.

l'évocation du décor dans lequel vécut Hélène et la nature à laquelle elle s'est confondue dans la mort,
« vêtue de rochers / Et costumée des fleurs de l'herbe¹ ! »

Cet échange métonymique implique une réversibilité absolue : le titre du poème, « Matière céleste dans Hélène », s'inverse dans la structure phrastique du texte : « Dans la matière céleste et mousse de rayons / [...] / Ici mon ami s'est recomposée / Hélène, après qu'elle est morte ». Mais peut-être faut-il prendre garde à ne pas considérer que la transfiguration d'Hélène est immédiatement et définitivement acquise (ou conquise) par l'écriture. La sublimation est bien pour Jouve un lent processus, voire, comme l'affirme B. Conort, « Travail au sens étymologique du terme. Travail, *trepalium*, instrument de torture, impitoyable ascèse² ». Car la transfiguration d'Hélène est une dynamique en cours, que l'écriture doit mener à son terme si elle le peut. La « destinée écrite d'avance » d'Hélène doit en effet se réaliser progressivement dans l'écriture poétique, selon un mouvement qui s'engage « Dans le crépitement de l'espoir et la tension belle » pour effectuer « Ici », c'est-à-dire dans le poème même, une transfiguration qui ne s'accomplit que dans les deux derniers vers, comme l'indique l'emploi du passé composé (« s'est recomposée »). La « tension belle » est un mouvement vertical de sublimation toujours contrarié, un effort toujours recommencé de l'esprit pour se dégager de la matière, comme l'indiquent les oxymores qui unissent le palpable et l'impondérable, cette « matière céleste » ou bien ces « blocs d'ozone » qui dessinent une inextricable union de la chorégraphie et de la chimie, de l'assonance capricieuse et de l'image toute matérielle et pesante. La survivance métonymique d'Hélène à travers le paysage, quoique assurée par les poèmes, n'abolit pas pour autant sa mort. Là réside sans doute la subtilité de l'écriture de Jouve au sein de la section « Hélène » : dans le maintien de la « tension belle » de la sublimation, entre transfiguration de la défunte aimée et rappel à son corps mort, lourd de la sensualité érotique qu'il faudrait dépasser pour éviter le « regret pervers³ » tourné vers les séductions de l'impureté. Certains poèmes affirment la transfiguration poétique de la morte, et paraissent poser à la source du poème l'accomplissement du mouvement de sublimation. Ainsi du poème « Hélène » : « Que tu es belle maintenant que tu n'es plus / La poussière de la mort t'a déshabillée même de l'âme⁴ ». De façon comparable, dans « Vie de la tombe d'Hélène », l'« affreuse haleine de terreau

¹ D. Combe, « Pierre Jean Jouve : du romancier au poète, une filiation », *loc. cit.*, p. 87.

² B. Conort, *Pierre Jean Jouve, mourir en poésie : la mort dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2002, (Perspectives), p. 143.

³ Cette expression, due à Paul Diel qui l'oppose au « regret sublime », est empruntée par B. Conort pour montrer que le mythe d'Hélène, chez Jouve, ne coïncide que partiellement avec le mythe d'Eurydice. Voir B. Conort, *Pierre Jean Jouve, mourir en poésie : la mort dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve, ibid.*, p. 133.

⁴ P. J. Jouve, *Matière céleste, op. cit.*, p. 100.

vert » de la mort (et de la morte) permet le fleurissement de la beauté, selon l'image traditionnelle du cycle et de la renaissance végétale :

Des glaïeuls (sur elle la plus belle) se balacent
Il fait beau sur sa pierre à mourir de ciel bleu
C'est le resplendissant automne sans alarme
Le cri du marbre veiné
Où elle noire est robuste enterrée
Ensevelie nue sous le poids de mes songes¹

On aura remarqué, avec Martine Broda, que ce début est marqué par une « expansion continue de la chaîne phonétique (« elle », « belle », « balacent ») [qui] figure assez bien l'éclosion de glaïeuls² », et qui se poursuit jusqu'à « bleu » en passant par « beau », montrant l'élévation spirituelle et esthétique de la morte, qui est le germe de cette concaténation sonore (« Hélène » engendrant « elle »). Le jeu sur le signifiant peut alors confirmer que la morte est bien la source de l'écriture, si l'on accepte d'entendre dans « une affreuse haleine de terreau vert », comme M. Broda y invite, une *Hélène terreau (des) vers* du poème³, et des vers qui rongent le corps. Car la sublimation n'abolit pas encore tout à fait le désir charnel et le regret du corps : les glaïeuls, pour suggérer une ascension vers le ciel, n'en sont pas moins un symbole phallique qui rappelle le désir érotique qui ensemence encore l'écriture endeuillée du poète. Paradoxalement, la mort d'Hélène n'a en effet aucunement mis fin au désir charnel du *je* envers elle.

Bien au contraire : la dimension typiquement élégiaque (en sa rhétorique et en son lexique traditionnels) de cette première section de *Matière céleste* procède visiblement du « regret pervers » que le *je* continue à éprouver pour le corps terrestre que fut Hélène. Les quatre vers suivants disent l'origine érotique de l'élégie ainsi que la crainte ressentie devant l'amour sublime – c'est-à-dire terrible – qui doit succéder, après la mort d'Hélène, à l'amour charnel :

J'ai des larmes
Plein mon sexe d'homme vers le ciel
Je tremble de ces montagnes d'éther
De ces amours plus beaux et plus noirs que la mort⁴

La tonalité élégiaque des poèmes est consacrée à chanter l'amour perdu pour Hélène en tant qu'elle fut femme de chair et d'odeur, corps sensuel et palpable, occulté par la pierre tombale mais non oblitéré dans la mémoire désirante du poète. L'élégie d'Hélène chante à la fois une absence et une présence, c'est pourquoi elle joue de procédés qui rendent compte de cette

¹ P. J. Jouve, *Matière céleste*, *ibid.*, p. 109.

² M. Broda, *L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 143.

³ Voir M. Broda, *L'Amour du nom*, *ibid.*, p. 148.

⁴ P. J. Jouve, « Le Ciel est formé d'amours... », *Matière céleste*, *op. cit.*, p. 108.

ambiguïté. On constate par exemple que dans ces poèmes « le discours, malgré la mort d'Hélène, est foncièrement dialogique », faisant de la morte « un interlocuteur à part entière », impliquant une écriture « sur le mode de l'apostrophe, de l'invocation, de l'interpellation, voire de l'exhortation – de sorte que la parole y est essentiellement transitive¹ ». Mais, comme le remarque encore D. Combe, « c'est principalement sur le mode de l'interrogation que JE s'adresse à TU² », scandant son appel à la disparue par une variante de l'*ubi sunt* élégiaque :

Où es-tu vis-tu toujours es-tu dans nos mains
 Ou sous les chocs de la lumière primordiale
 Fais-tu sourire sur larme et larme sur sourire
 Es-tu grande encore avec des dents pleines de salive
 Fardée et de velours ou morte et de lumière
 Décomposée³ ? [...]

Où es-tu la plus sombre fleur de la vie noire
 Où es-tu bouche et dont le pli fait rage
 Sous le roux chiffonné par la cuisse du jour
 Qu'as-tu fait du démon plat qui nourrit les loups
 D'odeur ! sur les cruelles colonnes roses
 Où es-tu crime en un flot de belle haleine
 Cent paroles tremblant comme des animaux⁴ ?
 [...]

Où es-tu la toute inépuisable sœur
 Va le temps compte peu les dernières heures⁵.

Dans la même perspective, Hélène, on l'a vu, est présente et visible dans son assimilation métonymique au paysage, comme le souligne le poème « Hélène » où le paysage funèbre du désert se couvre d'une vie végétale et sacrée avant de laisser réapparaître le corps et le regard de la morte, pourtant devenue « La plus pâle des femmes » :

Il fait beau sur les cirques verts inattendus
 Transformés en églises
 Il fait beau sur le plateau désastreux nu et retourné
 Parce que tu es si morte
 Répandant des soleils par les traces de tes yeux
 Et les ombres des grands arbres enracinés
 Dans ta terrible Chevelure celle qui me faisait délirer⁶

Au sein de ce paysage, le manque reste cependant sensible, en particulier à travers le motif ambivalent des rochers. Les rochers sont la robe métonymique d'Hélène : « Qu'elle était belle vêtue de rochers / Et costumée des fleurs de l'herbe¹ ! ». Mais ils sont aussi la dure réalité de son absence :

Loin, les rochers d'Hélène

¹ D. Combe, « Pierre Jean Jouve : du romancier au poète, une filiation », *loc. cit.*, p. 89.

² D. Combe, « Pierre Jean Jouve : du romancier au poète, une filiation », *idem*.

³ P. J. Jouve, « Une ample comédie aux cent actes divers », *Matière céleste, op. cit.*, pp. 99-100.

⁴ P. J. Jouve, « Juin ou Lisbé », *Matière céleste, ibid.*, p. 102.

⁵ P. J. Jouve, « Le Sort », *Matière céleste, ibid.*, p. 104.

⁶ P. J. Jouve, « Hélène », *Matière céleste, ibid.*, p. 100.

¹ P. J. Jouve, « Pays d'Hélène », *Matière céleste, ibid.*, p. 106.

Découpés par le soleil des funérailles
Luisaient au milieu des dents noires et dures
Et le soleil se déchirait religion pure¹.

C'est la raison pour laquelle ils constituent une sorte d'allégorie de l'élégie, que hante l'absence et qui chante le deuil :

Là-bas dépôt tombé du ciel mystique
Un orgue de rocher chante : il est penché
Sur l'ombre de la pluie comme sur sa pensée
Mais que contient son cœur ? Hélène².

Monolithes chus d'un désastre et tournés vers le sublime, les rochers, par leur épanchement lacrymal (« Les larmes de rochers »), figurent le regret du corps d'Hélène. Ils sont l'image de l'élégie amoureuse, chant funèbre encore plein du désir de l'amant, la déploration de l'Hélène terrestre désormais disparue.

Le paysage érotisé est pourtant à ce point fantasmatique qu'il procure parfois l'illusion d'une présence :

Étrange ! Ô je suis encore une vraie fois
Contre ton sein ton globe mystique au parfum
Plus suave que la rondeur du printemps
Et que la mort rosée chargée de veines,
Ton mamelon de femme des vallées
Mon Hélène ! et je vois gonfler dans tes cheveux
La rose magnétique et pourpre de ce monde
Dans la touffe effrayante et des tresses d'enfance
Le merveilleux sentier en gloire et en fumée
La fente de la vie la rose de la langue³.

L'utilisation du présent d'énonciation, l'apostrophe et la saturation des métaphores sensibles associés à des éléments corporels concourent à un effet de concrétisation telle de l'apparition hallucinée que les retrouvailles avec la morte semblent possibles, et que la vocation laisse place, dans le poème suivant, au rétablissement d'une véritable communication, à double sens. Le recours à la prosopopée permet de passer de l'appel à l'échange, et la parole d'Hélène, répondant à celle du *je* dans un poème au titre en forme de didascalie⁴, « Hélène dit » :

Conduis-moi dans ce couloir de nuit
Amant pur amant ténébreux
Près des palais ensevelis par la nostalgie
Sous les forêts de chair d'odeur et de suave
Entrecoupées par le marbre des eaux
Les plus terribles que l'on ait vues ! Et qui es-tu
Inexprimable fils et pur plaisir
Qui caches le membre rouge sous ton manteau
Que veux-tu prendre sur mon sein qui fut vivant

¹ P. J. Jouve, *Matière céleste*, *idem*.

² P. J. Jouve, « Là-bas dépôt tombé du ciel... », *Matière céleste*, *ibid.*, p. 105.

³ P. J. Jouve, « Étrange ! Ô je suis encore », *Matière céleste*, *ibid.*, p. 111.

⁴ Comme le note D. Combe, « Pierre Jean Jouve : du romancier au poète, une filiation », *loc. cit.*, p. 89.

Dedans mon pli chargé des ombres de la mort
Pourquoi viens-tu à l'épaisseur de mes vallées de pierre¹ ?

L'échange s'altère aussitôt que réalisé par la prise de parole d'Hélène. L'inscription du mythe d'Eurydice dès l'ouverture du texte place d'emblée le rétablissement post mortem du dialogue sous de mauvais auspices, présageant une seconde perte plus absolue, si l'on peut dire, que la mort elle-même. La suite du poème le confirme : Hélène ne se met à parler que pour reprocher à l'amant son regret de la chair et la perpétuation d'un désir sexuel qui apparaît comme le vain motif de la quête de sa bien-aimée défunte par le *je*-Orphée. La longue question qui occupe la seconde moitié du poème est à l'évidence éristique et culpabilisante. Dans le poème qui suit, conçu lui aussi comme prosopopée d'Hélène, la femme affirme, sans s'adresser directement à l'amant, son caractère désormais inaccessible (dans sa pureté céleste) et intouchable (puisqu'elle suscite une terreur sacrée suggérée par l'aspect ophidien de sa chevelure) :

Je suis riche et nue. La beauté de chaleur
Infiniment blanche et rousse aux plis du corps
S'élargit harpe chanteuse mais je vieillis
Avec le soleil des montagnes de neige
Mon sauvage accent mort je le tiens dans mes tresses
Chevelure bondie des plages aux serpents
Et l'odeur de mes yeux du tunnel de mes sens
Se pose sur le tas de froment de mon ventre
Moisson insaisissable à cet époux qui entre².

Comme le remarque Anne Gourio, « chez Jouve, c'est à la reconduction de la distance (et à la négation de l'échange) entre "Je" et "Tu" que ces paroles de la morte nous mènent inévitablement : ton de défiance, ou plainte d'une séparation éternelle, le poème est l'espace d'une rencontre impossible³ ». Rédimant partiellement la perte d'Hélène par la mort, le dialogisme réinstaure une distance qui fait comprendre au *je*-amant qu'Hélène ne sera pleinement (re)trouvée, paradoxalement, que par une seconde perte. En cela, le texte de Jouve se démarque clairement du mythe d'Orphée et d'Eurydice⁴, Hélène initiant par sa parole le *je* au mystère de la mort, promesse d'une vraie union dans la *matière céleste*, en l'incitant à renoncer au charnel et à accepter de mourir, seule manière de la retrouver (en la tuant donc une seconde fois par la mise à mort du souvenir et de l'écriture poétique).

¹ P. J. Jouve, « Hélène dit », *Matière céleste*, op. cit., p. 112.

² P. J. Jouve, « Thème d'Hélène », *Matière céleste*, idem.

³ A. Gourio, « "Je ne suis que parole intentée à l'absence" : les paradoxes de l'adresse funèbre chez Jouve et Bonnefoy », dans : J.-N. Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris : Hermann éditeurs, 2009, (Savoir Lettres), p. 86.

⁴ Nous suivons ici partiellement les analyses de B. Conort sur les variantes joviennes que le mythe d'Hélène impose au mythe d'Eurydice et d'Orphée. Voir B. Conort, *Pierre Jean Jouve, mourir en poésie : la mort dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve*, op. cit., pp. 131-141 et 177-179 en particulier.

L'élégie, dans *Matière céleste*, doit alors se déplacer, ou plutôt se dépasser elle-même, faute de quoi elle risque de n'aboutir qu'à un faux dialogue, tournant à vide et se ressassant, comme le suggère peut-être le titre éloquent d'un des derniers poèmes de la section « Hélène », dont le titre est à nouveau proche d'une didascalie : « Le même à la même ». Ce texte concentre et rejoue la hantise élégiaque d'Hélène dans la parole du *je*, en réitérant la croyance dans une proximité asymptotique, une distance quasi tangentielle, une « douce communication » toujours biaisée pourtant, et où l'attachement au corps d'Hélène se révèle à nouveau *in fine* la pierre d'achoppement de l'élan vers la morte :

Quel faible rempart nous sépare ô mon âme
 Quelle douce communication
 Entre toi et moi qui t'ai perdue
 Quel mystère des jours des pensées et des nuits

Si près, si loin, ma courbe féminine ou nue
 Que mes regards sont toujours tendus vers tes trous d'ombre
 Ces yeux que je n'ai plus qui sont mes yeux
 Ce corps, que je veux pénétrer pour être l'ombre¹.

L'élégie des *larmes des rochers* cède donc dans la pièce ultime de la section, « Tempo di Mozart », devant le chant viril qui tient de l'« acier d'anciens violons » et de l'« Ouragan mâle² » : la musique de Mozart invite à un chant autre, forme le seuil à un au-delà de l'élégie : celui du « Nada », qui est l'objet de la seconde partie du recueil. Placée sous l'égide de Saint Jean de La Croix à qui est empruntée l'épigraphe, cette section célèbre le Rien et ouvre à la poésie la possibilité de se dépasser en parole mystique, caractérisée par une rhétorique privative qui correspond à une éthique du dénuement et de la purification. Le « sexe d'homme vers le ciel³ » de la section « Hélène » s'inverse pour signifier le renoncement au désir érotique :

J'aime et sur cette queue plantée en terre
 Je bâtirai mon église
 La maison avec les pierres nues gorgées de flamme
 L'habitation déchirée par les vents de la confiance
 Le sépulcre sans lit le temple sans porte
 Mon amour sans amour aux chairs de la foi
 Sans corps ni main ni sein ni chevelure
 Ta désolation sans lieu et sans nature⁴.

L'éros menace pourtant toujours, qui parle encore dans la prosopopée de « La Putain de Barcelone¹ » dans le poème qui porte ce titre. L'accès au sublime et à la *matière céleste*, dans la troisième et dernière section du recueil, dépend donc d'une lutte incessante contre la

¹ P. J. Jouve, *Matière céleste*, op. cit., p. 115.

² P. J. Jouve, « Tempo di Mozart », *Matière céleste*, *ibid.*, p. 118.

³ P. J. Jouve, *Matière céleste*, *ibid.*, p. 108.

⁴ P. J. Jouve, « J'aime... », *Matière céleste*, *ibid.*, p. 132.

¹ P. J. Jouve, *Matière céleste*, *ibid.*, pp. 138-139.

puissance du désir, et sans doute aussi de la poésie élégiaque, qui doit fléchir devant les « livres nus¹ » du chant mystique. Car si cette dernière partie le poète accède à un « Paysage mystique² », bien différent du « Pays d'Hélène » du début, il faut remarquer que c'est en renonçant à l'élégie et au lyrisme ; le *je* transfiguré en poète-Orphée, vêtu en « bleu de roi » (couleur non seulement majestueuse, mais proprement *céleste*) se tient « Près de la morte irréparable qu'il aimait³ », appelant de ses vœux la mort pour lui-même, en sacrifiant son instrument profane :

La lyre tout en haut tenant son chant tué
Toujours en haut du bras expirant, portée⁴.

C'est un instrument sacré qu'il peut brandir désormais : la harpe. Encore faut-il noter qu'il s'agit d' « Une harpe ayant plusieurs cordes brisées⁵ » : on ne renonce pas si facilement, ni sans combats ravageurs, à la poésie lyrique. Comme Orphée doit « Ressusciter⁶ » après avoir dû s'enfoncer lui-même dans la mort, la lyre et l'élégie peuvent toujours faire retour et hanter le poème, ne serait-ce que dans la « Nostalgie d'une hanche⁷ ».

Ainsi, dans la fiction transgénérique de la mort d'Hélène, l'élégie accueille-t-elle dans ses ductiles modulations érotiques et funèbres la diction du deuil ; elle la rend possible et l'accompagne dans ses multiples traductions et déports, du « regret pervers » à l'acceptation de la mort (et donc à l'entrevue d'une fin du poème, d'une mise à mort de l'écriture qui n'est que le meurtre de la réalité par le signe), en passant par le renoncement mystique et la quête du Nada. La parole endeuillée se déplace donc incessamment, mais sans abolir l'élégie qu'elle doit pourtant dépasser, puisque l'élégie demeure audible dans la ventriloquie d'une poésie toujours en lutte contre elle-même et sa tentation (élégiaque) d'annihiler le néant qui la fonde. Le deuil, au fondement de l'élégie, migre de la sorte de parole en parole sans jamais se résoudre définitivement.

¹ P. J. Jouve, *Matière céleste, ibid.*, p. 134.

² Titre du premier poème de la section. P. J. Jouve, *Matière céleste, ibid.*, pp. 145-146.

³ P. J. Jouve, « Orphée », *Matière céleste, ibid.*, p. 155.

⁴ P. J. Jouve, « Orphée », *Matière céleste, ibid.*, p. 156.

⁵ P. J. Jouve, « Orphée », *Matière céleste, ibid.*, p. 155.

⁶ P. J. Jouve, « Les Adieux d'Orphée », *Matière céleste, ibid.*, p. 163. C'est le dernier mot du recueil.

⁷ Titre d'un poème. P. J. Jouve, *Matière céleste, ibid.*, p. 162.

Déplacements : parodies et ventriloquies

Le déplacement et la « traduction » ont ceci d'ambigu qu'ils procurent à la plainte élégiaque une issue sans échappée, une voie où elle s'altère sans s'arrêter – si ce n'est dans la mort de l'endeuillé, envisagée mais jamais accomplie dans l'écriture. La plainte élégiaque contemporaine sait que la blessure qui l'ouvre ne pourra plus se refermer. Loin de se guérir par un *travail de deuil* qui rédime la perte (affective, intellectuelle, existentielle) par la substitution d'un nouvel objet à l'objet perdu¹, la plainte élégiaque se connaît comme plaie béante qui ne peut se refermer ni sortir du langage, mais qu'il faut parler. Elle participe ainsi puissamment de ce geste lyrique contemporain que D. Rabaté a mis en évidence en reprenant un jeu de mots de Gherasim Luca dans ses *Paralipomènes* (1976) : « S'EN SORTIR / SANS SORTIR² ». L'élégie contemporaine (se) fonde dans la translation.

Un premier moyen de déplacer la plainte élégiaque, de la déporter, sans en sortir est celui choisi par Éluard lorsqu'il met un terme au recueil *Le Temps déborde*. Il s'agit, dans le dernier poème de quatre vers qui clôt l'œuvre, de se projeter vers un avenir, celui d'un « couple nouveau capable d'enfanter³ » :

Nous n'irons pas au but un par un mais par deux
Nous connaissant par deux nous nous connaissons tous
Nous nous aimerons tous et nos enfants riront
De la légende noire où pleure un solitaire⁴.

La mise à distance de la plainte élégiaque passe par la perspective du ridicule : se voir soi-même comme un « solitaire » dont les enfants « riront ». Humiliation du poète élégiaque. Mais le poème rabaisse également la « légende noire » à laquelle tend l'élégie en soulignant sa vaine grandiloquence. L'élégie sort d'elle-même en s'auto-considérant d'un point de vue humoristique, voire parodique. Mais un tel déplacement n'équivaut pas totalement à une échappée hors du genre. Paradoxalement, ce poème qui doit offrir une issue est aussi une reprise. En effet, comme le remarque avec acuité D. Rabaté, ce finale « reprend le titre de l'antépénultième texte, encadrant l'avant-dernier poème "Vivante et morte séparée" » : « Notre vie » pourrait bien intituler un seul et même texte scindé en deux. L'hypothèse est

¹ Dans le cas hyperbolique où la plainte élégiaque est liée au deuil d'un être aimé, cette substitution est bien ce qui paraît aux yeux de J. Allouch la pierre d'achoppement de ce qu'il est convenu d'appeler la théorie freudienne du deuil – si ce n'est une certaine aberration éthique. Voir J. Allouch, *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, *op. cit.*, pp. 112-118 notamment.

² Voir le dixième et dernier chapitre de D. Rabaté, *Gestes lyriques*, *op. cit.*, pp. 227-247. La citation de G. Luca est donnée p. 237. Le fait que la réflexion de D. Rabaté parte en l'occurrence des élégies de *Conditions de lumière* d'E. Hocquard n'est pas un hasard.

³ D. Rabaté, *Gestes lyriques*, *ibid.*, p. 202.

⁴ P. Éluard, « Notre vie », *Le Temps déborde*, *op. cit.*, p. 80.

d'autant plus séduisante que l'usage de l'alexandrin est commun aux deux textes qui partagent ce même titre. N'est-ce pas là le signe d'une plainte interminable qui ne peut cesser de dire le deuil, mais seulement le déplacer, le différer vers une autre parole ?

Dans cette voie de la dérision, la production élégiaque contemporaine se surprend également à parodier, c'est-à-dire à répéter et à déplacer à la fois, les discours poétiques, et surtout l'élégie elle-même. La parodie a alors cet avantage d'éloigner extrêmement le deuil dans la double distance de l'humour (même grinçant) et d'un métadiscours plus ou moins implicite qui accompagne nécessairement toute parodie en tant qu'elle pointe les *topoi* et les tics de langage qu'elle imite. Le risque du *pathos* et de l'épanchement larmoyant est de la sorte conjuré, et la distance prise avec le genre équivaut à une issue possible de celui-ci. Un motif tel que l'*ubi sunt*, par exemple, cristallisation on ne peut plus traditionnelle de l'inquiétude élégiaque face à la perte et au deuil imposé par le temps, est parfois encore repris sur un mode sérieux ; mais il s'accompagne alors d'une interrogation sur le pouvoir du langage, qui nie la possibilité d'une parole sûre d'elle-même, de sa durée :

Alors, je t'appelle, je te fais signe
par-delà les jamais, les toujours :
où es-tu maintenant que ton nom
erre sans corps, sans visage ?
Où es-tu dans l'absence de tout¹ ?

Mais chez un auteur comme J. Sacré, le motif s'infléchit déjà vers une parodie discrète, une mise à distance qui s'appuie sur l'écho d'un refrain populaire et sur une distorsion grammaticale, qui font entendre l'ironie du poète envers la puérilité de la question :

et je relis le poème et ne peux que le hanter : il me semble bien que c'est une ferme, une forêt familière ;
où y es-tu² ?

Derrière l'interrogation que suscite l'impression de hantise c'est la naïveté que vise J. Sacré ; mais, pour valorisée qu'elle soit par l'auteur, cette naïveté est également prise dans le jeu d'une distanciation envers ce qui ressortirait à un certain infantilisme lyrique. Le sentimental, au sens que Schiller donne à ce mot, connaît l'ingénuité puérile de la naïveté lyrique, qui demeure pourtant le mouvement premier du poète, sa tendance ou son exigence fondamentale, à laquelle il ne peut totalement renoncer s'il veut continuer à écrire.

Plus marqué encore serait l'usage parodique que J. Stéfan fait du même motif. Dans un des poèmes d'*Élégies*, l'*ubi sunt* se voit dépaysé dans sa traduction en un castillan à l'orthographe archaïsante qui rappelle les célèbres *Stances sur la mort de mon père* du poète

¹ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, op. cit., pp. 44-45.

² J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, op. cit., p. 145.

Jorge Manrique¹. Mais c'est surtout leur réemploi dans un discours trivial qui rompt la noblesse habituelle de la formule :

¿ qué se fizieron ? jadis récitait-on : où
seront dans une décennie ces souliers
ou soudain une décade ces lacets
les fines chaussettes par l'une offertes
la chemise bleu turquin par l'autre repassée
et mon insigne moscovite
et ma tête d'enfant chenue où
seront nos secrets revoirs dans le square ?
jetés, pleurés, perdus, pourris comme peilles
et l'image d'innocent communiant² ?

Illustration d'un lyrisme bas, selon le souhait qu'exprime l'exergue de la section « Virgultes » (« *que tout lyrisme soit bas comme l'ici / Sabas*³ »), la parodie n'hésite pas, comme souvent chez Stéfan, à mêler érudition et prosaïsme, langue soutenue et thème vulgaire, dans un décalage héroï-comique.

Plus largement, après avoir fait la généalogie idéale du genre tel qu'il l'entend dans la section « Quatrièmes dévotions », J. Stéfan procède, à l'autre bout du recueil, dans la section « Poésie noire », à une série de répudiations poétiques. Sous l'invocation de la « déesse Prosa⁴ » qui ferme la section précédente, « Poésie noire » libère l'élégiade d'une certaine élégie : « adieu vieilles stances⁵ ». On peut reconnaître dans ces vieilleries poétiques les lamentations des amoureuses délaissées sur le modèle de la Religieuse portugaise peut-être (« dansant la religieuse amoureuse⁶ »), les méditations tristes sur la sévère loi du Temps (« la solitude des chardons & prêles / est tout autre que celle du faux / poète héraclitéen ! – et ces adieux / dans les vastes vides espaces⁷ »), et tous les mensonges qui mettent « la Mort / entre des seins de Muse⁸ ». Il s'agit d'exorciser l'élégie de ses vieux démons : l'épanchement sentimental, la grandiloquence métaphysique, le discours lyrique, et, surtout, tout enjolivement qui cacherait le bordel terrestre, lieu de hantise qui préfigure l'outre-monde : « en prévision des enfers les bas-lieux / les hantâmes¹ ». Il s'agit de mettre au jour la vérité atroce du pourrissement de la chair derrière ces « mots qui n'avaient pas mal, des images² », que refuse également, pour d'autres raisons, C. Esteban. La section « Flores » s'attaque

¹ *Coplas por la muerte de su padre*. Le poème a connu une relative fortune en France depuis les traductions de Guy Lévis Mano en 1962 et de Guy Debord en 1980.

² J. Stéfan, *Élégies*, *op. cit.*, p. 58.

³ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 53.

⁴ J. Stéfan, *Élégies*, *op. cit.*, p. 73.

⁵ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 77.

⁶ J. Stéfan, *Élégies*, *ibidem*.

⁷ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 79.

⁸ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 83.

¹ J. Stéfan, *Élégies*, *ibid.*, p. 80.

² C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *op. cit.*, p. 41.

successivement à tous les motifs de la poésie : les fleurs¹, la nymphe², les forêts à la Nerval et la verte Irlande³, les saisons douces et la « belle automne⁴ », l’apostrophe aux Heures et au Temps⁵, et s’achève sur un violent contre-blason⁶. Le déniement de l’élégie passe aussi par l’évocation d’Emma Bovary, figure emblématique d’une rêverie sentimentale (au sens courant du mot, cette fois), un peu mièvre, et d’un épanchement subjectif que l’élégie romantique a pu paraître véhiculer, voire promouvoir. « Emma Bova la bovine la divine » est celle qui ramène la rêverie à la réalité de la mort, que le lyrisme élégiaque occulte sous son chant fragile et aigu : « la chanterelle du ménétrier / et l’aveugle aux yeux sanglants chanteront-ils aussi / l’agonie d’arsenic ou cyanure⁷ ? ». Elle reparait probablement sous le « nom beckettien » de cette « Emma » privée de « la note qui [l’] aurait promue juliette », muse descendue du piédestal pour un « tabouret », et qui démythifie l’amour en accompagnant le poète dans sa traversée des « trois tunnels d’Utérus / Noces et Agonie⁸ ». Le déplacement de l’élégie à l’*élégiade* invite à *dé-chanter* – ce qui suppose de poursuivre la plainte face à l’horreur de l’existence mais en l’affrontant avec un certain courage épique, d’où peut-être un nouveau sens au néologisme *élégiade* en tant que genre impur où ni l’élégie ni l’épopée ne sont pleinement réalisées.

Les *Élégies Hé* de Philippe Beck travaillent à déplacer également l’élégie, sans pour autant la nier, dans le poème critique :

Les soupirs vigoureux
sont pleins d’idéautés refusées.
Comédier, c’est-à-dire pleurer
et raisonner,
permet l’élégie qui apprend.
À moitié tragédier et élégier,
ou lier les deux verbes
par l’observation des cris idéalisés,
c’est-à-dire enseigner.
Double satirisation
de l’élan idyllique.
Satirisation mouillée,
et s. bien séchée, ensuite.
Alors, les personnages romantiques,
les p.,
sont des éventails au soleil¹.

¹ J. Stéfan, *Élégies*, op. cit., p. 31.

² J. Stéfan, *Élégies*, ibid., p. 32.

³ J. Stéfan, *Élégies*, ibid., pp. 37-38.

⁴ J. Stéfan, *Élégies*, ibid., pp. 40-41.

⁵ J. Stéfan, *Élégies*, ibid., pp. 45-46.

⁶ J. Stéfan, *Élégies*, ibid., p. 51.

⁷ J. Stéfan, *Élégies*, ibid., p. 20.

⁸ J. Stéfan, *Élégies*, ibid., p. 39.

¹ Ph. Beck, *Élégies Hé*, op. cit., p. 60.

Cet art poétique engage l'élégie dans le métissage ; le mélange et l'impureté participent de la définition même de la satire, qui vient relayer et dévoyer à la fois « l'élan idyllique » qui constitue le mouvement lyrique originel de l'élégie. Mais ce métissage redéfinit l'élégie comme un geste poétique avorté, qui se laisse fréquenter par des « idéalités refusées », qui sont entre autre chose des idéaux génériques inaccessibles, ou plutôt inactualisables en tant que tels par elle qui vise à produire des « soupirs vigoureux ». L'élégie est donc un genre hanté par des discours poétiques qui se dérobent, et dans ce mouvement elle ne peut plus accoucher que de gestes poétiques abrégés (une « Double satirisation » mais qui bientôt se réduit à sa seule initiale, « s. »), pareils à des astuces de bricoleur ou de cuisinier (« mouillée, [...] bien séchée, ensuite »), et de « personnages » là encore raccourcis en simple initiale, réduits à leur statut littéral qui les voue à l'impersonnel (« les p. »), et réifiés en « éventails ». Il s'ensuit que l'élégie, telle que l'entend Ph. Beck, remembre (au double sens de remémorer et de recoudre ensemble) au moins trois domaines poétiques : l'élan effusif premier du lyrisme, l'inflexion nostalgique et douloureuse de la tragédie et l'interrogation critique. Les deux premiers apparaissent sous les figures emblématiques d'Emma Bovary et de Phèdre :

Princesse Bovary a la bouche droite.
 Bouche Muse que souvenir plisse.
 Elle inspire par esquisse de la peine.
 (C'est-à-dire par addition de tragédie.)
 Princesse, dont la vie est le creux,
 a besoin
 d'Harpiste qui plonge
 au cœur du magasin de créations
 intérieures dont elle est
 la propriétaire. Magasin dans la plaine.
 Dame à bouche convexe est rivée.
 Elle se *phèdre*.
 Elle avance, et loue
 le pays du culte de la loi constante.
 Au paradis, joie est éloignée de rire.
 Fente interdite.
 En enfer, la tristesse est dans le grincement des larmes ;
 la vallée souterraine
 est pleine de vapeurs et de fumées, acide,
 par souvenirs des plis des lèvres
 et du charme¹.

Cette oscillation entre dedans et dehors, entre élan sensible (jusqu'à la sensiblerie) et déchirement sentimental¹, entre mouvement et immobilité, est placée du côté de la Muse,

¹ Ph. Beck, *Élégies Hé*, *ibid.*, p. 51.

¹ Dans un entretien avec Martin Rueff et Tiphaine Samoyault en janvier 2010, Philippe Beck rappelle l'insistance des Modernes sur la distinction entre sentimentalité et sensiblerie. Voir l'extrait de cet entretien : en ligne : www.m-e-l.fr/medias/.../entretien%20p.beck%20-%202021-01-2010.doc [Dernière consultation le 10 juillet 2014].

d'une parole inspirante, d'un « charme » ou d'un chant qui s'égaré en ne trouvant jamais son objet évanescent :

Idées de chercher le parfum de l'oranger
sous le pommier de Seine-Inférieure¹ [...]

Mais à la parole première de la Muse s'adjoint l'appel de la Sirène qui mène le poème à une quête (critique) de lui-même, de la source du chant, c'est-à-dire le lieu d'une négativité d'où il sourd et où il s'anéantit :

Le navigateur dans sa nécessité
va au lieu du chant.
Là, il disparaît, car le chant y cesse.
Le bruit naturel de la Sirène
est son bruit à elle,
très bas et attirant de haut en bas.
Bruit humain de la bête de la mer
où s'exprime la charmante brutalité
de chant humain : d'où le désir
d'aller vérifier en bas, comme on boit.
Vérifier le lait normal. Et mémoriser.
Chant est mouvement vers le chant.
Élan vers la brutalité qui disparaît.
L'humain qui jette l'ancre apparaît mal.
Tombée d'ancre commence
l'inspection du centre de la nuit.
Nuit du centre de la source
où apparaissent aux marins
les rives convexes de la terre².

Le même poème se termine sur une parenthèse, sorte de discours second, qui complète le dispositif du poème en l'accompagnant d'un commentaire additionnel. Cette parenthèse met à distance le chant lyrique originel, chargée d'une sensibilité suspecte de sensiblerie, tout en lui conservant sa valeur originaire :

(Pure Emma Bovary a un peuple chanteur.
Ni Muse ni Sirène, elle est une fleur.
À la fin, il y a sa peur. Comme Gervaise.
Papillon autour de la flamme.
Les bulles montent au plafond
et la barque épouse roulis³.)

Le chant tient donc de la bucolique, de l'image naïve de la femme-fleur, qui, précisément parce qu'elle n'est pas intemporelle comme les figures mythiques de la Muse et de la Sirène, connaît sa condition périssable ou mortelle, qui s'énonce dans les motifs traditionnels des vanités picturales (papillon, flamme, bulles). L'élégie se définit alors peut-être comme cette « barque épous[ant] roulis », esquif oscillant doucement entre ces différentes tendances poétiques, et se laissant bercer par le va-et-vient des vers. Mais ce bercement est loin de la

¹ Ph. Beck, *Élégies Hé*, op. cit., p. 51.

² Ph. Beck, *Élégies Hé*, *ibid.*, pp. 51-52.

³ Ph. Beck, *Élégies Hé*, *ibid.*, p. 52.

somnolence, puisque les cordes de la lyre élégiaque sont dures¹, retendues par la pensée qui s'exerce dans les vers :

Les cordes à vide des vers dans le cœur
disent comme la rivière
la longue phrase de la pensée
grâce à l'archet. Il est la phrase,
car Archer va de l'avant
et de l'arrière,
horloge double de la vie.
Les vers sont cordes à vide
en exercice.
Cordes parallèles qui appellent
le bras de la pensée
au sacrifice.
J'appelle sacrifice
l'essai
des émotions d'actualité.
Par tri sévère,
tour de manivelle en idée.
Rythme est le saut de la peur
dominée dans la rivière
de l'archet².

L'élégie s'affirme ainsi « saut » par-delà la « peur » existentielle, victoire sur le temps rendue possible par le rythme des vers. Ce rythme allie le « cœur » en sa pulsation binaire et le va-et-vient de la pensée. Aussi le poète préside-t-il à un « sacrifice » dans le poème : celui du geste inachevé et incertain qui voudrait inscrire la présence de l'émotion, l'irruption même de l'élan sentimental (qui ne relève pas de la simple sensiblerie). Mais dans cet « essai », c'est aussi peut-être l'effort critique de la pensée qu'il faut lire, si l'on songe au genre littéraire *pensif* que désigne également ce mot.

Mais la translation élégiaque peut s'opérer également, au sein d'une même œuvre, selon des procédés multiples, alliant dans un même mouvement divers types de déplacements. C'est peut-être chez C. Esteban que cela est le plus visible. On a vu que le poète s'attachait à reprendre « les mêmes mots » que ceux qu'emploient les autres, les vivants, mais que dans sa voix ces mots sont traversés par un frémissement qui les régénère et qui régénère en même temps cette voix. Vient alors au lecteur le soupçon que le poète parvient à inverser les mots des autres en les répétant, que la répétition même des discours étrangers amorce une reconquête de la parole sur leur insignifiance. C'est déjà le cas dans la parodie du *credo* que nous avons citée précédemment :

N'oublions pas.
Croyons aux mouches qui s'emparent
du visage, et qui traversent
le linceul,

¹ *Lyre Dure* est le titre d'un ouvrage de Philippe Beck paru en 2009.

² Ph. Beck, *Élégies Hé*, *ibid.*, p. 126.

qui vont plus bas. Croyons
aux vers qui s'accrochent à l'inverse
de la langue, et qui
rongent une parole, et qui la font
éternelle de n'être plus¹.

N'y a-t-il pas là, outre la conservation de la forme du *credo* dans une intention parodique, la revendication explicite d'une voix personnelle retrouvée au sein même d'un discours évidé de son sens religieux ? Ces « vers qui s'accrochent à l'inverse / de la langue », et que la proximité cotextuelle des « mouches » invitent d'abord à lire comme l'image horrible d'un pullulement qui ronge le cadavre, ce sont aussi, par homonymie, les vers de la poésie, « qui rongent une parole », celle de la religion, en s'accrochant au revers de la langue, au double sens des mots. Dès lors le désaveu violent du *credo* religieux devient une confirmation de la foi dans les pouvoirs de la poésie, qui maintient la parole vivante par un jeu parodique qui dit lui-même sa façon de se lover sous la langue. Voilement-dévoilement de l'écartèlement du corps de la langue pour ouvrir un écart parodique où le poète garde sa voix en rongant l'inanité de celle des autres.

Un même jeu subtil peut se lire dans la reprise scrupuleuse des mots du rapport médico-légal :

Grands amis, que
j'oublie
enfin et pour toujours
les minutieuses descriptions de la mort
violente :

*traumatisme crânien
avec perte de connaissance initiale,
hématome palpébral droit, ecchymose
sous-conjonctivale externe droite,
hématome sous-cutané pariétal droit ;
sur les radios de crâne : trait de
fracture fronto-pariétal droit ;
au Scanner : contusion temporale
droite par coup associé à une
contusion hémorragique temporale
gauche par contrecoup ;*

Oui, que
j'oublie tout ce qui peut décrire
et désigner, sans risque,
sans erreur,
la mort violente
et la déclaration
qu'on expédie au Procureur de la République
à Nantes,
pour qu'il sache
qu'à l'Hôtel-Dieu
tout s'est passé dans l'ordre, entre onze heures

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, op. cit., p. 95.

et onze heures trente, le
dix-neuf septembre dix-neuf cent quatre-vingt-six¹.

Le discours glaçant du rapport médical, condamné par la répétition même d'un lexique spécialisé, écrasant dans sa verbosité incompréhensible, est pourtant soumis à un découpage en vers. Dans un recueil dont la première partie est constituée de poèmes en prose, la reproduction de ce discours médical en prose n'aurait rien de saisissant. Mais soumettre le discours scientifique à une mise en page versifiée, c'est sans doute déjà se le réapproprier, le réintégrer à la voix du poète, qui affirme ainsi discrètement son emprise sur « les mêmes mots » qu'il soumet à sa scansion individuelle, à son rythme personnel. Mais il y a plus : la déclaration légale, avec sa froide précision chronologique, est elle aussi subvertie par la voix poétique. On aura remarqué que le dernier vers, donnant la date, la convertit en un alexandrin. Et ce procédé, outre qu'il impose une scansion individuelle à un discours impersonnel, ne peut que rappeler, par démarquage intertextuel, le vers-date central du *Temps déborde* d'Éluard, d'autant plus que les deux alexandrins se finissent sur la même rime : « six », comme si l'écho se voulait complet. Il ne s'agit pas là d'un simple clin d'œil, ni même d'un simple hommage, mais d'une discrète réaffirmation d'une foi en la poésie. La parole littéraire, discréditée depuis la remise en cause du modèle shakespearien dans le premier poème, est ainsi réhabilitée, mais non dans son emphase rhétorique, dans sa grandiloquence théâtrale. Seule est sauvée ce qu'elle a de plus fluet, de plus vrai aussi : la grêle parole du deuil, qui n'a d'autre pouvoir que de reprendre les mots du quotidien en les soumettant au rythme d'une parole qui se sait mortelle. Mais ce rythme est une nouvelle configuration de la parole endeillée, une forme ou une traduction qui la déplace et l'éloigne de la douleur muette.

Ce déport peut s'accroître dans la traduction du deuil dans une autre langue. Le bilinguisme de la dernière section d'*Élégie de la mort violente* trouve là sa raison d'être. L'intégration de poèmes en langue espagnole issus de *Diario inmóvil* (1987) est une manière pour le poète de se décentrer de lui-même, figé dans sa douleur, et de se donner du jeu dans la voix : « C'est ainsi que la langue espagnole, écrit Benoît Conort, vient creuser la voix, la désorienter, et désorienter le texte d'*Élégie de la mort violente*, vient dire l'irruption violente de l'altération de l'altérité, et, dans le même temps [...] dote la voix d'un horizon² ». L'alternance des deux langues dit à la fois le sentiment violent de devenir étranger à soi-même dans la mort de l'autre et la possibilité d'une nouvelle diction de la peine qui soulage quelque peu le poids du deuil. Dès le début, l'effraction du castillan, que l'image de la porte

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 112.

² B. Conort, « Qu'en un lieu, des voix... », dans : P. Vilar (dir.), *L'espace, l'inachevé. Cahier Claude Esteban*, Tours : Farrago / Leo Scheer, 2003, p. 30.

entrouverte met en scène, est adoucie par un principe d'écho lexical, ce qui transforme un éventuel écartèlement de la parole en un entrebâillement accueillant :

Mais qu'ils sachent, eux les errants,
que leur demeure est là,
vacante. Qu'ils peuvent
revenir, que la porte
n'est pas fermée, qu'une fenêtre, chaque nuit,
s'éclaire.

*Que no cierran la puerta
Por la noche¹.*

La parole se fait enfin hospitalière aux morts. Comme Alain Mascarou l'a montré, le poète se situe très exactement au « mitan des langues² » et prend soin d'atténuer le risque de dispersion ou de déchirement que porte le bilinguisme par de nombreux effets de miroir, ou par des contrepoints. On retrouve par exemple d'une langue à l'autre le même procédé de coupe linéaire après la préposition « sans » / « *sin* », ou le même évitement quant au nom de l'épouse défunte. C'est ainsi que se découvre un lieu d'« appel de l'autre³ », un espace où la rencontre avec les morts est possible, un entre-deux-langues qui encourage l'entremêlement des voix : « Tissée de reflets entre les mots dédoublés, entre les deux langues jumelles, cette zone intermédiaire est celle, ambivalente, de l'intraductibilité et de l'autotraductibilité⁴ ».

Un tel espace, difficilement situable, dans l'écart et l'écho des langues, offre l'opportunité d'une véritable ventriloquie où les morts parlent à travers la voix du poète, mais également où la voix du poète s'ouvre à la pluralité, voire à l'universalité de la parole poétique. C'est à nouveau B. Conort qui explique avec les mots les plus justes cette ouverture intérieure de la parole :

La mort ouvre un espace nouveau à la voix, lui offre le pluriel dans le singulier, et c'est là sa singularité, une personne indéfinie, voire impersonnelle, comme le « on », comme le « quelqu'un », que mettra en scène *Quelqu'un commence à parler dans une chambre*. Par la pluralité des voix, en un lieu nu (et c'est la chambre paradoxalement, l'espace intime par excellence, comme dépossédé, privé du privatif) le sujet est neutralisé, rendu moins à l'anonymat d'un quelconque « quelqu'un » qu'à la foule des voix qui, depuis l'aube des siècles, résonne de tant de livres, et d'un si long passé, comme de deuil⁵.

La troisième section d'*Élégie de la mort violente* multiplie à l'envi les allers et retours d'une langue à l'autre, mais aussi d'un texte à l'autre, dans une intertextualité polyglotte particulièrement complexe, c'est-à-dire libre de ses mouvements. Ainsi voit-on une formule latine du *Magnificat* surgir au sein du texte espagnol : « Deposuit potentes. *Todo el resto / es*

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *op. cit.*, p. 77.

² A. Mascarou, « Une élégie au mitan des langues », *Europe*, n°971, mars 2010, pp. 116-124.

³ A. Mascarou, « Une élégie au mitan des langues », *ibid.*, pp. 119-120.

⁴ A. Mascarou, « Une élégie au mitan des langues », *ibid.*, p. 121.

⁵ B. Conort, « Qu'en un lieu, des voix... », *loc. cit.*, p. 30.

*olvido*¹ », celles du *Lacrimosa* envahir le poème français², ou bien encore un texte du poète de langue espagnole C. Vallejo se faire entendre dans une traduction française :

*Frères humains, la douleur
nous agrippe
de dos et de profil. Et c'est très grave
de souffrir
et l'on peut prier*³.

Encore faut-il noter que ces jeux translinguistiques s'accompagnent de troublants va-et-vient entre les caractères romains et les caractères italiques : les vers traduits en français de Vallejo sont en italique, comme les poèmes de C. Esteban en espagnol, mais aussi comme plusieurs citations de Nerval. Trame du bilinguisme (à laquelle s'ajoute quelques mailles de latin), croisements typographiques, tissage intertextuel, insertions de discours religieux ou médicaux dans le poème (jusqu'à la parodie), tous ces procédés concourent à l'élaboration poétique de la hantise. La dépossession de soi de l'endeuillé concorde avec sa hantise par les morts, avec la ventriloquie de sa voix par les voix des autres. Toute la troisième section convoque les figures tutélaires de Mozart, de Nerval et de Vallejo comme des fantômes qui passent et reviennent de page en page, parfois entrevus, parfois parlant sous la forme de citations⁴. Dans cette pluralisation de la voix du poète, dans la germination des paroles étrangères en elle, la mort est moralement mise en échec (mais non pas vaincue). En effet, le poète parvient alors à porter fidèlement en lui, en sa parole, la voix des autres, et à les enlever à l'oubli, et espère qu'eux-mêmes pourront le porter à leur tour. Que l'on compare ces deux extraits qui se répondent :

Vallejo ou Mozart,
Nerval, je les garde, c'est vrai,
Dans ma mémoire⁵. [...]

Aimez-moi. Faites-moi
fort contre le vent. Portez-moi
mieux
pour que j'existe⁶.

La figure du « témoin¹ » ou celle du veilleur dit cette attention éthique :

Ici, je veillerai. J'avancerai
dans votre voix
comme quelqu'un qui n'a plus peur
d'offenser

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, op. cit., p. 82.

² Voir C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 115. Il s'agit non seulement de paroles latines, mais par la même occasion de citations du *Requiem* de Mozart.

³ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 94.

⁴ Voir par exemple les deux vers des « Cydalises » de Nerval : « Où sont nos amoureuses ? / Elles sont au tombeau » cités en italique dans : C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 105.

⁵ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 96.

⁶ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 107.

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 99.

la musique des sphères murmurantes¹.

La dimension éthique du poème est la seule voie de réconciliation avec la poésie. La littérature, reniée et honnie dans la première section du recueil, fait donc retour : les livres (« J'aime / ces livres qui consignent tout² ») et le théâtre (« Que je puisse enfin / être auprès de vous, / comme un personnage presque inutile sur la scène, / vous donnant la réplique³ »). Acteur, le poète maintient donc une communication, un dialogue avec les absents, en empruntant les mots des autres, en disant les paroles des autres. La page, alors, où s'entassaient les mots inutiles et inertes – les « mots noirs⁴ » –, peut alors s'animer derechef, faisant apparaître le « visage » de l'aimée :

Je reviens, j'ai vécu
deux ans peut-être, n'importe où,
et je retrouve son visage.

Je n'ai plus peur de voir,
j'écris, et une abeille, sans savoir
que je voudrais finir,
se pose doucement sur ma page⁵.

On aura remarqué l'importance de la rime « visage » :: « page », par laquelle la hantise de la parole affirme l'espace où elle autorise le miracle des retrouvailles. Mais il faut également noter l'ingratitude de la tâche poétique, et du devoir éthique dont elle témoigne et qu'elle actualise : l'abeille, symbole printanier et alphabet naissant, souligne l'impossibilité de clore véritablement l'écriture élégiaque. Un peu plus loin, le poète ajoute : « J'ai mal toujours, mais de vous savoir avec moi, / si près, / je recommence⁶ ». Quand le livre se termine, un horizon s'est ouvert dans la voix qui a rendu infiniment proches les disparus, les a embrassés maternellement dans une berceuse incertaine, « sourde rumeur, pour envelopper les morts comme d'une tendresse amoureuse, maternelle » dont on ne peut qu'« essa[yer] encore d[e] retrouver les accents⁷ » :

Vous êtes loin. Dormez,
mes innocents, mes bienheureux, mes calmes.
Par-delà les soucis,
dormez.

[...]

Vous êtes morts, vous n'êtes pas
Morts tout à fait.

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 111.

² C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 96.

³ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 109.

⁴ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 99.

⁵ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 98.

⁶ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 107.

⁷ Ph. Jaccottet, « Remarques (1990) », *Requiem*, *op. cit.*, p. 45.

Dormez
avant que tout retombe. Dormez avant
qu'il fasse nuit, nuit pour toujours
et que rien, pas même moi, ne vous réponde¹.

Le deuil n'est donc pas achevé : il s'est déplacé, traduit, pour donner naissance au poème. L'élégie se définit ainsi comme contournement d'un étranglement dans un dire étranger, toujours autre (allophone, allographe, voire féminin-maternel). Le deuil qui obstrue la gorge (« C'est toujours une même gorge / qui s'étouffe² ») se déplace dans la ventriloquie, ou – et cela revient au même – le « cri³ » se mue en poème à voix plurielle.

Un autre exemple de déplacement du cri à la ventriloquie élégiaque est celui offert par le recueil de J. Ancet. Il est remarquable que la dernière section du recueil s'intitule « L'amitié des voix », par quoi s'explicite la dimension *poétique* de l'élégie telle que la met en œuvre l'auteur. Il s'agit de se laisser fréquenter par la voix des autres, de laisser hanter notre parole par les mots des absents et des morts. Le cri est vain, qui voudrait retenir les morts : « Arrêtez-les, crie-t-il, arrêtez-les. Mais ceux qu'il aime sont immobiles, comme pris dans la pierre⁴ ». La seule solution, pour ne pas les laisser sombrer dans une seconde mort minérale, c'est d'abriter leur voix dans la nôtre, de lui ouvrir un lieu intérieur en déclinant les formes de la ventriloquie. Ainsi plusieurs élégies porteront-elles en exergue des citations des poètes amis désormais décédés, ou bien recourront-elles au discours direct, comme dans ce passage en mémoire d'Yannis Ritsos :

[...]
et la voix disait : « Toujours l'amour, le commencement et la fin », ou bien :
« Ah si j'étais soleil », ou encore (on l'entendait à peine) :
« Ne néglige pas la patte avant gauche de cette fourmi et tant d'autres choses si simples⁵ [...]

La ventriloquie se fait plus variée mais aussi plus subtile dans « L'amitié des voix ». Le premier poème de la section porte la voix de Maurice Scève en réinvestissant la forme du dizain carré de *Délie*, et en jouant sur la figure de l'antithèse. Le texte dédié à René Char renvoie explicitement à des motifs de *Fureur et mystère* (le visage, le loriot, le martinet, la reddition impossible) et au goût de la formule gnomique, de la densité. « Lointain », « l'ami » Bernard Noël fournit à la « *Lettre verticale*¹ » qui lui est adressée la scansion des vers brefs, les images corporelles et l'image de la quête à l'intérieur du langage. S'immiscer dans la voix aimée implique de s'approcher de son lexique, mais aussi de son rythme et de sa forme

¹ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, op. cit., pp. 115-116.

² C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *ibid.*, p. 84.

³ C. Esteban, *Élégie de la mort violente*, *idem*.

⁴ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, op. cit., p. 50.

⁵ J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, *ibid.*, p. 43.

¹ Tel est le sous-titre de ce poème. J. Ancet, *À Schubert et autres élégies*, *ibid.*, pp. 59-61.

poétiques. Sans aller jusqu'au pastiche, la voix personnelle doit se tisser d'altérité pour laisser entendre la dimension éthique d'une mémoire vocale, et tenir parole envers le poète admiré, l'ami absent ou le défunt.

Que le cri doive s'ouvrir à la ventriloquie, que la plainte doive accueillir la voix de l'autre (ou des autres), c'est l'une des grandes leçons de l'élégie. Quand l'Autre, encore appelé, obstinément interpellé, ne peut plus répondre, il faut lui permettre de parler en notre voix, porter sa parole. Si la prosopopée, figure exemplaire de cette ventriloquie, est jugée par beaucoup de poètes contemporains comme désuète voire impossible en tant que telle, parce qu'elle relève d'une rhétorique dont la fiction n'est que trop évidente, elle demeure l'horizon éthique et poétique de l'élégie, qui ne cesse de lui substituer d'autres moyens équivalents pour porter la voix de l'Autre – l'absent, voire le disparu. Aussi l'élégie contemporaine demeure-t-elle dans l'oscillation entre le cri et la ventriloquie, cherchant un équilibre, ou un compromis, entre voix personnelle et voix d'autrui.

Politiques de l'amitié ventriloque (L. Aragon, P. Emmanuel)

L'Élégie à Pablo Neruda d'Aragon témoigne de la recherche d'un tel équilibre. Il ne s'agit pas ici du deuil au sens strict, mais de la perte, à la fois matérielle (circonstancielle) et symbolique (politique). L'« Argument du poème » ancre d'emblée le texte dans la circonstance : le poète commence par rappeler la destruction de la résidence du poète chilien sur l'Île Noire, et ce dans une mise en page qui, par sa disposition inhabituelle de deux paragraphes, peut mimer visuellement la dislocation de l'écorce terrestre :

Au printemps de 1965, un tremblement de terre ravageant le Chili ruine la maison de Pablo Neruda au bord du Pacifique. À cette occasion, Aragon s'adresse à son ami, mêlant aux siens propres des vers du poète chilien qui l'interrompt pour dire son poème Le Paresseux, nul ne sait pourquoi de tant de vers choisi.

L'auteur alors ne peut se retenir d'exhaler la grande déploration par quoi la terre même est accusée de trahison envers les poètes, ce qui ne va pas sans une certaine ambiguïté d'intentions incertaines. Et, sans doute d'en avoir pris conscience, s'achève brusquement le poème d'une plainte entre l'autre et lui comme un fruit très amer partagée¹.

¹ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, op. cit., p. 13.

Mais on voit que, sitôt « cette occasion » posée, le poème se présente comme outrepassant sa fonction circonstancielle, et même le simple gage d'amitié, ou l'hommage au pair, qu'il est aussi. La relation amicale entre Neruda et Aragon s'était déjà exprimée à maintes reprises dans leurs textes respectifs, notamment dans la dernière section du *Nouveau Crève-cœur* (1948) intitulée « Le Romancero de Pablo Neruda », véritable éloge du « Bouvreuil du Chili¹ ». Or, dès cet « Argument » censé expliciter le projet de l'auteur, une ironie évidente vise à dérouter le lecteur, en exhibant un hasard citationnel qui ne peut que relever de la feintise (« nul ne sait pourquoi de tant de vers choisis ») et en affirmant, en ce qui concerne la seconde partie du livre, « une certaine ambiguïté d'intentions incertaines » qui fait de la *plainte* annoncée (aux deux sens du terme : déploration et accusation) une parole qui fait de l'équivoque son fondement.

Or l'une des raisons de cette « ambiguïté » est à chercher dans la relation ambivalente entre la voix personnelle du « je » et celle de l'ami-poète destinataire, Neruda. Aragon réitère sa déclaration d'amitié envers Neruda, son attachement à la parole du poète chilien, tout en entonnant la « grande déploration » d'une poésie trahie par la terre, c'est-à-dire dont le séisme a révélé soudain l'inanité : la poésie de louange, la poésie optimiste de la célébration du monde et des hommes. La première séquence du livre s'ouvre sur un vers que la rupture syntaxique qui l'isole des vers suivants rend apte à dire, jusque dans la métaphore stéréotypée, la brisure d'un certain lyrisme : « Que les étoiles aient brisé d'épouvante leurs doigts enfants² ». La maison du poète, secouée par une impure « épilepsie³ » tellurique comparée au don orgasmique d'une « putain⁴ », s'est effondrée pour signaler à Neruda l'impossibilité de croire plus longtemps au chant de la « guitare » :

Entre mourir et non mourir cet homme-ci
A fait son choix croyant qu'il n'était pas trop tard
D'à vivre ou d'à périr préférer la guitare
Et pour mieux l'écouter les mots s'étaient assis⁵

Neruda incarne pour Aragon le poète chanteur qui soumet la nature à sa voix et qui par sa parole fait naître la vision illusoire du bonheur, par-delà les souffrances humaines : « Il flaire les parfums d'au-delà du chanter / Si bien qu'on croit venu l'équinoxe d'été / À comment dans sa bouche ombre et jour se balancent ». Jusque dans sa lamentation, l'art de la poésie

¹ Titre du dernier poème de la section. Sur l'amitié entre Neruda et Aragon, et son expression littéraire, voir l'article de L. Boussard, « De Louis Aragon à Pablo Neruda : croisements et transtextualité », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 20 | 2009, mis en ligne le 2 février 2013. URL : <http://etudesromanes.revues.org/1884>. [Dernière consultation le 20 mai 2014]

² L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *op. cit.*, p. 15.

³ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 16.

⁴ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 15.

⁵ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 18.

domine le malheur, grâce à la « partition savante des murmures / Au confluent troublé du plaindre et de l'oiseau¹ ». Dans une séquence volontairement ambiguë où l'instance de première personne pourrait bien renvoyer à Neruda plutôt qu'à Aragon lui-même, la « guitare » est associée, jusque dans la paronomase, au « triste art » de la poésie, de sorte qu'elle apparaît à la fois comme l'instrument où s'exprime la souffrance et par lequel cette souffrance est oubliée ou surmontée dans le chant poétique :

Oh la guitare oh la guitare elle fait nuit mieux que la nuit
Les larmes sont mon seul nectar tout le reste n'est que du bruit
Oh la guitare pour le rêve oh la guitare pour l'oubli
Le verre à quoi la main le lève à l'âge où l'on dort dans les lits
Sans la guitare la guitare

Oh la guitare ma guitare il me la faut pour que je croie
À ce triste air à ce triste art qui m'aide à mieux porter ma croix²

Neruda est donc un nouvel Orphée qui, jusque dans les Enfers ouverts par le séisme, ignore la réalité de la mort et s'endort auprès de son Eurydice, il est

Cet Orphée
aux Enfers qui n'ira point chercher
La femme à pas muets de son inquiétude
Puisque Matilde est là comme la Croix du Sud³

Mais cet Orphée-là se révèle duplice : la magie surnaturelle de son chant, « puissance *fée* », s'est mise au service de la duperie « D'avoir chanté pour *or* le cuivre⁴ ». Ce que partagent le « je » et le « tu » de l'*Élégie*, c'est d'avoir « au mieux été des enchanteurs désenchantés⁵ ». Or la trahison de la terre, accomplie dans le séisme ravageur, est pour le « je » le signe que cette poésie louangeuse doit être abandonnée.

Le tremblement de terre chilien n'est donc, on l'aura compris, que l'occasion d'une rupture avec une espèce particulière de louange poétique. Les thèmes du faux or et du « siècle incertain », en 1966, et malgré la dénégation appuyée d'Aragon, trop appuyée pour n'être pas une prétérition qui laisse voir la douleur de l'aveu⁶, conduit à un niveau de lecture plus politique, qui est à mettre en relation avec l'ébranlement des rêves communistes qu'ont partagés Aragon et Neruda. Depuis *Le Roman inachevé*, la désillusion d'Aragon face à la politique soviétique n'a cessé de s'aggraver : l'*Histoire de l'U.R.S.S* qu'il publie en 1962 l'a

¹ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda, ibid.*, p. 17.

² L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda, ibid.*, p. 19.

³ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda, idem.*

⁴ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda, ibid.*, respectivement pp. 16 et 26. Nous soulignons.

⁵ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda, ibid.*, p. 26.

⁶ « Je parle de la terre et n'allez pas comprendre autre chose que les mots dont j'use n'allez pas substituer à la terre n'importe un concept ou l'autre autre affaire que la terre avec votre manie ainsi d'abuser des mots d'en faire miroirs d'en faire enfer prendre la terre pour autre chose que la terre et vous perdre à deviner tenter deviner en moi je ne sais quel secret quel drame porté sans le dire [...] ». L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda, ibid.*, p. 34.

amené à se documenter davantage sur la période stalinienne, et la première traduction française d'*Une Journée d'Ivan Denissovitch* de Soljenitsyne la même année (à l'initiative d'Elsa Triolet) lui ont confirmé les atrocités du goulag. L'*Élégie* met donc surtout fin, sous la répudiation manifeste d'une certaine louange, à la célébration poétique du communisme, dans lequel Neruda et Aragon avaient cru pouvoir *chanter* la douleur des autres, puisque l'utopie d'un avenir meilleur les autorisait à ne pas seulement la *crier*.

La seconde partie du livre, annoncée par la structure binaire de l'« Argument », rompt donc avec les sept séquences précédentes ; elle rejette brutalement le vers pour adopter d'abord la forme d'un long déversement de versets qui ne cessent, par leur longueur souvent démesurée, de tendre vers « l'épais taillis de [l]a prose¹ ». La parole s'apparente alors à un réquisitoire véhément contre la terre, autrement dit à une vitupération contre l'épreuve du temps, de la destruction et de l'Histoire. La plainte exige l'iconoclasme et la fin d'un certain lyrisme :

Grand silence qu'on n'y trouve plus d'objets à jongler plus de comparaisons possibles ni d'échos éveillés dans l'œil ou le souvenir plus de contre-chant de la vie au silence au si grand silence qu'il n'y pend plus ombre d'ombre au bras levé plus de manche au geste plus de rêve au regard plus d'hypothèses de parfum plus d'

Images

Plus jamais d'image un désert d'images partout pas même une image pour dire le silence le si grand silence hors son nom terrible de silence²

Dans cette large séquence, il est question d'étouffement par la terre et le silence, d'étranglement par le temps aussi :

[...] j'étouffe d'une absence de mots par quoi me fait l'air du langage à ce point défaut que le sens même de cette absence en bleuit de silence à ce point défaut à ce point qu'être en moi s'étrangle à ce point que j'asphyxie ô les mains du temps sur moi les pouces du temps les implacables pouces du temps aux cartilages de ma gorge³

La voix en première personne ne peut donc que mener la plainte d'une poésie perdue, et pousser un cri, puisque c'est un « crime de chanter⁴ » et que la terre « reni[e] ses fils chantants » en leur donnant un « baiser tordu mordu⁵ » – nouveau don de Judas au Poète-Christ. La séquence finale de l'*Élégie* proclame haut et fort, avec l'engloutissement de la maison de Neruda, la disparition d'une musique qui s'échappe dans une éternité qui n'est ni « mourir » ni « non mourir¹ » :

Nous sommes cette sorte atroce de vendange

Nous sommes le chant égorgé

Nous sommes cette fin du monde cette danse

¹ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 31.

² L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *idem*.

³ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *idem*.

⁴ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 34.

⁵ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 33.

¹ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 18.

De septembre
Ô pressoir ô tambour cruel ô pitié de mon ventre
Et pas un vers n'est autre chose que le cri¹

Mais dans ce deuil d'une certaine poésie incarnée par Neruda, le vers, on l'aura remarqué, est partiellement sauvé, puisque d'une part le vers libre prend ici le relais du verset-prose de la séquence précédente², et que d'autre part le vers vaut encore comme cri. Mieux encore : cette dernière séquence est un appel à continuer d'être, en tant que poète, « Bouche émissaire à gémir pour autrui vouée³ ». C'est plus qu'un jeu de mots : c'est le *pharmakon* qui sauve définitivement la poésie⁴.

En effet, le deuil de la poésie de célébration politique ne va pas sans ambiguïté. Traversant le silence où elle s'égorge dans l'Histoire, la poésie renaît comme cri pour porter la plainte des hommes, pour porter la parole des autres, dans la « pitié de [s]on ventre ». Et le poème de se faire l'exemple même de cette mission : en consacrant l'*Élégie à Pablo Neruda* à crier la douleur du poète chilien face à la catastrophe, Aragon en fait le cri porte-parole où la voix de Neruda elle-même s'entend. Le cri est aussi ventriloquie. Une intertextualité polymorphe se déploie dans tout le livre pour tisser la voix du « je » et celle de Neruda. On rencontre d'abord une épigraphe (« *Entre morir y no morir / me decidí por la guitarra*⁵ ») qui se retrouve transposée en français (« Entre mourir et non mourir [...] / D'à vivre ou d'à périr préférer la guitare⁶ »), puis reformulée, mais en italique : « *Entre les deux épées de vivre et de mourir*⁷ ». D'autres vers de Neruda traduits en français, mis en italique, parsèment le livre. Mais surtout, au plein centre du volume, un véritable dialogue se noue entre un poème de Neruda traduit en français (« Le Paresseux »), précédé de la mention « *Neruda chante*¹ », et la réponse du « je », précédée d'une sorte de didascalie « *Et moi murmure*² ». Or ce dialogue est plus qu'un duo, c'est un véritable tissage de voix. En effet, le poème de Neruda n'est pas vraiment traduit : cela tient à la fois de la translittération, mot à mot, marquant un mépris pour

¹ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 37.

² Le vers libre rétablit en quelque sorte l'équilibre entre les vers mesurés de la première moitié du livre (ceux de la maison, de l'architecture), et le verset syntaxiquement déstructuré et si proche de la prose où était évoqué le séisme.

³ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 38.

⁴ Si Neruda dénonçait lui-même dans « Le Paresseux » le lyrisme idéaliste de ceux qui « *s'exténueront monter / pour violer la lune douce / là-bas fonder leurs pharmacies* », il semble donc que pour Aragon l'attitude du poète chilien n'en soit pas si éloignée, du fait de l'espoir utopique qui s'affirme à la fin du même « Paresseux » : « *Et puis dans l'écume la lune / Rêve en fiancée océane / Pourquoi donc changer de planète* ». Pour ne vouloir plus décrocher la lune, Neruda se la réapproprie cependant comme reflet qui transfigure la terre... Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, pp. 23-24 (Nous soulignons).

⁵ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 11.

⁶ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 18.

⁷ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 37.

¹ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 23.

² L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 25.

la syntaxe française, et conservant ainsi quelque chose de l'étrangeté de la langue espagnole, et de l'adaptation personnelle¹. De même, la réponse du « je » s'ouvre sur une nouvelle citation de Neruda traduite, ce qui fait que la voix du « moi » semble encore parler celle de Neruda au moment de lui répondre et de l'inciter à délaisser leurs « songes » pour la plainte vraie du réel et de l'Histoire :

Pablo mon ami tu disais avec ce langage angoissant
Où se font paroles étranges
N'est large espace que douleur et n'est univers que de sang
Si loin que j'aïlle rien n'y change

Je connais ce souffrir de tout qui donne bouche de tourment
Amère comme l'aubépine

[...]

Pablo mon ami nous sommes les gens de ce siècle incertain
Où rien ne tient ni les toitures
Et quand sur la hauteur nous croyons voir se lever le matin
C'est un phare au loin de voiture²

Ainsi, toute l'*Élégie* apparaît comme un texte trouble, volontairement ambigu. Hommage à Neruda, marque de compassion, appel à quitter le lyrisme serein et « paresseux » de la célébration pour dire la réalité brutale de l'Histoire, oraison funèbre du chant communiste, avènement d'une poésie du cri et de la plainte, entreprise d'entremêlement de deux voix, l'*Élégie* est un peu tout cela à la fois. Dans la différence entre chant et murmure, dans la distance entre la voix orphique de Neruda et la plainte du « je » (« ombre-sœur lointaine / Qui t'écoute et te fait écho »), Aragon assigne au genre élégiaque son lieu, « le lieu de [l]a blessure³ » qui doit parler la douleur d'autrui mais aussi faire parler autrui dans sa douleur, fût-ce au prix de faire *dé-chanter* la parole poétique de l'ami-poète, de la désenchanter, ce que permet aussi la maladresse syntaxique de la traduction du « Paresseux » placé au milieu du livre. Une éthique élégiaque (par-delà le simple message politique) s'esquisse sous le rappel adressé à Neruda de sa vocation de poète, qui est dans le cri et la plainte exprimant la souffrance des hommes plutôt que dans la douce musique des songes et des utopies : porter la plainte des hommes, la plainte aussi des autres poètes, dans sa voix.

Plus complexe, sans doute, est la démarche de Pierre Emmanuel dans *Élégies*. Quoiqu'il n'ait guère rechigné à commenter ses propres œuvres, l'auteur n'a donné de ce recueil que de rares éléments d'auto-exégèse, sans doute parce qu'il n'a pas, à ses yeux, la valeur d'un *Tombeau d'Orphée*, comme le confirme d'ailleurs le fait qu'il ait reparu en 1948 dans un volume intitulé *Le poète fou suivi d'Élégies*. Le plus important commentaire auctorial

¹ Par exemple le dernier vers, « No quiero cambiar de planeta », est rendu par : « Pourquoi donc changer de planète », formule où s'efface le sujet énonciatif.

² L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *idem*.

³ L. Aragon, *Élégie à Pablo Neruda*, *ibid.*, p. 38.

est un passage du chapitre « Érotique et poésie » dans *Le goût de l'Un* (1963), qui rattache le recueil à un « débat intérieur », dont l'une des phases est le détour par « la rêverie homosexuelle, le Même s'identifiant à un Autre-Même pour se pénétrer et se saturer d'identité¹ ». Soucieux d'expliquer le processus de « création progressive, combien difficile et souvent contrariée, de la liberté en esprit² » dans son œuvre, P. Emmanuel explique cette « rêverie » par le désir d'une complétude de l'être, dont l'objet « peut être le Même, l'Autre, ou Dieu » et que le mythe de l'androgynie sous-tend :

Dans mes premiers poèmes, *Élégies*, cette tendance est manifeste. Psychique et spirituelle à la fois, elle correspond à une quête de l'unité par évanouissement ou dissolution de la limite : or tout est limite, jusqu'à moi en moi. L'angoisse du *Je est un autre* domine ma vie intérieure : comme si, n'acceptant pas d'être borné, je savais ce refus coupable. La hantise de la faute m'envahit dès que je cherche et parce que je cherche : que ce soit ma part virile, ou l'élément féminin en moi. D'abord jeu de masques, ruse avec la prohibition, l'homosexualité tendancielle devient bientôt le lieu privilégié de la faute.

Je parle ici d'une confusion d'adolescent, acceptée et dissipée depuis, mais dont je perçois encore l'écho dans ma durée intérieure, où l'âge compte moins qu'au calendrier. Virilité et féminité m'étaient alors des galaxies psychiques, des systèmes de rapports évolutifs, modes efficaces et parfois nécessaires de la découverte simultanée du monde et de l'être personnel – de la formation de ce dernier à travers ses différents rôles, ses différents *moi*. Ainsi, dans *Élégies*, Orphée avant Eurydice est non point un jeune efféminé mais un androgynie potentiel, que je puis regarder comme un Autre Même. Mais le dialogue avec lui reste clandestin. Nul n'en a la clef que moi : l'Orphée réel, l'ami de jeunesse, en ignore le sens ou presque, l'angoisse étant trop forte pour me laisser lui parler autrement qu'en symboles, sans m'adresser à lui. Il est significatif qu'un long poème intitulé *Châtiment de Sodome* figure au centre de ces *Élégies*³.

Ce dialogue « clandestin », inaccessible au lecteur, s'efface pour celui-ci derrière une politique de l'amitié poétique plus volontiers avouée, et qui constitue l'estuaire auquel aboutit la succession des poèmes. Ainsi que l'a remarqué François Livi, malgré l'apparente discontinuité d'un ouvrage qui « livre des fragments, des fulgurations, des échos d'un chant indéchiffrable », il semble qu'un « parcours [...] s'esquisse dans le recueil, qui relie "Naissance du verbe", le poème liminaire, au dernier, "Ode au futur" : l'aventure du poète-Orphée [...] qui par la Mort et dans la Mort espère atteindre à une "aube invisible", au Chant⁴ ». La traversée de la mort est l'élément mythique où fusionnent la poésie et la spiritualité, au point que les figures d'Orphée et du Christ puissent se superposer, comme P. Emmanuel le laisse entendre dans *Le goût de l'Un*, lorsqu'il précise qu'il « emploie le mot *mythe* indifféremment pour désigner la légende d'Orphée et l'un des mystères centraux du christianisme, parce qu'ils ont, dans la psyché, un même rôle symbolique, d'ailleurs compatible avec un sens religieux » et qu'il définit comme « une *aspiration* imaginaire à être

¹ P. Emmanuel, *Le goût de l'Un*, Paris : Seuil, 1963, p. 153.

² P. Emmanuel, *Le goût de l'Un, ibid.*, p. 152.

³ P. Emmanuel, *Le goût de l'Un, ibid.*, pp. 153-154.

⁴ F. Livi, « Notice » d'*Élégies*, dans : P. Emmanuel, *Œuvres poétiques complètes, tome premier 1940-1963*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 2001, p. 1127.

éternel et libre¹ ». Le recueil confond de fait – Pierre Brunel y a insisté² – Orphée, cité dès le poème « L'Âme double », et le Christ, dont la présence est explicite à partir de « La Sainte Lance ». La catabase – descente sur « l'autre versant, en pente douce vers les tombes³ » – équivaut à une traversée de la Mort, toujours représentée comme un paysage dur et froid, « froide cire des paysages⁴ » aux « roides / vignes hideusement foudroyées par l'hiver⁵ », aux « lacs de sombre ivoire⁶ » et aux « oiseaux de gel⁷ », parce que « la Mort et le ciel sont d'un même cristal / cruel à dessiner l'absence⁸ ». Il convient de lui assigner une fonction spirituelle, puisqu'elle tient de l'ascèse :

[...] Et l'Âme aride se recueille
 aux premières rosées que dispense sa nuit :
 quand se décante un tourbillon tacite d'ombres
 et flûtes égouttant leur chant, quand le bouleau
 où s'ébauchait la femme nue (pétrifiée
 dans la rigidité rituelle des mâles)
 revêt son immortel feuillage tout d'hiver⁹.

et de la quête de l'unité, de la complétude ontologique :

[...] Deviens femme en mourant
 nais double et un ! chair revêtant l'unique plaie
 qui est sexe mais mer aussi et firmament
 dit l'Ange, et mon chemin¹⁰.

Mais, dans ce recueil inaugural qui s'ouvre symptomatiquement par « Naissance du verbe », il s'agit également pour le poète de trouver sa voix, d'élever son chant propre. Quête spirituelle et quête de l'œuvre ne font qu'un. Or, c'est précisément en s'inscrivant à la fois dans la lignée mythique d'un Orphée-Christ et dans la communauté historique des poètes crucifiés que P. Emmanuel entend faire surgir son œuvre poétique. Le début de « Naissance du verbe » fonde un lieu polyphonique et ouvert où la « bouche amère » peut laisser « retenti[r] » son chant élégiaque tourné « vers ses morts » comme le « pays sans nom » en lequel il s'origine :

Les poètes sont les murs nus de la maison
 crépis de cris, de sel, de lèvres, de nuages
 fondés sur l'infini des larmes et jetés
 à l'infini du ciel errant. La seule lune
 réchauffe l'or cendrex et sonne, cor perdu

¹ P. Emmanuel, *Le goût de l'Un*, op. cit., p. 82.

² Voir l'article de P. Brunel, « Pierre Emmanuel et Federico García Lorca », *Cahiers Pierre Emmanuel*, n°3, op. cit., pp. 124-125 en particulier.

³ P. Emmanuel, « La Chasse du matin », *Élégies*, op. cit., p. 17.

⁴ P. Emmanuel, « Ô regret », *Élégies*, *ibid.*, p. 8.

⁵ P. Emmanuel, « Châtiment de Sodome », II, *Élégies*, *ibid.*, p. 12.

⁶ P. Emmanuel, « Châtiment de Sodome », I, *Élégies*, *ibid.*, p. 8.

⁷ P. Emmanuel, « Ô regret », *Élégies*, *idem*.

⁸ P. Emmanuel, « Ô regret », *Élégies*, *ibid.*, p. 7.

⁹ P. Emmanuel, « L'Âme double », *Élégies*, *ibid.*, p. 5. Le verbe (*se*) *décanner* revient comme un leitmotiv dans le recueil ; on le retrouve notamment dans les poèmes « Le jeune mort » et « Ode au futur » (respectivement p. 21 et p. 28).

¹⁰ P. Emmanuel, « Châtiment de Sodome », II, *Élégies*, *ibid.*, p. 12.

dans la mélancolie du sombre sang et l'Ombre¹.

Le frémissement de la voix poétique dans le second poème, « L'oubli », se fait dans l'intime proximité de la Mort, quand « l'haleine de la Mort s'émeut de vertes ondes / chant d'une herbe foulée, bond d'un insecte, jeu / d'un son² ». Après le poème central « Châtiment de Sodome », il faut que le poète assume un « Chant de nuit » qui projette l'éclairage du mythe (celui de l'Orphée-Christ) sur le monde de l'Histoire. Car la quête de l'unité spirituelle perdue fait trébucher le poète sur les morts *du jour*, les cadavres exposés à la lumière de l'actualité – dans lesquels on reconnaîtra surtout les victimes de la guerre d'Espagne puisque la majorité des poèmes du recueil datent de 1938 et 1939 :

Tu es loin. Entre nous tout est cendre : la nuit
est cendre pénitentielle du silence
les mots tombent en cendre et le geste. Les morts
suspendus aux rameaux cendreaux de l'épouvante
si je fuis dans le jour je me heurte à leurs corps
qui cèdent me vêtant de démence et de cendre
fuite dans la forêt de sang et nulle orée
Ô haletante pourriture Ô éperdus
tombeaux qui talonnez ma vie Ô mains hagardes
des ombres Ô clameur Ô fumées
d'ancien cri³

La suite du recueil égrène les morts ; la section intitulée « Sur un mort inconnu » enchaîne des poèmes aux titres significatifs, « Sur un mort inconnu », « À un poète mort », « Le jeune mort », puis laisse place au « Requiem pour Antonio Machado ». Comme l'a bien remarqué P. Brunel⁴, les ombres de García Lorca et de Machado hantent cette partie du recueil : poètes crucifiés par la guerre et la violence de l'Histoire, ils sont les morts que doit porter la parole poétique.

C'est une même lignée, ou une même « ligne de faîte » dirait-on en reprenant le titre d'un essai de P. Emmanuel, qui relie les poètes contemporains à la figure d'Orphée-Christ, entre lesquels les poèmes tissent des échos, comme ce « parallèle [...] saisissant⁵ », relevé par P. Brunel, entre un vers du « Jeune mort » : « Orphée ? Il se défait ici nu et sans gloire¹ », et l'*incipit* du « Requiem pour Antonio Machado » : « Ton Âme dénuée de tout sauf de ses morts² ». À l'instar de Machado, P. Emmanuel garde en son âme les morts ; l'élégie sera un reliquaire, mais sans ostentation. Car l'important, pour conserver la mémoire des poètes morts, est de porter leur voix. Une subtile ventriloquie se met alors en place, en laquelle la

¹ P. Emmanuel, « Naissance du verbe », *Élégies, ibid.*, p. 3.

² P. Emmanuel, « L'oubli », *Élégies, idem.*

³ P. Emmanuel, « Chant de nuit », *Élégies, ibid.*, p. 15.

⁴ Voir P. Brunel, « Pierre Emmanuel et Federico García Lorca », *loc. cit.*, pp. 122-125 notamment.

⁵ P. Brunel, « Pierre Emmanuel et Federico García Lorca », *ibid.*, p. 125.

¹ P. Emmanuel, « Le jeune mort », *Élégies, op. cit.*, p. 22.

² P. Emmanuel, « Requiem pour Antonio Machado », *Élégies, ibid.*, p. 23.

voix du poète assume la voix d'Orphée, qui elle-même porte par anticipation les voix des jeunes poètes morts dont il est « l'archétype et la source¹ » :

Nul sépulcre n'aura ma forme, chante Orphée
nulle fleur ne boira mon souffle ombreux, sinon
quelque humble ortie, aux morts et aux poètes chère.
Mais partout s'ouvriront inquiètes mes Ombres
mon abîme sera le creux d'une main
dans le gémissement d'une bête en gésine
dans la poitrine d'un oiseau sans lendemain
et ma lumière dans vos yeux et votre sang
Ô jeunes morts encore à naître de mon chant²

Unies par des liens de semblance et de descendance à Orphée, ces jeunes victimes de la guerre, martelée dans « Le jeune mort » et décrite dans toute son horrible réalité, se voient assurées de survivre dans la mémoire de la poésie, « voix chaude (encore éblouie du crissement des tombes) » qui a partie liée avec « la mer éternité » puisque l'océan fait écho au chant originel : « Bas le rude océan pleure la voix d'Orphée ». Ainsi un chant nouveau s'élève au-dessus de la guerre, avec son « atroce voix [...] enténébrant / la Mort ». C'est pourquoi le « Requiem pour Antonio Machado » annonce la reverdie après le sacrifice sanglant :

Un jour tu reviendras
dans la lumière chaste des déserts
par les torrents de la profonde Espagne et les tombeaux
Ô jeune mort criblé d'années que tu es beau
toi qui brises l'affreux baiser de la naissance
toi qui danses pierre sur pierre avec transport
et gonfles le drapeau coléreux des blés rouges
par-delà les longs murs de soleil et de poudre
au haut desquels verdit lierre antique la mer³.

Le finale du recueil, « Ode au futur », amplifie par conséquent la combinaison des motifs de du souffle orphique sur « l'humble ortie » et de la naissance dans le chant qu'on a vus dans « Prière sur le seuil » ; la parole poétique devient à la fois ventriloquie et germination, commémoration éthique ouvrant un horizon eschatologique :

Si je pleure sur vous mes morts c'est que mes pleurs
sont les immensités futures de votre Ombre
si je chante sur vous mes morts c'est que mon chant
vous mêle doucement à la terre fidèle
tout est pacifié dans l'ultime secret
qui renfermant le temps impatient de naître
va pourrir en l'humus et pousser un futur
non figuré sinon tacite en le poète¹

On devine qu'un glissement, étayé par l'étymologie, s'opère de « l'humble ortie » à cet « humus » pour aboutir à la levée de l'herbe :

Chacun de ces regards je le reposerai

¹ P. Brunel, « Pierre Emmanuel et Federico García Lorca », *loc. cit.*, p. 124.

² P. Emmanuel, « Prière sur le seuil », *Élégies, op. cit.*, p. 20.

³ P. Emmanuel, « Requiem pour Antonio Machado », *Élégies, ibid.*, p. 25.

¹ P. Emmanuel, « Ode au futur », *Élégies, ibid.*, p. 26.

sur un monde de Chant tranquille – un fleuve, une herbe
un appel de couleurs et d'oiseaux dans le soir
une rose contrariant l'ampleur de l'ombre
un geste nu d'enfant surpris¹ [...]

Si le poète continue à « bute[r] aux corps mal équarris aux os rouillés » de la guerre, son cri s'est apaisé en un chant qui rend la mort habitable parce que les morts s'y montrent accueillants :

Et malgré la terreur fulgurante de l'âge
malgré le bleu exterminant de l'œil sans Dieu
votre douceur demeure Ô morts sur cette terre
pour consoler le soir aux mains brûlées de cri² [...]

Innervée par la parole des morts, le chant élégiaque découvre la douceur de la Mort. La traversée orphique a opéré une conversion du cri de terreur en chant de mémoire, c'est-à-dire en une architecture lustrale et chaleureuse – maternelle, peut-être – qui accueille les morts, et qui, ce faisant, transforme la mort en lieu hanté, fraternel, mystique, et donc désirable quoique « sévère » :

Mais sévère est le jour consacré à la Mort
cruelle la bonté du ciel sur tant de ruine
que mon Âme réconcilie avec le jour.
Et l'inférieure écume aux lèvres d'homme née
ne s'apaise qu'avec la mort de tout l'esprit
quand l'essaim des cris noirs se dissipe dans l'aube
où se lève l'abîme aux mains de pierre et d'Or
dans le geste premier virginisant la Mort³.

L'élégie se définit alors vraiment, chez P. Emmanuel, comme une « poésie qui naît de la guerre⁴ ». Mais si les flots d'alexandrins d'*Élégies*, assez inhabituels au XX^e siècle, semblent renouer avec l'épopée, dont la proximité originelle avec le genre élégiaque est toujours latente et disponible, il en va surtout d'une poésie animée du souci éthique et politique de porter la voix des morts, par le moyen de la ventriloquie, qui constitue une des clefs de la parole élégiaque : « Le mort / parlant pour moi / Je n'osais plus me taire¹ ».

¹ P. Emmanuel, « Ode au futur », *Élégies, ibid.*, p. 27.

² P. Emmanuel, « Ode au futur », *Élégies, ibid.*, p. 26.

³ P. Emmanuel, « Ode au futur », *Élégies, ibid.*, p. 28.

⁴ « La poésie qui naît de la guerre » est un texte court datant de 1945, recueilli par P. Emmanuel dans *Poésie raison ardente* (1947).

¹ B. Vargaftig, IV, *Description d'une Élégie, op. cit.* (non paginé).

III- Éthique de la parole élégiaque

L'élégie contemporaine, à elle seule, suffirait sans aucun doute à justifier l'orientation éthique de la poésie après Auschwitz et Hiroshima. Comme l'écrit avec justesse J.-M. Maulpoix, « L'élégie ouvre à la poésie l'espace d'une éthique¹ ». Une question se pose pourtant, qui ne peut manquer de faire débat : de quelle leçon l'élégie contemporaine, en sa façon souvent radicale d'affronter la perte et surtout la mort, est-elle porteuse ? Ou, pour le formuler autrement, quelle réflexion morale se dit dans l'élégie, qui ne trouve peut-être pas ailleurs à s'énoncer ?

Acquiescement à la finitude

J.-M. Maulpoix a tenté, le premier, d'appréhender la leçon morale de l'élégie contemporaine comme « adhésion à la mortalité² » : « L'expérience poétique moderne inflige pour l'essentiel une *leçon* forcée de consentement à la disparition³ ». On se souvient que, s'autorisant de l'origine grecque du genre, le critique pose d'abord que l'élégie tient, après la Seconde Guerre mondiale, « du genre épique en amont et en aval : elle procède d'une idéalité épique qu'elle présente comme perdue, et elle tend vers une espèce de morale pseudo-épique qu'elle invite à retrouver au plan personnel⁴ », en se ressaisissant comme être mortel, c'est-à-dire en acquiesçant, dans la lignée de Rilke, à un « dessaisissement » ontologique qui « constitue » paradoxalement « un acte de foi dans la langue, dans le monde et dans l'être¹ ». Il paraît difficile de nier, en effet, qu'un grand nombre de textes élégiaques contemporains (qu'ils conservent peu ou prou une perspective eschatologique, voire une prétention à sublimer poétiquement la perte, ou qu'ils se soient détournés de ces horizons et défaits de ces espérances) répondent à une exigence éthique profonde, qui est de dire notre commune condition d'être voués à disparaître, et d'adhérer ainsi en toute lucidité à la finitude.

¹ J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, op. cit., p. 150.

² J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, *ibid.*, p. 150.

³ J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, *ibid.*, p. 149.

⁴ J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, *ibid.*, pp. 149-150.

¹ J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, *ibid.*, p. 150.

C'est par exemple le cas de J. Grosjean, dont le recueil paraît en effet rythmé par une oscillation entre révolte et apaisement, angoisse et consolation. D'une part, les *Élégies* procèdent en effet d'une sorte de révolte sensible dans « la forme d'amer et d'admirable *défi* que prend le plus souvent dans ce livre l'affirmation têtue du lien amoureux, défi lancé au temps ou au ciel¹ », défi porté et souligné par la fréquence du lexique militaire, trait épique, et par une célébration de la femme déité qui frise parfois le blasphème, en ce qu'elle réunit des qualités du divin (fulgurance, ubiquité, élévation) et une sensualité toute charnelle. Mêlant transcendance et érotisme, elle amène le « je », par sa disparition, à envisager la haine de Dieu : « Si tu t'endors dans les tombeaux du monde, je haïrai le *luceat eis quam olim Abrahæ promistiti et semini ejus*² ». La dénégation de la mort de l'être aimé prend quelquefois la forme d'une indignation : « Ce n'est pas possible, pas tolérable, pas vrai que tu puisses être l'image seulement de ce que tu fus et te soustraire à ma vivante mort derrière l'inaltérable empreinte de ton visage³ ». Mais, d'autre part, il est aussi des moments d'apaisement dans la proximité et la hantise de la femme, comme à l'ouverture de l'élégie XVI, où le rythme ternaire impose son accalmie aux tourments : « Que j'aie la face fouettée de pluies ou la fièvre sous l'âme, j'éprouve ta paix dans la tempête, ton ciel dans l'ombre, ton ombre dans la canicule⁴ ».

La transfiguration de la femme à la toute fin du recueil conduit alors à une véritable acceptation de la mort. Délivrée de ses apparences, la femme monte en gloire, comme Dieu, dans la trente-troisième et dernière élégie. N'y a-t-il pas d'ailleurs quelque signification implicite du chiffre XXXIII qui selon la tradition chrétienne correspondrait à l'âge du Christ au moment de son sacrifice ? Quoi qu'il en soit, la transfiguration se laisse appréhender par l'isotopie de la lumière qui sature certains versets :

J'avais pas à pas dans ta gloire, à bout d'automne et d'âge, parmi l'or gaspillé et la rumeur des feuillages qu'on foule.

Trop merveilleux l'hiver dont tu te fis la pure lueur sur mes paupières pesantes ! et je fus pris d'affreuse dormition quand renaissait dans le val l'herbe en fleurs.

Premier visage et dernière clarté, je ne pouvais m'éveiller sur les monts qu'à ton aspect de feu, de neige et d'âme¹.

Les images de la mort et de la résurrection (sommeil et éveil, hiver et reverdie) et le lexique religieux (« gloire », « âme ») soutiennent l'idée d'une transfiguration (« visage » issu d'une

¹ Ph. Jaccottet, *L'Entretien des Muses*, op. cit., p. 207.

² J. Grosjean, *Élégies*, op. cit., p. 131.

³ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 128.

⁴ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 141.

¹ J. Grosjean, *Élégies*, *ibid.*, p. 175.

« clarté ») conjuguee implicitement à la définition de Dieu comme alpha et oméga. Les retrouvailles adviennent, dans l'instant où s'accomplit la présence sensuelle : « Je retrouve, à la senteur du gléchome ta sombre aisselle et ma soif de tes yeux qui font chanceler le ciel d'avril¹ ». Un corps glorifié, lumineux, numineux, apparaît enfin au terme du « sourd combat² » du chant poétique contre la mort : « La patiente écriture qui me parla longtemps à mots couverts au fond de l'âme, t'illumine le corps³ ». L'itinéraire vers la femme, « blessure et baume⁴ », ne s'avère pas vaine, chez J. Grosjean. Il a ouvert une béance mais s'achève sur un apaisement de la douleur par une présence plus intense.

Questionnement maintenu

À la fin de son livre *Poésie et question*, Évelyne Lloze, nouant un dialogue explicite avec J.-M. Maulpoix, engage cependant à infléchir certains aspects de la réflexion de ce dernier. Reprenant une proposition déjà en germe dans le chapitre que J.-M. Maulpoix consacre à ces deux genres dans *Du lyrisme*, elle commence par envisager l'ode et l'épigramme comme un double *ethos*, contrasté, où s'inscrit la dimension affective de la poésie contemporaine⁵. Elle est ainsi amenée à formuler, de façon ferme, la réflexion éthique portée par un certain nombre d'auteurs contemporains dans leurs poèmes épigrammatiques (en particulier James Sacré, Jacques Roubaud, Valérie Rouzeau et Antoine Émaz). L'épigramme est définie comme le lieu d'une « polarité dialogique⁶ », « tension d'une transitivité⁷ » où une rencontre est possible malgré l'impossibilité de la fusion. C'est emblématiquement le cas dans l'épigramme de deuil, sur laquelle s'attarde É. Lloze, en précisant que désormais elle renonce à tout un appareil mythique et sublimatoire qui visait à combler (en l'objectivant) voire à neutraliser ou à rédimmer la perte, préférant « attester dans la langue une vibration de présence qui demeure¹ ». Il s'agit de faire parler les morts, de maintenir la possibilité d'un dialogue avec eux, ou de leur rendre hommage, mais sans retour plaintif sur soi : l'altérité disparue résonne encore, mais dans le passé, dans l'Histoire – autorisant une parole épigrammatique foncièrement

¹ J. Grosjean, *Épigrammes*, *idem*.

² J. Grosjean, *Épigrammes*, *ibid.*, p. 176.

³ J. Grosjean, *Épigrammes*, *idem*.

⁴ J. Grosjean, *Épigrammes*, *ibid.*, p. 118.

⁵ La remarque en a été faite également par D. Combe, dans *Poésie et Récit*, *op. cit.*, pp. 171-173.

⁶ É. Lloze, *Poésie et question. De la poésie comme pensée critique de l'hospitalité*, Bruxelles : La Lettre volée, 2013, (Essais), p. 207.

⁷ É. Lloze, *Poésie et question*, *ibid.*, p. 208.

¹ É. Lloze, *Poésie et question*, *ibid.*, pp. 219-220.

transitive, de laquelle la lamentation personnelle est abandonnée, voire interdite. La rupture avec la tradition est en cela manifeste :

Et nous ne croyons pas qu'il y ait seulement là « dénégarion du vide » mettant entre parenthèses, par le processus d'écriture, la perte. Ou, pire, sur le mode d'une récupération se prévalant des pouvoirs insignes de la « gloire » poétique, s'en servant en quelque sorte – pensons à Ronsard, et à Mallarmé par certains aspects –, qu'il y ait là la construction d'un édifice verbal remplaçant le face-à-face *je-tu* par celui du poète avec la poésie ou la postérité, ce qui équivaldrait pour le moins à prendre ses distances avec la mort de l'autre, ou bien à rejeter tout l'éphémère de la parole pour au contraire en hausser à l'extrême le prétendu pouvoir salvateur de sacralisation / éternisation. Le registre, d'évidence, est ici fort différent : nous serions plutôt, dans notre modernité poétique du côté d'un écrire-souvenir conscient du caractère fallacieux ou daté comme de la rouerie de telles postures, renvoyant à une asymétrie manifeste dans le rapport d'amour qui débouche parfois sur une totale objectivation, nous paraissant relever maintenant d'horizons heureusement désuets. Nous serions plutôt là dans une tensionnalité élective vers l'altérité disposant plus à l'adresse, au « dialogue », au témoignage *sotto voce*, à l'épure même, loin des pièges du legs trop pompeux ou de l'autocélébration¹.

Dépouillée des allégorisations et transfigurations romantiques, de la grandiloquence bâtisseuse d'architectures où le verbe rivalise avec le marbre, mais aussi du narcissisme du « *lamento* d'épanchement solipsiste² », l'élégie contemporaine se fait œuvre de lucidité. Or É. Lloze relève à juste titre la double implication ontologique et éthique d'une telle assignation, remarquant que « si le "chromatisme affectif" propre au registre élégiaque alimente toujours nombre d'œuvres, il semble qu'il se cristallise surtout, dans un travail de déplacement déjà sensible dans l'entre-deux-guerres chez des auteurs comme Reverdy et Michaux, autour d'un questionnement prioritairement ontologique, voire pour certain un questionnement aux prolongements éminemment éthiques³ ». En effet, « l'élégie contemporaine, donatrice, en lieu et place d'une plainte aux consonances psychologisantes, d'une forme de vérité métaphysique, [...] vérité vécue et dite au plus près de l'expérience commune, sensible à la prégnance du monde alentour » a affaire à « la douleur quotidienne d'être, celle de chacun, contingente, circonstancielle, mais commune¹ ». En cela réside son exigence éthique : « Du vivre elle dit plutôt le plus dérangent et le plus ordinaire à la fois, dans une pureté d'évidence dont la rectitude s'avère aussi affaire de morale, "une morale simple, au fond : rester debout²" ». É. Lloze, en conséquence, prend ses distances vis-à-vis de certaines propositions de J.-M. Maulpoix, l'éthique de l'élégie n'étant pas réductible, selon elle, à un « consentement à la disparition³ » – proposition qu'elle juge « devoir être considérablement

¹ É. Lloze, *Poésie et question, ibid.*, p. 220. Des notes signalent que la formule « dénégarion du vide » est empruntée à J.-M. Maulpoix et que le terme « dialogue » renvoie au titre d'un poème de J. Roubaud.

² É. Lloze, *Poésie et question, ibid.*, p. 222.

³ É. Lloze, *Poésie et question, ibid.*, p. 224. Le « chromatisme affectif » est une dénomination empruntée à E. Cassirer.

¹ É. Lloze, *Poésie et question, ibid.*, p. 225.

² É. Lloze, *Poésie et question, ibid.*, p. 226. La citation est issue d'un entretien d'A. Émaz.

³ J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour, op. cit.*, p. 149.

nuancé[e]¹ ». « On est loin dès lors d'une éventuelle "éducation sentimentale"² », écrit-elle en réponse à l'auteur de *La poésie comme l'amour*.

Ces deux points de vue critiques, distinguant une morale du consentement et une morale de l'affrontement, une éthique du dessaisissement accepté et une éthique de l'interrogation maintenue, ont pourtant le commun mérite de souligner la dimension profondément humaine (existentielle, au moins, humaniste aussi, le plus souvent) de l'élégie contemporaine. Nous voudrions insister ici, dans le prolongement de ces propositions, sur la manière dont cette éthique est indissociable de la parole élégiaque, et donc d'une conception du poème et du langage.

Une parole de « l'être avec »

L'élégie peut se définir, dans la perspective d'É. Lloze, comme une parole poét(h)ique de « l'être-avec³ », du *penser-à*, du tropisme qui nous pousse à rejoindre le disparu sans nier sa disparition.

Le poème élégiaque contemporain privilégie ainsi un certain nombre de figures qui tendent à expliciter cette intentionnalité fondamentale, en ouvrant un lieu figural où ce mouvement puisse s'inscrire, à défaut de pouvoir pleinement s'accomplir. Figures asymptotiques, donc, qui font sens par leur inachèvement. É. Lloze repère de la sorte quatre figures essentielles de la dimension dialogique de la poésie contemporaine – l'exclamation, la question, l'adresse au *tu* et la prosopopée¹ –, en insistant sur l'usage peu oratoire que les poètes contemporains font de cette dernière figure, si irréaliste, en réduisant sa « visée didactique » comme son « caractère allégorique » et en remettant en valeur son « travail de transfert des voix », puisque « le texte poétique [a] alors affaire autant au sans-prise du dehors qu'à l'altérité sans voix des choses² » et « promet du face-à-face » tout en se gardant de toute « pompeuse transfiguration³ ». Nous ajouterions volontiers que, dans le cas précis de l'élégie,

¹ É. Lloze, *Poésie et question*, *op. cit.*, p. 225, note 3.

² É. Lloze, *Poésie et question*, *ibid.*, p. 225. L'expression citée est de J.-M. Maulpoix (*La poésie comme l'amour*, *op. cit.*, p. 149).

³ É. Lloze, *Poésie et question*, *ibid.*, p. 237. On jugera de la reprise paradoxale que fait É. Lloze de cette formule « être-avec », associée par Heidegger à l'inauthenticité, et à laquelle elle restitue un rôle fondamental dans l'éthique.

¹ É. Lloze, *Poésie et question*, *ibid.*, pp. 180-207.

² É. Lloze, *Poésie et question*, *ibid.*, p. 202.

³ É. Lloze, *Poésie et question*, *ibid.*, p. 203.

l'adresse au *tu* prend souvent la forme rhétorique, corollaire à la prosopopée, de l'allocution, qui permet de s'adresser à un absent.

Une telle parole dialogique est le domaine où se déploie toute élégie. Nous avons déjà rencontré à plusieurs reprises, au cours de nos analyses, ces figures qui lui donnent son aspect reconnaissable. Mais certains poètes les nouent plus explicitement que d'autres à une interrogation éminemment éthique sur la précarité humaine. Nous voudrions y insister à travers les exemples de J. Chessex et de Guillevic.

Comment entendre de titre d'un poème de J. Chessex qui prend place dans *Les Élégies de Yorick* ? Comment en comprendre la réduplication ? Le lecteur peut hésiter entre trois interprétations au moins : la première, métadiscursive, supposerait que le poème, dans un mouvement autotélique, se désigne comme une réflexion sur le genre dont il procède et qu'il exemplifierait de façon idéale-typique ; la seconde, pragmatique, lirait dans le titre un redoublement qui dirait que le poème accompagne sa propre disparition, chant du cygne d'un genre qui s'éteint ; la troisième, enfin, y verrait un génitif biblique, à valeur hyperbolique, qui ferait du poème le sommet ou la quintessence de la tradition élégiaque.

Aucune de ces interprétations ne peut être immédiatement invalidée par la lecture du texte, même si, par ailleurs, l'interprétation pragmatique est affaiblie par le fait que huit autres élégies suivent le poème en question dans le recueil, et six d'entre eux portent encore dans leurs titres mêmes le nom du genre. Mais, quelque sens que l'on attribue d'abord au titre, il permet d'ancrer nettement le genre dans la réflexion éthique et existentielle que le poème développe. En effet, le texte s'ouvre en mettant au jour le regret fondamental de l'élégie, et peut-être de toute parole poétique moderne, regret explicite depuis le romantisme au moins : la perte de l'inspiration divine. L'élégie s'élabore sur le deuil du Verbe biblique, dans lequel être et parole ne font qu'un :

Si Dieu m'avait dicté mes mots comme il faisait
Quand il avait besoin d'un chant sublime pour son Livre !

Fragment du chant premier
Poème toujours à regretter du temps qui se vide du temps

Juste après cet éloignement de l'horizon métaphysique, le motif de la *recusatio* refait surface, qui met à distance l'épique :

Plainte condamnée à demeurer l'ombre
De l'orchestre héroïque et doux
Qui faisait sonner ses cuivres solaires
dans un autre Âge

Suivent deux strophes qui esquissent le récit d'un autrefois où le jaillissement de l'inspiration est décrit comme simple et spontané. L'inspiration est rattachée à des motifs paysagers et sensuels, unis par le transfert métaphorique, et qui dessinent en creux l'image d'un bonheur naturel – rousseauiste, pourrait-on dire en songeant à la nationalité suisse de l'auteur, puis amoureux. Le lexique inchoatif se trouve associé à l'aspect sécant de l'imparfait qui donne l'impression d'un processus créatif ininterrompu :

Et le poème jaillissait de ces cimes
et de leurs pentes
Se muait en élégie aussitôt que je l'écoutais
monter en moi et prendre forme

Un jour j'étais penché sur un beau corps
Me promenant par ses cimes et par ses pentes
Et le poème qui survenait de ce paysage
Se faisait élégie à sa naissance¹ [...]

L'inspiration se présente donc comme immédiatement élégiaque, fondée sur le sentiment de la précarité de ces "paysages", si bien que la strophe suivante greffe sur le processus continu de l'inspiration l'épanchement inépuisable des larmes et un questionnement lancinant :

Source où je descends à ta nuit de miel frais
pour quel regret
Pour quel savoir de ces départs et de ces haltes
Si toujours se réveille un voyageur
à quelles alarmes
Quoi me parle dans la cave de tes os
Toujours pour assombrir mes mots²

La hantise élégiaque se met en place. Le motif de la catabase, intériorisée, renverse l'inspiration jaillie du contact sensible en inquiétude venue du dedans de l'être même du locuteur. Une voix indéterminée et venue de la profondeur de l'être se met à ventriloquer la parole du poète. Le pronom « quoi » dit l'inconnu, le non-être ou l'être-absent qui suscite la hantise, ce « tu » anonyme qui voue le sujet élégiaque à une veille, à une stase flottante entre « départs » et « haltes ».

Ce « tu » prend fugacement un visage, celui de Yorick, interlocuteur, depuis le début du recueil, du poète-Hamlet obsédé par la mort et le deuil, visité par les spectres : « Ton visage passe avec la lueur du soir / sur les tombes d'Elseneur ». Allocutaire, ou plus encore *alter ego* ? Double nécessaire, en tout cas, à la voix du poète, qu'elle suscite et hante, et nourrit d'un chant inconnu, proprement étranger au monde, comme le souligne une double notation. En effet, la voix élégiaque, "ventriloquée" par Yorick, est irréductible au chant de la mésange, chant-louange d'un monde qui est permanence : « la mésange en toute saison chante

¹ J. Chessex, *Les Élégies de Yorick*, Yvonand : Bernard Campiche, 1994, p. 140.

² J. Chessex, *Les Élégies de Yorick*, *ibid.*, p. 141.

un autre air ». Elle est aussi réponse à la voix, lugubre, ou plutôt *glaciale*, dirait M. Guiomar¹, du *vent de l’Au-delà* : « Mais le vent vient d’autres bois inconnaisables² », puisqu’elle entonne un chant de mortel, qui tisse l’absence et la présence, la vie et la mort :

Et mon chant lie un autre espace que celui
du visible et de l’invisible
Où s’affrontent la joie et l’ombre
Comme le givre et le soleil triste
Dans l’arrière-saison pleine d’odeurs
De pommes trop sucrées et de tombes³

Après l’allocution à Yorick c’est la brève prosopopée de l’Élégie personnifiée (par laquelle le titre du poème trouve une nouvelle justification, que l’on retiendra comme la plus pertinente, celle d’une élégie énoncée par l’Élégie) qui introduit l’interrogation éthique et existentielle sur laquelle se clôt le texte. Paradoxalement, cette interrogation prend l’apparence d’une réponse, mais celle-ci est bientôt renvoyée à un questionnement, ne serait-ce que par le modalisateur « peut-être » et le vocable « mystère » :

Je suis à la recherche du secret
Qui me ferait aimer la mort, dit l’Élégie
Et moi je n’ai pas de peine à lui répondre
Si je suis cette part de moi qui me fuit
Et je dis cette obscurité étale
Sans gloire et sans mensonge attendant
D’être moins sot et moins aveugle
Peut-être à la fin pour voir les rayons du mystère zélé
À m’accabler à me ravir ce peu de terre⁴

À l’instar de la philosophie selon Montaigne, l’élégie se définit comme un apprentissage de la mort, un dire de la lucidité face à l’« obscurité étale » de la mort. Le poète, empruntant son lexique à la religion, appelle et attend la révélation d’une vérité de l’existence, qu’il interroge et dont il interroge la possibilité même. L’élégie devient cette quête de sens provoquée par la dépossession qui définit l’être mortel, dans le ravissement de « ce peu de terre » où il vit et où sera sise sa tombe, mais aussi dans la fuite de son être même. Car on aura noté l’ambiguïté du vers « Si je suis cette part de moi qui me fuit », où le morphème « suis » peut tout aussi bien ressortir au verbe *suiivre* (et alors il s’agit de dire l’échappée d’une part de soi vers les limbes du passé) qu’au verbe *être* (et alors l’être entier se réduit à cette échappée même qui le ronge peu à peu).

La troisième séquence d’*Étier* de Guillevic s’intitule « Élégies ». On sait que Guillevic est un poète qui ne cesse d’interroger l’existence, le face-à-face de l’homme et des choses, la solitude et la solidarité humaines, également. Mais la section « Élégies » est exemplaire d’une

¹ Voir M. Guiomar, *Principes d’une esthétique de la mort*, op. cit., pp. 433-450.

² J. Chessex, *Les Élégies de Yorick*, op. cit., p. 141.

³ J. Chessex, *Les Élégies de Yorick*, idem.

⁴ J. Chessex, *Les Élégies de Yorick*, ibid., pp. 141-142.

manière d'interroger la précarité de l'homme sans concession, dans un lyrisme radicalement épuré. L'élégie est, dès le premier texte de la section, le poème d'une avancée vers une vérité qui se dérobe à nos interrogations, nous imposant un acquiescement réitéré à la perte, à la dépossession :

Il y aura toujours
À rencontrer la bonne lumière,
Celle

Où n'avoir plus rien à perdre¹.

Le poète est celui qui interroge un monde qui lui est extérieur, et où il vit sans l'habiter, où son existence passe (trop) lentement sans lui apporter de réponse :

Ni ciel, ni nuages,
Ni pierres, ni feuilles,
Même le vent,

Ne savent rien de ton histoire
Quand tu interrogues.

N'en finissent pas pourtant,
N'en finissent pas
De la supporter².

C'est que l'homme n'habite véritablement ni l'espace ni le temps, ainsi qu'en témoigne une sorte de chiasme, d'un poème à l'autre, entre ces deux dimensions :

La maison, ni la femme
N'étaient là, mais l'espace.

– Plus tard, plus tard,
Tu parviendrais à l'habiter³.

Il devait y avoir quelque part
Du temps qui souffrait,

Des mares de temps
Inemployées⁴.

L'homme ne trouve pas le présent qui l'ancrerait dans le lieu, et ne trouve pas le lieu qui lui rendrait présent le temps. La précarité humaine le voue à une hantise, c'est-à-dire à la fois à la fugacité et à l'inquiétude, au passage et à l'angoisse, et qui l'ouvre par là même à sa propre condition mortelle :

Ta mort
N'est que le bout du compte,

Un coup de gomme
Pas arrivé.

¹ Guillevic, *Étier* [1979], dans : *Étier* suivi de *Autres*, Paris : Gallimard, 2006, (Poésie), p. 89.

² Guillevic, *Étier*, *ibid.*, p. 91.

³ Guillevic, *Étier*, *ibid.*, p. 94.

⁴ Guillevic, *Étier*, *ibid.*, p. 95.

Et cependant,
C'est avec elle, c'est en elle

Que tu bois ce verre et regardes
L'arbre qui meurt plus lentement¹.

Homme immobile, saturnien², le poète s'identifie à la pierre, à la statue : « J'ai dû être statue / Avant d'être cet homme / Qui rabâche du noir et n'aime pas bouger³ ». Mais une interrogation le travaille, une inquiétude essentielle, qui le livre « À plus vrillant que l'air⁴ », et le requiert à se porter vers autrui, sur le mode interrogatif, là encore, seule modalité linguistique qui puisse allier l'élan vers l'altérité et la suspension du connaître :

Si tu n'étais pas une chose
Comme sont les choses,

Embringuée,
Envrillée comme elles,

Entourbillonnée, emportant
Du tourbillon,

Si tu n'étais pas, toi aussi, nourrie
Par les galaxies, par les incendies,

– Alors,
Nous deux,
Pourquoi⁵ ?

L'allocation, doublée de la modalité interrogative, est un appel adressé à l'autre du plus profond de la solitude, dans la reconnaissance malgré soi de son absence et de son mystère. L'emploi de l'imparfait marque l'échec de la *médiation* qu'autrui aurait dû offrir entre le sujet et le monde, et par conséquent l'échec de la *relation* même avec autrui – relation amoureuse, comme le suggèrent les nombreuses désinences féminines. Le sujet attendait de la femme aimée qu'elle recèle cette part d'infini qui aurait pu établir une continuité entre le sujet et le monde. En effet, on aura remarqué l'écho que trouve ici le sujet « Livré / À plus vrillant que l'air¹ » dans le néologisme « envrillée » qui constitue la nature des choses, pour un poète chez qui « en un seul geste l'objet s'impose et se dérobe » et ne présente que « l'épaisseur obturée de l'être² ».

¹ Guillevic, *Étier*, *ibid.*, p. 93.

² Sur la dimension mélancolique et chthonienne de l'univers imaginaire de Guillevic, voir l'article de Thierry Orfila, « La tradition saturnienne », dans : J. Lardoux (dir.), *Guillevic. La passion du monde*, Angers : Presses de l'Université d'Angers, 2003, pp. 183-202.

³ Guillevic, *Étier*, *op. cit.*, p. 92.

⁴ Guillevic, *Étier*, *idem.*

⁵ Guillevic, *Étier*, *ibid.*, p. 96.

¹ Guillevic, *Étier*, *ibid.*, p. 92.

² J.-P. Richard, *Onze études sur la poésie moderne*[1964], Paris : Seuil, 1981, (Points essais), pp. 225-226.

C'est pourquoi le poème qui clôt la séquence d'« Élégies » élève la question au rang d'emblème de l'incertitude et, malgré tout, de l'espoir inscrits au cœur du genre élégiaque, mais aussi de la poétique d'*Étier*. Quatre interrogations se succèdent pour appeler à un équilibre entre le sujet, la femme et le monde, interrompues seulement par quatre descriptions imagées de cet « équilibre » tant recherché, et qui n'est décliné qu'en trois occurrences, comme pour mieux mettre en péril l'assise quadripartite qui pourrait donner l'impression d'une structure poétique trop stable et harmonieuse :

Quand
Viendra la fin du brouillard

Sur le poids qu'ont les choses
L'une sur l'autre ?

Et l'équilibre sera clair
Entre le blanc et le cru,
Entre le soleil et le couteau,
Entre la mer et mon genou,

Entre ton rêve et moi,
Tourné vers toi.

Quand est-ce qu'à volonté
Je m'allongerai dans ton sommeil ?

Que l'arc-en-ciel viendra
Équilibrer ma main ?

Que nous irons sans plus bouger
Là où nous retiendra le mouvement,

Au centre
Interminablement présent,

De la rupture
Et de l'équilibre¹ ?

Résolument ancrée dans une parole dialogique, l'élégie contemporaine témoigne d'un souci profond de la relation (à la femme aimée, à l'absent, au mort) et d'une véritable interrogation sur la précarité humaine, double enjeu à proprement parler éthique qui éclaire à la fois la radicalité et la nécessité du genre dans l'histoire de la poésie française après le traumatisme de la Shoah et les bouleversements sanglants de l'Histoire depuis la Seconde Guerre mondiale. L'élégie conjoint la parole (essentiellement transitive) de l'être-avec et l'interrogation de l'être-au-monde : la question ontologique et existentielle ne se sépare pas d'un souci éthique.

¹ Guillevic, *Étier*, *op. cit.*, p. 97.

Une parole du « penser à »

La poésie contemporaine ne se réduit pas à la « poésie "pensante"¹ », selon la désignation de J.-C. Pinson ; elle chemine bien souvent vers l'Être « à même la circonstance », et en saisit ce qui se donne à voir « dans la fragilité et la modestie d'un instant et d'un lieu contingents² ». Aussi l'élégie contemporaine, pleine d'une humilité qui s'interdit massivement une ambition métaphysique tout au moins explicite, se détourne-t-elle d'une saisie de l'Être et préfère accéder à l'*ethos* de l'homme à l'occasion et sous la lumière d'une mort (ou d'une perte) circonstancielle.

Si le deuil est en effet son propos majeur (en termes de fréquence, sans doute, mais surtout en termes de densité), c'est qu'il est l'expérience qui nous porte le plus loin aux confins de la défaillance du langage et de la finitude de notre nature humaine, ou, pour le dire autrement, au plus près du lieu où la parole s'origine en la mort. La parole élégiaque touche en cela au fondement de l'éthique, par-delà ce qu'elle régit dans les relations entre les vivants.

En quoi l'expérience circonstancielle du deuil³ ramène l'homme à son *ethos* propre, c'est ce qu'un texte de Jacques Derrida, qui remet en question la conception freudienne du deuil, permet de comprendre :

Selon Freud, le deuil consiste à porter l'autre en soi. Il n'y a plus de monde, c'est la fin du monde pour l'autre et son monde, le monde en moi : introjection, intériorisation du souvenir (*Erinnerung*), idéalisation. La mélancolie accueillerait l'échec et la pathologie de ce deuil. Mais si je *dois* (c'est l'éthique même) porter l'autre en moi pour lui être fidèle, pour en respecter l'altérité singulière, une certaine mélancolie doit protester encore contre le deuil normal. Elle ne doit jamais se résigner à l'introjection idéalisante. Elle doit s'emporter contre ce que Freud en dit avec une tranquille assurance, comme pour confirmer la norme de la normalité. La « norme » n'est autre que la bonne conscience d'une amnésie. Elle nous permet d'*oublier* que garder l'autre au-dedans de soi, *comme soi*, c'est déjà l'*oublier*¹.

Commentant ce passage, Marc Crépon s'interroge sur le sens de la parenthèse « (c'est l'éthique même) », qui, par son aspect lapidaire, a de quoi surprendre et donne matière à réflexion. Il écrit :

Dans son usage le plus courant et le plus large, l'éthique désigne l'ensemble des règles nécessaires à l'instauration d'une relation juste entre des êtres vivants. Et elle se spécifie selon la diversité des êtres qui entrent dans cette relation. La surprise de l'ellipse – « (c'est l'éthique même) » – est que, excédant toute spécification de l'éthique, elle renvoie son essence à une relation qui ne se fait plus entre des êtres

¹ J.-C. Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 63. J.-C. Pinson a principalement en vue la tendance de la poésie contemporaine (notamment sous la bannière de Hölderlin, de Mallarmé et de Heidegger) à s'assimiler à une pensée métaphysique et ontologique, par exemple chez Y. Bonnefoy.

² J.-C. Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, *ibid.*, p. 87.

³ Que ce deuil relève de la circonstance empirique, effective, comme chez C. Esteban par exemple, ou qu'il relève de la circonstance fictive d'un récit qui traverse toute une œuvre, comme chez Jouve, n'importe guère ici.

¹ J. Derrida, *Béliers*, Paris : Galilée, 2003, pp. 73-74.

vivants, mais entre chacun d'eux singulièrement et celui, ou ceux, dont le monde doit être porté. Dans la relation *juste* qui lie les uns aux autres des êtres vivants, intervient ainsi, de façon essentielle et sans doute première, la mémoire que chacun garde, veut garder et sait garder (qu'il se promet de garder) des êtres disparus – et même, au bord de la folie, l'anticipation de ces disparitions.

Il y a de la folie, de l'égarément dans l'éthique (comme dans ce moment où l'on ne sait plus à qui on s'adresse, à l'être disparu, à son corps, puis à sa photographie, ou à ceux qui demeurent), en ceci qu'elle est hantée par quelque chose qui excède toute relation entre des êtres vivants¹.

Reconnue mais non pleinement admise, constatée mais non complètement passée, la mort de l'être cher dévoile donc l'immixtion de la négativité dans la relation aux vivants. L'éthique, en tant que régulation de la relation à autrui, se fonde *d'abord* sur la relation au défunt, c'est-à-dire sur une négativité qui est l'*ethos* même de l'homme. L'élégie contemporaine, en tant que genre poétique, reconduit l'homme à son *ethos* propre en articulant le langage, la mort et la relation affective à l'autre. Cette reconduite nostalgique, ce retour à l'origine de la parole, ne peut se faire qu'au prix d'un travail sur la langue, un travail proprement po(i)étique d'invention (*in-venire*) d'un idiome du deuil. Comme l'explique Marc Crépon à la suite de Derrida,

[...] il n'y a pas de fidélité à des rencontres, à des textes, à une pensée, qui n'exige, qui n'appelle l'invention toujours recommencée d'une langue pour la dire – une langue qui maintienne cette fidélité en éveil, envers et contre toute « normalité » du deuil. Il n'y a pas non plus de rapport à la langue (à celle qu'on habite) qui ne sache (qui ne doive se souvenir) que, *dans cette langue*, on devra peut-être (c'est du moins une possibilité que personne n'est en mesure d'exclure), on devra sans doute répondre un jour à l'injonction qu'on s'adressera à soi-même (et qui vaudra aussi comme une promesse) : « *ich muß dich tragen*² ».

L'usage singulier que chaque poète fait de la langue dans ses œuvres pourrait témoigner que cet idiome du deuil (d'un deuil au sens strict, avant tout, comme y insiste J. Derrida, concret, un deuil de l'être cher ; mais celui-ci en poésie est l'étalon d'autres deuils, fictifs, ou même symboliques) a pris une importance jusque là inédite dans l'écriture élégiaque après la Seconde Guerre mondiale : distorsions syntactiques et paronomases créatrices de pages de dictionnaires dans *Cœur élégie rouge* de J. Sacré¹, bilinguisme et usage de la parodie dans *Élégie de la mort violente* de C. Esteban, les exemples en seraient aussi nombreux que les œuvres elles-mêmes...

L'œuvre de Michel Deguy offre un exemple saillant de ce deuil éthique qui est conjointement naissance d'un idiome, d'une écriture. En tant que le sujet deguien se donne comme « un je-qui-pense-à », comme un sujet de la « tristesse pensive² », il semble naître à

¹ M. Crépon, *Langues sans demeure*, Paris : Galilée, 2005, pp. 83-84.

² M. Crépon, *Langues sans demeure*, *ibid.*, pp. 84-85. On aura reconnu en allemand un vers de P. Celan (« je dois te porter ») qui sert de point de départ à la réflexion de J. Derrida.

¹ Quelques pages du livre espacent sur leur surface des mots associés par un principe de variation phonético-sémantique et la typographie suggère leur juxtaposition avec leurs définitions imagées. Voir J. Sacré, *Cœur élégie rouge*, *op. cit.*, pp. 113-117.

² Y. Charnet, « Michel Deguy, poète de la tristesse pensive. Proses en fleurs », article paru dans : M. Rueff (dir.), *Michel Deguy. L'Allégresse pensive*, Paris : Belin, 2007, (L'Extrême contemporain). En ligne :

l'écriture dans le mouvement éthique qui le porte à penser à l'autre, c'est-à-dire dans le mouvement qui tisse indissociablement la voix du mort (des morts) à celle du vivant, et déplace ou replace de la sorte le poème à son origine éthique. L'élégie, parole transitive et transitoire, prend alors le nom de « Convoi¹ » et s'avance à la manière d'une prose, sans cesse trouée et tramée de citations qui, loin de l'émailler pour l'enjoliver, la ramènent à l'absence qui la hante. Dans ce texte, M. Deguy raconte son retour aux bords du Tarn, et dans le cimetière où est enterré son père. L'écho littéraire et le bilinguisme accompagnent ce retour :

Petit cimetière au bord de la rivière, *country churchyard*, aux tombes abandonnées ; qu'ici, j'écris mentalement, repose Jacques D. sous le cèdre à jamais².

Bientôt cette écriture mentale, ce *penser-au-père*, s'articule en parole adressée :

Comment il est mort, je n'en reviens pas. Murmure *je t'abandonne* dans les blés à coquelicots, entourant la chapelle rustique et parfaite et ruinée.

À qui assigner ces quelques mots en italique qui rétablissent le dialogue entre le défunt et le vivant dans le présent d'énonciation, les personnes de l'interlocution et l'énoncé performatif ? Qui est le sujet effacé du verbe « Murmure » : le défunt qui a choisi de quitter son fils ? Ne serait-ce pas plutôt le fils qui a laissé son père « ici », parmi les « tombes abandonnées » ? Et « Murmure » est-il seulement un verbe, n'est-ce pas un murmure qui s'entend et rôde dans les paragraphes – une parole qui hante les lieux d'une relation rompue ? La suite du texte maintient l'ambiguïté, quand le poète ne fait que demander : « Mais n'est-ce pas toi qui nous as abandonnés, laissant l'héritage amer des *cahiers* ? ». Constatant l'impossibilité de croire au réconfort de « la parole d'Évangile », le poète comprend qu'il lui faut porter la parole du père, c'est-à-dire la faire entendre dans sa propre voix de poète mais dans son étrangeté même, lui donner lieu sans l'y fondre (ce qui équivaldrait à en oblitérer l'altérité, donc à l'oublier). Le devoir éthique exige par conséquent la mise en œuvre d'une stratégie poétique complexe. Il s'agit d'entrelacer la parole du défunt et celle du poète, ce qui revient à les déplacer toutes deux, à leur faire ouvrir un espace de résonance commun et mouvant, un champ de hantise réciproque, un intervalle où s'accomplit un port de voix au sens musical du terme. On perçoit, dans la suite du texte, les multiples flexions et tensions par lesquelles la voix du poète cherche à s'accorder sans cesse avec celle du père, à s'assouplir pour accueillir son altérité évanescence et la porter fidèlement :

C'est dans la gorge, l'émotion ! Et pensant à mon ami le poète qui a pris son nom de la rivière, et à la blessure dont le père mourut, et à la manière signalée dont les eaux ici se glissent, et aux frère et sœur :

<http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/deguy/charnetdeguy.html> [Dernière consultation le 17 septembre 2014].

¹ M. Deguy, « Convoi », *Desolatio*, Paris : Galilée, 2007, pp. 20-24.

² M. Deguy, « Convoi », *Desolatio*, *ibid.*, p. 21.

Égorgé, la voix donc cherchant les doigts,
j'ai
Sur les rives étranglées du fleuve du pays
de ton nom
Notre père porté en terre
Avec soin déposé sa gorge blessée sous
une croix cathare
Puis monté à la tour de Lévis
Plus lisse que la pagode des Harmonies
Ici j'écris mentalement
Repose J. D.
Sous un cèdre à jamais
je t'abandonne murmure dans les blés à
coquelicots
Gisant

Építaphe – dans les cœurs¹.

Une errance se dessine dans ce passage entre oralité et écriture, entre prose et vers, entre mouvement et stase, entre avancée et répétition, qui se représente aussi comme fluence de la pensée, dérivant de l'ami au père en passant par les « frère et sœur ». Mais c'est aussi un parcours corporel qui s'esquisse, de la « gorge » entravée par l'émotion aux « cœurs » de la fidélité affective, dont la charnière innommée est une ventriloquie où se répète ce murmure partagé, ou mutuellement assumé, de « *je t'abandonne* », dont l'italique signale l'étrangeté dans la continuité discursive.

L'élégie contemporaine, notamment en ce qu'elle promet le deuil comme objet majeur de stupéfaction et d'interrogation (autrement dit d'*étonnement*), est donc redevable d'une lecture éthique qui ne sépare pas l'exigence d'une mémoire maintenue de l'autre en tant qu'autre et celle d'une reconduite de la parole à une origine (à son origine), qui se manifeste par l'invention d'un idiome au sein de la langue même, d'un tissage de la voix des morts dans la parole du vivant.

L'ethos de l'homme

Autant dire que c'est par le geste même qui tisse la parole de silence que l'élégie manifeste sa dimension éthique la plus profonde. L'élégie contemporaine affirme l'humanité du poème comme parole qui se sait naître d'une absence. Elle ne cesse d'interroger la négativité dont elle procède – et qui prend la mort comme figure extrême – et témoigne en

¹ M. Deguy, « Convoi », *Desolatio, ibid.*, pp. 22-23.

cela, non d'une métadiscursivité qui bouclerait le texte sur lui-même, mais d'un questionnement sur la parole comme *ethos* propre de l'homme.

Au cours de sa réflexion sur le lien qui unit le langage et la mort, deux "facultés" proprement humaines souvent rapprochées par la philosophie occidentale, mais dont le lien demeure *in fine* impensé (jusque chez Heidegger), Giorgio Agamben montre que le fondement de l'éthique comme de la logique est, pour la métaphysique, une « *sigétique*¹ », c'est-à-dire une pensée de la Voix silencieuse, de l'avoir-lieu du langage qui ne peut être que négativité, mort :

Si le rapport entre le langage et la mort « reste impensé », c'est donc parce que la Voix – qui constitue la possibilité de ce rapport – est l'impensable, sur lequel la métaphysique fonde toute possibilité de penser, et l'indicible, sur lequel se fonde la totalité de son dicible. La métaphysique est *pensée et volonté de l'être*, autrement dit, *pensée et volonté de la Voix* (ou pensée et volonté de la mort) ; mais cette « pensée » et cette « volonté » doivent nécessairement rester non thématiques, car elles ne peuvent l'être que sur le mode de la plus extrême négativité².

Dans tout le début de l'ouvrage, G. Agamben a proposé une archéologie de cette « Voix » à travers la métaphysique, la mystique et la logique, depuis Saint Augustin jusqu'à Hegel et Heidegger, en passant par les poètes et théologiens médiévaux. Elle se définit, en dernière instance, comme la négativité qui constitue l'avoir-lieu du langage, la possibilité de signifier, qui transcende le discours qui signifie comme l'Être transcende l'étant.

Abordant le problème de l'éthique, le philosophe en vient à remarquer que la sagesse tragique grecque conçoit déjà l'homme, peu avant la philosophie occidentale, comme un être à la fois vivant et parlant, *physis* et *logos*³. Ainsi envisagée, l'expérience humaine du langage est une expérience tragique. L'*Agamemnon* d'Eschyle met ainsi en évidence, selon G. Agamben, un conflit entre la voix du sang, voix innée qui ne s'apprend pas des autres et qui s'incarne dans le chant funèbre sans lyre des Érynies, et le *logos*, parole qui discute et persuade¹. Ces deux « voix » ou paroles ont même valeur destinale, d'où résulterait l'impossibilité de dire exprimée par le chœur, la seule conciliation possible étant le silence :

*Ah ! si les dieux n'avaient étroitement borné le lot de chacun,
mon cœur préviendrait ma langue et déborderait, au lieu de gémir dans l'ombre et la douleur,
sans pouvoir espérer qu'un avis salutaire se déroule jamais de ma poitrine en feu*².

¹ G. Agamben, *Le Langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité* [1982], traduit de l'italien par M. Raiola, Paris : Christian Bourgois éditeur, 1991, 1997, (Détroits), p. 155. G. Agamben donne ce nom à la Voix silencieuse de la pensée en référence à Sigé, qui en constitue la figure mythique dans la pensée gnostique de l'Antiquité tardive.

² G. Agamben, *Le Langage et la mort, ibid.*, pp. 155-156.

³ Voir G. Agamben, *Le Langage et la mort, ibid.*, dans la « Huitième journée », pp. 148-174.

¹ « [...] et pourtant mon cœur au fond de moi-même chante le thrène sans lyre, que nul jamais ne lui apprend, le thrène de l'Érynys ! » peut-on lire aux vers 990-993. Eschyle, *Agamemnon*, dans : *Tragédies*, traduit du grec par P. Mazon, Paris : Gallimard, 1982, (Folio classique), p. 292.

² Eschyle, *Agamemnon*, dans : *Tragédies, ibid.*, p. 293.

Pour G. Agamben, ce conflit entre la voix de la *physis* et le langage-*logos* est à la source de l'expérience tragique, et devient particulièrement manifeste dans l'*Œdipe roi* de Sophocle, qu'il commente en ces termes :

En tant qu'il est le *vivant* doué de *langage* et qu'il est comme tel soumis à un double destin, l'homme ne peut *savoir* tout ce qu'il dit et se trouve exposé, s'il *veut* le savoir, à la possibilité de l'erreur et de la $\upsilon\beta\rho\iota\varsigma$. La parole devient désormais le lieu d'un conflit entre ce dont l'on peut être con-scient (savoir-avec soi-même) et ce que l'on dit nécessairement sans savoir : et le destin se présente précisément comme cette partie du langage dont l'homme, par sa double *moira*, ne peut être con-scient¹.

Or le philosophe italien constate que la conscience tragique est un savoir avec soi-même « qui a depuis le début une connotation éthique, en tant qu'il a pour objet, en général, une faute (ou une innocence) et est accompagné d'un *pathos*² », mais surtout que « cette con-science – qui, comme telle, implique nécessairement un renvoi à la sphère de $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ – apparaît, au contraire, depuis le début, muette et se manifeste dans un silence angoissant³ ». Ce qui retient ici le philosophe dans son analyse de la sagesse tragique, c'est qu'elle nous indique ainsi que l'éthique a un fondement « rigoureusement informulable », une « Voix silencieuse » qu'elle « expérimente comme ce qui doit rester non dit dans ce qui se dit⁴ ». Quelques pages plus loin, un paragraphe formule de manière lumineuse cette approche :

La philosophie est ce dialogue de l'homme – le *parlant* et le *mortel* – avec sa Voix, cet infatigable recouvrement de la Voix – et, avec elle, d'une mémoire – face à la mort, en assurant ainsi son lieu de langage. La Voix est le muet compagnon éthique qui se lance au secours du langage au moment où celui-ci révèle son absence de fondement. En se taisant, par son « souffle », elle assume cette absence de fondement et lui donne lieu⁵.

L'avoir-lieu du langage ne peut lui-même être dit, il peut seulement se montrer comme lieu inaccessible dans la Voix.

Il se trouve que cette « Voix silencieuse », cet avoir-lieu (ou cette ouverture originelle) du langage, la métaphysique, dit encore G. Agamben, ne peut la penser que comme Absolu : « L'Absolu est le mode selon lequel la philosophie pense son propre fondement¹ ». L'*Ab-solu* s'analyse, étymologiquement, comme action de délier pour reconduire à ce qui est propre, *absolution* « de tout lien et de toute altérité² » visant à un retour vers soi. La conséquence est une nostalgie essentielle de la philosophie, et, plus largement, de toute parole :

La parole, qui veut saisir la Voix comme Absolu, qui veut, autrement dit, *être* dans son propre lieu originaire, doit, ainsi, en être déjà sortie, pour assumer et reconnaître le néant qui est dans la voix et, traversant le temps et la fêlure qui se révèlent dans le lieu du langage, retourner en soi-même ; en

¹ G. Agamben, *Le Langage et la mort*, *op. cit.*, pp. 157-158.

² G. Agamben, *Le Langage et la mort*, *ibid.*, p. 159.

³ G. Agamben, *Le Langage et la mort*, *ibid.*, p. 160.

⁴ G. Agamben, *Le Langage et la mort*, *ibid.*, p. 161.

⁵ G. Agamben, *Le Langage et la mort*, *ibid.*, p. 168.

¹ G. Agamben, *Le Langage et la mort*, *ibid.*, p. 163.

² G. Agamben, *Le Langage et la mort*, *idem*.

présente à la fois une érotique de l'insaisissable et un jeu avec la voix, rappelant le sujet à son enfance (*in-fans*) :

Pourtant tu n'es jamais venue je parle
Avec des choses lacérées des bruits
Qu'on hoche je vis dessous¹ [...]

Hochet désespérément agité, la parole naît d'un jeu avec l'absence (qui ne laisse pas d'évoquer le « Fort / Da² » analysé par Freud), mais de ce jeu naît un espace où vivre, un *ethos* de langage sans cesse rejoué dans les « Lieux projets³ » que constituent les poèmes.

La fin du *Calendrier élégiaque* de J. Réda coïncide également avec l'écoute, à l'envers du langage, de la Voix silencieuse de l'être :

Mais de chaque chose réduite à ses sombres ressources
– Des champs bruns, des murs nus, de rigides rameaux –
Sourd un chant grave sans mélodie et sans mots
Que le vent exalte ou disperse au hasard de ses courses.

Et celui qui s'avance alors vers le soir, inquiet
De sentir se fermer l'étreinte du silence
Et retomber un poids que plus rien ne balance,
S'il entend ce chant connaîtra la voix de ce qui est,

La profonde épaisseur de tout, l'inlassable manège
Des cycles achevés et sans fin renaissants ;
Et tandis que la nuit vient, il s'apaise, sans
Qu'ait dansé le moindre flocon d'espérance ou de neige⁴.

Ce retour à la douce voix silencieuse de l'être est reconnaissance d'une défaite « à la fin des combats » :

Qui pourrait dire « j'ai vaincu » ? Personne. La lumière
Accepte d'héberger un fond d'obscurité
Qui la rend plus craintive, et son intensité
Trouve aussi refuge dans l'eau secrète d'une omière¹.

Le refus épique de la finitude se trouve dépassé dans l'adhésion éthique à la négativité « héberg[ée] » dans la lumière comme dans le langage, c'est-à-dire à la mort ou le néant qui hante l'être. Dans le passage de l'épuisement à l'apaisement, c'est un acquiescement qui se joue, qui ouvre un jeu, un intervalle, un « refuge ». C'est pourquoi le dernier poème d'*Un Calendrier élégiaque*, sans titre, qui suit « Décembre », prend acte de la nécessaire conversion de la parole poétique au silence, avant que le langage ne tourne à vide dans le radotage :

¹ B. Vargaftig, XV, *Description d'une Élégie*, *ibid.* (non paginé).

² On connaît la célèbre analyse de ce jeu exposée par Freud dans « Au-delà du principe de plaisir » (1920). Voir S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot & Rivages, 2001, (Petite Bibliothèque), pp. 47-128. M. Collot (*La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, pp. 137-149) et L. Jenny (*La Parole singulière*, Paris : Belin, 1990, (L'extrême contemporain), pp. 89-112) ont apporté de précieux éclairages quant à l'utilisation heuristique de cette analyse dans le domaine poétique.

³ B. Vargaftig, XXXVII, *Description d'une Élégie*, *op. cit.* (non paginé).

⁴ J. Réda, « Décembre », *Un Calendrier élégiaque*, *op. cit.* (non paginé).

¹ J. Réda, « Décembre », *Un Calendrier élégiaque*, *idem.*

*Ne recommençons pas, au risque de redire
Les mêmes mots, alors que les quatre saisons
Reviennent, mais jamais les mêmes – c'est la lyre
Qui rouille et se détend¹. [...]*

Alors que le temps continue sa course, déséquilibrant le vers par l'enjambement, le poème cherche à fixer la parole poétique en « image », en espace muet, où le temps peut « nous laisse[r] en plan », selon une syllepse pleine d'humour :

Puis le temps patient nous aura, pas à pas,

Rejoins. Voici qu'après une longue inertie,
Il galope, s'emballe et qu'il nous laisse en plan.
Nous ne sommes plus rien qu'une péripétie
Dépassée : il lui faut du neuf et du troublant.

Nous vivons maintenant du côté des images
Qu'au moment de Noël apportait le facteur :
Comme elles devenons silencieux et sages
Dans un perpétuel présent libérateur².

« *Cet air qui m'apprend le poème³* » (D. Fourcade)

Penser ainsi l'avoir-lieu du langage comme origine même de l'éthique, c'est-à-dire comme lieu propre de l'homme, peut aussi inviter à interroger à nouveaux frais les œuvres des poètes parfois rangés sous la bannière du littéral, concept dont on a pu faire l'antithèse du lyrisme dans les débats poétiques des deux dernières décennies du vingtième siècle. Ces œuvres sont-elles dénuées de tout souci éthique, comme pourraient porter à le croire certaines déclarations à l'emporte-pièce sur la nécessité d'en finir non seulement avec le lyrisme personnel, mais avec le lyrisme subjectif ?

Quand il remet sur le métier l'élégie, Dominique Fourcade n'entend pas s'inscrire dans la veine amoureuse du genre, ni dans son inspiration funèbre, mais plutôt d'en faire, selon une formule ultérieure qui éclaire une large partie de son œuvre, un des lieux poétiques où « garder une chance, par l'écriture et par elle seule, d'approcher la condition des hommes, qui est quand même le grand sujet¹ ». La poésie de D. Fourcade, comme le remarque J.-C. Pinson, se situe à la fois *après* et *avec* Heidegger, le dépassant et comptant avec lui en un même geste. D. Fourcade refuse la nostalgie du sacré et des « dieux enfuis », certes, mais

¹ J. Réda, [« Ne recommençons pas... »], *Un Calendrier élégiaque*, *ibid.*

² J. Réda, *Un Calendrier élégiaque*, *idem.*

³ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *op. cit.*, p. 21.

¹ D. Fourcade, *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, Paris : P.O.L., 2001, p. 56. Cité par J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve*, *op. cit.*, p. 237.

retient la leçon heideggérienne en ce sens que « l'étonnement devant le langage et le questionnement poétique des rapports qu'il entretient avec l'être forment un des ressorts majeurs de cette écriture, quand bien même "l'être", déconstruit dans le poème, n'est plus que surface¹ ». Le titre même d'*Outrance utterance et autres élégies* met en évidence la double nature du poème, ouvert sur son dehors et attentif à son surgissement énonciatif, dans l'étrangeté d'une paronomase bilingue. On peut, comme l'a fait J.-C. Pinson, montrer que ce livre fonctionne en effet selon un double régime sentimental et naïf, selon les termes empruntés à Schiller, puisque d'une part, « le poème, selon un geste foncièrement romantique (au sens du romantisme de Iéna), tend à se faire essai² », quêtant, « sur un mode réflexif et spéculatif [...] l'air le plus pur, celui qui circule entre les mots³ », et que, d'autre part, il fait entendre un son nouveau, une voix nouvelle, « saisissant les mots (et le monde) comme à leur naissance⁴ », dans une genèse réciproque. Encore faut-il souligner la dimension proprement éthique de ce double mouvement, qui ouvre l'espace neutre de la page et s'inscrit dans l'écriture. Les poèmes du livre, sous leur forme volontiers aphoristique, sont d'abord des poèmes de l'écriture, du tissage qu'elle opère de la voix avec le silence où le « je » cherche à être : « je me suis placé dans ce silence. J'ai déplacé le silence. Je me suis déplacé dans le silence, avec le silence⁵ ». Les grands blancs typographiques qui séparent les courts paragraphes ou les vers (le lecteur hésite souvent) sur les pages opèrent et manifestent ce déplacement. C'est dans l'espace de la page, dans le corps de l'écriture, que le poète rejoint, dans l'extinction de sa voix, la Voix qui en sourdine permet la naissance du poème,

Cette voix que je rejoins hors de moi. Cette voix que je rejoins en lieu et place de moi. Cette voix qui ne m'apprend rien sur moi, ce souffle qui m'apprend que le moi n'est rien mais qui seul fait de moi l'existant, cet air qui m'apprend le poème.

Il est une voix qui soulève le monde. Cette voix n'est pas à notre disposition. Elle soulève le monde sans pudeur et comme sans effort. Cette voix est une expérience océanique¹.

La métaphore pneumatique dit le retrait de l'être nécessaire à son dévoilement dans la parole du poème, l'expérience de perte et de dépossession « qui porte le langage à son maximum d'exténuation » en même temps qu'elle porte, « selon la logique du sublime », au « ravissement² ». Le poète l'appelle « lévitation du corps de la voix³ » ; une telle expérience

¹ J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve, ibid.*, pp. 238-239.

² J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve, ibid.*, p. 246.

³ J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve, ibid.*, p. 245.

⁴ J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve, ibid.*, p. 247.

⁵ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies, op. cit.*, p. 18.

¹ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies, ibid.*, p. 21.

² J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve, op. cit.*, p. 247.

³ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies, op. cit.*, p. 26.

fraie un possible chemin, dans l'écriture, dans le poème, au « son contrebassé blanc¹ », au « clapot du poème² », à cette voix hors de nous qui exige notre épuisement :

Son de référence. *La* de l'octave moyenne de la présence. Pourquoi la présence est-elle liée à la souffrance ? Pour être, la présence doit donc quitter la terre ? Il y a un décollement, dans ce qui s'opère³.

C'est une expérience de la mort, de la négativité, qui ouvre l'écriture : « Ainsi j'ai été reconnaître mon cadavre à la morgue⁴ ». Mais parce que « je » se déplace dans le silence et se trouve soulevé dans l'air qui circule entre les mots – cet air « quarante fois plus pur que dans l'atmosphère » qui est le souffle même de la phrase, ce « phr⁵ » aérien qui l'enlève et l'élève vers le silence –, il n'en reste pas « au point mort⁶ » et s'élançait vers l'espace que hante la voix :

La voix quitte la terre. Mais elle ne va pas au ciel. Certainement la voix du poème quitte la terre, mais elle reste à proximité, cependant inaccessible. Elle a juste quitté la terre⁷.

De quel espace, de quel interstice peut-il s'agir, si ce n'est le poème lui-même ?

Où est le poème ? Il est dans la chambre du poème. Grande est la chambre du poème. La chambre du poème est le poème. La voix du poème est la chambre du poème⁸.

La mise à mort du « moi » du poète, ou, ce qui revient au même, son exclaustation est la condition nécessaire à l'ouverture du poème, à l'expansion de la voix comme espace du poème : « La bouche ouverte : la voix m'éjecte et n'invente pas [...] les mots viennent à la bouche, vous ouvrent la bouche ». Une telle spatialisation est conjointement une *stase* imposée à l'existence du « moi » et une *stance*, un séjour offert (ouvert) à la voix qui n'est pas celle du poète mais qui lui donne à être depuis l'enfance (depuis l'*in-fans*, l'origine de la parole) :

pendant ce très long séjour en prison, aussi loin que je remonte dans mon enfance je m'y vois déjà, séjour dont nulle phrase ne m'a libéré, je n'ai connu que par procuration l'état idéal, celui où l'être est nu, totalement livré dans l'être de la phrase lui-même par essence à découvert – état de l'outrance-utterance, état moral pur, moment d'absolue musique, alors seulement la loi poétique établit sa preuve,

et depuis que dure ce séjour je n'ai jamais pu comprendre lequel était le moins libre, de la phrase ou de moi,

à moins que la prison soit justement le lieu où la phrase est détenue, plus prisonnière que tout être en prison, et par rapport à ce dedans nous sommes des bannis, des exclus, enfermés de la prison du dehors, affolant monde sans paroi¹,

¹ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 27.

² D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 23.

³ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 22.

⁴ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 18.

⁵ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 83.

⁶ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, pp. 17-18.

⁷ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 22.

⁸ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 23.

¹ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 78.

Le poème s'affirme comme l'espace qui rend possible « une expérience même de l'imprésentable¹ », le fugitif passage de l'ange derrière lequel il est difficile de ne pas lire un souvenir de Rilke : « L'ange est venu dire une élégie. Faire son raid. Une élégie, un raid. En fa dièse² ». Expérience extatique au sens le plus strict du terme, par laquelle le sujet s'éprouve dépossédé de lui-même (« et je ne puis me voir dans un miroir car je suis sans figure, dans le gouffre de la phrase³ » lit-on à la fin d' « Outrance utterance ») et laisse place au pur espace du poème, que décrit et définit le dernier poème du livre, « Mural ». Sur la page verticale du mur se dresse et se dessine, face à nous, l'affirmation d'un espace où résonne, vocalement, musicalement, le langage neuf d'un poème, qui, bien loin d'être clos sur son vain écho, s'ouvre, et ouvre l'être, au monde :

Des mots sur un plan
 Pour qu'il se change en espace
 Parce que les mots sont de l'espace (ainsi les mots je t'aime donnent son volume à l'amour et le mot
 ciel ses hectares au lieu entre les parois de l'arche tandis que
 La passe du mot nuage – consonnes et voyelles – décide de sa beauté de son drame
 Un quatuor – le mot rose – spacieux et mental s'il en est – fonde le mot existence)
 Et parce que l'espace est de première nécessité sur la blessure
 Oui
 L'espace comme lumière⁴

Le « Oui » est celui d'un « Orphée sans nostalgie⁵ » qui, après avoir traversé la mort, s'aventure dans le tissage des mots et du silence, dans la voix-espace du poème, comme pour se dissoudre dans l'expérience océanique de la lumière. L'élégie se définit alors comme une affirmation éthique de l'écriture.

« *La mise en scène du croire à* » (E. Hocquard)

L'élégie « inverse¹ » d'Emmanuel Hocquard, elle aussi, « résonne comme une affirmation² ». Il est remarquable que les deux recueils d'élégies publiés par le poète à dix-

¹ J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve*, op. cit., p. 247.

² D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, op. cit., p. 32.

³ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 86.

⁴ D. Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, *ibid.*, p. 89.

⁵ J.-C. Pinson, *Sentimentale et naïve*, op. cit., p. 240.

¹ C'est le mode élégiaque choisi, baptisé et revendiqué par E. Hocquard, à partir de trois postulats clairement établis : « 7. Il existe deux sortes de poètes élégiaques : les classiques et les inverses. 8. L'élégiaque inverse n'est pas le contraire de l'élégiaque classique. 9. L'élégiaque classique rumine son passé. L'élégiaque inverse le refait » (E. Hocquard, « Cette histoire est la mienne. Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », *ma haie*, op. cit., p. 462).

² D. Rabaté, *Gestes lyriques*, op. cit., p. 231.

sept ans d'intervalle se terminent tous deux sur l'idée positive, voire « heureuse¹ », d'une ouverture de l'écriture. Que l'on compare le finale des *Élégies* :

que faut-il taire ?

l'énigme est : sans réponse
 ŒDIPE

sans

 malgré des instants de clarté
 entre la fumée et les cendres
 et même plus les cendres
 et même plus la fumée

cela

 – c'est parfaitement clair –
avait également trait
 à la vie
 toi
 & ton regard
 :

 beaux
 oui si beaux
 yeux grand

OUVERTS²

aux dernières lignes de « Dans une coupe de verre », qui conclut, avant des « Notes », le livre *Conditions de lumière* :

L'intonation de la récitation est
neutre Sa vitesse constante S'est
mis en place un intervalle ou
un espace de sortie Car il ne s'est
jamais agi d'entrer En parlant ou
écrivait ou lisant ou traduisant on
cherche la sortie À s'en sortir
Écrire est cette ouverture³

Domine, dans ces deux textes, l'affirmation – adhésion et assertion – d'un « oui » à l'ouverture, à une lumière, par-delà le silence et l'absence de « réponse » (à l'énigme identitaire d'un *moi* qui ne retrouve que des traces de son passé, comme de la part d'un *toi* qui s'est éloigné). Or cette ouverture, cette sortie, ne se fait paradoxalement que *dans* l'écriture, dans un espacement ou un repos du langage, dans le jeu (aux deux sens, ludique et spatial, du terme) du langage. E. Hocquard part du langage, où « il ne s'est jamais agi d'entrer », et cherche à produire « des décollements ou des ralentissements¹ » qui puissent l'écarter, l'essarter, l'entrouvrir. Pour cela, la littéralité est le moyen parfait, que le poète décline, dans

¹ D. Rabaté, *Gestes lyriques, idem*.

² E. Hocquard, *Les élégies, op. cit.*, pp. 120-121.

³ E. Hocquard, *Conditions de lumière, op. cit.*, pp. 183-184.

¹ D. Rabaté, *Gestes lyriques, op. cit.*, p. 234.

le lexique élégiaque et poétique qui lui est propre, de la « copie » à la « tautologie » en passant par la « liste¹ » et l'énoncé². *Les élégies* travaillent selon diverses opérations littérales d'ouverture du langage. Un premier exemple est le recours, certes très ponctuel mais révélateur, à l'onomatopée. On a vu qu'elle peut signifier la dispersion du sujet et la manière dont les choses, dans leur pesanteur, le requièrent, comme dans ce passage des *Élégies* : « peuc peuc peuc peuc / le moteur à un cylindre d'une barque dans le détroit³ ». Mais il faut noter que l'onomatopée est également une opération d'imitation et d'abstraction à la fois, qui rend possible la saisie du rien dans la répétition du même en rabattant le langage sur sa propre itération, faisant l'écriture et le rythme, ouvrant le lieu de la langue à un sujet qui a perdu son identité, qui ne sait même plus s'il a identité et rang de sujet. En effet, la « matrice onomatopique », selon une analyse proposée naguère par M. Deguy, « figure l'origine du langage, d'un faire premier [...] pareil au faire l'abri » et montre la langue qui « lève en son langage, se configure en l'abondance de ses propres schèmes » ; « arrachée à la flexible évanescence, à l'incontrôlable transformabilité », l'onomatopée est « l'identique d'un indéfiniment répétable quel que soit le changement de tout le reste alentour : un signe à ma portée » et ouvre un intervalle, un jeu de langage, un lieu différentiel et réitérable où bat la différence entre l'être et le néant sans qu'elle se fige en scission antithétique :

Le un en deux de la différence s'institue comme « même » (unité) de la reprise de son oscillation autour du « rien » ; de son enchaînement-articulation, mise « en train » – emmaillé par le rien. Il faut que le son s'interrompe, passe au silence – lui-même constitué comme *tel* par la reprise de ce qui n'est pas lui – pour qu'il y ait battement ; passe par l'alternative absolue de sa disparition en son autre, ou « rien », pour, repris alors comme « le même », constituer l'artefact de l'identité qui enferme donc la différence absolue être / néant. Le battement de la différence forme alors ce courant alternatif indestructible⁴.

Un second exemple est la pratique de la copie, démarche mise en œuvre dans l'élégie 6, où le poète recopie les fragments d'un collage d'énoncés découpés par Olivier Cadiot dans un guide touristique de Rome, selon un processus créatif qui n'est pas sans évoquer, selon Anne-Marie Clément, « la pratique du centon¹ » ; ce double déplacement des énoncés par assemblage puis copie ouvrent à une autre lecture, littérale, d'énoncés décontextualisés et par

¹ Trois entrées du « Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie ». Voir E. Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, respectivement pp. 473, 488 et 482-483.

² La note 4 de *Conditions de lumière* conseille de « Lire chaque élégie comme une liste d'énoncés » (E. Hocquard, *Conditions de lumière*, *op. cit.*, p. 185).

³ E. Hocquard, *Les élégies*, *op. cit.*, p. 28. On remarquera que le moteur est, par ailleurs, la métaphore filée qu'emploie le poète pour parler de la fabrication de l'élégie : « Quand vous avez tout bien examiné, vous remontez votre élégie, vous la faites tourner et vous écoutez chanter le moteur » (E. Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 472).

⁴ M. Deguy, « Figure du rythme, rythme des figures », *Langue française*, n°23 « Poétique du vers français », Paris : Larousse, septembre 1974, pp. 27-28.

¹ A.-M. Clément, « *Les élégies* d'E. Hocquard », *Urgences*, n°33, « Poésies parallèles : France-Québec », octobre 1991, p. 99. À la fin de son étude figure une liste d'une soixantaine de citations repérées et identifiées par l'auteure à partir du *Guide de Tourisme Michelin Rome* dans l'édition de 1984.

conséquent débarrassés d'un rapport à leur dehors empirique, devenus des « unités [...] décontaminées », des « propositions flottantes¹ ». *Conditions de lumière* pousse plus avant cette conquête littérale d'un intervalle langagier. Il s'agit de faire une brèche dans le langage en répétant des énoncés, et de mettre alors en scène le « Théâtre du langage », de jouer avec l'illusion qu'il permet d'un avant-langage, d'un commencement ou d'une entrée, alors qu'il est toujours-déjà donné et n'est que répétition. Répéter la répétition devient le seul moyen, ludique² mais non comique, d'entailler le langage :

L'élégie n'est pas dans les mots de la plainte Elle est dans la répétition des mots de la langue Elle est cette répétition La langue tout entière est élégie
 On ne parle jamais de soi Il n'y a jamais eu de sujet d'énonciation Il n'y a de sujet que grammatical
 Il n'y a pas de commencement Il n'y a pas de formulation première Il n'y a que recueillir Dans une coupe en verre
 Il n'existe pas non plus d'énoncé simple Tout énoncé est légion Même un mot isolé résonne C'est le Théâtre du langage La mise en scène du croire à Du faire croire que Rêver ou faire rêver qu'un premier énoncé est possible Un tel énoncé serait inouï et par conséquent inaudible Reste que c'est cet inaudible qui est secrètement recherché dans ce qui est dit ou entendu ou lu ou écrit L'unique surprise se trouve dans la répétition Répétition dans la répétition Nous disions la littéralité La littéralité est éblouissante
 Même si on ne comprend pas très bien ce qui s'est produit un décrochage a eu lieu Une différence d'intonation et de vitesse³

Il s'ensuit que l'élégie ne peut être que surface où se joue l'écriture, « Référence au papier⁴ » dans laquelle le seul sujet est grammatical et qui met « la voix sur table⁵ ». Ainsi seulement sont réunies les conditions de la lumière : « La lampe éclaire le papier⁶ ». L'écriture met à nu l'expérience du langage, qui est expérience de répétition et de déplacement (de copie) d'énoncés qui ne nous appartiennent pas, que nous n'énonçons même pas à nouveau, mais que nous dupliquons en les espaçant, en les ouvrant et pour les ouvrir.

Cette opération de langage, qui se défait de l'expression romantique et de la subjectivité poétique et en appelle à Wittgenstein et à Reznikoff, n'est pas aussi dénuée qu'on pourrait le croire d'un souci éthique. Après avoir raconté la genèse de l'élégie 6, copie d'*Un petit monument à E. H.* où O. Cadiot avait « agenc[é] mille fragments¹ » découpés au cutter

¹ E. Hocquard, « Cette histoire est la mienne. Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », *ma haie*, *op. cit.*, p. 477.

² La dimension ludique de l'élégie inverse est soulignée par le fait que le genre est mentionné dans l'« index des jouets » inséré dans *ma haie*, et que cet index contient également deux éléments qui constituent des entrées du « petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », l'anecdote et la liste. Voir E. Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, pp. 574-575.

³ E. Hocquard, *Conditions de lumière*, *op. cit.*, pp. 182-183 (Nous changeons la mise en page).

⁴ E. Hocquard, *Conditions de lumière*, *ibid.*, p. 117.

⁵ E. Hocquard, *Conditions de lumière*, *ibid.*, p. 150.

⁶ E. Hocquard, *Conditions de lumière*, *ibid.*, p. 53.

¹ E. Hocquard, *ma haie*, *op. cit.*, p. 270.

dans un guide de Rome, E. Hocquard écrit en effet : « Quelle est mon intention ? Je dirais une intention de pauvreté¹ ». Ainsi que le remarque S. Bacquey, cela

suppose une certaine éthique qui [...] rapprocherait son attitude de la distance sceptique, celle peut-être de celui qui, retiré au fond de son impasse, évide toute réalité par son chant « rude et sans beauté ». La littéralité prend sens en une forme de vie : une pauvreté, certes, mais enjouée et amicale².

Paradoxalement, en effet, si l'élégiacque inverse paraît sceptique envers l'être humain, son geste de répétition et d'ouverture du langage est bien adressé à autrui, dans une sorte de communauté amicale :

L'élégiacque classique est un humain ou une humaine qui exprime ses impressions à l'intention de tous les autres humains. L'élégiacque inverse doute de l'humain, l'humaine, et imprime ses expressions pour quelqu'un : pour son ami Freddy Buache, *Pour les poissons*, pour Viviane³.

Au cœur même de la littéralité, et peut-être davantage à mesure qu'elle se détourne de la plainte personnelle pour espacer le langage, l'élégie s'affirme comme une véritable « poéthique » contemporaine.

Humilité et pauvreté de la parole : l'enjeu n'est pas qu'esthétique, il ne s'agit pas que de rompre avec l'emphase et l'exaltation qui ont pu, jusque dans le romantisme, marquer de leur empreinte son *haut langage*. Il en va d'une quête « poéthique » de l'humanité de la parole, c'est-à-dire de sa précarité comme de sa nécessité. Le poète élégiaque sait la distance, l'éprouve dans le deuil et ne se croit plus un héroïque Orphée qui traversera deux fois le fleuve des Enfers, puisque bien souvent il découvre qu'« Il n'y avait pas d'enfers, bien sûr, / pour aller voir / si les ombres duraient là-bas, si / quelque dieu / s'emparait de leurs voix⁴ ». Son désir contrarié le porte désormais moins à se plaindre de l'inaccessibilité de l'éternité, protégée par une « vitre de golfes, de ciel rêves et eaux », par cette « Épaisse vitre aussi des morts, des morts qui disent le langage⁵ », selon les saisissantes formules de Pierre Jean Jouve, qu'à mesurer cette épaisseur. Mesurer, c'est-à-dire en dire la variabilité, arpenter les distances, mais aussi le rythmer, en donner la mesure, en permettre l'écoute, aménager dans les mots des espacements, créer du jeu dans le langage, en envisager les brèches ou les ouvertures. Hanté, il rôde et erre dans l'écriture, s'en absente et s'y investit à la fois comme

¹ E. Hocquard, *ma haie*, *ibid.*, p. 272.

² S. Bacquey, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale ? », *loc. cit.*, p. 326.

³ E. Hocquard, « Cette histoire est la mienne. Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », *ma haie*, *op. cit.*, p. 272.

⁴ C. Esteban, *Sept jours d'hier*, *op. cit.*, p. 23.

⁵ P. J. Jouve, « Élégie », II, *Mélodrame*, dans : *Diadème* suivi de *Mélodrame*, *op. cit.*, p. 106.

voix, et tente, par tensions et distensions du langage, d'échapper à toute assignation pour se rendre inactuel et insituable, si ce n'est dans les intervalles, les entre-deux, les distances mêmes. Voué à la ventriloquie et à la nostalgie de l'origine insaisissable du langage, il est un inachevable devenir-voix, une définitive incomplétude. Conscient de sa « situation post-lyrique¹ », plus écorché et plus incertain de lui-même, peut-être, qu'aucune autre figure poétique contemporaine, il ne chante pas, il (*c*)hante.

¹ J.-C. Mathieu, *Philippe Jaccottet l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris : José Corti, 2003, p. 537.

CONCLUSION

L'élégie trouve à se définir, peut-être, comme poème hanté : hanté par d'autres genres, hanté par d'autres textes, hanté, aussi, par ses propres motifs qu'il ne cesse de ressasser et de redéployer. Situation paradoxale : chaque articulation nouvelle du deuil élégiaque s'invente dans la répétition d'un même effort de dire. C'est pourquoi l'élégie est fondamentalement une oscillation entre un mouvement vers l'*étranger* et l'impression d'un dire *étranglé*¹. Elle est conjointement ouverture de la parole pour accueillir en elle l'inconnu qu'elle doit dire, le silence frémissant auquel elle doit répondre, et rumination jusqu'à épuisement des mêmes motifs. Elle se distancie d'elle-même, s'auto-traduit en permanence pour maintenir la possibilité d'énoncer le négatif qui la fonde, la perte sur laquelle elle s'élabore ; mais, en même temps, elle se conçoit comme inlassable reproduction d'une même plainte (ou d'une même parole) fondamentale. Ou encore – et cela revient au même –, elle se maintient comme chant tout en sachant qu'elle ne fait que hanter, en pure perte, un chant désormais impossible.

C'est le rythme de sa répétition qui l'arrache seul au silence de la mort. L'effort de dire commence par la répétition, pour s'affirmer comme effort en dépit de (ou par delà) le vide des mots, la mort dans les mots, que Maurice Blanchot a dite après Hölderlin et Mallarmé : « Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime [...]. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être² ». Si bien que la répétition, quelle qu'en soit la forme (de la litanie à la copie), est bien le point le plus crucial du genre. Cette répétition peut être la cause (pathétique, voire tragique) d'une émotion douloureuse ; elle peut aussi être dédramatisée en jeu ludique, comme c'est le cas chez E. Hocquard en particulier ; mais c'est toujours une question d'activité rythmique. L'élégie est un jeu de *Fort / Da* avec le langage, ou une fréquentation (d'*habitus*) de l'avoir-lieu du langage... Consciente de sa hantise (avoir sans possession, *ethos* de pauvreté), l'élégie contemporaine souligne plus nettement, peut-être, que la tradition qui l'a précédée, cette vérité que la répétition est un *fait* élégiaque, mais surtout qu'elle en est le *faire*, le *ποιέω*, qui s'affronte à la perte et à la mort, moins pour les rédimmer ou les compenser que pour ouvrir un espace scriptural (sans doute à la fois ou tour à tour réel, fantasmatique, subliminal) où elles peuvent se dire. L'espace élégiaque est essentiellement chambre d'écho, lieu de reprise, comme le montrent exemplairement, par leur

¹ Olivier Barbarant a publié en 2013 un recueil intitulé *Élégies étranglées* (éditions Champ Vallon, collection « *recueil* »), dont l'objet premier est le deuil des parents.

² M. Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » [1947], *De Kafka à Kafka* [1981], Paris : Gallimard, 1994, (Folio essais), p. 36.

titre jouant de sonorités redoublées, mais aussi par leur étonnante structure, les *Élégies à Lula* de Rezvani : d'un premier poème (qui fait office de sommaire) significativement intitulé « Matrice », chacune des vingt-et-une élégies suivantes reprend un vers comme *incipit* ; chaque mot de cet *incipit* se trouve répété deux fois de suite en acrostiche de chaque strophe de l'élégie... D'où un espace de lecture matriciel et pluridimensionnel (déployé horizontalement et verticalement), *stanza* où résonne véritablement la parole élégiaque, répétant les mêmes mots par-delà la disparition de la femme passionnément aimée¹.

La répétition est faiblesse, quand elle donne l'impression d'un radotage ; mais elle est aussi valeur ou vertu, quand elle dit l'effort toujours recommencé de la parole poétique, en ce que celle-ci révèle le lieu propre de l'homme. Prenant acte du vide des mots, l'élégie contemporaine se situe aujourd'hui au cœur du discours poétique, si l'on admet, avec Richard Stamelman, que la poésie est discours provoqué par la perte :

La perte est la raison d'être du langage poétique. Elle nous rappelle l'abîme à la base de toute structure, le rire squelettique derrière tout visage, le manque qui gît au fond de toute parole. Inépuisable est le glossaire de la perte : absence, mort, manque, exil, errance, déracinement, néant, séparation, distance, fuite, dépouillement, évanescence, effacement, dispersion, inachèvement, vide, privation, deuil, douleur, mélancolie, regret, chagrin, désir, nostalgie, oubli – les termes qui désignent l'expérience de la perte sont innombrables d'autant plus que le lexique de la perte, riche de sens subtils et variés, provoque une circulation incessante et effrénée de mots, de signes, et de paroles, tous prêts à remplir le vide. Où il y a perte, il y a prolifération folle, polysémie infinie, de signifiants² [...].

Mais ce faire infini, cette prolifération ressassée, n'est pas, pour l'élégie contemporaine un vain discours : il est une exigence éthique. Le *faire* élégiaque ne fait qu'un avec son *devoir*, celui de dire, quitte à redire :

non, l'écrivain doit, et le poète plus que tous,
parmi tous, entre tous,
sombrier, assumer
la mort proche, et sa disparition, l'oubli ;
il est ce *je* voué à dire les *tu* qui se sont tu, leur
parler, murmurer à l'oreille les phrases encore de la vie
délavée, écouter, qui murmurent à l'oreille, leurs mots
inaudibles, leurs propositions silencieuses, partition les
inventer en fin,
et, aussi,
assumer sa propre mort,
vivre sa propre mort, accepter d'être,
mortel cela qui
va
se retourner confiant en cette terre qui l'héberge
un peu de temps donné en plus comme au-delà, et boi-
teux³.

¹ L'érotisme chargé d'humour, chez Rezvani, n'est pas antinomique du deuil : l'espace matriciel est aussi celui du corps de Lula, ancrage de la relation recréé par le livre.

² R. Stamelman, « Le poétique et l'expérience de la perte », dans : J.-M. Maulpoix (dir.), *Poétique du texte offert*, Fontenay-aux-Roses : ENS éditions, 1996, (Signes), p. 27.

³ B. Conort, *Écrire dans le noir*, Seyssel : Champ Vallon, 2006, (recueil), pp. 201-202.

Conclusion générale

Nommer n'a pas suffi.
Qui
fermera les portes de la plainte –

Tout le cœur
maintenant
respire dans l'air noir¹.

¹ C. Esteban, *La Saison dévastée*, dans : *Le jour à peine écrit* (1967-1992), Paris : Gallimard, 2006, p. 61.

L'élégie, genre antique et classique des joies et des peines, s'est trouvé, au seuil de la modernité qui commence au tournant du XVIII^e siècle, pris dans les affres d'une profonde crise. Le procès d'insincérité et d'artificialité qui lui est alors intenté n'est pas que le signe historique ou politique d'une mise en question des genres mondains de la poésie aristocratique. Il est surtout le fait d'une interrogation de plus en plus insistante sur l'individu, et donc, indissociablement, sur le sujet et son rapport à l'écriture (*i. e.* le passage du sujet empirique au sujet poétique). Le genre de l'élégie ne se sauve qu'à l'occasion du profond remaniement des catégories littéraires, qui tendent à devenir flottantes, imprécises, et permettent ainsi au genre de se dissocier, plus ou moins nettement selon les auteurs, de la tonalité élégiaque, comme en témoigne l'œuvre charnière de Millevoye, dont le discours théorique est d'ailleurs à cet égard plus novateur et décisif que les poèmes eux-mêmes, encore fortement imprégnés de l'influence néoclassique.

Le romantisme, recueillant l'héritage complexe et problématique du genre, s'empare de la tonalité élégiaque pour le hisser en critère absolu de l'élégie, et même en subsumant l'élégie sous l'élégiaque. La dignité générique est alors conférée par l'effacement progressif mais déterminé de ses connotations sensuelles et érotiques au seul profit de ses valeurs nostalgiques. Un nouvel imaginaire du paysage, où le temps et l'espace entrent dans un rapport inextricable de compénétration et de fusion, promeut la nostalgie en tonalité affective modèle de la tonalité littéraire élégiaque. De l'expérience de l'espace découle la hantise du temps et de la mort. Par ailleurs, les bouleversements liés à l'Histoire et à la mort dans les mentalités amènent à concevoir autrement le deuil, qui est désormais moins acceptation d'un passage du mort vers l'éternité, que rupture atrocement douloureuse, expérience hyperbolique de la douleur. Le déni romantique de la mort, qui est au fond ce que Freud pensera en termes de substitution d'objet, passe par l'attachement aux fétiches et aux lieux fréquentés par le défunt, et aboutissent à une véritable hantise – où le parallélisme des temps (la scission passé / présent) se convertit une métonymie, les morts venant hanter de leur proximité insituable l'endeuillé(e).

Cette nostalgie et ce deuil portent en eux l'éventualité d'une faiblesse, connotée de féminité, qui incite Lamartine, puis Hugo, à élever l'élégie vers les hauteurs du poème philosophique. Le premier donne ainsi l'impression d'une certaine grandiloquence qui lasse. Mais surtout, les épanchements larmoyants des bas-bleus qui suivent Desbordes-Valmore et des poitrinaires qui tentent d'imiter Lamartine laissent à l'élégie un goût de narcissisme

complaisant et doloriste. Les poètes postromantiques, auxquels Sainte-Beuve montre la voie, mettent à distance le genre, dans l'ironie, mais aussi dans l'approfondissement d'une mélancolie moderne, d'un spleen d'autant plus lourd qu'il sait la posture mélancolique trop facile. Naît ainsi une élégie dédoublée de distance envers elle-même, qui donne par exemple à l'élégiaque verlainien sa saveur, sa fadeur si singulière.

Le XX^e siècle renoue surtout avec l'élégie à l'occasion du traumatisme des deux Guerres mondiales ; aussi le genre n'est-il plus masqué par la tonalité élégiaque, jugée à son tour trop douce pour évoquer un deuil de l'Histoire et du sujet qui ébranle la possibilité même d'écrire des poèmes. Le genre de l'élégie se manifeste à nouveau explicitement, mais cette fois comme instrument poétique critique : l'élégie (et non le seul élégiaque) met en doute le lyrisme, ou plutôt devient cette part du lyrisme inquiète de sa propre possibilité de chanter, le chanteur-poète étant devenu hanteur-hanté, être qui n'est que parce qu'il chante la mort (celle des autres, la sienne à venir, celle de la poésie peut-être aussi, en tout cas celle, toute proche du sujet lyrique, pour certains auteurs de la fin du siècle). Les œuvres de James Sacré, d'Emmanuel Hocquard, de Jean Grosjean ou de Jacques Réda donnent ainsi une importance considérable à l'élégie dans le champ poétique contemporain.

Faut-il alors, au vu de cette évolution des poétiques si diverses de l'élégie (se superposant parfois à celles de l'élégiaque, parfois s'en distanciant), tenter de définir *une* poétique de l'élégie moderne, comme le titre de notre recherche y invite ? Il nous semble que, sans céder à l'esprit monadique, on peut tout au moins déceler trois traits qui, sans le délimiter, caractérisent ce genre qui hante la modernité.

C'est d'abord le genre d'un *sujet inassouvi*. Le regret nostalgique, le désir érotique, la mélancolie spleenétique sont toutes des formes de l'insatisfaction, liée à l'impossibilité de rejoindre un absolu ou un Idéal, selon les époques. Mais l'inassouvissement ronge l'être, entraîne une usure de soi dans la perte. La dépossession est une dépense ontologique. En ce sens, la dimension érotique de l'élégie – sa sensualité plus ou moins explicite – pourrait bien être interprétée comme un indice de cette dépense. Il n'est d'érotique que de la distance et du désir demeuré désir.

C'est pourquoi l'élégie remet si radicalement en cause l'existence même du sujet poétique. Le sujet élégiaque moderne se réduit à sa voix, voire à sa fonction de porte-voix. Ce n'est pas seulement le résultat d'une réaction contre un romantisme qui, a-t-on pu croire, voulait hausser l'élégie en chant spirituel d'un sujet plein d'assurance et de souffle – et qu'il

fallait humilier ou contenir. C'est aussi et surtout parce que le sujet élégiaque est par essence un devenir-voix : appauvri par la perte, il s'étirole dans l'énergie de son cri, de sa plainte. Échevelé, épanché, mais aussi ressassant, le sujet élégiaque se ruine dans une lamentation à la fois entropique et incessante, centrifuge et circulaire. Son devenir est hantise : un devenir-fantôme qui rejoint la finitude humaine.

La hantise est obsession et inquiétude : l'élégie inquiète le sujet lyrique, le déplace vers l'incertitude. Le sujet lyrique trouve en lui le soupçon de sa fugacité. L'élégie est le genre d'un *sujet qui ne peut être assoupi*, car sous la douceur berceuse du chant constamment lui revient la hantise de n'être lui-même qu'un fantôme, une voix ventriloquée par les morts, par la mort.

C'est pourquoi, sans doute, l'élégie est un genre qui, réputé disparu, revient en force dans la production poétique contemporaine. Car la hantise est retour, *revenance*, distorsion de la linéarité inflexible du temps selon une mystérieuse anamorphose. Cette distorsion ne rédime pas la perte, ne ramène pas les morts : elle nous en approche. L'élégie est contiguïté métonymique, asymptote du frôlement. Et elle-même revient, fait retour et hante régulièrement la poésie, parce qu'elle continue à rôder en tapinois sous l'espèce de la tonalité élégiaque. C'est un *genre qui s'assouplit*, labile, et qui se fait apte à donner parole à toutes les formes de l'inquiétude et de la douleur. Elle peut même reparaître hors de la poésie, lorsque le philosophe fait entendre, quand sa méditation sur le temps se heurte à l'expérience du vivre humain, « sous la pudeur et la sobriété de la prose, les échos de la sempiternelle élégie, figure lyrique de la plainte¹ ».

La modernité est peut-être le nom d'une plainte qui *revient*.

¹ P. Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris : Seuil, 1985, (Points Essais), p. 487.

INDEX DES NOMS

Adorno	152, 157, 342	Bertin	100, 128, 135, 155, 172, 176, 185, 189, 230, 232, 233, 234, 237, 240, 241, 250, 253, 254, 257, 264, 364, 428
Agamben	244, 245, 352, 353, 660, 661, 662	Bertrand	30, 32, 207, 208, 267, 306, 376, 407, 462
Alain	9, 70, 101, 195, 295, 480, 481, 482, 483, 484, 630	Birch	300
Albert-Birot	475	Birkett	306, 311
Allouch	372, 612, 621	Blanchot	157, 673
Ancet	466, 517, 528, 529, 553, 554, 559, 560, 563, 564, 565, 586, 587, 589, 591, 599, 600, 603, 604, 605, 622, 633	Boèce	66
Apollinaire	455, 460	Boileau	111, 112, 113, 114, 115, 116, 122, 123, 124, 126, 127, 133, 136, 138, 164, 165, 179, 180, 227, 230, 234, 245, 247, 249, 251, 254, 472, 504
Aragon	466, 475, 476, 490, 492, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 689	Bollnow	18, 266
Ariès	143, 175, 343, 344, 345, 348	Boulay-Paty	397
Aristote	26, 29, 31, 32, 34, 35, 48, 52, 80, 81, 223, 697	Boussard	9, 635
Auroux	508, 510, 557	Breton	538, 549
Avianus	47	Brissette	384
Babois	169, 177, 199, 201, 202, 203, 212, 241, 290, 291, 315, 316, 317, 372, 373, 375	Brizeux	182, 274, 287, 288, 354, 355, 356
Bachelard	273, 280, 281, 314, 315, 551, 568	Broda	606, 607, 613, 615
Bacquey	495, 506, 670	Brunel	641, 642, 643
Baïf	67, 115, 238	Brunet	25
Balzac	183, 184, 268, 328, 398, 494, 696	Brunetière	230
Barat	405	Buffet	342, 697
Barbarant	673	Buisson	134, 135
Barbérís	398, 408, 411, 412	Butor	475, 476
Barthélémy	78, 212, 249	Byron	195, 416, 426
Barthes	202, 260, 564	C. Millet	18
Batteux	123, 124, 223, 227, 230	Callimaque	26, 36, 37, 39, 40, 42, 45, 50, 51, 53, 56, 59, 61, 115, 137, 138
Baudelaire	170, 175, 210, 224, 268, 332, 397, 400, 401, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 455, 484, 492, 549, 587, 703, 705	Callinos	26, 27, 30, 33
Beck	469, 470, 624, 625, 626, 627	Camus	491, 492
Becq de Fouquières	134	Cantagrel	310, 311
Bellenger	75	Carlat	577, 582, 583, 584, 586, 611
Belmontet	176, 183, 212, 382	Carrière	29
Bénichou	186, 212, 215, 216, 243, 246	Castiglione	115
Benveniste	132, 219, 335, 336, 537, 611	Catulle	39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 51, 59, 61, 115, 120, 124, 153, 163, 447
Bergez	577, 578	Chantraine	34
Bernardet	429, 430, 432, 433, 436, 448	Charles-Wurtz	392, 393, 395
		Charnet	496, 657
		Chartier	70, 195
		Chateaubriand	175, 215, 216, 217, 229, 231, 237, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 251, 258, 264, 278, 290, 306, 310,

311, 313, 342, 351, 396, 411, 414, 423,
 451, 702, 704
 Chénier 24, 100, 133, 134, 135, 136, 137,
 138, 139, 140, 141, 142, 151, 164, 165,
 166, 168, 172, 173, 176, 185, 227, 237,
 245, 251, 254, 264, 329, 342, 401, 402,
 404, 407, 408, 418, 441, 460, 697, 698,
 701, 705
 Chessex 468, 471, 477, 523, 524, 650, 651,
 652
 Citton 141, 142, 418
 Collinet 111, 112
 Collot 9, 263, 286, 296, 298, 337, 349, 528,
 529, 535, 549, 663
 Combe 9, 80, 158, 161, 223, 224, 226, 260,
 261, 262, 381, 468, 484, 493, 494, 504,
 514, 525, 526, 538, 612, 613, 614, 616,
 617, 647
 Conort 472, 473, 491, 501, 614, 618, 629,
 630, 674
 Coppée 448, 449
 Corbière 426
 Courtinat 173, 259, 274, 328
 Crépon 656, 657
 Critias 26
 d'Astorg 462
 Dante 63, 297
 Darras 145
 Dauvois 81, 90, 91, 95, 96
 Debreuille 509
 Décaudin 210, 400, 445, 446, 459
 Defradas 27, 28, 30
 Deguy 155, 465, 475, 516, 542, 543, 544,
 545, 562, 576, 606, 607, 610, 657, 658,
 659, 669, 695, 702, 704
 Delavigne 176, 212, 213, 249
 Delbey 48, 53, 60
 Deleuze 580
 Delille 237, 254, 401, 407, 415
 Denis 43, 97, 118, 119, 120, 121, 247, 267,
 686
 Derrida 356, 358, 359, 368, 391, 392, 552,
 656, 657
 Desbordes-Valmore 177, 178, 181, 199,
 200, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212,
 241, 270, 275, 276, 277, 279, 280, 285,
 286, 288, 322, 349, 361, 375, 376, 378,
 383, 388, 403, 427, 441, 451, 476, 693,
 704
 Deschamps 199, 229, 249, 250, 251, 252,
 253, 402, 482
 Deshoulières 120, 122, 124, 127, 133, 178,
 199, 239, 329, 705
 Desportes 100, 102, 104, 105, 106, 110
 Diaz 200, 201, 380, 384, 403
 Didier 91, 92, 142, 143, 226, 451, 542, 689,
 692
 Didi-Huberman 357, 359, 360, 361, 551,
 555, 560, 562, 563, 576
 Dominicy 506
 Donne 260, 276
 Doublet 75, 535
 Doumet 465
 Du Bellay 65, 67, 78, 80, 81, 96, 97, 98, 99,
 102, 164, 165, 704, 707
 Du Bos 365
 du Bouchet 491, 595
 du Guillet 77, 85
 Dubois 71, 75, 117
 Dürer 113, 310
 Dufrenoy 177, 199, 200, 204, 205, 206,
 208, 211, 212
 Duhamel 459, 460
 Dumas 212
 Échembrotos d'Arcadie 25
 Eliade 269
 Éluard 475, 542, 543, 544, 577, 578, 606,
 607, 621, 629, 702, 704
 Emmanuel 363, 405, 460, 461, 462, 465,
 467, 471, 476, 490, 492, 506, 634, 639,
 640, 641, 642, 643, 644, 667, 670, 702,
 704
 Esteban 465, 467, 471, 491, 516, 545, 546,
 560, 576, 577, 582, 583, 584, 585, 587,
 591, 596, 597, 610, 611, 623, 627, 628,
 629, 630, 631, 632, 633, 656, 657, 671,
 675, 703
 Euripide 34, 35, 383
 Événos de Paros 26
 Fénelon 217
 Feutry 143, 216
 Flaubert 328, 425, 426, 496
 Fondane 576
 Fontaine 74, 100, 108, 109, 110, 111, 127,
 164, 166, 248, 250, 251, 257
 Fontanes 216, 217, 248, 249, 254
 Foucault 116, 117
 Fourcade 465, 466, 469, 491, 492, 502,
 503, 514, 664, 665, 666, 667

Fourest	445, 446, 459	538, 539, 540, 541, 552, 554, 572, 579,
Francalaza	172	580, 597, 598, 599, 607, 608, 609, 621,
Frénaud	477	667, 668, 669, 670, 671, 673, 702
Friedrich	157, 224, 265, 266, 418, 419	Hölderlin 152, 155, 156, 157, 160, 161,
Gaillard	40, 42, 59	175, 460, 461, 656, 673, 695
Gallus	38, 39, 42, 43, 51	Homère 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 37, 38,
Garlande	63	52, 137, 152, 179, 215, 243, 380, 406,
Gasarian	421, 422, 423, 424	697
Gaudin-Bordes	97, 118, 120, 121, 493	Horace 48, 49, 50, 53, 63, 75, 78, 79, 81,
Gautier	186, 194, 196, 197, 198	112, 115, 124, 150, 180, 193, 233, 257,
Gendre	94, 95	271, 393, 496
Genette	21, 24, 64, 180, 181, 223, 224, 277,	Huet-Brichard 313, 401, 403, 404, 407,
	444, 464, 465, 468, 471	408, 409, 410, 417
Gessner	143, 152, 399	Hugo 169, 178, 182, 184, 195, 208, 226,
Gilbert	215, 382, 448, 460	229, 242, 250, 251, 256, 260, 262, 264,
Glaudes	342, 343	302, 326, 343, 346, 348, 349, 354, 358,
Gleize	229, 248, 328, 331, 335, 491, 492	383, 384, 389, 390, 391, 392, 393, 394,
Glinoeur	407	395, 396, 403, 407, 412, 414, 418, 423,
Goethe	53, 60, 152, 153, 154, 155, 159,	424, 429, 457, 471, 482, 702, 704
	198, 225, 265, 399	Humbert 228, 229, 230, 237, 238, 239, 240,
Gœury	77, 78	241, 253
Goffette	573, 574, 575, 703	Illouz 400, 441, 442, 618, 703
Gourio	528, 575, 618	Jaccottet 23, 157, 461, 465, 468, 509, 510,
Gray	143, 144, 145, 146, 147, 148, 149,	534, 550, 609, 632, 646, 672, 704
	150, 151, 216	Jackson 175
Grimal	31, 42, 49, 54, 57	Jammes 449, 450, 451, 453, 455
Grojnowski	436, 437	Jankélévitch 264, 268, 272, 273, 279, 289,
Grosjean	465, 466, 470, 471, 491, 499, 500,	291, 353, 354, 372, 374
	507, 508, 509, 510, 513, 517, 519, 522,	Jauss 64, 67, 219, 220, 265, 486
	532, 533, 534, 535, 557, 558, 559, 565,	Jean d'Autun 67
	566, 567, 568, 569, 570, 571, 578, 579,	Jiménez 494
	580, 581, 582, 609, 610, 645, 646, 647,	Jouve 448, 460, 461, 467, 476, 490, 492,
	704	494, 606, 612, 613, 614, 615, 616, 617,
Guérin	183, 225, 226, 451, 459	618, 619, 620, 656, 671, 702, 703
Guerrero	31, 35, 36, 48, 63, 75, 81, 82	Julhe 39, 46
Guillaume	67, 214, 470, 506, 602, 702	Kintzler 366
Guillevic	460, 461, 462, 467, 490, 492,	Kliebenstein 429, 430, 431
	650, 652, 653, 654, 655	Klopstock 151, 159
Guiomar	358, 556, 651	Kommerell 156
Guiraud	195, 217, 218, 221	Kristeva 590, 591, 592, 612
Guitton	134	La Mesnardière 118
Gutwirth	111	La Morvonnais 181, 182, 183, 378, 379
Hamel	347, 348	La Suze 116, 120, 122, 199, 238, 250, 401,
Hamon	9, 333, 356, 662	403
Hegel	161, 162, 224, 660	Labarthe 411, 412, 418, 424, 425
Heidegger	155, 296, 374, 460, 649, 656,	Labé 18, 77, 78, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90,
	660, 664	91, 95, 101, 107, 165, 177, 199, 706
Hocquard	23, 465, 466, 470, 471, 489, 490,	Lacoue-Labarthe 155
	491, 492, 495, 496, 500, 506, 507, 512,	Lactance 47
	513, 514, 518, 519, 522, 535, 536, 537,	

Laforgue 66, 389, 390, 394, 395, 400, 436,
 437, 438, 439, 440, 445, 459, 703, 705
 Lamartine 5, 6, 128, 133, 165, 169, 173,
 174, 175, 176, 177, 178, 182, 183, 186,
 189, 190, 193, 198, 211, 216, 221, 229,
 242, 244, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
 255, 256, 257, 258, 259, 264, 265, 271,
 272, 273, 274, 281, 282, 283, 286, 287,
 290, 294, 296, 297, 298, 299, 300,
 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309,
 310, 311, 312, 314, 317, 318, 320, 321,
 322, 323, 325, 327, 328, 329, 330, 331,
 332, 333, 335, 346, 349, 356, 357, 361,
 369, 373, 375, 377, 380, 381, 384, 385,
 386, 387, 398, 401, 402, 404, 407, 411,
 414, 415, 416, 426, 427, 446, 451, 474,
 489, 491, 496, 498, 697, 701, 702, 703,
 704, 705
 Laroche 440, 444, 447
 Larousse 28, 67, 100, 123, 237, 245, 266,
 398, 669, 691, 692, 695, 696, 698
 Laumonier 91, 92
 Laurens 31, 32, 33
 Lautréamont 425, 426
 Lavarenne 48
 Le Blanc 119, 120, 121, 122, 123, 215, 238
 Leconte de Lisle 261, 419
 Lefèvre 397, 402
 Legouvé 143, 216, 249
 Lejeune 486
 Lely 448, 460
 Lemaire de Belges 81
 Lévinas 563
 Livi 640
 Lloze 647, 648, 649
 Loiseleur 272, 303, 384, 385, 387
 Loraux 35
 Lorca 511, 641, 642, 643, 702
 Loubier 127, 174, 184, 185, 199, 208, 212,
 213, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 226,
 227, 228, 229, 230, 242, 253, 260, 264,
 265, 278, 295, 298, 299, 309, 346, 351,
 358, 384, 419, 420
 Louÿs 448, 449
 Loyson 387, 388
 Macris 44
 Madelénat 174, 175, 220, 261, 279, 322,
 397
 Maingueneau 102, 203, 488
 Maldiney 603, 604
 Malfilâtre 215, 382
 Malherbe 100, 101, 102, 104, 124, 250
 Mallarmé 224, 468, 549, 592, 648, 656, 673
 Marchal 441
 Marmontel 124, 125, 126, 127, 133, 135,
 138, 141, 164, 227, 230, 233
 Marot 18, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
 76, 77, 80, 83, 84, 86, 91, 96, 97, 111,
 127, 163, 178, 195, 196, 238, 401, 402,
 705
 Martin 40, 47, 59, 84, 87, 469, 477, 625,
 690
 Mascarou 630
 Mason 144
 Masson 216, 243, 461
 Mathieu 47, 62, 63, 672
 Mathieu de Vendôme 47, 63
 Mathieu-Castellani 62
 Maulpoix 22, 23, 33, 65, 334, 397, 418,
 423, 426, 431, 433, 434, 461, 465, 466,
 467, 468, 474, 478, 539, 540, 593, 645,
 647, 648, 649, 674, 701
 Mayaux 509, 510, 534, 704
 Mayer 68, 73
 Merleau-Ponty 281, 296, 360, 555
 Merlin-Kajman 9, 102, 103
 Meschonnic 330, 349, 389, 461
 Michault 120, 121, 123
 Michaux 475, 556, 648
 Millet 222, 224, 229, 341
 Millevoye 5, 6, 173, 174, 175, 176, 178,
 179, 182, 185, 187, 188, 189, 190, 191,
 192, 193, 200, 227, 228, 230, 231, 232,
 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 246,
 249, 253, 270, 278, 279, 291, 292, 293,
 294, 295, 342, 349, 352, 353, 356, 364,
 373, 375, 378, 379, 380, 385, 386,
 403, 703
 Milner 423, 424
 Mimnerme 26, 27, 28, 30, 34, 52, 247
 Minturno 81, 83
 Molinié 493
 Montesquiou 459
 Munier 491, 507
 Murphy 429, 430, 431
 Musset 229, 271, 294, 315, 328, 347, 354,
 369, 370, 371, 388, 397, 425, 426
 Nagy 29, 30
 Néraudeau 41, 42, 61

Neruda 466, 490, 492, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 687
 Nerval 175, 176, 178, 184, 211, 213, 214, 275, 276, 277, 306, 399, 400, 484, 624, 631, 697, 704
 Newkirk 207, 208, 211, 275
 Orfila 654
 Ossian 215, 243
 Ovide 24, 39, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 67, 71, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 83, 86, 97, 103, 105, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 138, 154, 155, 159, 163, 165, 188, 196, 254, 279, 297, 422, 495, 496, 497, 686
 Parny 100, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 155, 164, 172, 176, 185, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 198, 230, 232, 233, 234, 235, 240, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 264, 401, 402, 428, 701
 Pascal 139, 173, 174, 384, 705
 Passerat 238, 240
 Peletier 75, 76, 77, 79, 81
 Pétrarque 53, 60, 71, 81, 86, 297
 Philéas de Cos 39, 40, 50
 Picard 372
 Pinson 158, 160, 302, 472, 501, 502, 514, 538, 594, 656, 664, 665, 666, 667
 Planté 177, 191, 200, 201, 203, 204, 210
 Platon 32, 35, 36, 312
 Poe 223, 418, 492
 Ponge 500, 501, 519
 Pontus de Tyard 195
 Porter 211, 212, 251, 252
 Potez 128, 134, 143, 199, 212, 216, 230
 Poulet 196, 286, 303, 304, 329, 330
 Préta de Beaufort 490, 509
 Properce 28, 39, 43, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 69, 70, 78, 79, 85, 86, 115, 117, 125, 126, 127, 128, 139, 153, 154, 155, 159, 163, 165, 196, 232, 233, 235, 236, 254, 447, 495, 496, 572
 Quintilien 36, 38, 39, 50, 79, 282, 693
 Rabaté 504, 542, 543, 544, 605, 606, 621, 667, 668, 698
 Racine 118, 119, 120, 124, 164, 178, 201, 202, 237, 240
 Rancière 224
 Rapin 111, 115, 117
 Réda 5, 6, 465, 467, 478, 489, 490, 492, 496, 505, 524, 525, 526, 551, 556, 557, 663, 664
 Reibel 363, 364, 368
 Reichler 371, 612
 Remond de Saint-Mard 121, 122, 123, 127, 215, 238
 Rey 34, 261, 397, 548
 Rezvani 448, 465, 492, 674
 Richard 48, 143, 144, 301, 303, 304, 305, 313, 314, 321, 330, 331, 333, 409, 432, 505, 654, 674, 692
 Richelet 115, 116, 393
 Ricœur 349, 350, 374, 375, 377, 463, 504, 678
 Rigolot 68, 69, 71, 83, 84, 86
 Rilke 23, 461, 606, 645, 666
 Ristat 476
 Rodenbach 441
 Rodriguez 224, 263, 486, 487, 493, 503, 504
 Rognet 505
 Ronsard 18, 24, 74, 76, 77, 86, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 101, 102, 105, 107, 113, 195, 401, 402, 496, 497, 613, 648, 703
 Rosset 336, 569
 Roubaud 465, 474, 475, 517, 523, 542, 543, 544, 554, 575, 591, 606, 610, 647, 648, 704
 Roucher 141, 151, 172, 173, 342, 364, 399, 697, 698, 701
 Roudaut 98
 Rousseau 159, 175, 250, 264, 270, 329, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 399, 411, 451, 494, 696
 Roy 83, 93, 468
 Rutebeuf 66
 Ruwet 332, 333, 335, 365
 Sacré 269, 439, 465, 471, 472, 473, 491, 494, 495, 496, 500, 501, 505, 507, 511, 512, 513, 519, 529, 530, 531, 532, 551, 552, 553, 554, 558, 560, 561, 562, 563, 565, 571, 572, 579, 590, 591, 596, 600, 601, 605, 622, 647, 657, 695
 Sainte-Beuve 133, 142, 170, 183, 200, 201, 208, 210, 211, 220, 229, 237, 238, 264, 278, 290, 299, 300, 312, 313, 323, 324, 325, 349, 361, 388, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410,

411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 425, 429, 457, 703, 704		125, 126, 127, 135, 138, 139, 153, 163, 232, 233, 235, 236, 254, 388, 401, 496, 497, 498	
Sainte-Marthe	74	Titus-Carmel	601, 602
Salvan	97, 118, 120, 121, 493	Tökei	24
Samain	441, 442, 443, 448, 451, 452, 453, 454	Trédé	25, 26, 28, 29, 32, 33, 37
Sapho	71, 82, 177, 182, 183, 193, 204, 205, 259, 689	Treneuil	179, 180, 181, 185, 212, 228, 246, 247, 248, 249, 253
Saulnier	67, 69, 71, 73	Tynianov	17
Scaliger	82, 83, 115	Tyrtée	26, 27, 30, 32, 33, 212
Schaeffer	26, 56, 65, 165, 236, 244, 487	Valéry	224, 468, 538
Schiller	152, 157, 158, 159, 160, 166, 261, 501, 622, 665	Van Tieghem	143
Schlegel	160, 161, 173, 202, 224, 265	Vargaftig	468, 491, 518, 520, 521, 522, 523, 528, 561, 587, 588, 589, 590, 644, 662, 663
Scollen	73, 74	Velter	477, 478
Sébillot	65, 66, 69, 76, 77, 78, 79, 80	Ventresque	510, 534
Senancour	264, 270, 363	Verdier	138, 139, 199, 576, 688
Senghor	468, 477	Verlaine	210, 400, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 440, 441, 442, 443, 447, 449, 701, 704
Seth	172, 173, 174	Veyne	31, 32, 37, 38, 53, 56, 57, 58, 59, 165, 496
Sharp	145, 147, 149, 150	Viau	24, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 238, 497, 703
Shaw	16	Viëtor	21
Soler	236	Vigneau	490, 491
Solon	26, 27, 29, 30, 32, 33, 34	Vigny	250, 251, 260, 261, 403, 407
Souriau	482, 483, 484	Villars	118, 119, 694
Soutet	470	Villon	66
Staël	153, 168, 173, 225, 251, 267, 290, 322, 350, 351, 407	Virgile	38, 42, 43, 80, 95, 124, 282, 294, 380, 451
Stamelman	674	Volney	264, 290, 311
Starobinski	267, 268, 332, 362, 363, 364, 421, 424	Voß	152
Stéfan	465, 466, 469, 492, 496, 497, 498, 514, 622, 623, 624, 705	Voyat	152, 153, 154, 691
Straus	263, 359, 360, 555	Warren	144
Szondi	156, 157, 160, 161	Wellek	144
Tacite	49, 50, 62	Wordsworth	223, 323, 364
Tailhade	444, 445	Xénophane	26
Tardieu	154	Young	143, 216, 221
Théognis	26, 28, 29, 30, 32, 34, 58	Zumthor	64, 67
Thill	54		
Thorel-Cailleteau	329, 335		
Tibulle	39, 43, 44, 45, 50, 51, 56, 59, 79, 85, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 124,		

BIBLIOGRAPHIE

I- SOURCES PRIMAIRES

A. ANTHOLOGIES

Anthologie bilingue de la poésie anglaise. Édition établie par P. Bensimon, B. Brugière, F. Piquet et M. Rémy. Paris : Gallimard, 2005. (Bibliothèque de La Pléiade)

Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance. Édition bilingue de P. Laurens. Paris : Gallimard, 2004. (Poésie / Gallimard)

Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle. Édition de Michel Delon. Paris : Gallimard, 1997. (Poésie)

Greek elegiac poetry from the seventh to the fifth century BC. Edited and translated by D. E. Gerber. Cambridge : Harvard University Press, 1999. (Loeb Classical Library)

PLANTÉ, Christine (dir.). *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie.* Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2010.

B. TEXTES DE L'ANTIQUITÉ

CALIMAQUE. *Les Origines – Réponse aux Telchines – Élégies – Épigrammes – Iambes et pièces lyriques – Hécélé – Hymnes.* Traduit de grec par E. Cahen. Paris : Les Belles Lettres, 1972. (Collection des Universités de France Budé)

— *Fragments poétiques.* Traduits du grec par Y. Durbec. Paris : Les Belles Lettres, 2006.

CATULLE. *Poésies.* Édition bilingue, texte établi et traduit par G. Lafaye, revu par S. Viarre et J.-P. Néraudeau. Paris : Les Belles Lettres, 2006. (Classiques en poche)

OVIDE. *Les Amours.* Édition bilingue, texte établi et traduit par H. Bornecque. Paris : Les Belles Lettres, 2002. (Classiques en poche)

— *L'Exil et le salut. Tristes et Pontiques.* Textes choisis et traduits du latin par C. Labre. Paris : Arléa, 1999.

— *Lettres d'amour. Les Héroïdes.* Traduction du latin de Th. Baudement. Paris : Gallimard, 1999. (Folio classique)

PROPERCE. *Élégies.* Traduit du latin par D. Paganelli. Paris : Les Belles Lettres, 1995. (Collection des Universités de France Budé)

THÉOGNIS. *Poèmes élégiaques.* Traduit du grec par J. Carrière. Paris : Les Belles Lettres, 1975. (Collection des Universités de France Budé)

TIBULLE. *Élégies.* Choix et traduction du latin de P. Macris. Paris : La Différence, 1992. (Orphée)

VIRGILE. *Bucoliques.* Édition bilingue, traduction d'E. de Saint-Denis, introduction et notes de J.-P. Néraudeau. Paris : Les Belles Lettres, 1997. (Classiques en poche)

C. ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE

- ANCET, Jacques. *À Schubert et autres élégies*. Vénissieux : Paroles d'aube, 1997. (Noces)
- ARAGON, Louis. *Élégie à Pablo Neruda*. Paris : Gallimard, 1966. (Blanche)
- BABOIS, Victoire. *Élégies par Mme Victoire Babois, sur la mort de sa fille âgée de cinq ans*. Paris : P. Didot l'Aîné, 1805.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : Librairie Générale Française, 1999. (Classiques de poche)
- BECK, Philippe. *Élégies Hé*. Courbevoie : Théâtre Typographique, 2005.
- BELLAY, Joachim du. *Œuvres poétiques*. Tome I. Paris : Bordas, 1993. (Classiques Garnier).
— *Œuvres poétiques*. Tome II. Paris : Dunod, 1996. (Classiques Garnier)
- BELMONTET, Louis. *Les Tristes*. Paris : A. Boulland, 1824.
- BOULAY-PATY, Évariste. *Élie Mariaker*. Genève : Slatkine reprints, 1973.
- BRIZEUX, Auguste. *Marie*. Paris : Lemerre, 1920. (Collection rose)
- BUTOR, Michel. *L'Éloignement du prince Icare. Lamentation sur la mort d'Henri Pousseur*. Abbeville : Cadastre8zéro, 2009.
- CHÉNIER, André. *Œuvres poétiques*. Tome I. Orléans : Paradigme, 2005. (Hologrammes)
- CHESSEX, Jacques. *Élégie soleil du regret. Poésie, volume I*. Orbe : Bernard Campiche éditeur, 1997. (L'Œuvre)
— *Les Élégies de Yorick*. Yvonand : Bernard Campiche, 1994.
- COPPÉE, François. *Poésies 1874-1876. Olivier. Les Récits et les Élégies*. Paris : A. Lemerre, 1879. (Petite Bibliothèque littéraire)
- DEGUY, Michel. *À ce qui n'en finit pas. Thrène*. Paris : Seuil, 1995. (La Librairie du XX^e siècle)
- DELAVIGNE, Casimir. *Œuvres*. Tome I. Paris : Ladvocat, 1824.
- DESBORDES-VAMORE, Marceline. *Œuvres complètes*. Tome I. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
— *Poésies*. Paris : Gallimard, 1983. (Poésie)
- DESPORTES, Philippe. *Élégies*. Genève : Droz et Paris : Minard, 1961. (Textes littéraires français)
- DUHAMEL, Georges. *Élégies*. Paris : Mercure de France, 1920.
- ÉLUARD, Paul. *Le Temps déborde*, dans : *Derniers poèmes d'amour*. Paris : Seghers, 2002. (Poésie d'abord)
- EMMANUEL, Pierre. *Le Poète fou suivi de Élégies*. Paris : éditions du Seuil, 1948.
— *Œuvres poétiques complètes. Tome premier 1940-1963*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2001.
- ESTEBAN, Claude. *Élégie de la mort violente*. Paris : Flammarion, 1989.

- FONDANE, Benjamin. *Au temps du poème* [1943-1944], dans : *Le Mal des fantômes*. Lagrasse : Verdier, 2006. (Poche)
- FOURCADE, Dominique. *Oustrance utterance et autres élégies*. Paris : P.O.L., 1990.
- FOUREST, Georges. *La Négresse blonde* suivi de *Le Géranium ovipare*. Paris : José Corti, 1964. (Le Livre de Poche)
- FRÉNAUD, André. *Il n'y a pas de paradis*. Paris : Gallimard, 2006. (Poésie)
- GAUTIER, Théophile. *Poésies complètes*. Tome I. Paris : Charpentier, 1889-1890.
- GOFFETTE, Guy. *Le Pêcheur d'eau*. Paris : Gallimard, 2007. (Poésie)
- GROSJEAN, Jean. *Élégies*, dans : *La Gloire* précédé de *Apocalypse, Hiver et Élégies*. Paris : Gallimard, 1969. (Poésie)
- GUILLEVIC, Eugène. *Étier*, dans : *Étier* suivi de *Autres*. Paris : Gallimard, 2006, (Poésie)
- GUIRAUD, Alexandre. *Élégies savoyardes*. Paris : C.-J. Trouvé, 1823.
- GUILLET, Pernelle du. Voir LABÉ, Louise.
- HOCQUARD, Emmanuel. *Les dernières nouvelles de l'expédition sont datées du 15 février 17.. Élégies & autres pièces*. Paris : Hachette, 1979.
 - *Un privé à Tanger*. Paris : P.O.L., 1987.
 - *Les élégies*. Paris : P.O.L., 1990.
 - *ma haie. Un privé à Tanger II*. Paris : P.O.L., 2001.
 - *Conditions de lumière. Élégies*. Paris : P.O.L., 2007
- HUGO, Victor. *Poésie I*. Paris : Éditions du Seuil, 1972. (L'Intégrale)
- JACCOTTET, Philippe. *Requiem (1946)* suivi de *Remarques (1990)*. Saint Clément de Rivière : Fata Morgana, 1991.
 - *Airs* dans : *Poésie 1946-1967*. Paris : Gallimard, 2003. (Poésie)
- JAMMES, Francis. *Le Deuil des primevères*. Paris : Gallimard, 2000. (Poésie)
- JOUVE, Pierre Jean. *Diadème* suivi de *Mélodrame*. Paris : Gallimard, 1970. (Poésie)
 - *Matière céleste* dans : *Dans les années profondes. Matière céleste. Proses*. Paris : Gallimard, 1995. (Poésie)
- LABÉ, Louise. *Œuvres poétiques* précédées des *Rymes de Pernelle du Guillet* avec un choix de *Blasons du Corps féminin*. Paris : Gallimard, 2006. (Poésie)
 - *Œuvres complètes. Sonnets – Élégies – Débat de Folie et d'Amour. Poésies*. Paris : Flammarion, 1986. (GF-Flammarion)
- LA FONTAINE, Jean de. *Œuvres complètes*. Paris : Éditions du Seuil, 1965. (L'Intégrale)
- LAFORGUE, Jules. *Les Complaintes et les premiers poèmes*. Paris : Gallimard, 1979. (Poésie)
- LAMARTINE, Alphonse de. *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*. Paris : Librairie Générale Française, 2006. (Le Livre de Poche classique)
 - *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Gallimard, 2001. (Bibliothèque de La Pléiade)

- *Méditations*. Paris : Garnier Frères, 1968.
- *Harmonies poétiques et religieuses, Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques suivies de Poésies diverses*. Paris : Gallimard / Librairie Générale Française, 1969. (Le Livre de Poche)
- LA MORVONNAIS, Hippolyte de. *Élégies et autres poésies, suivies de Sapho, drame lyrique*. Paris : Ponthieu, 1824.
- LA SUZE, Henriette de. *Poésies*. Paris : Charles de Sercy, 1666.
- LELY, Gilbert. *Aréthuse ou les élégies*, dans : *Poésies complètes*. Tome II. Paris : Mercure de France, 1996.
- LOYSON, Charles. *Épîtres et élégies*. Paris : P. F. Delestre, 1819.
- MAROT, Clément. *L'Enfer, les Coq-à-l'âne, les Élégies*. Paris : Honoré Champion, 1977.
— *Œuvres complètes I*. Paris : Flammarion, 2007. (GF Flammarion)
- MICHAUX, Henri. *Nous deux encore*, dans : *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 2001. (Bibliothèque de La Pléiade)
- MILLEVOYE, Charles-Hubert. *Œuvres*. Paris : Garnier frères, 1874.
- MUNIER, Roger. *Eurydice*. Paris : Lettres vives, 1986. (Entre 4 yeux)
- MUSSET, Alfred de. *Premières Poésies. Poésies nouvelles*. Paris : Gallimard, 1997. (Poésie)
- NERVAL, Gérard de. *Élégies nationales et satires politiques, Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1989. (Bibliothèque de la Pléiade)
- PARNY, Évariste de. *Élégies, livre I*, dans : *Œuvres de Parny. Élégies et poésies diverses*. Paris : Garnier Frères, 1862.
- RÉDA, Jacques. *Un Calendrier élégiaque*, Paris : Fata Morgana, 1990.
— *L'adoption du système métrique. Poèmes 1999-2003*. Paris : Gallimard, 2004. (Blanche)
- RISTAT, Jean. *La Mort de l'aimé*, dans : *Ode pour hâter le printemps suivi de Tombeau de Monsieur Aragon, Le Parlement d'amour, La Mort de l'aimé*. Paris : Gallimard, 2008. (Poésie)
- ROGNET, Richard. *Élégies pour le temps de vivre*. Paris : Gallimard, 2012. (Blanche)
- RONSARD, Pierre de. *Les Amours*. Paris : Dunod, 1993. (Classiques Garnier)
— *Œuvres complètes, tome XII, Trois Livres du Recueil des nouvelles Poésies*. Paris : Librairie Marcel Didier, 1946. (Société des Textes Français Modernes).
— *Œuvres complètes, tome XIII, La Promesse. Le Procès. Elegies, Mascarades et Bergerie. Les Nues ou nouvelles*. Paris : Librairie Marcel Didier, 1948. (Société des Textes Français Modernes).
- ROUBAUD, Jacques. *Quelque chose noir*. Paris : Gallimard, 2001. (Poésie)
- SACRÉ, James. *Cœur élégie rouge*. Marseille : André Dimanche, 2001. (Ryôan-ji)
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin de. *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Paris : Bartillat, 2004.

SAMAIN, Albert. *Le Chariot d'or*. Paris : Mercure de France, 1920.

STÉFAN, Jude. *Élégiades*. Paris : Gallimard, 1993. (Blanche)

TAILHADE, Laurent. *Poèmes élégiaques*. Paris : Mercure de France, 1922.

TITUS-CARMEL, Gérard. « Semper dolens (Élégie de la nuit coye) » *Le Nouveau Recueil*, n°73 « Élégies d'aujourd'hui », décembre 2004-février 2005.

TRENEUIL, Joseph. *Poèmes élégiaques, précédés d'un discours sur l'élégie héroïque*. Paris : Firmin Didot, 1817.

VARGAFTIG, Bernard. *Description d'une Élégie*. Paris : Seghers, 1975. (Poésie 75)

VELTER, André. *L'amour extrême* précédé de *Le septième sommet* et suivi de *Une autre altitude. Poèmes pour Chantal Mauduit*. Paris : Gallimard, 2007. (Poésie)

VERLAINE, Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : Robert Laffont, 1992. (Bouquins)

VIGNEAU, Robert. *Bucolique* suivi de *Élégiaque*. Paris : Gallimard, 1979. (Blanche)

VILLON, François. *Poésies*. Paris : Gallimard, 1973. (Poésie)

D. AUTRES TEXTES

ALBERT-BIROT, Pierre. *Poèmes à l'autre moi* précédé de *La Joie des sept couleurs* et suivi de *Ma Morte* et de *La Panthère noire*. Paris : Gallimard, 2004. (Poésie)

ARISTOTE. *Poétique*. Traduit du grec par M. Magnien. Paris : Librairie Générale Française, 1990. (Le Livre de Poche / Classiques de poche)

— *Rhétorique*. Traduction de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck. Paris : Librairie Générale Française, 1991. (Le Livre de Poche / Classiques de la philosophie)

BALZAC, Honoré de. *Le Lys dans la vallée*. Paris : Garnier-Flammarion, 1972. (G.-F.)

BANVILLE, Théodore de. *Petit Traité de poésie française*. Paris : Charpentier, 1883.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977. (Tel Quel)

BATTEUX, Charles. *Principes de littérature*. Genève : Slatkine reprints, 1967.

BAUDELAIRE, Charles. *L'Art romantique. Littérature et musique*. Paris : Garnier-Flammarion, 1968. (G.F.)

— *Salon de 1859*, dans : *Écrits sur l'art*. Paris : Librairie Générale Française, 1999. (Le Livre de Poche / classique)

BECK, Philippe. Entretien avec Martin Rueff et Tiphaine Samoyault en janvier 2010 [En ligne] : www.m-e-l.fr/medias/.../entretien%20p.beck%20-%2021-01-2010.doc

BELLAY, Joachim du. *Défense et illustration de la langue française*. Paris-Bruxelles-Montréal : Bordas, 1972. (Bibliothèque Bordas)

BERNARD, Marc. *Au-delà de l'absence*. Paris : Gallimard, 1995. (L'Imaginaire)

- BOILEAU, Nicolas. *Satires, Épîtres, Art poétique*. Paris : Gallimard, 1985. (Poésie)
- BOUCHET, André du. *Ici en deux*. Paris : Gallimard, 2011. (Poésie)
- BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1991. (Folio)
- CASTIGLIONE, Badassare. *Le Livre du courtisan*. Traduit de l'italien par A. Pons. Paris : Garnier-Flammarion, 1991.
- CHATEAUBRIAND, Alphonse de. *Génie du christianisme*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966. (G.F.)
— *René*. Paris : Librairie Larousse, 1989. (Classiques Larousse)
- CONORT, Benoît. *Écrire dans le noir*. Seyssel : Champ Vallon, 2006. (recueil)
- CORBIÈRE, Tristan. *Les Amours jaunes*. Paris : Librairie Générale Française, 2003. (Le Livre de Poche classique)
- CORNEILLE, Pierre. *Œuvres complètes*. Paris : Éditions du Seuil, 1963. (L'Intégrale)
- DANTE. *Œuvres complètes*. Traduction et commentaires par A. Pézard. Paris : Gallimard, 1965. (Bibliothèque de La Pléiade)
- DEGUY, Michel. *Desolatio*. Paris : Galilée, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *feu la cendre*. Paris : Des femmes, 1987.
- DESCHAMPS, Émile. *Études françaises et étrangères*. Paris : Urbain Canel, 1828.
- DIDEROT, Denis. *De la Poésie dramatique*, dans : *Œuvres, tome IV. Esthétique – Théâtre*. Paris : Robert Laffont, 1996. (Bouquins)
- EMMANUEL, Pierre. *Le goût de l'Un*. Paris : Seuil, 1963.
- ESCHYLE. *Tragédies*. Traduit du grec par P. Mazon. Paris : Gallimard, 1982. (Folio classique)
- ESTEBAN, Claude. *Sept Jours d'hier*. Paris : fourbis, 1993.
— *La Saison dévastée*, dans : *Le jour à peine écrit* (1967-1992). Paris : Gallimard, 2006. (Blanche)
- EURIPIDE. *Iphigénie en Tauride. Hélène*, dans : *Tragiques grecs. Euripide*. Traduit du grec par M. Delcourt-Cuvers. Paris : Gallimard, 1962, (Bibliothèque de La Pléiade)
— *Hélène*. Traduit du grec par M. et J. Bollack. Paris : Minuit, 1997.
- FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. [En ligne] :
<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/53e.html>
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Élégies romaines*. Édition bilingue, traduction et postface de R. Voyat. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2000. (Mille et une nuits)
— *Élégie de Marienbad et autres poèmes*. Transposition et présentation de J. Tardieu. Paris : Gallimard, 1993. (Poésie)
- GRAY, Thomas. *Gray's English Poems, Original and Translated from the Norse and Welsh*. Edited by D.C. Tovey, Cambridge: University Press, 1922.

GROSJEAN, Jean. Entretien avec Jérôme Cordelier, « Jean Grosjean : le poète du sacré ». [En ligne] : <http://www.lepoint.fr/archives/article.php/35182>

GUÉRIN, Léon. *Beautés de la poésie française, ou Leçons et modèles de littérature en vers, extraits des auteurs modernes, précédés d'un traité de versification et d'un coup d'œil sur chaque genre dont il est question dans ce recueil*. Paris : Didier, 1843.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Tome II. Traduction de l'allemand par Ch. Bénard, revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria. Paris : Librairie Générale Française, 1997. (Le Livre de Poche / Classiques de la philosophie)

HÖLDERLIN, Friedrich. *Hymnes, élégies et autres poèmes*. Traduction d'A. Guerne. Paris : Flammarion, 1983.

— *Odes. Élégies. Hymnes*. Paris : Gallimard, 1993. (Poésie)

— « [Sur la différence des modes poétiques] », *Fragments de poétique*. Édition bilingue de J.-F. Courtine. Paris : Imprimerie Nationale, 2006. (La Salamandre)

HORACE. *Art poétique*, dans : *Œuvres*. Traduction de F. Richard. Paris : Garnier frères, 1967. (GF Flammarion)

HUMBERT, Jean. *Coup d'œil sur les poètes élégiaques français, depuis le seizième jusqu'à nos jours*. Paris : Delaunay et J. J. Paschoud, 1819.

JACCOTTET, Philippe. *L'Entretien des muses*. Paris : Gallimard, 2004. (Blanche)

JIMÉNEZ, Juan Ramon. *Platero y yo*. Madrid : Castalia, 1992. (Didáctica)

LACLOS, Pierre Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Paris : Flammarion, 1996. (G.F. Flammarion)

LAMARTINE, Alphonse de. *Cours familier de littérature*. Tome IV, 23^e entretien. Paris : Chez l'Auteur, 1857.

LAROUSSE, Pierre. *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris : Larousse, 1866-1876.

LAUTRÉAMONT. *Poésies I*, dans : *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1973. (Poésie)

LE BLANC, Jean-Baptiste. *Elegies de L. B. C. avec un Discours sur ce genre de poesie [...]*. [Paris : Chaubert, 1731]. Whitefish : Kessinger Publishing, 2010. (Legacy Reprints)

LORCA, Federico Garcia. *Poésies II*. Paris : Gallimard, 1966. (Poésie)

LUCRÈCE. *De la nature*. Traduit du latin par H. Clouard. Paris : Garnier-Frères, 1964. (G.-F.)

MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies*. Paris : Gallimard, 1998. (Poésie)

MARIVAUX, Pierre Carlet de. *Le Spectateur français Journaux*. Paris : Larousse, 1974. (Nouveaux Classiques Larousse)

MARMONTEL, Jean-François. *Éléments de littérature*. Paris : Desjonquères, 2005. (XVIII^e siècle)

NERVAL, Gérard de. *Sylvie*. Paris : S.E.D.E.S., 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Traduit de l'allemand par A. Kremer-Marietti. Paris : Librairie Générale Française, 1994. (Le Livre de poche / Classiques de la philosophie)

PÉTRONE. *Le Satiricon*. Traduction du latin d'A. Ernout, préface et notes de P. Galand-Hallyn. Paris : Librairie Générale Française, 1992. (Le Livre de Poche / classique)

PLATON. *La République*. Traduit du grec par R. Baccou. Paris : Garnier frères, 1966. (Garnier-Flammarion)

QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Édition électronique. [En ligne] : http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/quintilianus_instit_lv10/texte.htm

RACAN, Honorat de. *Vie de Monsieur de Malherbe*. Paris : Gallimard / Le Promeneur, 1991. (Le Cabinet des lettrés)

RACINE, Jean. *Œuvres complètes. I. Théâtre. Poésie*. Paris : Gallimard, 1999. (Bibliothèque de La Pléiade)

RAPIN, René. *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Genève : Droz, 1970.

RÉDA, Jacques. *L'Herbe des talus*. Paris : Gallimard, 1995. (Folio)

RICHELET, Pierre. *Dictionnaire [...]*. Genève : Slatkine Reprints, 1994.

— *Dictionnaire de rimes*. Paris : Desprez et Cavelier, 1751.

REMOND DE SAINT-MARD, Toussaint. *Réflexions sur la Poésie en général, sur l'épique, sur la fable, sur l'épigramme, sur la satire, sur l'ode et sur les autres petits poèmes*. La Haye : De Rogissart et sœurs, 1734.

RILKE, Rainer Maria. *Élégies de Duino*. Traduction de B. Pautrat. Paris : Payot & Rivages, 2007. (Rivages Poche)

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues et autres textes*. Paris : Flammarion, 1993. (G.-F.)

— *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris : Librairie Générale Française, 2002. (Le Livre de Poche classique)

SACRÉ, James. « Le mot "élégie" dans un titre », *Le Nouveau Recueil*, n°73 « Élégiés d'aujourd'hui », décembre 2004-février 2005.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. « M^{me} Desbordes-Valmore », *Portraits contemporains*. Paris : Calmann-Lévy, 1888.

— *Pour la critique*. Paris : Gallimard, 1992. (Folio essais)

SCHILLER, Friedrich. *De la poésie naïve et sentimentale*. Traduit de l'allemand par S. Fort. Paris : L'Arche, 2002. (Tête-à-tête)

SENANCOUR, Étienne de. *Oberman*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1965. (10/18)

STAËL, Germaine de. *Corinne ou l'Italie*. Paris : Gallimard, 1999. (Folio classique)

— *De l'Allemagne*. Paris : Garnier-Flammarion, 1968. (G.-F.)

TACITE. *Dialogue des orateurs*. Texte établi par H. Goelzer, traduction d'H. Bornecque. Paris : Les Belles Lettres, 2003. (Collection des Universités de France)

— Tacite, *Œuvres complètes*. Traduction de P. Grimal. Paris : Gallimard, 1990. (Bibliothèque de La Pléiade)

Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance. Paris : Librairie Générale Française, 1990. (Le Livre de Poche classique)

VERLAINE, Paul. *Les Poètes maudits*. Paris : C.D.U. et SEDES réunis, 1982.

Théophile de. *Œuvres poétiques*. Paris : Bordas, 1990. (Classiques Garnier)

— *Après m'avoir tant fait mourir. Œuvres choisies*. Paris : Gallimard, 2002. (Poésie)

Abbé de Villars, *La Critique de Bérénice*. Voir RACINE, Jean.

II- SOURCES SECONDAIRES

A. OUVRAGES GÉNÉRAUX

AGAMBEN, Giorgio. *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Traduction d'Y. Hersant. Paris : Payot & Rivages, 1998. (Rivages poche / Petite Bibliothèque)

— *Le Langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*. Traduit de l'italien par M. Raiola. Paris : Christian Bourgois éditeur, 1991, 1997. (Détroits)

— *Image et mémoire*. Paris : Éditions Hoëbeke, 1998. (Arts & esthétique)

ALAIN. *Système des beaux-arts*, dans : *Les Arts et les Dieux*. Paris : Gallimard, 1958. (Bibliothèque de la Pléiade)

ALLOUCH, Jean. *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*. Paris : EPEL, 1997.

ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Seuil, 1977. (Points-Histoire)

— *L'Homme devant la mort. II. La mort ensauvagée*. Paris : Seuil, 1985. (Points Histoire)

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de. COUTY, Daniel. Rey, Alain (dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1984.

BERTRAND, Joëlle. *Nouvelle grammaire grecque*. Paris : Ellipses édition marketing, 2000.

BOLLNOW, Otto-Friedrich. *Les Tonalités affectives. Essai d'anthropologie philosophique*. Traduit de l'allemand par L. et R. Savioz. Boudry-Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1953. (Être et penser. Cahiers de philosophie)

BRENET, Michel. *Dictionnaire pratique et historique de la musique*. Paris : Armand Colin, 1926.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Tome 1. Paris : Klincksieck, 1968.

CHEVALIER, Jacques. GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1996. (Bouquins)

CORBIN, Alain. *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*. Paris : Flammarion, 1990. (Champs)

CRÉPON, Marc. *Langues sans demeure*. Paris : Galilée, 2005.

- DAUZAT, Albert. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris : Larousse, 1938.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993. (Paradoxe)
- DEMOUGIN, Jacques (dir.). *Dictionnaire des littératures française et étrangères*. Paris : Larousse, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *La Voix et le phénomène*. Paris : P.U.F., 1989. (Épiméthée)
 — *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Galilée, 1993.
 — *Béliers*. Paris : Galilée, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Éditions de Minuit, 2001.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1994. (Folio / Essais)
- FÉDIDA, Pierre. *L'Absence*. Paris : Gallimard, 2005. (Folio essais)
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 2004. (Tel)
- FREUD, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir ». *Essais de psychanalyse*. Traduit de l'allemand sous la responsabilité d'A. Bourguignon. Paris : Payot & Rivages, 2001. (Petite Bibliothèque)
 — « Deuil et mélancolie ». *Métapsychologie*. Traduction de J. Laplanche et J.-B. Pontalis. Paris : Gallimard, 1968. (Folio essais)
- GUILLAUME, Gustave. *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*. Paris : Honoré Champion, 1965.
- GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris : José Corti, 1988.
- HARRISON, Robert. *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*. Traduit de l'anglais par F. Naugrette. Paris : Flammarion, 1992. (Champs)
- HEIDEGGER, Martin. *Approche de Hölderlin*. Traduit de l'allemand par H. Corbin, M. Deguy, F. Fédier et J. Launay. Paris : Gallimard, 1962, 1973. (Tel)
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'Irréversible et la nostalgie*. Paris : Flammarion, 1983. (Champs)
 — *La Mort*. Paris : Flammarion, 1977. (Champs)
- KRISTEVA, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1989. (Folio essais)
- LÉVINAS, Emmanuel. *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*. Paris : Librairie Générale Française, 1997. (Le Livre de Poche Biblio essais)
- MALDINEY, Henri. *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1975. (Amers)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976. (Tel)
 — *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 2003. (Tel)

- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*. Paris : P.U.F., 1961.
- MOSSÉ, Claude. *Histoire d'une démocratie : Athènes. Des origines à la conquête macédonienne*. Paris : Seuil, 1971. (Points-Histoire)
- PARRET, Herman. « De Baumgarten à Kant : sur la beauté ». *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 90, n°87, 1992.
- PONTALIS, Jean-Baptiste. *Perdre de vue*. Paris : Gallimard, 2002. (Folio essais)
- REIBEL, Emmanuel. *Comment la musique est devenue « romantique ». De Rousseau à Berlioz*. Paris : Fayard, 2013. (Les chemins de la musique)
- REY, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1998.
- RICŒUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2003. (Points / essais)
— *Vivant jusqu'à la mort*, suivi de *Fragments*. Paris : Seuil, 2007. (La couleur des idées)
- ROSSET, Clément. *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*. Paris : Minuit, 2004. (Paradoxe)
- SERRES, Michel. *Statues*. Paris : Flammarion, 1989. (Champs)
- SOURIAU, Étienne. « Art et Vérité ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, janv.-juin 1933.
- SOUTET, Olivier. *La Syntaxe du français*. Paris : P.U.F., 1989. (Que sais-je ?)
- STAROBINSKI, Jean. *L'Encre de la mélancolie*. Paris : Seuil, 2012. (La Librairie du XXI^e siècle)
- VERNANT, Jean-Pierre. *Les Origines de la pensée grecque*. Paris : P.U.F., 1992. (Quadrige)
— *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne, Artémis, Gorgô*. Paris : Hachette Littératures, 1998. (Pluriel)
- VIGNAL, Marc (dir.). *Dictionnaire de la musique*. Paris : Larousse, 2001.

B. OUVRAGES ET ARTICLES DE THÉORIE ET D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

- ADAM, Jean-Michel. *La Description*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993. (Que sais-je ?)
- BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie Générale Française, 1994. (Le Livre de Poche / biblio essais)
— *La Poétique de l'espace*. Paris : P.U.F., 1994. (Quadrige)
— *La Poétique de la rêverie*. Paris : P.U.F., 2010. (Quadrige)
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par D. Olivier. Paris : Gallimard, 1978. (Tel)
- BARBÉRIS, Pierre. *Balzac, une mythologie réaliste*. Paris : Larousse, 1971. (Thèmes et textes)
- BAUDELLE, Yves. « Sur les tonalités littéraires : contribution à une poétique phénoménologique », *Littérature*, n°132, « Littérature et phénoménologie ». Paris : Larousse, décembre 2003.

- BELLENGER, Yvonne. *La Pléiade*, Paris : P.U.F., 1978. (Que sais-je ?)
- BÉNICHOU, Paul. *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, dans : *Romantismes français I*. Paris : Gallimard, 2004. (Quarto)
- BENVÉNISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris : Gallimard, 1975. (Bibliothèque des Sciences humaines)
- BERTRAND, Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan HER, 2000. (fac. Linguistique)
- BERTRAND, Jean-Pierre. DURAND, Pascal. *La Modernité poétique. De Lamartine à Nerval*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1988. (Folio essais)
— « La littérature et le droit à la mort », *De Kafka à Kafka*. Paris : Gallimard, 1994. (Folio essais)
- BORDAS, Éric. « *Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité* ». *Romantisme*, n°128, 2005.
- BOUSSARD, Laëtita. « De Louis Aragon à Pablo Neruda : croisements et transtextualité », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 20 | 2009. URL : <http://etudesromanes.revues.org/1884>
- BRISSETTE, Pascal. « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *Contextes* [En ligne], Varia, mis en ligne le 12 mai 2008, URL : <http://contextes.revues.org/1392>
- BRODA, Martine. *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*. Paris : José Corti, 1997. (en lisant en écrivant)
- BRUNET, Philippe. *La Naissance de la littérature dans la Grèce ancienne*. Paris : Librairie Générale Française, 1997. (Livre de poche, Références/Antiquité)
- Thomas Buffet, « Les tombeaux élégiaques d'André Chénier : entre tradition et modernité », auquel nous empruntons d'ailleurs le terme de *variante* (*Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle*, n°25, 2006. « L'élégie et la poésie élégiaque autour d'André Chénier. Actes des journées d'études organisées par la Société des amis des poètes Roucher et André Chénier à Versailles les 11 et 12 mars 2005 »)
- CANFORA, Luciano. *Histoire de la littérature grecque, d'Homère à Aristote*. Traduit de l'italien par D. Fourgous. Paris : éditions Desjonquères, 1994. (La mesure des choses)
- CARLAT, Dominique. *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*. Paris : José Corti, 2007.
- CHAVEAU, Jean-Pierre. « Les avatars de l'élégie au XVII^e siècle », dans : Chr. Wentzlaff-Eggebert (dir.). *Le Langage littéraire au XVII^e siècle. De la rhétorique à la littérature*. Tübingen : Gunter Narr Verlag.
- CITTON, Yves. « Le dilemme du peintre affligé : André Chénier et la cartographie de l'élégiaque », *Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle*. Paris : SAPRAC, n°25, 2006, « L'élégie et la poésie élégiaque autour d'André Chénier. Actes des journées d'études organisées par la Société des amis des poètes Roucher et André Chénier à Versailles les 11 et 12 mars 2005 »
- CLARKE, John E. *Élégie : The Fortunes of a Classical Genre in Sixteenth-Century France*. The Hague-Paris: Mouton, 1975. (Studies in French Literature, 23)
- COLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux. I. XIX^e siècle*. Paris : José Corti, 1988.

- *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989. (écriture)
- COMBE, Dominique. *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. Paris : José Corti, 1989.
- *La Pensée et le style*. Paris : Éditions universitaires, 1991. (Langage)
- *Les Genres littéraires*. Paris : Hachette, 1992. (Contours littéraires)
- « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans : D. Rabaté. *Figures du sujet lyrique*. Paris : P.U.F., 1996. (Perspectives littéraires)
- « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" », *Études françaises*, vol. 41, n°3, 2005
- DARRAS, Jacques. *Nous ne sommes pas faits pour la mort*. Paris : Stock, 2006. (L'autre pensée)
- « Essai de définition d'une éthique du genre lyrique à travers les poèmes à la lyre », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 2003, volume 57, numéro 1 (pp. 13-25)
- DAUVOIS, Nathalie. *Le Sujet lyrique à la Renaissance*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000. (Études littéraires – Recto-Verso)
- « Essai de définition d'une éthique du genre lyrique à travers les poèmes à la lyre », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 2003, volume 57, numéro 1 (pp. 13-25)
- DÉCAUDIN, Michel. *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*. Paris : Honoré Champion, 2013. (Champion Classiques / Essais).
- DEFRADAS, Jean. *Les Élégiques grecs*. Paris : P.U.F., 1962. (Érasme)
- DEGUY, Michel. « Figure du rythme, rythme des figures ». *Langue française*, n°23 « Poétique du vers français ». Paris : Larousse, septembre 1974.
- DIAZ, José-Luis. « L'Aigle et le Cygne. Au temps des poètes mourants ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 92, n°5, septembre-octobre 1992.
- DIDIER, Béatrice. *La Littérature française sous le Consulat et l'Empire*. Paris : P.U.F., 1992. (Que sais-je ?)
- DOMINICY, Marc. « Y a-t-il une rhétorique de la poésie ? ». *Langue française*, n°79, 1988.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *La Poésie du XVI^e siècle en toutes lettres*. Paris : Bordas, 1989.
- DUCROT, Oswald. SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.). *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1999. (Points / Essais)
- FRANCALAZA, Éric. « Le statut littéraire de l'élégie au tournant du siècle », *Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle*. Paris : SAPRAC, n°25, 2006, « L'élégie et la poésie élégiaque autour d'André Chénier. Actes des journées d'études organisées par la Société des amis des poètes Roucher et André Chénier à Versailles les 11 et 12 mars 2005 »
- FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Traduit de l'allemand par M.-F. Demet. Paris : Librairie Générale Française, 1999. (Le Livre de Poche / Références)
- FUMAROLI, Marc. *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève : Droz, 2002. (Titre courant)

- GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Traduit de l'allemand par P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio. Paris : Seuil, 1996. (L'Ordre philosophique)
- GAILLARD, Jacques. MARTIN, René. *Les Genres littéraires à Rome*. Paris : Nathan-Scodel, 1990.
- GAILLARD, Jacques. *Approche de la littérature latine. Des origines à Apulée*. Paris : Nathan, 1992. (Nathan 128)
- GAUDIN-BORDES, Lucile. SALVAN, Geneviève. *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert*. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant, 2008. (Au cœur des textes, n°11)
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. (Poétique)
 — *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1992. (Points / Essais)
 — *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 2002. (Points / Essais)
- GENETTE, Gérard [et al.]. *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986. (Points)
- GÉNÉTIOT, Alain. *Les Genres lyriques mondains (1630-1660). Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*. Genève : Droz, 1990.
- GLEIZE, Jean-Marie. *Poésie et figuration*. Paris : Seuil, 1983. (Pierres vives)
 — « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif ». *Littérature*, n°39, « Les Manifestes », octobre 1980.
- GLAUDES, Pierre. « "Nécropolis" : les romantiques et le deuil ». *Modernités*, n°21, « Deuil et littérature ». Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.
- GOUVARD, Jean-Marie. *La Versification*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999. (Premier cycle)
- GRIMAL, Pierre. *Le Lyrisme à Rome*. Paris : P.U.F., 1978.
 — *La Littérature latine*. Paris : Fayard, 1994.
- GROS, Gérard. FRAGONARD, Marie-Madeleine. *Les Formes poétiques du Moyen Âge à la Renaissance*. Paris : Nathan, 1995. (Nathan 128)
- GUERRERO, Gustavo. *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*. Traduit de l'espagnol par A.-J. Stéphan et l'auteur. Paris : Seuil, 2000. (Poétique)
- HAMEL, Jean-François. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Éditions de Minuit, 2006. (Paradoxe)
- HAMON, Philippe. « Sujet lyrique et ironie ». *Modernités*, n°8, « Le Sujet lyrique en question ». Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
 — *Du descriptif*. Paris : Hachette Livre, 1993. (Recherches littéraires)
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris : Librairie Générale Française, 2014. (Le Livre de Poche / Références)
- JACKSON, John E. *Mémoire et Création poétique*. Paris : Mercure de France, 1992.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1994. (Tel)

- JENNY, Laurent. *La Parole singulière*. Paris : Belin, 1990. (L'extrême contemporain)
- LABRE, Chantal. SOLER, Patrice. *Dictionnaire de Poétique. La Poétique, des Modernes aux Anciens*. Paris : Armand Colin, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1996. (Points essais)
- LLOZE, Évelyne. *Poésie et question. De la poésie comme pensée critique de l'hospitalité*. Bruxelles : La Lettre volée, 2013. (Essais)
- LORAUX, Nicole. *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris : Gallimard, 1999. (NRF essais)
- LOTE, Georges. *Histoire du vers français*, t. VI. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 1991.
 — *Histoire du vers français*, t. IX. Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, 1996.
- LOUBIER, Pierre. « Mollesse de l'élégie 1778-1829 ». *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, Gagny : Apocope, n°5 « Formes errantes et vagabondes », mars 2006.
 — « Élégiques aux bords du temps ». *Ritm*, n°34, « Études sur le temps lyrique », janvier 2006
 — « L'élégie et les genres sous l'Empire et la Restauration », dans : D. Moncond'huy et H. Scepi. *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2007. (La Licorne)
 — *La Voix plaintive – Sentinelles de la douleur. Élégie, histoire et société sous la Restauration*. Paris : Hermann éditeurs, 2013. (Savoir lettres)
- MADELÉNAT, Daniel. *L'Intimisme*. Paris : P.U.F., 1989. (Littératures modernes)
- MAINGUENEAU, Dominique. *L'Énonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Dunod, 1995. (Lettres supérieures)
 — *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société (L'Énonciation littéraire III)*. Paris : Dunod, 1993.
- MARCHAL, Bertrand. *Lire le symbolisme*. Paris : Dunod, 1993. (Lettres sup)
- MARTIN, René. *La Littérature latine tardive et protomédiévale*. Paris : Nathan, 1994. (Nathan 128)
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La Rhétorique des passions*. Paris : P.U.F., 2000. (écriture)
- MAULPOIX, Jean-Michel. *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*. Paris : Mercure de France, 1998.
 — *Du Lyrisme*. Paris : José Corti, 2000. (« en lisant, en écrivant »)
- MERLIN-KAJMAN, Hélène. *L'Excentricité académique. Littérature, institution, société*. Paris : Les Belles Lettres, 2001, (Histoire)
 — *La Langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*. Paris : Éditions du Seuil, 2003. (La Couleur des idées)
- MESCHONNIC, Henri. *La Rime et la vie* ; Paris : Gallimard, 2006. (Folio essais)
- MILLET, Claude. *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*. Paris : Librairie Générale Française, 2007. (Le Livre de Poche)

MONTE, Michèle (dir.). *Babel*, n°12 « Élégies », Université du Sud Toulon-Var, deuxième semestre 2005.

PASCAL, Jean-Noël. « L'élégie aux concours des Jeux floraux (1807-1830) », *Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle*. Paris : SAPRAC, n°25, 2006, « L'élégie et la poésie élégiaque autour d'André Chénier. Actes des journées d'études organisées par la Société des amis des poètes Roucher et André Chénier à Versailles les 11 et 12 mars 2005 »

PICARD, Michel. *La Littérature et la mort*. Paris : P.U.F., 1995. (écriture)

PINSON, Jean-Claude. *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel : Champ Vallon, 1995.

— *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*. Seyssel : Champ Vallon, 2002. (recueil)

PIZZORUSSO, Aldo. *Éléments d'une poétique littéraire au XVII^e siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992. (Perspectives littéraires)

PORTER, Laurence M. *The Renaissance of the Lyric in French Romanticism: Elegy, "Poème" and Ode*. Lexington: French Forum Publishers, 1978. (French Forum Monographs)

POTÉZ, Henri. *L'Élégie en France avant le Romantisme, de Parny à Lamartine (1778-1820)*. Paris : Calmann-Lévy, 1898.

POULET, Georges. *Les Métamorphoses du cercle*. Paris : Flammarion, 1979. (Champs)

RABATÉ, Dominique. *Gestes lyriques*. Paris : José Corti, 2013.

REICHLER, Claude. « Des enfants dévorés par leur siècle. Le romantisme et le spectre des temps disparus ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 41, « L'Épreuve du temps ». Paris : Gallimard, 1990.

RICHARD, Jean-Pierre. « Fadeur de Verlaine », *Poésie et profondeur*. Paris : Seuil, 1976.

— *Onze études sur la poésie moderne*. Paris : Seuil, 1981. (Points essais).

— *Études sur le romantisme* [1970], Paris : Seuil, 1999, (Points / Essais)

RIGOLOTT, François. *Poésie et Renaissance*. Paris : Seuil, 2002. (Points-Essais)

RODRIGUEZ, Antonio. *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont : Mardaga, 2003. (Philosophie et langage)

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989. (Poétique)

SHAW, W. David. *Elegy and Paradox. Testing the Conventions*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

SCOLLEN, Christine M. *The Birth of the elegy in France, 1500-1550*. Genève: Droz, 1967.

STAMELMAN, Richard. « Le poétique et l'expérience de la perte », dans : J.-M. Maulpoix (dir.), *Poétique du texte offert*. Fontenay-aux-Roses : ENS éditions, 1996. (Signes)

STEINMETZ, Jean-Luc. *Signets. Essais critiques sur la poésie du XVIII^e au XX^e siècle*. Paris : José Corti, 1995.

SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Traduction de l'allemand dirigée par J. Bollack. Paris : Gallimard, 1991. (Tel)

THILL, Andrée (dir.). *L'Élégie romaine. Enracinement – Thèmes – Diffusion. Actes du colloque international organisé par la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Mulhouse en mars 1979*. Paris : Ophrys, 1979. (Bulletin de la Faculté des Lettres de Mulhouse)

TYNIA NOV, Iouri. « De l'évolution littéraire » dans : *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Todorov. Paris : Seuil, 2001. (Points Essais)

VEYNE, Paul. *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*. Paris : Seuil, 2003. (Points-Essais)

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Seuil, 2000. (Points / Essais)

C. ÉTUDES CRITIQUES SUR AUTEURS

BACQUEY, Stéphane. « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale ? », dans : D. Guillaume (dir.), *Poétiques & Poésies contemporaines*. Bazas : Le Temps qu'il fait, 2003.

BARBÉRIS, Pierre. « Signification de Joseph Delorme en 1830 », *Lectures du réel*. Paris : Éditions sociales, 1973. (Problèmes)

BÉNICHOU, Paul. « Sur les premières élégies de Lamartine », *L'Écrivain et ses travaux*. Paris : José Corti, 1967.

BERGEZ, Daniel. *Éluard ou le rayonnement de l'être*. Seyssel : Champ Vallon, 1982. (Champ poétique)

BERNARDET, Arnaud. *Fêtes galantes, Romances sans paroles précédé de Poèmes saturniens*. Paris : Gallimard, 2007. (Foliothèque)

BRUNEL, Pierre. « Pierre Emmanuel et Federico García Lorca ». *Cahiers Pierre Emmanuel*, n°3, « Pierre Emmanuel. Le poète, les poètes ». Lausanne : l'Âge d'Homme, 2012.

CANTAGREL, Laurent. « Dire l'absence. Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour de 1800 ». *Romantisme*, 2002, n°117.

CHARLES-WURTZ, Ludmila. *Les Contemplations de Victor Hugo*. Paris : Gallimard, 2001. (Foliothèque)

COURTINAT, Nicolas. *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques d'Alphonse de Lamartine*. Paris : Gallimard, 2004. (Foliothèque)

CHARNET, Yves. « Pour un lyrisme bas », *Prétexte*, n°20, hiver 1999, pp. 5-11, [en ligne] : http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPr%C3%A9texte/revue/critique/articles_fr/articles/stefan_pour-un-lyrisme-bas.htm

— « Michel Deguy, poète de la tristesse pensive. Proses en fleurs », article paru dans : M. Rueff (dir.), *Michel Deguy. L'Allégresse pensive*, Paris : Belin, 2007, (L'Extrême contemporain). [En ligne] : <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/deguy/charnetdeguy.html>

CLÉMENT, Anne-Marie. « Les élégies d'E. Hocquard ». *Urgences*, n°33, « Poésies parallèles : France-Québec », octobre 1991.

COMBE, Dominique. « Pierre Jean Jouve : du romancier au poète, une filiation ». *Littérature*, n°72, « Matière de poésie », 1988.

- CONORT, Benoît. *Pierre Jean Jouve, mourir en poésie : la mort dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2002. (Perspectives)
 — « Qu'en un lieu, des voix... », dans : P. Vilar (dir.), *L'espace, l'inachevé. Cahier Claude Esteban*. Tours : Farrago / Leo Scheer, 2003.
- DAUVOIS, Nathalie. « L'élégie ronsardienne. Essai de définition d'un genre ». *Ronsard en son IV^e centenaire*, tome II, *L'Art de poésie*. Genève : Droz, 1989.
- DECLERCQ, Gilles. « "Alchimie de la douleur" : l'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie éthique ». *Littératures classiques*, n°26, « Les tragédies romaines de Racine, *Britannicus*, *Bérénice*, *Mithridate* ». Paris : Klincksieck, janvier 1996.
- DELABROY, Jean. « La poésie à l'abandon », dans : *Un Ange passe : Lamartine et le féminin*. Paris : Klincksieck, 1997.
- DIAZ, José-Luis. « Sainte-Beuve chez les Muses ». *Romantisme*, n°77, 1982, « Les femmes et le bonheur d'écrire ».
 — « Lamartine et le poète mourant ». *Romantisme*, n°67, 1990.
- FELS, Laurent. « Millevoye, *Élégies*. Pièces choisies ». *Cahiers de poésie*, n°8. Montreuil-sous-Bois : éditions Joseph Ouaknine, 2006.
- FOLLIARD, Mélaïne. ROUZEAUD, Pierre. *Théophile de Viau, la voix d'un poète. Poésies 1621, 1623, 1625*. Paris : Presses Universitaires de France / CNED, 2008. (Série XVII^e siècle français)
- GASARIAN, Gérard. *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*. Paris : Honoré Champion, 1996. (Romantisme et Modernités)
- GENDRE, André. *L'Esthétique de Ronsard*. Paris : SEDES, 1997. (« Esthétique »)
- GOURIO, Anne. « Carré de ciel ». *Littératures*, n°57 « Guy Goffette ». Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007.
 — « "Je ne suis que parole intentée à l'absence" : les paradoxes de l'adresse funèbre chez Jouve et Bonnefoy », dans : J.-N. Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*. Paris : Hermann éditeurs, 2009. (Savoir Lettres)
- GROJNOWSKI, Daniel. *Laforgue et l'« originalité »*. Neuchâtel : À La Baconnière, 1988.
- HILLER, Anne. « Lamartine, poésie et perception ». *Romantisme*, 1977, n°15.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. *La Poésie de Sainte-Beuve : un imaginaire de l'échec*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Balise Pascal, 1999. (Cahiers romantiques)
- KHÖLER, Erich. « Alphonse de Lamartine : "L'isolement". Essai d'une interprétation socio-sémiotique ». *Romantisme*, 1983, n°39.
- KOMMERELL, Max. *Le Chemin poétique de Hölderlin*. Traduit de l'allemand par D. Le Buhan et E. de Rubercy. Paris : Aubier, 1989.
- LABARTHE, Patrick. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève : Droz, 1999.
 — « Joseph Delorme ou "Les Fleurs du mal de la veille" ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°57, 2005.
- LADOUÉ, Paul. *Un Précurseur du romantisme, Millevoye (1782-1816). Essai d'histoire littéraire*. Paris : Librairie académique Perrin et C^{ie}, 1912.

LAFORGUE, Pierre. *Victor Hugo et La Légende des Siècles*. Orléans : Paradigme, 1997. (Modernités)

LOISELEUR, Aurélie. « Lamartine et le "philosophe mourant". Méditations poétiques, impressions philosophiques ». *Romantisme*, n° 124, 2004.

LOUBIER, Pierre. « Victor Hugo et l'Élégie I – Les élégies de la vie privée », communication au Groupe Hugo (Université Paris VII) du 20 octobre 2007, [en ligne] : groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/07-10-20Loubier.htm

— « *Dans les villes jaunes : flânerie et élégie* (Chateaubriand, Sainte-Beuve) ». Colloque « Le voyage à Paris », G. Chamarat, Cl. Leroy dir., *Ritm*, n°37. Paris : Presses de l'Université Paris X Nanterre, 2007.

— « Lamartine, l'élégie, le lieu ». *Revue des Sciences Humaines*, n°284, « Lieux dits », 4/2006

MARTIN, Daniel. « Les élégies de Louise Labé : le faix d'amour et le faix de l'écriture ». *Études littéraires*, vol.27, n°2, 1994. [En ligne] : <http://id.erudit.org/iderudit/501080ar>

MASCAROU, Alain. « Une élégie au mitan des langues ». *Europe*, n°971, mars 2010.

MATHIEU, Jean-Claude. *Philippe Jaccottet l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*. Paris : José Corti, 2003.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique IV. Écrire Hugo*, volume 1. Paris : Gallimard, 1977. (Le chemin)

MURPHY, Steve. KLIEBENSTEIN, Georges. *Verlaine. Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*. Neuilly : Atlante, 2007. (Clefs concours – Lettres XIX^e siècle)

[NEWKIRK] JASENAS, Éliane. *Le Poétique : Desbordes-Valmore et Nerval*. Paris : Delarge / Éditions universitaires, 1975. (encyclopédie universitaire)

ORFILA, Thierry. « La tradition saturnienne », dans : J. Lardoux (dir.), *Guillevic. La passion du monde*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 2003.

PORTER, Laurence M. « Poetess or Strong Poet ? Gender Stereotypes and the Elegies of Marceline Desbordes-Valmore ». *French Forum*, année 18, n°2, mai 1993.

POULET, Georges. *Études sur le temps humain I*. Paris : Plon, 1989. (Pocket Agora)

— *Études sur le temps humain IV – Mesure de l'instant*. Paris : Plon / Presses Pocket, 1990. (Agora)

PRÉTA DE BEAUFORT, Aude. « Grief, accusation dans l'œuvre de Jean Grosjean », dans : C. Mayaux (dir.), *Jean Grosjean. Poète et prosateur. Actes du Colloque de Besançon (Janvier 1997)*. Paris : L'Harmattan, 1999.

— « La Forme brève dans la poésie de Pierre Emmanuel ». *Cahiers Pierre Emmanuel*, n°3 « Pierre Emmanuel. Le Poète, les poètes ». Lausanne : L'Âge d'homme, 2012.

RABATÉ, Dominique. « "Maintenant sans ressemblance" : le temps du deuil et du poème (Deguy, Éluard, Roubaud) ». *Modernités*, n°21, « Deuil et littérature ».

ROUDAUT, François. *Joachim Du Bellay. Les Regrets*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995. (Études littéraires)

RUWET, Nicolas. « La musique du "Lac" ». *Langue française*, n°110, 1996.

SAULNIER, Victorien-Louis. *Les Élégies de Clément Marot*. Paris : SEDES, 1968.

SCEPI, Henri. *Les Complaintes de Jules Laforgue*. Paris : Gallimard, 2000. (Foliothèque)

SICARD, Michel. *Jude Stéfan*. Paris : Seghers, 1994. (Poètes d'aujourd'hui).

STAROBINSKI, Jean. *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris : Julliard, 1989.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. « Glose de glose. À propos du "Lac" de Lamartine », dans : *Poétiques de l'indéterminé. Le Caméléon au propre et au figuré*, études rassemblées par V.-A. Deshoulières. Clermont-Ferrand : Association des Publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998. (Littératures)

VERDIER, Lionel. « Le style "naturel" de Chénier dans les *Élégies* », dans : J.-N. Pascal (dir.), *Lectures d'André Chénier. Imitations et préludes. Art d'aimer. Élégies*. Rennes : Presses Universitaires, 2005. (Didact français).

TABLE DES MATIÈRES

Volume I

Résumé, 5
Abstract, 6

Remerciements, 9

Sommaire, 11

Introduction générale, 15

Première partie : petite histoire de l'élégie, 20

Introduction, 21

Chapitre I. L'élégie dans l'antiquité grecque et romaine, 25

I- L'élégie grecque, 25

- Diversité du corpus archaïque, 26
- L'élégie, une forme métrique, 30
- De l'épopée à l'élégie, 32
- Un chant sans lyre ? 33
- L'élégie alexandrine : Callimaque, 36

II- L'élégie romaine, 37

- Acclimatation et innovation, 39
 - La gestation de l'élégie romaine : Catulle, Gallus, 39*
 - L'apogée de l'élégie : Tibulle, Propertius, 43*
 - Métamorphoses de l'élégie : Ovide, 45*
- La forme élégiaque dans la littérature latine tardive, 47
- Avènement d'un genre littéraire ?, 47
 - Esquisse d'une reconnaissance théorique, 47*
 - Autoportrait de l'élégie érotique, 50*
 - Ovide : exaspération de l'élégie érotique, 59*

Chapitre II. La naissance du genre en France, 63

I- La complainte médiévale, 63

II- L'ère des *Regrets*, 67

- Les élégies de C. Marot, 68
- L'élégie dans les arts poétiques renaissants, 75
 - Le modèle formel latin : la quête d'une transposition, 75*
 - La tristesse de l'élégie, 78*
 - L'élégie parmi les genres, 79*
- Louise Labé : l'élégie prend corps, 83

Renouvellement de la structure énonciative élégiaque, 84
Le corps du je, 86
Moirures de l'élégie ronsardienne, 90
Du Bellay : l'élégiaque hors de l'élégie ?, 96

Chapitre III. L'élégie à l'âge classique, 100

- I- L'âge classique en France, 100
Enfin Théophile vint, 100
Une énonciation excentrée, 101
Dans les marges du genre, 104
Interrogations classiques, 108
Les élégies de La Fontaine, 108
Norme, allégorie, esthétique, 111
Forme, caractère, éthique, 115
Ennui, naturel, désinvolture, 121
Le passionné, le tendre et le gracieux, 123
Émois amoureux, frémissements d'un renouveau, 128
L'élégie sensuelle de Parry, 128
La pulsion du cœur : André Chénier, 133
- II- Le souffle de l'étranger, 142
L'élégie anglaise : l'exemple de Thomas Gray, 143
L'élégie dans le romantisme allemand, 151
Goethe et les Élégies romaines, 152
Hölderlin, 155
Poétique de l'élégie dans le romantisme allemand, 157

Conclusion, 163

Deuxième partie. Poétiques de l'élégie au XIX^e siècle, 167

Introduction, 168

Chapitre I. L'élégie dite « romantique » : une poétique empirique, 171

- I- État des lieux d'un genre migrant, 171
La prolifération élégiaque, 171
Évaluations, 172
Inscriptions dans le champ élégiaque, 176
La capillarité élégiaque, 178
Les modalités principales du genre selon P. Loubier, 184
L'inspiration érotique ou l'élégie du corps amoureux, 185
L'alibi de la jeunesse, 186
Millevoye et le badinage, 190
Sensualités lamartiniennes, 193
Théophile Gautier : un érotisme critique ?, 194
L'élégie « pharmaceutique » et l'élégie du cœur féminin, 199
Une poétique des larmes, 201
Mi-Sapho, mi-Orphée, 204

- La poésie valmorienne*, 206
- L'élégie héroïque et politique, 212
 - Les élégies du jeune Nerval*, 213
- L'élégie métaphysique, 215
- Un exemple d'hybridation : l'élégie sociale d'A. Guiraud, 217
- Élégie et déterritorialisation des genres, 222
 - Extension du domaine de la lyre*, 223
 - « *Mollesse de l'élégie* » (P. Loubier), 226
- L'élégie en chantier : enquêtes généalogiques et propositions théoriques, 228
 - Millevoye : le « ton plus encore que le sujet »*, 232
 - L'essai historique de Jean Humbert*, 237
- II- Élévation de l'élégie, 242
 - L'élégie et la poésie sacrée, 242
 - Chateaubriand et l'élégie biblique*, 242
 - Treneuil : ressusciter l'ambition spirituelle de l'élégie*, 246
 - Le mage Lamartine, 249
 - Deschamps et la « grande Élégie » : un moment inaugural*, 249
 - Le modèle lamartinien*, 251
 - La revendication idiosyncrasique lamartinienne*, 253
 - Élégie et « poème philosophique », 259

Chapitre II. Poétique du paysage élégiaque dans le premier XIX^e siècle, 263

- I- Paysage élégiaque et nostalgie, 263
 - La nostalgie, tonalité affective de l'élégiaque, 265
 - Hétérogénéité de l'espace nostalgique, 268
 - Lieux insignifiants*, 269
 - Lieux désirés*, 272
 - Réversibilité de l'espace*, 278
- II- Déhiscence temporelle du paysage élégiaque, 289
 - Profondeur des lieux communs ? 290
 - Les bords, ou la hantise de l'infini et de la profondeur, 302
 - Réisme et rhéisme, 314
 - « Le Lac » : le lieu et la formule de l'élégie, 327

Volume II

Chapitre III. Du parallélisme à la métonymie (Pour une poétique de la hantise, I), 341

- I- La figure romantique du deuil, 342
 - La mort de toi selon Ph. Ariès, 344
 - Un nouveau régime d'historicité, 345
 - La proximité variable, 349
- II- Le déni de la mort, 352
 - Reliques, 352
 - Spectres, 356
 - Voix, 361
 - Le son, medium de la nostalgie*, 362

Les accents de la voix, 365

L'inflexion d'une voix chère qui s'est tue : l'exemple de Musset, 369

- III- Fragilités élégiaques, 371
 - Révélation de la finitude, 371
 - Le mythe élégiaque du poète mourant, 378
 - Le motif de la lyre brisée, 385
 - Le poète mort et le livre dispersé, 389

Chapitre IV. Poétiques du « faux accord » (1829-1913), 397

- I- L'élégie d'analyse, 401
 - L'élégie dans le dispositif *Joseph Delorme*, 401
 - Poétique de l'élégie d'analyse, 409
 - Analyse et ironie, 415
- II- Élégie, allégorie et ironie : Baudelaire, 418
 - En haine de la féminité élégiaque, 419
 - « Le Cygne », 420
- III- Poétiques du « refrain incertain », 425
 - Fêtes galantes* ou le mode mineur, 426
 - La petite musique élégiaque des « Ariettes oubliées », 431
 - La scie de l'élégie et l'orgue de la complainte, 436
- IV- Élégie de l'élégie ? 440
 - Le symbolisme et le décadentisme, mouvements élégiaques ?, 440
 - Subversions, 445
 - Hantise du genre de l'élégie, 446
 - Francis Jammes : une renaissance de l'élégie, 449

Conclusion, 456

Troisième partie. Poétiques de l'élégie contemporaine, 457

Introduction, 458

Chapitre I. Cartographie de l'élégie contemporaine, 463

- I- Seuils, lieux, frontières, 464
 - Présence de l'élégie, 464
 - Syntaxe titulaire, 469
 - Seuils : frontières ? 473
- II- Situation de l'élégiaque dans le système de l'esthétique, 479
 - Les genres poétiques selon Alain, 479
 - La rose des vents d'Étienne Souriau, 481
- III- Le contrat élégiaque, 484

De l'existence d'un contrat élégiaque, 485
Visibilité du contrat élégiaque, 487
La formation subjective, 502

Chapitre II. Temporalités de l'élégie contemporaine, 514

- I- Le temps ou la relation aux choses, 515
- II- Dé-mesure du temps, 521
- III- Trois géologies, 526
 - Le temps comme sédimentation (J. Sacré), 527
 - Le temps comme « cassure de roche » (J. Grosjean), 530
 - Le temps comme pénéplaine (E. Hocquard), 534
- IV- Le deuil ou « ce qui n'en finit pas », 540

Chapitre III. Pour une poétique de la hantise (II), 546

- I- Hantises : investir l'intervalle, 548
 - Grisailles, 549
 - Intersignes, 553
 - L'événement du visage, 559
 - Approches, 565
 - Errances et faux départs, 568
 - Dépossessions, 574
- II- Devenir-voix, 578
 - Initiation au silence, 578
 - Le silence à même les mots, 583

Chapitre IV. « Poétique » élégiaque, 592

- I- Une parole taciturne, 592
 - Un silence vibratile, 593
 - (Re)naissance de la parole, 597
 - Parole transitive, parole transitoire, 603
- II- (C)hanter, 610
 - Matière céleste* de Jouve : la sublimation d'Hélène, 610
 - Déplacements : parodies et ventriloquies, 619
 - Politiques de l'amitié ventriloque (L. Aragon, P. Emmanuel), 632
- III- Éthique de la parole élégiaque, 643
 - Acquiescement à la finitude, 643
 - Questionnement maintenu, 645
 - Une parole de « l'être avec », 647
 - Une parole du « penser à », 654
 - L'*ethos* de l'homme, 657
 - « Cet air qui m'apprend le poème » (D. Fourcade), 662

« La mise en scène du croire à », (E. Hocquard), 665

Conclusion, 671

Conclusion générale, 673

Index des noms, 677

Bibliographie, 684

Table des matières, 704

Poétique de l'élégie moderne, de Ch.-H. Millevoye à J. Réda

Résumé

L'élégie connaît une vogue manifeste à l'aube de notre modernité, au sein de ce qu'il est convenu d'appeler le préromantisme et le romantisme. Mais cet engouement ne va pas sans susciter de profondes interrogations sur la dimension générique de l'élégie.

En effet, depuis son acclimatation en français, l'élégie ne peut plus être définie par le seul critère formel, devenu douteux. En outre, dès l'âge classique, deux dangers minent le genre : sa variété thématique qui gêne sa définition et une évolution sclérosante qui le fige en clichés. Émerge donc le souci de rédimmer un certain babélisme de l'élégie et d'en refonder le pouvoir expressif par le recours à la notion plus souple d' « élégiaque ».

La modernité de l'élégie s'adosse à cet héritage problématique et réclame une perspective d'étude résolument historique : la vitalité de l'élégie au seuil du XIX^e siècle s'autorise d'une nouvelle saisie du genre, qui promeut l'élégiaque au rang de critère premier, ramenant peu à peu l'étiquette d'*élégie* à la portion congrue. L'œuvre de Millevoye permet de dater ce point de bascule, qui ouvre la voie à l'élégie romantique, attachée à la notion naissante de « lyrisme » et magnifiée par Lamartine sous les auspices de la *méditation*.

Mais en refondant l'élégie sur l'expressivité élégiaque, la modernité romantique l'a soumise aux aléas des sollicitations du sujet par l'histoire, qui le déstabilisent. D'où un déplacement de l'écriture élégiaque durant la seconde moitié du XIX^e siècle, dans le repliement intimiste, le dédoublement parodique et humoristique, ou encore la polyphonie, manifestations diverses d'une remise en cause de la source subjective de la plainte élégiaque.

Quand revient à la surface du champ littéraire l'élégie revendiquée comme telle, à l'occasion du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, c'est pour cristalliser en un genre labile les doutes, les deuils et les sourires d'un lyrisme incertain de son propre chant comme de l'existence du sujet qui le *hante* plus qu'il ne le *chante*.

Mots clés : *Poésie française 19^e siècle, Poésie française 20^e siècle, Élégie, Élégiaque, Poétique, Modernité.*

The Poetics of modern elegy, from Ch.-H. Millevoye to J. Réda

Abstract

The elegy was fashionable at the dawn of modernity, during the periods which are known as Pre-Romanticism and Romanticism. But this infatuation with elegy was not without raising deep questioning on its generic dimension.

Indeed since the French had appropriated the genre, the elegy can no longer be just defined by a formal criterion which has become disputable. Furthermore, as early as the classical period, two dangers have been subverting the genre: its wide range of themes which is an obstacle to our grasping its quintessence and an evolution at a standstill condemning it to stereotyped perceptions.

And from this came the worry to amend the confusion existing around the elegy as well as the urge to revivify its expressive power around the more flexible notion of "elegiac".

The modernity of the elegy relies on this problematic heritage and requires a study in historical perspective: the vitality of the elegy at the beginning of the XIXth century allowed itself to provide a new interpretation of its genre that promoted the elegiac as a decisive criterion. Millevoye's works enables us to date this turning point which paved the way to the romantic elegy linked to the rising notion of "lyricism" and glorified by Lamartine under the auspices of *meditation*.

But while revivifying the elegy on elegiac expressiveness, romantic modernity compelled with the subject having to respond to historical vagaries that were eventually unsettling. Hence a shifting away from elegiac writing during the second half of the XIXth century into intimist withdrawal, parodic splitting or polyphony, all of them being various utterances of a questioning of the elegiac complaint's subjective source.

When the elegy as such resurfaced the literary scene owing to the trauma of the Second World War, it featured a shifting genre to crystallize the doubts, mournings and smiles of a lyricism as uncertain of its own song as the very existence of a subject that haunted its lines more than he inhabited them.

Keywords : *French Poetry of the XIXth century; French Poetry of the XXth century; Elegy; Elegiac; Poetics; Modernity.*