

Généalogie de l'élégie française : des traités de poétique aux œuvres élégiaques (XVI^e-XVIII^e siècles)

Nicholas Dion, Université de Sherbrooke

Le projet que je vous présente aujourd'hui constitue le prolongement d'une réflexion entamée dans le deuxième chapitre de mon livre *Entre les larmes et l'effroi*, que vous avez choisi d'honorer du prix jeune chercheur de votre Académie, où j'aborde les rapports entre les poétiques respectives de la tragédie et de l'élégie. J'y fais le constat que si, dans la foulée de la célèbre critique de *Bérénice* de l'abbé Villars, qui accusait la pièce de Racine de n'être qu'un tissu galant de madrigaux et d'élégies, plusieurs critiques se sont mis à comparer les deux genres, c'est en grande partie à cause des flottements sémantiques qui caractérisent le genre élégiaque français pendant l'Ancien Régime. La raison est fort simple : depuis l'Antiquité, il semble être la source de nombreuses apories à la fois chez les théoriciens, latins comme français, et chez la critique moderne, dont la moindre n'est certes pas de lui délimiter une matière. Horace, l'un des premiers à tenter de définir l'élégie¹, bien que très succinctement, est également celui qui pose les jalons d'une typologie hésitante : il affirme qu'il s'avère impossible d'identifier l'inventeur du vers élégiaque, ce qui prive par conséquent le genre d'un modèle fondateur², et suggère que la poésie élégiaque est d'emblée caractérisée par une évolution sémantique, ayant exprimé « d'abord la plainte, puis la satisfaction d'un vœu exaucé³ ». Ce changement d'une thématique précise à une autre, qui illustre à merveille le flottement en apparence intrinsèque du genre et de ses sujets de prédilection, fera fortune auprès des exégètes et formera le cœur de leur rapport problématique à l'élégie. Or, malgré une production renaissante à bien des égards aussi variée que ses modèles antiques, les premiers théoriciens français tendent rapidement à confiner l'élégie au registre de la tristesse⁴. Plus éloquente encore est la récurrence d'un raisonnement qui, du premier art poétique français de Sébillet au *Caractère élégiaque* de La Mesnardière, met de l'avant la tristesse pour expliquer et articuler le passage d'une poésie originellement destinée à

¹ Horace, *L'art poétique* [*Épître aux Pisons*], dans *Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 1955 [éd. et trad. F. Villeneuve], p. 206, v. 76-78.

² Au contraire des exemples qui précèdent et qui suivent, respectivement Homère et l'hexamètre dactylique, puis Archiloque et l'iambe.

³ Horace, *L'art poétique*, *op. cit.*, p. 206, v. 75-76 ; l'opposition entre les deux étapes paraît renforcée par la disposition métrique du chiasme formé autour de « primum / post etiam », que les traducteurs et les commentateurs ultérieurs reprennent presque tous, chacun à leur manière.

⁴ Mouvement qui s'accroît aux XVII^e et XVIII^e siècles ; voir Delphine Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans Lucille Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (éd.), *Les registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia (Au cœur des textes), 2008, p. 65-78, ainsi que notre thèse, *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2012, ch. 2.

exprimer une plainte funèbre à une forme servant plus particulièrement à chanter l'amour. L'enjeu, on l'aura compris, est de fonder une poésie réservée à l'expression des tourments amoureux en se réclamant de l'héritage gréco-latin de l'élegie tout en justifiant les écarts observables dans les œuvres antiques et françaises. En outre, la permanence de la tristesse dans les écrits théoriques des XVI^e et XVII^e siècles portant sur l'élegie française, au soubassement de notre conception moderne de cette forme poétique, offre l'occasion aux auteurs d'élargir la réflexion et d'interroger les liens que l'élegie entretient avec d'autres formes et genres littéraires : si, à la Renaissance, l'objectif est plutôt de distinguer l'élegie de l'épître, le traité de La Mesnardière aborde quant à lui les affinités que la poésie élégiaque partage avec les grands genres, en particulier l'épopée, pavant entre autres la voie aux débats sur les rapports entre élégie et tragédie qui prennent naissance au dernier quart du XVII^e siècle⁵.

L'institution du genre élégiaque français a toutefois eu un effet singulier sur la lecture que les lettrés de l'âge classique ont fait de ses origines antiques. Le phénomène est d'autant plus significatif qu'il prend place dans les deux premiers traités savants composés en français qui abordent l'histoire de l'élegie grecque et latine : le « Mémoire » de l'abbé Claude-François Fraguier et les trois « Discours » de l'abbé Jean-Baptiste Souchay – portant respectivement sur l'élegie, les élégiaques grecs et les élégiaques latins. Ces quatre dissertations, qui ont été lues à l'Académie royale des inscriptions et belles lettres, puis ont été publiées dans les *Mémoires de littérature* de la même société, interprètent les œuvres des Anciens au prisme de la production moderne. Qui plus est, le tableau qu'elles brossent de l'histoire du genre élégiaque est fortement influencé par l'actualité et les débats contemporains, plus particulièrement les parallèles entre l'élegie et la tragédie. Au final, c'est une conception fort chimérique de l'élegie antique qui se dégage de la synthèse opérée par les abbés Fraguier et Souchay entre, d'une part, l'exégèse néolatine des siècles précédents et, d'autre part, une poésie élégiaque française forgée aux creusets du néoplatonisme renaissant et de la galanterie des salons parisiens.

De la même manière, lorsque les premiers théoriciens du genre élégiaque français du XVIII^e siècle, en particulier les abbés Le Blanc⁶ et Michault⁷, ont poursuivi cette réflexion générique entamée dès la Renaissance, ils ont eux aussi multiplié les comparaisons entre l'élegie et les autres genres afin d'en établir les nuances, les spécificités et les bornes. Le projet de Le Blanc s'avère particulièrement significatif dans la mesure où non seulement l'auteur publie le premier traité

⁵ *Ibid.*, ch. 2.

⁶ Jean-Bernard Le Blanc, *Élégies [...], avec un discours sur ce genre de poésie*, Paris, Chaubert, 1731.

⁷ Jean-Bernard Michault, *Réflexions critiques sur l'élegie*, Dijon, Augé, 1734.

consacré exclusivement à l'élegie française depuis celui de La Mesnardière, mais encore il l'accompagne d'une douzaine d'éloges de sa plume censées exemplifier ses positions théoriques. De la lecture de son « Discours sur l'élegie » se dégage cependant une rhétorique qui gomme paradoxalement les distinctions génériques alors même qu'elle devait assurer leur valeur discriminante.

Premiers essais de typologie élégiaque française

Commençons d'abord par analyser la spécificité des premiers essais de typologie élégiaque française. À l'instar de plusieurs autres genres, l'élegie prend ses racines à la Renaissance, dans la foulée de la revalorisation des œuvres antiques, notamment par les poètes de La Pléiade. Cependant, comme il arrive bien souvent dans l'histoire littéraire, on observe un décalage entre l'apparition d'une forme poétique, ici la renaissance de l'élegie, et les écrits théoriques censés en donner une définition à la fois descriptive et normative. En effet, l'élegie antique désigne avant tout un mètre, le distique élégiaque, et bien que la triade Tibulle, Propertius et Ovide donne l'impression d'une certaine homogénéité générique, les nombreux élégiaques grecs et latins ont en réalité composé des poèmes sur presque tous les sujets : la guerre, les préceptes moraux, le calendrier des fêtes religieuses, les mathématiques, etc.⁸ Puisque la versification française s'appuie quant à elle sur le nombre des syllabes et non sur leur quantité, elle rendait l'importation du distique élégiaque difficile, voire impossible : tout au plus note-t-on au fil des siècles quelques tentatives infructueuses et sans véritable postérité de reproduire le rythme inégal engendré par l'alternance d'un hexamètre et d'un pentamètre dactyliques⁹. De fait, la forme d'une suite de vers d'égale longueur (l'octosyllabe, mais surtout le décasyllabe et l'alexandrin) s'impose rapidement dans la pratique. Sans cette caractéristique constitutive de l'élegie antique, peu s'en fallait que l'élegie française constitue une forme poétique *sui generis*. L'élegie française devait désormais trouver sa spécificité dans ses sujets, dans sa matière, et non dans sa forme, beaucoup trop commune. Autrement dit, les critères servant à la délimiter s'inversent complètement : d'un genre à la versification précise et à la thématique étendue, l'élegie devient ainsi un poème sans forme particulière ou même fixe, mais possédant une matière plutôt restreinte.

⁸ À ce propos, voir Laure Chappuis Sandoz, *Au-delà de l'élegie d'amour. Métamorphoses et renouvellements d'un genre latin dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2011, en particulier la savante introduction : « Au-delà de l'élegie d'amour : limites et ambitions du genre », p. 11-26.

⁹ Chez Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay et Rémy Belleau, par exemple.

Les auteurs d'arts poétiques vont, dès Sébillet, tenter de préciser, voire de limiter, les sujets propres au poème élégiaque. Ainsi, partir de 1548, un terme apparaît qui reviendra de manière récurrente dans presque tous les traités postérieurs : la tristesse. Certes, le registre de la tristesse se trouve déjà dans les œuvres des élégiaques latins, mais la volonté taxinomique qui se dégage des différents arts poétiques tend à généraliser au XVI^e siècle ce qui, dans l'étude des textes antiques, ressortit d'une entreprise critique moderne visant à dégager *a posteriori* de grandes tendances esthétiques et stylistiques, sans volonté restrictive ni normative. Les traités néolatins offrent un contrepoint éloquent. En effet, les différents érudits qui abordent l'élégie dans leurs ouvrages n'ont de cesse, du XVI^e au XVII^e siècle, d'insister sur la souplesse du genre élégiaque, susceptible, selon eux, d'accueillir presque tous les sujets¹⁰. Chez eux, l'élégie est plus que jamais une « forme fourre-tout¹¹ » et la tristesse ne constitue pas un critère discriminant.

Or, non seulement Sébillet assigne un registre à l'élégie, mais encore il pose une équivalence fondamentale entre le ton du poème et son sujet, ce qui permettrait de le distinguer de l'épître :

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 tristesse¹².

L'auteur fait d'une pierre deux coups : si, par « sa nature », l'élégie relève du registre de la tristesse, autant peut en être dit de son sujet de prédilection – selon la lecture de Sébillet, bien entendu – dans les œuvres françaises. Autrement dit, il y aurait une adéquation entre l'essence même du genre élégiaque – ses origines remontant aux plaintes funèbres – et sa spécialisation dans le domaine amoureux, que Sébillet perçoit comme forcément larmoyant. Dans les années qui suivent, presque tous les auteurs d'arts poétiques paraphrasent les propos de Sébillet lorsqu'il est question du genre élégiaque, la seule voix discordante à s'élever sur ce point étant peut-être celle de Pierre de Laudun d'Aigaliers.

Malgré la multiplication des chapitres qui abordent l'élégie dans les arts poétiques renaissants, il faut néanmoins attendre le deuxième tiers du XVII^e siècle et *Le caractère élégiaque* d'Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière avant qu'un ouvrage en français soit entièrement consacré à la question.

¹⁰ Pour la période renaissante seulement, citons Jules César Scaliger, *Poetices libri septem*, Lyon, Antoine Vicenti, 1561 ; Tommaso Corraa, *De elegia libellus*, Bologne, Alexandre Benati, 1590 et Jacobus Pontanus, *Poeticarum institutionum libri tres*, Ingolstadt, A. Sartorius, 1597.

¹¹ Nous empruntons l'expression à Perrine Galand et Luc Deitz, « Le style au Quattrocento et au XVI^e siècle », dans *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Librairie Droz (Travaux d'humanisme et Renaissance), 2001, p. 532-565.

¹² Thomas Sébillet, *Art poétique français*, dans Francis Goyet, *Traité de poétique, op. cit.*, p. 128-129. Pour « flébile », une note de Sébillet cite un vers des *Amours* d'Ovide (« Flebilis indignos, elegeia, solve capillos » ; L. III, 9, v. 3).

Chez le théoricien du XVII^e siècle, l'opposition joie/tristesse acquiert une importance accrue. D'abord, elle sert à écarter un certain type de poésie :

Nous ne desapprouvons point le scrupule d'un bel esprit, qui voulant imiter Ovide dans l'expression de sa joye, a mieux aimé s'énoncer avec la liberté des Stances, que de chanter dans l'Elegie les victoires de son amour¹³.

Les exemples qu'il confronte sont l'élégie 12 du second livre des *Amours* et les « Stances contre un jaloux » de François Maynard. Au passage, La Mesnardière sous-entend qu'à l'inverse de « la liberté des Stances », l'élégie posséderait un registre ou une thématique plus arrêtés. En d'autres termes, ce qui est acceptable pour une forme comme les stances, la diversité, ne le serait pas dans le cas du poème élégiaque, censé être réservé à l'expression de la douleur. Si l'auteur en arrive à cette conclusion, c'est fort d'une tradition qui, depuis les premiers arts poétiques renaissants, tend à resserrer les bornes du poème élégiaque.

Il est toutefois également révélateur que La Mesnardière ne précise pas que la matière de l'élégie est l'amour. En effet, l'auteur n'apporte aucune précision de la sorte. Et pourtant, le poème qui accompagne le traité afin d'illustrer ses propositions et de donner une « idée du caractère elegiaque¹⁴ » appartient bel et bien au registre amoureux. En réalité, ce qui intéresse le théoricien ici n'est pas tant le sujet du poème élégiaque qu'un trait formel qu'il croit devoir expliciter : l'appartenance de l'élégie aux œuvres diégétiques. L'enjeu est important, ne serait-ce que par la reclassification générique qui s'opère et les conséquences qui en découlent. L'élégie cesserait-elle d'être lyrique ? La Mesnardière ne pousse pas le raisonnement aussi loin, bien qu'il quitte sans contredit le domaine de l'expression personnelle de la douleur en se revendiquant de l'exemple d'Ovide, qui « a porté jusqu'au Dialogue cette Muse melancholique¹⁵ », faisant référence ici à l'ouverture du troisième livre des *Amours*, dans laquelle des personnifications de l'Élégie et de la Tragédie s'adressent directement au poète.

Si l'amour n'est pas posé comme étant le sujet de prédilection de l'élégie, il est en revanche celui vers lequel La Mesnardière se tourne pour exemplifier son traité dans « Calianthe victorieux », comme l'indique clairement le sous-titre du poème qui clôt *Le caractère élégiaque* : « mais blessé à mort pour la querelle de sa Maîtresse, & mourant d'amour & de douleur ». La réunion de l'amour et de la douleur : il s'agit bel et bien de s'inscrire davantage dans la filiation des arts poétiques renaissants que dans celle des poètes antiques.

¹³ *Le caractère élégiaque*, Paris, Veuve Camusat, 1640, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

Par ailleurs, ce mouvement entre la joie et la tristesse propre à la tradition critique française est inscrit à plusieurs reprises à l'intérieur même du poème, qui se veut avant tout une narration inspirée d'une « Muse mélancolique¹⁶ », selon les termes qu'emploie La Mesnardière. Ainsi, dans une juxtaposition de quatrains fortement imprégnés de motifs néoplatoniques¹⁷ et à la limite de la parastase, Calianthe exprime son déchirement :

Je ne puis supporter cet excès desirable
 Qui me faisant heureux m'a rendu miserable,
 Puisque mourant ainsi, ma flame & mon malheur
 Remplissent mon esprit de joye & de douleur¹⁸.

De la même manière, le dieu Amour en personne, avant de se suicider sur les corps de ses deux victimes,

[...] ravi dans son cœur d'une si belle proie,
 Témoigne ses plaisirs par des larmes de joye.
 Puis saisi de tristesse, & comblé de douleur
 Il aperçoit sa faute en ce double malheur¹⁹.

En l'occurrence, la tension particulière entre la joie et la douleur qui est tangible dans certaines définitions de l'élegie de même que l'expression de la tristesse qui constitue la caractéristique commune de ces mêmes définitions se voit mise en abîme dans un poème possédant comme principale fonction d'illustrer un traité théorique sur le genre élégiaque. C'est dire à quel point la permanence d'un trait typologique pourtant non discriminant dans la production élégiaque antique s'avère éloquente pour la compréhension de la transposition française de l'élegie.

Un regain d'intérêt

Au début du XVIII^e siècle, le nombre de traités et de chapitres substantiels d'ouvrages consacrés à la poétique de l'élegie explose : de 1719 à 1755, soit sur une période d'environ 35 ans, 11 textes majeurs jettent les bases de notre conception moderne de l'élegie française. Ce qui ne revient pas à dire que les écrits du XVII^e siècle n'ont laissé aucune trace, bien au contraire. Certes, le traité de La Mesnardière ne connut aucune postérité. En contrepartie, l'exemple le plus frappant est la récurrence chez les commentateurs du siècle des Lumières des termes employés par Boileau dans

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷ Parfois avec des accents rappelant les sonnets de Ronsard et du Bellay, dont s'inspire visiblement La Mesnardière : « Là dans l'embrasement nos feux seront éteins : / Et nos cœurs animez d'une plus noble essence / Confondront les désirs avec la jouissance » (*ibid.*, p. 32).

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

l'Art poétique. Des vingt vers qu'il consacre à l'élégie au chant II, soit du v. 38 au v. 57, les quatre premiers deviennent un leitmotiv psalmodié d'un traité à l'autre comme une évidence avec laquelle il faut absolument composer :

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 maîtresse²⁰.

Pourtant, Dacier remarquait dès sa traduction de *l'Art poétique* d'Horace en 1689 que le Régent du Parnasse entérinait de la sorte une conception équivoque, l'élégie possédant depuis la Renaissance une tonalité presque exclusivement triste, et non joyeuse. Qu'à cela ne tienne, l'abbé Souchay le paraphrase dès l'ouverture de son « Discours sur l'élégie », l'un des textes sur l'élégie les plus importants de l'âge classique :

Soit que les cheveux épars, elle gémissse sur un cercueil, soit que moins négligée, mais pourtant modeste en sa parûre, elle chante les plaisirs ou les peines des amants : jamais elle n'emploie d'autre langage que celui du cœur, & sa cadence est toujours parfaitement convenable aux sujets qu'elle s'est proposé d'imiter²¹.

Il cite d'ailleurs ces quatre mêmes vers quelques pages plus loin au lieu de se reporter directement au texte d'Horace en avançant que la version française est « plus détaillée ». Comme quoi un passage très bref peut, sous la plume d'un écrivain comme Boileau qui a le sens de la formule, avoir plus d'impact et de profondeur qu'un traité de 34 pages comme celui de La Mesnardière.

Or, le texte du XVII^e siècle qui a le plus influencé l'institution de la poétique élégiaque, et qui continue au demeurant de le faire encore aujourd'hui, la *Critique de Bérénice* rédigée par l'abbé de Villars, s'attachait pourtant au départ à un tout autre objet. Certes, en accusant la pièce de Racine de ne constituer « qu'un tissu galant de Madrigaux et d'Élégies », l'auteur a informé la réception de la tragédie racinienne pour les siècles à venir ; outre les travaux de Gilles Declercq et de Georges Forestier, citons notre propre thèse qui n'aurait pu avoir le même sujet sans l'ouvrage polémique de l'abbé de Villars. Toutefois, l'attention s'est rapidement déplacée vers l'un des termes de la comparaison : les théoriciens ont très tôt tenté de transposer certains éléments de la poétique tragique et de les appliquer à l'élégie française. Soulignons qu'en contrepartie, personne n'a pensé à composer des madrigaux tragiques. De plus, et c'est ce qui nous intéresse plus particulièrement ici,

²⁰ Chant II, v. 39-42.

²¹ « Discours sur l'élégie », dans *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres avec Les Mémoires de Littérature tirez des Registres de cette Académie, depuis l'année MDCCXXVI jusques & compris l'année MDCCXXX*, Paris, Imprimerie Royale, 1733, vol. VII, p. 335.

les spécialistes de l'élegie antique ont emboîté le pas. Le résultat est pour le moins surprenant chez Fraguier qui, je le répète, rédige en 1719 le premier traité en français consacré l'élegie gréco-latine :

Les objets *tristes* qui nous affligent, sont eux-mêmes le remède à nôtre affliction : c'est ainsi que la Tragédie guérit en nous des passions *tristes*, telles que sont la terreur & la compassion, en nous occupant d'objets capables de les exciter ; & c'est là le sens d'Aristote dans sa Poétique. Il est vray que ce Philosophe n'y explique pas de quelle manière se produit en nous cette diminution de *tristesse* par la vûë des choses *tristes* [...]. Mais si l'on fait attention que ce même Aristote dans un autre endroit de ses écrits, enseigne que cela se fait pas la nature des vers & de la musique, on conclûra, ce me semble, avec raison, que cet effet ne vient pas de la réflexion de nôtre esprit sur la cause des malheurs qu'on voit représentés dans la Tragédie, mais qu'elle est l'effet de la *tristesse* où nous jettent ces malheurs même, en tant que nourrissant nôtre douleur, ils nous font jeter sur des objets feints, une partie des sentiments *tristes* dont nos propres malheurs nous avoient remplis.

Il en est de même dans l'Élegie : la douleur qu'on veut calmer, on la charge d'abord, on s'en occupe, on s'en remplit, on s'y plaist²².

Première remarque que commande l'extrait : dans un texte de 4 pages et demie, cette longue digression sur la tragédie de près d'une demi-page s'avère considérable. De fait, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, il sera d'usage dans les textes portant sur l'élegie d'aborder sinon la tragédie en général, du moins le cas de *Bérénice* en particulier. Puisque c'est bien de cela dont il est question ici : derrière une allusion générale la tragédie se trouve une reprise de l'adjectif employé par Boileau dans *l'Art poétique*, mais également de l'expression employée par Racine dans sa préface à *Bérénice* pour répondre aux reproches de Villars, « la tristesse majestueuse », pourtant complètement étrangère à la poétique tragique jusqu'en 1671. Le vocabulaire que mobilise l'abbé Fraguier est frappant puisque l'auteur infléchit la catharsis telle que présentée par Aristote et interprétée par ses exégètes : « triste » et « tristesse » reviennent 6 fois, alors que « terreur et compassion », traduction des termes aristotéliens *phobos kai eleos*, les vraies émotions tragiques, n'apparaissent qu'une seule fois. Le dessein, on l'aura deviné, est de trouver un point de rencontre entre les deux genres, ce que la dernière phrase réalise de manière exemplaire : d'une part, Fraguier rapproche le plaisir lié à la poésie élégiaque de celui que recherchent les spectateurs de théâtre et, d'autre part, il accorde une dimension cathartique à la délectation mélancolique associée à l'élegie. Se dessine d'ailleurs une autre réflexion caractéristique de la dramaturgie classique : le plaisir esthétique paradoxal que l'on éprouve devant la représentation de la souffrance, dans le prolongement du célèbre passage du *De rerum natura* de Lucrèce « *Suave mari magno...* »

Un passage similaire ouvre le « Premier discours sur les poètes élégiaques » de l'abbé Souchay. L'auteur se sert de l'argument en question, circonscrire l'efficacité rhétorique de l'élégiaque,

²² « Mémoire sur l'Élegie grecque et latine », dans *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres avec Les Mémoires de Littérature tirés des Registres de cette Académie, depuis l'année MDCCXXVI jusques & compris l'année MDCCXXX*, Paris, Imprimerie Royale, 1729, vol. VI, p. 280 ; nous soulignons.

afin de distinguer la vraie nature de l'épigramme des poèmes indifféremment composés en alternant un pentamètre et un hexamètre dactyliques :

Tout poème épigramme, soit historique ou didactique, ne contient que des événements, ou des préceptes, & n'a guères d'autre but que d'instruire ; au lieu que l'Épigramme imite des actions, & qu'au sens des Stoïciens, elle se propose de purger en nous la tristesse par la tristesse même²³.

Sur le plan esthétique, le déplacement s'avère toutefois considérable : étant donné qu'il envisage la catharsis selon une perspective stoïque, l'abbé accorde une portée éthique à l'épigramme. Ainsi, la purgation des passions néfastes aurait pour but l'ataraxie, au fondement de l'école du Portique, et ne peut guère participer d'une délectation mélancolique comme c'est le cas chez Fraguier. : se plaire dans sa douleur est contraire au repos de l'âme. En outre, le poème épigramme met souvent à l'avant-plan les souffrances physiques reliées aux peines amoureuses et leurs multiples manifestations, pleurs, perte d'appétit, lassitude, etc., contrairement cette fois à l'apathie, l'absence de troubles corporels.

Un Parnasse utopique

La présentation et la disposition de la matière par l'abbé Souchay sont elles aussi révélatrices d'une interprétation fort singulière de l'histoire de l'épigramme antique. Traiter de l'épigramme en général se justifie, tout comme étudier les trois épigrammes latins. Mais, placée entre ces deux analyses, le chapitre portant sur les épigrammes grecs présente davantage un Parnasse illusoire. Autrement dit, l'auteur aborde plus longuement des textes que le temps nous a ravis que les poèmes épigrammes ayant été conservés. Ces lacunes de l'histoire littéraire permettent à Souchay d'infléchir la définition de l'épigramme : là où il doit commenter et éclaircir des points nébuleux ou incertains, il ne se gêne pas pour introduire son interprétation très personnelle de ce que doit représenter le genre épigramme.

Déjà, dans son premier Discours, au moment d'expliquer les vers de Boileau cités plus tôt qui résument le passage problématique d'une thématique funéraire à une thématique amoureuse – et qui intriguent au demeurant tous les commentateurs néolatins des XVI^e et XVII^e siècles –, il recourt à un exemple complètement anachronique :

Au reste, qu'après avoir gémi sur un cercueil, l'Épigramme ait ensuite pleuré les disgrâces de l'amour ; ce passage fut naturel. Les plaintes continuelles des amants, ne sont-elles pas une espèce de mort ? ou pour parler leur langage, *privatez d'eux-mêmes*, ne vivent-ils pas uniquement *dans l'objet de leur passion*²⁴ ?

²³ « Premier discours sur les poètes épigrammes », *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres avec Les Mémoires de Littérature tirez des Registres de cette Académie, depuis l'année MDCCXXVI jusques & compris l'année MDCCXXX*, Paris, Imprimerie Royale, 1733, vol. VII, p. 352.

²⁴ « Discours sur l'épigramme », *op. cit.*, p. 342.

Les mots en italiques s'accompagnent d'une note marginale : ce sont des extraits d'une élégie de Philippe Desportes. Autrement dit, pour expliquer « l'origine de l'élégie », c'est le titre de la section, l'abbé Souchay se tourne vers l'*Art poétique* français, qu'il illustre à l'aide d'un poème français renaissant. Cela constitue une différence majeure entre lui et ses prédécesseurs néolatins, qui tentaient tant bien que mal de dégager des constats à partir des œuvres antiques au lieu de reporter sur les textes gréco-latins des définitions modernes. En réalité, c'est toute la question du modèle et de l'imitation qu'une telle démarche bouscule, rappelant au passage certains arguments des Modernes lors de la célèbre Querelle : interpréter le paradigme au prisme de la production des épigones s'avère délicat. Le choix d'un écrivain comme Desportes est tout aussi révélateur et témoigne des origines non pas de l'élégie antique, mais de son équivalent français ; après tout, l'auteur fut surnommé de son vivant le « Tibulle français ». Aussi l'abbé Souchay est-il l'un des premiers à affirmer dans un traité théorique la préséance du modèle néoplatonique et pétrarquiste, assertion d'autant plus importante qu'elle est en grande partie responsable de notre définition moderne de l'élégie. En effet, si les expressions « être privé de soi-même » ou « vivre dans l'autre » sont fortes, les autres motifs néoplatoniques et pétrarquistes plus répandus et par-dessus tout la tonalité mélancolique de ce type de poésie forment ce qui constitue de manière vague l'horizon d'attente des lecteurs d'élégies ou, pour utiliser des termes s'approchant davantage de la nouvelle rhétorique, le registre élégiaque. Ce rapprochement rappelle Fraguier qui, pourtant plus conservateur que Souchay, souhaitait dans son mémoire sur, soulignons-le, l'élégie gréco-latine, inclure le *Canzoniere* de Pétrarque dans le panthéon élégiaque. Cependant, l'inflexion apportée par Souchay s'accompagne de surcroît d'un goût et d'une connaissance approfondie de la tradition néoplatonicienne en France. Quelques années plus tard, soit en 1733, il fait ainsi paraître *L'Astrée de M. d'Urfé, pastorale allégorique avec la clé. Nouvelle édition où, sans toucher ni au fonds ni aux épisodes, on s'est contenté de corriger le langage et d'abrégé les conversations*. Les lecteurs familiers du roman pastoral d'Honoré d'Urfé savent à quel point « ne pas toucher au fond » et « abrégé les conversations » sont deux propositions qui s'excluent tant les discussions entre bergers scandent la trame narrative de l'œuvre. Plus encore, le sujet de ces entretiens sert de fondement à l'allégorie mise en évidence dans le titre de Souchay : l'amour ou, plus exactement, « l'honnête amitié », inspirée directement du néoplatonisme que d'Urfé avait examiné dans ses *Épîtres morales* de 1603. Ici, la nature du poème élégiaque devient tributaire non pas des fruits d'une étude philologique ni même des aléas de la conservation des manuscrits antiques, mais plutôt d'une exégèse bien personnelle.

Il n'est donc pas anodin que Desportes soit également l'un des poètes les plus cités par Souchay. Les autres écrivains mentionnés confirment néanmoins notre interprétation. Par exemple, lorsqu'il entend condamner les « pensées trop recherchées » pour valoriser en contrepartie les désordres de la passion, Souchay cite un extrait du poème « Le temple de la mort » de Philippe Habert. Or, Habert appartient aux illustres bergers, un regroupement de poètes qui, vers le premier tiers du XVII^e siècle, ont puisé leur inspiration poétique dans l'*Astrée*. Selon la fiction de Nicolas Frénicle *L'entretien des illustres bergers*, ils auraient même calqué leur comportement sur les bergers d'Honoré d'Urfé. Ce qui importe surtout c'est de constater une autre adéquation entre les motifs de « l'honnête amitié » et la nature de l'élegie telle que définie par l'abbé Souchay : une toile de référents français se superpose à l'histoire de l'élegie antique.

En outre, l'abbé Souchay réalise un tour de force lorsqu'il intègre dans son second discours des auteurs qu'on ne s'attend pas à voir parmi les poètes élégiaques :

Platon & Aristote [sic] écrivirent aussi dans ce même genre. Aulu-Gelle l'assure positivement du premier. Ses Élégies estoient d'un caractère bien tendre & bien passionné, si nous en jugeons par les vers qu'il fit pour Agathon, & que M. de Fontenelle a traduits de la sorte dans ses dialogues :

*Lorsqu'Agathis par un baiser de flamme
Consent à me payer des maux que j'ay sentis ;
Sur mes lèvres soudain je sens venir mon ame,
Qui veut passer sur celles d'Agathis²⁵.*

Bien entendu, prétendre que ces deux autorités aient composé des vers élégiaques sert à accorder au genre un prestige hors du commun ; à lire le Discours de Souchay, il semble qu'apparemment tous les écrivains grecs ont mis leur plume au service d'Érato. Mais juger du caractère d'une œuvre perdue en fonction de la traduction libre d'une autre œuvre d'un même auteur s'avère en l'occurrence plus qu'une simple conjecture : comme relecture de l'histoire de l'élegie antique au prisme d'une conception française moderne, il aurait été difficile de faire mieux.

Aux limites d'une classification : les fureurs élégiaques

Les frontières de l'élegie française ont donc toujours été poreuses, ce qui s'explique aisément par la spécificité de la prosodie française, mais également par l'absence d'assises théoriques claires relevant d'une autorité soit critique, soit littéraire : l'élegie aux siècles classiques ne possède pas de parangon. À l'instar des appréciations contradictoires formulées à l'égard des élégiaques latins, aucun poète français ne peut prétendre servir de modèle en matière d'élegie si l'on en croit le jugement des différents commentateurs. En réalité, il faut attendre les *Élégies* de l'abbé Jean-Bernard Le Blanc en

²⁵ « Premier discours sur les poètes élégiaques », *op. cit.*, p. 359.

1731 pour que soit abordée de nouveau la poétique de l'élegie française et non plus uniquement celle de l'élegie antique.

Tenant lieu de préface, le « Discours sur l'élegie » que l'auteur place en tête du volume de ses œuvres – le recueil compte également quelques odes, sonnets et poésies de circonstances – s'inspire certes de quelques traités savants²⁶, mais il tente avant tout de remettre en question la *doxa* qui entoure la conception du genre élégiaque et d'instituer une nouvelle forme d'élegie.

À première vue, sa définition paraît pourtant conventionnelle : l'élegie « n'est autre chose que la plainte d'un amour mécontent²⁷ ». La définition ne semble guère avoir évolué depuis les arts poétiques renaissants. Mais en réalité, on sent que Le Blanc hésite entre deux voies²⁸ : l'héroïde, d'après le modèle ovidien, et la tirade tragique, fort probablement inspirée de l'esthétique racinienne et de son interprétation. Ainsi, il entérine le célèbre jugement formulé par l'abbé Villars à propos de *Bérénice* de Jean Racine :

Qu'on sépare de celles de Racine quelques Monologues qui ne roulent que sur l'amour, ce seront autant d'Élégies ; cependant quel intérêt n'y prend-t-on pas ? Jusqu'à quel point ne s'en laisse-t-on pas toucher ? Bérénice n'est autre chose qu'une longue & magnifique Élégie que ce grand Poète a mise sur le Théâtre²⁹.

Il passe d'ailleurs rapidement du particulier au général : ce qui avait été dit d'une pièce vaut maintenant pour tout le corpus racinien. Après avoir affirmé que l'élegie « est une sorte de diminutif³⁰ » de la tragédie, il avance même que l'intérêt suscité par le genre élégiaque relève d'impératifs esthétiques semblables : « elle ne peut être intéressante qu'autant qu'elle est la représentation d'une action³¹. » Elle constitue donc une imitation au sens aristotélicien du terme, ce que confirme la suite du passage décrivant la forme idéale qu'elle doit revêtir : « elle n'en doit pas moins avoir son exposition, son accroissement & sa fin³². » La conclusion de son raisonnement s'avère pour le moins surprenante :

²⁶ Par exemple, dès les premières pages, il plagie mot pour mot l'abbé Fraguier : « la plainte si naturelle à l'homme est un grand fond pour la Poésie ; & qu'est-ce qu'une Élégie ? c'est un Poème triste & plaintif » (Jean-Bernard Le Blanc, *Élégies*, *op. cit.*, p. 3). Cf. Claude-François Fraguier, « Mémoire sur l'élegie », *op. cit.*, p. 277.

²⁷ ²⁷ Jean-Bernard Le Blanc, *Élégies*, *op. cit.*, p. 7.

²⁸ Il s'agit des deux cas les plus significatifs et l'on aurait beau jeu de multiplier les exemples, comme ce passage à propos de la pastorale : « Le sujet des Élégies peut être plus varié qu'on ne pense ; car bien que toutes les Églogues ne soient pas des Élégies, il y a bien des Élégies qui peuvent être en même temps des Églogues : Il suffit pour cela d'y faire parler des Bergers amoureux d'un ton plaintif » (*ibid.*, p. 19). Qui trop embrasse mal étreint, en critique comme ailleurs.

²⁹ *Ibid.*, p. 7-8.

³⁰ *Ibid.*, p. 13.

³¹ *Id.*

³² *Ibid.*, p. 14.

Car dès qu'il y aura de l'amour, vous pouvez faire entrer dans l'Élégie les plus grands traits de l'Histoire, bien plus aisément que dans la Tragédie où l'on est obligé d'imaginer des circonstances qui multiplient les Scènes & prolongent l'action³³.

Aussi l'Élégie est-elle envisagée non seulement comme une variante abrégée de la tragédie, mais encore comme une version condensée pouvant faire l'économie des parties moins intéressantes, au sens classique du terme.

Mais pourquoi tant insister sur les liens qui unissent l'Élégie française aux autres genres poétiques ? À vrai dire, Le Blanc s'intéresse moins aux catégories esthétiques elles-mêmes et à leurs limites qu'à la matière qu'il souhaite exploiter dans ses poèmes : la fureur amoureuse. En effet, son approche est directement informée par une pratique qui entend évacuer la tendresse, l'attribut premier de l'Élégie au XVII^e siècle³⁴, non pour des raisons théoriques, mais pour des impératifs pratiques :

Ainsi vous êtes maître de choisir ; une passion tendre pourra plaire ; mais une vive peinture des violences de l'amour, les excès, les emportements, la fureur même toucheront, frapperont davantage. C'est par ces images effrayantes qu'on répand dans l'esprit du Lecteur des idées qui le réveillent, qui l'attachent & qui par là ne peuvent manquer de lui plaire³⁵.

Et l'auteur de prendre pour exemple une série de personnages tragiques, tous raciniens à une exception près : Didon, Oreste, Ariane, Junie, Hermione. Et si les « images effrayantes » détonnent dans un traité portant sur l'Élégie, que dire du modèle que choisit l'auteur, dans un énième parallèle avec la tragédie : « j'ose assurer qu'aucun n'a réussi à peindre la violence des Passions comme M. de Crébillon, il ne s'est pas contenté d'exciter la pitié, il a cherché à répandre la terreur dans les esprits³⁶. » Un poète élégiaque qui se réclame de Crébillon père et de son théâtre : voilà qui promet de singulières élégies.

De fait, les compositions de l'abbé Le Blanc repoussent les frontières du genre élégiaque et défient presque toute catégorisation tellement elles forment un ensemble hétérogène. Prenons par exemple l'incipit du premier poème :

Amour ! unique Auteur des tourmens que j'endure,
Si tu me fais verser des pleurs pour un Parjure,
Cruel Amour ! du moins laisse-moi lui cacher
Des maux qui désormais ne le peuvent toucher³⁷.

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ Voir Delphine Denis, « De l'Élégie à l'Élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans Lucille Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (éd.), *Les registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia (Au cœur des textes), 2008, p. 65-78.

³⁵ Jean-Bernard Le Blanc, *Élégies, op. cit.*, p. 42-43.

³⁶ *Ibid.*, p. 47.

³⁷ *Ibid.*, p. 67.

L'apostrophe à la passion amoureuse et sa personnification n'ont de plus convenues que le souhait du personnage de dérober ses larmes ; elles respectent bel et bien la poétique élégiaque. En revanche, l'infléchissement des *topoi* pastoraux que l'on trouve plus loin se révèle fort original :

Ma fureur malgré moi surmonte ma faiblesse,
 Sans savoir où je suis, sans savoir où je vais,
 Je me jette au travers des Bois les plus épais.
 Je cours de tous côtez. Une ronce, un branchage
 Ensanglante mon bras, déchire mon visage ;
 Mais livrée aux tourmens que mon cœur souffre alors,
 Je ne vois, ne connois, ne sens que mes transports.
 Le doux chant des Oiseaux qui dans ces Lieux habitent,
 Ne fait qu'acroître encor les troubles qui m'agitent ;
 Leurs plaisirs, leurs amours irritent ma fureur ;
 Et je les interromps par des cris pleins d'horreur³⁸.

Encadrés par des mentions de la fureur du personnage, les lieux communs sylvestres n'apparaissent que pour mieux être retournés. Les bois, loin de calmer les tourments passionnels, les exacerbent physiquement (« ensanglante », « déchire ») et psychologiquement (« accroître », « irrite »), alors qu'Ériphile terrorise de pauvres volatiles. Crébillon n'aurait certes pas désavoué ces vers.

Or, plus que les motifs, c'est la forme même des élégies de Le Blanc qui porte des marques de théâtralité. Cette esthétique, singulière au plus haut point, atteint son apogée dans la dixième élégie. Après que Phénice s'est adressée à Albine, qu'on suppose être sa confidente, dès le sixième vers, elle lui ordonne de transmettre un message à son amant :

Cher Albine ; [...]
 Vas le désabuser. Dis-lui combien de larmes...
 Hé tu ne vois que trop l'excès de mes allarmes !
 Vas, cours, vole, reviens. J'attendrai ton retour³⁹.

Moins sublime que le « Va, cours, vole et nous venge » du *Cid*, il va sans dire, le passage fonctionne comme une véritable didascalie interne et n'enfreint pas au demeurant les règles classiques de la sortie de scène d'un personnage secondaire. Quelques vers plus loin, l'inquiétude qui gagne l'amante se traduit par un « Que fais Albine ? ». Cependant, c'est la finale qui opère la dernière rupture. En effet, après un dernier vers plutôt prosaïque, « Je ne devrois plus vivre, & je ne puis mourir⁴⁰ », Le Blanc ajoute un épilogue en italique à mi-chemin entre la didascalie et le dénouement d'une saynète :

³⁸ *Ibid.*, p. 69-70.

³⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 115.

*Albine alors revint, & la tendre Phénice
De ses plaintes enfin reconnut l'injustice.
Les Dieux ont tôt ou tard pitié des malheureux.
Et c'est toujours à tort que nous nous plaignons d'eux⁴¹.*

L'épigramme s'avère en l'occurrence un monologue en bonne et due forme : le procédé abolit la dernière frontière qui faisait du poème épigrammatique un genre lyrique et non dramatique.

Malgré ses détracteurs – en plus d'être attaqué par l'abbé Michault, le « Discours sur l'épigramme » est aussi vivement critiqué dans *Le journal des savants* –, il n'en demeure pas moins que Le Blanc anticipe ainsi la mode des héroïdes qui gagnent la seconde moitié du XVIII^e siècle⁴² et causent une forte réaction chez des auteurs comme Chénier, Parny, Millevoye, Treneuil, etc. Certes, les poètes et la critique attribueront pendant longtemps l'échec de la véritable épigramme – si un tel poème existe – aux formes mêmes de la sensibilité et de la sociabilité sous l'Ancien Régime, plus particulièrement au XVIII^e siècle. En témoignent ces propos pour le moins divertissants d'un spécialiste de l'épigramme préromantique que je ne peux passer sous silence devant le public qui m'écoute aujourd'hui : « La pensée fait sa toilette. Fontenelle met l'astronomie à la portée des dames. Montesquieu fait de l'esprit sur les lois⁴³. » Les impératifs de naturel, de simplicité, de douceur, si fortement liés au style associé à l'épigramme, varient d'un siècle à l'autre, et avec eux l'appréciation des poèmes en question. En revanche, si l'épigramme s'avère encore aujourd'hui un genre limitrophe aux frontières poreuses, c'est en grande partie parce que les théoriciens ont rencontré plusieurs difficultés lorsqu'ils ont tenté d'en tracer les limites. Certes, le caractère de l'épigramme, pour reprendre le terme des XVII^e et XVIII^e siècles, a pris plusieurs décennies avant de se fixer et de nombreux poètes ont participé à le définir. Toutefois, c'est à l'âge classique que les théoriciens ont pour une première fois tenté de circonscrire un genre jusque-là flottant et qu'ils ont, au passage, créé une nouvelle forme poétique.

⁴¹ *Ibid.*, p. 116.

⁴² Voir Renata Carocci, *Les héroïdes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1758-1788)*, Fasano / Paris, Schena / A. G. Nizet (Cultura straniera), 1988.

⁴³ Henri Potez, *L'épigramme en France avant le Romantisme*, Paris, Calmann-Lévy, 1898, p. 24 ; l'auteur reprend le bon mot attribué à Madame Du Deffand.