

Chénier et les élégiaques latins

Catulle, Tibulle et Propertius

Même si l'époque est à la remise en question de la *mimesis* aristotélicienne, Chénier puise, comme tous les écrivains de son temps, une source d'inspiration dans les modèles anciens. Les titres de ses poèmes l'attestent, et il appartient à ses éditeurs de révéler les œuvres et auteurs dont sa création porte une trace plus ou moins visible, voire simplement une mémoire (par l'allusion, notamment).

Chénier récrit donc les poètes latins, et en cela ne déroge en rien aux habitudes de son temps. C'est là un mode général d'écriture dont la pratique remonte aux méthodes de l'enseignement. En combinant l'index de l'édition de Becq de Fouquières avec l'apparat critique de la toute récente édition de Guitton et Buisson, on s'aperçoit, pour ce qui est du corpus au programme de l'agrégation¹, que les poètes les plus fréquents sont, pour les majeurs, dans l'ordre de primauté, Virgile, Ovide, les élégiaques, et curieusement, à un degré moindre, Horace et Lucrèce². On reconnaîtra pourtant que le *De natura rerum* ait pu avoir une importance plus prononcée dans d'autres poèmes comme l'*Hermès* et que l'index de Becq de Fouquières suffise à signaler l'imprégnation plus nette de la poésie d'Horace dans les autres œuvres³. Dominique Millet-Gérard a consacré un article au traitement du modèle virgilien⁴. Or, s'il est un genre que Chénier pratique avec ferveur, c'est l'élégie, comme le montrent les œuvres consacrées à ses amours. Cela tient sans doute au regain d'intérêt qu'elle connaît en

¹ Nous citons le texte dans l'édition Becq de Fouquières au programme (André Chénier, *Poésies*, NRF, *Poésie*/Gallimard, 1994), désormais abrégée BDF. Nous rappelons le corpus sur lequel on travaille : dans l'édition Becq de Fouquières reprise dans *Poésie* / Gallimard, *Le Jeu de paume*, *Hymne sur l'entrée triomphale des Suisses...*, *Poésies antiques*, *Hymnes et odes* et *Dernières Poésies*. On pourra aussi consulter avec profit l'édition suivante : Chénier, *Œuvres poétiques*, Orléans, Éditions Paradigme, 2 tomes : 2005 et 2010, coll. Hologrammes, abrégée en GB avec le numéro du tome en chiffre romain.

² Il faudrait encore adjoindre à cette cohorte poétique un élégiaque mineur comme Calpurnius pour donner une idée d'ensemble un peu juste des auteurs majeurs et élégiaques dont s'est servi André Chénier dans les œuvres dont nous parlons (voir note 1). Mais il n'entrera pas dans la présente étude, qui proposera, pour le corpus, des résultats suffisamment probants en se centrant sur les trois élégiaques majeurs. Pour Ovide, une étude spécifique pourrait en dégager non seulement l'importance pour l'élégie, mais aussi pour la narration ou la conception des amours : l'analyse serait donc plus large.

³ Par commodité, mais aussi en raison de la fiabilité des enquêtes philologiques qui président à ces deux éditions, nous suivrons pour l'essentiel les notes fournies par Becq de Fouquières en les complétant au besoin par les apports de G. Buisson.

⁴ Dominique Millet-Gérard, « Résonances virgiliennes chez Chénier », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 53, 2001, p. 213-234.

cette fin de siècle⁵, mais aussi au fait que le genre se confond souvent, en raison de sa veine, avec la bucolique et l'idylle, quand il n'a pas aussi une dimension politique et sociale. C'est plutôt dans la langue et certains détails de la mise en scène élégiaque qui traduisent une connaissance de la civilisation romaine, qu'on identifiera plus rigoureusement le goût latin de notre poète.

Qu'en est-il donc de l'imitation des trois grands élégiaques latins, Catulle, Tibulle et Propertius⁶ ? Qu'apportent-ils à la poésie de Chénier ? L'usage que Chénier fait de leurs œuvres⁷ peut-elle signer le sens que le poète donnait à l'écriture poétique⁸, et non à la seule élégie, puisque les intertextes élégiaques concernent tout le corpus⁹ ?

Ce faisceau de questions repose sur l'idée que l'invention se dégage de l'imitation, mais aussi que les procédés de réécriture sont assez complexes pour qu'on ne puisse toujours identifier avec certitude telle source – on ouvre à ce point le champ de l'enquête au domaine

⁵ Pascal (Jean-Noël), *L'Élégie* in *Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII^e siècle* [abrégé : CRAC], n° 25, Sainte-Estève, Presses littéraires, 2006. Du même, on ajoutera la direction du volume *Lectures d'André Chénier. Imitations et préludes poétiques, Art d'aimer, Élégiés* (Rennes, PUR, 2005, coll. Didact Français, 197 p.). Voir plus précisément sur ce sujet : Éric Francalanza, « Le statut littéraire de l'élégie à la fin du siècle » (CRAC, n° 25, *op. cit.*, p. 7-26) ; Catriona Seth, « L'élégie dans l'*Almanach des Muses*, évolution d'une sensibilité (1765-1833) » (*Ibid.*, p. 49-61).

⁶ Si l'on veut mesurer l'importance de ces poètes à l'époque, souvenons-nous que Bertin était appelé le Propertius français et Parny le Tibulle français. Plus spécifiquement, sur la question de l'élégie à l'époque classique, nous renvoyons au numéro récent de la revue *Tangence* dirigé par Nicholas Dion, *Plaintes, pleurs et plaisirs : la poésie élégiaque aux siècles classiques* (n° 109, Rimouski, 2015, 140 p.).

⁷ Nous citons les poètes latins dans des éditions modernes publiées aux Belles-Lettres (Paris) : Catulle, *Poésies*, éd. Georges Lafaye, 1984 [1^{ère} éd. 1923], 127 p. ; Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum, *Élégiés*, éd. Max Ponchont, 2007 [1^{ère} éd. 1926], 196 p. ; Propertius, *Élégiés*, éd. D. Paganelli, 1970 [1^{ère} éd. 1929], 176 p. De fait, nous dérogeons volontairement au sain principe de retour au texte du XVIII^e siècle, persuadé que Chénier n'avait pas besoin de la traduction, même si le texte original pouvait présenter des variantes fortes par rapport à celui que nous utilisons ; à quelque chose près, cela importe peu, en l'occurrence, au résultat de la comparaison qui n'est au mieux qu'un sondage : il s'agit avant tout de faire ressortir le sens de l'invention lorsqu'elle procède par imitation. Une étude plus minutieuse requerrait toutefois cette approche méthodologique par recours aux éditions d'époque. Nous nous réservons cependant la possibilité de mettre en note les traductions que l'abbé de Marolles donne au XVII^e siècle des œuvres de Catulle (*Traduction nouvelle revue & corrigée après celles qui ont été faites en Prose & en Vers, depuis la première en Prose de l'année 1653, dédiée à Monseigneur le Prince Palatin Edoüard de Bavières : Et depuis encore, ce qui s'en est vu en Vers dans les Additions qui furent jointes à l'Édition de Virgile en 1673*, chez Jacques Langlois fils, 1676, 126 p.) et de Propertius (*Les Œuvres de Propertius de la Traduction nouvelle de M[ichel].D[e].M[arolles].A[bbé].D[e].V[illeloin]*, Paris, chez Guillaume de Luynes, 1655, 521 p.), lorsqu'il s'agira de mesurer un tant soit peu à quel point la traduction de Chénier est originale.

⁸ Étant donné que nous ne saurons jamais ce qu'aurait été le recueil des œuvres publié par l'auteur, il nous paraît plus juste d'approcher la question des modèles en nous posant humblement la question de l'écriture qui évince le problème retors de la génécité, tant il est vrai que Chénier, si l'on en croit les manuscrits, joue avec le cadre des genres. L'interrogation sur l'écriture vise à ne pas figer le sens d'une œuvre dont les contours demeurent inconnus, et de passer outre le problème de l'édition. Sur le glissement du genre au registre, on lira l'article important de Delphine Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique » (Lucie Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan [dir.], *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques. Hommage à Anna Jaubert*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008, coll. Au cœur des textes, n° 11, 174 p., p. 65-78).

⁹ On se rappellera du reste que la typologie de BDF est une pure construction éditoriale, et que la plupart des manuscrits du corpus sont notés « Bouk. » (bucolique) par le poète.

de l'intertextualité, et le profit peut en être substantiel¹⁰ - ni même les définir avec précision, tant ils appartiennent au travail de l'écriture poétique. L'examen des notes dans les éditions souligne cette difficulté : qu'on songe au vocabulaire qui décrit les jeux de réécriture, il ne réfère jamais avec précision à ce qu'il faut entendre par récrire, imiter, traduire, et semble employer ces termes dans une *quasi* exacte synonymie, sachant qu'au demeurant, imiter signifiait aussi traduire au XVIII^e siècle. On se souviendra, en effet, que la traduction, aujourd'hui définie par une humble littéralité, rivalisait, à cette époque, avec le texte originel, et tenait plus à l'esprit qu'à la lettre du texte, quand elle ne le modifiait pas (omissions, substitutions, adaptations, ajouts). En somme, elle se présentait comme une (re)création dans la langue d'arrivée¹¹. Cela se comprend : les ressources de la langue appartiennent en propre à la poésie. C'est là un des enseignements primordiaux de la poésie d'Aristote qui met en lumière les atouts grammaticaux et stylistiques de sa propre langue¹².

*

*

Peut-on néanmoins reconnaître tout d'abord dans le corpus la lecture de certains textes ? Chénier ne néglige aucun des trois élégiaques du panthéon romain, mais il privilégie assez nettement certains poèmes.

Pour Catulle, l'enquête révèle que « L'Amour et le berger » tient au poème 45, « Oaristys » au poème 34, « La Liberté » au poème 50, « J'étais un faible enfant » au poème 2. Mais le poème le plus employé par Chénier, c'est le poème 64, véritable épyllion, qui retrace après bien d'autres, les noces de Thétis et Pélée. Notre poète est même plus précisément sensible à l'*ekphrasis* du voile, morceau de bravoure qui rivalise d'autant plus avec l'homérique bouclier d'Achille, que l'arme forgée par Héphaïstos a été commandée par Thétis¹³... Mais il a également à l'esprit les *realia* de la fête nuptiale : la joie des hôtes, la splendeur des lieux et des objets, et l'abondance de la table. De ce poème, la matière se diffuse notamment dans « L'Aveugle », « Le Mendiant », « Le Jeune Malade », « Néère » et

¹⁰ Les travaux sur la littérature sérielle nous ont appris à ouvrir les questions touchant aux sources et modèles à une perspective intertextuelle dès lors qu'elle est ajustée à l'histoire littéraire, qu'elle s'intéresse à l'histoire critique des textes et de leur édition ou, plus largement, à la vie littéraire. Voir sur ce sujet

¹¹ Jacques Delille prend un rang éminent dans les lettres de son temps en publiant en 1769 une traduction des *Géorgiques*.

¹² Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1985 [1^{ère} éd. 1932], 101 p., chap. 20-21, p. 58-63.

¹³ *Illiade*, chant XVIII. Cette *ekphrasis* du bouclier est imitée par Hésiode qui décrit celui d'Hercule dans sa *Théogonie* et par Virgile qui peint celui d'Enée dans le chant VIII de l'*Enéide*.

« Amymone ». Ce qui se fait ainsi jour, c'est l'importance de la veine et du détail épiques dans le traitement de l'élégie, et plus précisément sa dimension descriptive.

Passons à Tibulle. Les poèmes 3 et 5 du livre I, le premier poème du livre II et le poème 10 du livre III composant le roman du Sulpicie, attribué à Lygdamus, irriguent « Le Jeune Malade », « Clytie », « Amymone », « Bacchus » et « La Liberté ». Il faudrait aussi mentionner plus spécifiquement dans le livre II les poèmes 6 pour « Le Jeune Malade » et 4 pour « Clytie », les poèmes 2 et 10 du livre I pour « La Liberté », l'élégie 9 du livre I pour « Lydé » et la 5 du livre III pour « La jeune Captive ».

Enfin, que trouvons-nous sur Propertius ? C'est sans doute le poète que Chénier suit avec le plus de précision – on songe à « Chrysé », dont le manuscrit avoue « Tiré de Prop. ». Si la poésie de Propertius traverse de nombreux poèmes, c'est le poème 26 du livre II des *Élégies* qui paraît le plus imité : on en retrouve trace dans « Chrysé », mais aussi dans « Néère », « La Jeune Tarentine », « Amymone » et « Pannychis ». Cela peut s'expliquer : Propertius rencontre dans deux de ses poèmes un thème important dans le corpus, celui de la noyade, illustrée par le poème 26 ou encore par le poème 7 du livre III, et par voie de conséquence, un thème topique de l'élégie, la mort. « Néère » puise aussi dans IV, 5, « Clytie » dans I, 19 et IV, 7, « La Jeune Tarentine » dans III, 7, « Hylas » dans I, 20, « Lydé » dans II, 15 et IV, 11.

Cette répartition par auteur des sources relevées par les éditions permet de signaler des combinaisons qui rendent épineuse la question de la réécriture¹⁴. On ne saurait toutefois s'étonner que la matière poétique croise souvent, même s'il s'agit de modes différents de réécriture, les lectures de plusieurs poèmes : ainsi, « La Liberté » remonte à Tibulle, mais aussi à Catulle, tandis que « Néère » condense des données tirées de Catulle et de Propertius, et si l'on détaille le cas d'« Amymone », on voit se superposer au poème 64 de Catulle, le poème 5 du livre I de Tibulle et le poème 26 du livre II de Propertius. Et encore passe-t-on, dans cet aperçu, ce qui est mêlé aux sources grecques et virgiliennes.

Si Chénier est poète latin, il l'est bien à la manière des poètes qu'il imite : sa poésie retrace une filiation, et c'est par cette filiation qu'elle entend affirmer son invention en jouant non sans distance avec des procédés de réécriture qui fondent le matériau ancien dans un creuset personnel¹⁵.

*

*

¹⁴ Voir le tableau récapitulatif en annexe.

¹⁵ « Chénier avait un sens suffisamment sûr de la langue pour ne pas trahir la latinité native du français ; au contraire, il la retrouve, il la réinvente » (D. Millet-Gérard, *op. cit.*, p. 215).

Pour ce faire, on peut étudier la présence de mots qui dénotent une lecture ou d'expressions plus ou moins fidèlement traduites. Ce sont autant de termes qui renvoient par touches à des mœurs ou des faits de civilisation dont les poèmes retirent une coloration romaine, et plus largement antique. Chénier fait confiance au pouvoir évocatoire des mots et des détails concrets pour créer un pittoresque antique, un coloris, dont il puise l'authenticité dans l'élégie latine.

Tel est l'effet d'une onomastique, noms de personnes et de dieux, qu'accompagnent des détails marquant la connaissance qu'avait Chénier du monde antique. On retiendra, par exemple, qu'après Virgile et Horace, la Neaera de Tibulle se continue en Néère, évoquée à deux reprises dans notre corpus : l'élégie éponyme « Néère » et le quatrain « Néère ne va point » dans les *Etudes et fragments* (VI)¹⁶. De ce lot de références patronymiques, qui occupent entre autres de nombreux titres de poèmes, on comptera également les apostrophes fréquentes à Bacchus et Apollon qui ouvrent les élégies latines¹⁷ et que Chénier récupère non sans les traiter avec une économie plus resserrée au sujet : il consacre un poème à Bacchus, dieu de la jeunesse éternelle selon Tibulle¹⁸, il ouvre « L'Aveugle » par une apostrophe à Apollon – « Dieu dont l'arc est d'argent, Dieu de Claros, écoute » (v. 1, p. 5) - et, dans « Le jeune Malade », la mère inquiète se tourne vers le dieu guérisseur qu'est Apollon (v. 1-3, p. 48) :

« Apollon, dieu sauveur, dieu des savants mystères,
Dieu de la vie, et dieu des plantes salutaires,
Dieu vainqueur de Python, dieu jeune et triomphant ».

L'apostrophe suffit du reste à rappeler l'analogie qui existe entre Apollon et Bacchus, lequel est également « dieu de la vie », toujours jeune, et « dieu des savants mystères ». La mention de Lucine dans l'« Oaristys » souligne l'ancrage de la bucolique dans les réalités quotidiennes – « À des travaux affreux Lucine nous condamne », rappelle Naïs à Daphnis (v. 41, p. 82) - ; Catulle peut très bien lui avoir soufflé cet argument :

¹⁶ Voir dans le présent ouvrage la communication de Nicole Masson qui signale l'importance du « Souhait » de Gessner. Dans ce cas, le nom a simple valeur pittoresque, tandis que la matière est empruntée au poète contemporain.

¹⁷ Rappelons que Callimaque le premier invoque Apollon comme dieu protecteur de ses élégies.

¹⁸ On rapproche le seul vers du « Fragment XLV » de « Bacchus », « puer aeternus » selon Ovide :

« Bacchus, Hymen, ces dieux toujours adolescents »

de ce vers de Tibulle :

« Solis aeterna est Phoebus Bacchoque juvenas » (I, 4, v. 37).

« Tu Lucina dolentibus
Iuno dicta puerperis » (XXXIV, v. 13-14)¹⁹.

Némésis est invoquée par le berger dans « La Liberté » avant de réapparaître dans l'ode à Charlotte Corday. Sa présence dans « Le Mendiant » recouvre une signification analogue de contestation sociale²⁰. Déesse de la vengeance, elle n'entre pourtant guère dans les vers des élégiaques sauf chez Tibulle qui consacre trois poèmes à sa bien-aimée Némésis (III, 3, 4, 6), mais c'est là un pseudonyme sans connotation particulière, ou plus significativement chez le seul Catulle qui met en garde :

« Est vemens dea ; laedere hanc caveto » (III, 50)²¹.

À vrai dire, cette déesse appartient à une autre sphère poétique. Elle trace une limite dans le panthéon élégiaque où les dieux et les hommes éprouvent des passions dont la violence tient avant tout à l'amour ou aux conditions de l'existence, même si la vengeance peut avoir trait aux passions contrariées. C'est, semble-t-il, dans l'Histoire, faite de conflits, d'une dimension évidemment polémique, que Némésis trouve plus sûrement un lieu privilégié d'action.

On songe plutôt, pour compléter cet aperçu, aux êtres et objets qui évoquent en un trait l'Antiquité, comme les instruments de musique du cortège des bacchantes : les « cymbales rauques » et le « tambourin » dans « Bacchus » sont les « cymbala rauca » et « tympana » de Properce (III, 17, v. 36 et 33). Le lynx, mentionné deux fois²², fait également partie du cortège du dieu chez Properce.

Au-delà du pittoresque attendu des noms propres et de la mythologie, certains détails mettent sur la voie de thématiques importantes à une définition du genre et à une interprétation du poème. Ainsi, par exemple, à la croisée de la religion et des mœurs, les herbes de Thessalie et les incantations ouvrent les portes du monde de la magie, source de réconfort pour l'être épris d'amour ou en proie à la maladie. C'est Tibulle qui fournit, semble-t-il, le plus de cette matière. On rapprochera ainsi les vers 41-56 de l'élégie tibullienne (I, 2) qui décrivent les

¹⁹ « C'est toi que les femmes invoquent sous le nom de Junon Lucine dans les douleurs de l'enfantement »

²⁰ Chénier met ces mots dans la bouche du charitable Lycus qui, tout riche qu'il est lui-même, pour rassurer le mendiant, décrit son opposé :

« Le public ennemi, le riche au cœur de fer,
Enfant de Némésis, dont le dédain barbare
Aux besoins des mortels ferme son cœur avare » (v. 116-118).

²¹ C'est une déesse redoutable ; prends garde de ne pas la blesser.

²² « Bacchus », v. 9 et « Fragment I », v. 4.

pouvoirs surnaturels de la « verax saga » (vraie sorcière ou magicienne) des vers 46-49 de « La Liberté » :

« Mais les dieux n'ont-ils point de remède pour toi ?
Il est des baumes doux, des lustrations pures
Qui peuvent de notre âme assoupir les blessures,
Et de magiques chants qui tarissent les pleurs ».

La croyance dans les pouvoirs de la sorcière résume une foi dans la puissance de la nature que vante le chevrier, mais que contestera le berger, et que l'on rapprochera des théories médicales et politiques du temps : on songe, bien sûr, à Rousseau comme clef d'interprétation de cette conception de la nature.

Les mœurs demeurent aussi romaines dans la poésie de Chénier. Certes, on a bien remarqué l'image topique des cheveux épars représentant la tristesse, et plus allégoriquement l'élégie elle-même depuis Boileau, puisqu'elle participe comme gestuelle dramatique à la déploration tragique. Ainsi, les traits de Pasiphaé « mourante, échevelée » (v. 1) ou de la jeune mère dans « Saint-Lazare » (v. 19) évoquent l'expression courante, « effusis comis » (nous la donnons à l'ablatif comme dans ce vers de Tibulle : « et fleat effusis ante sepulcra comis »²³), des élégiaques latins pour signer la fureur d'une amante éconduite ou abandonnée²⁴. L'exemple le plus saisissant, imité de Boileau, reste celui de Daphné dans « Le jeune Malade » (vers. 76-78) :

« Je la vois, à pas lents, en longs cheveux épars,
Seule, sur un tombeau, pensive, inanimée,
S'arrêter et pleurer sa mère bien-aimée ».

Les passions peuvent être aussi bien fortes et déchaînées comme dans « Pasiphaé » que douces et plaintives comme dans « Le jeune Malade ». On en trouve une autre trace, très analogue à l'image de Daphné, dans le poème « Clytie » :

« au bord d'un ruisseau une jeune femme échevelée, assise sur un tombeau, une main appuyée sur la pierre, l'autre sur ses yeux ».

²³ « Et qui pleure, les cheveux épars, devant mon tombeau » (Tibulle, *op. cit.*, I, 3, v. 8).

²⁴ Par exemple, Tibulle, I, 3, v. 8.

D'un poème à l'autre, les détails se répètent, dénotant un goût prononcé du poète : n'est-ce pas là un motif à peindre ou à sculpter caractéristique de l'esthétique néo-classique des ruines, et que glose un peu plus loin dans « Clytie » la parenthèse alliant « quelque chose de tendre et d'antique », véritable définition d'un versant de l'esthétique de Chénier ? Moins connu est le détail de la coupe des cheveux en signe de deuil, qui n'a cependant rien à voir avec le renoncement chrétien, même s'il le rappelle :

Propertius : « illa meo caris donasset funere crinis » (I, 17, v. 21)²⁵

Chénier : « Coupez sur mon tombeau vos chevelures blondes »
(« Néère », v. 8).

Voici maintenant comment le poète français fait s'épancher la plainte du défunt qui craint que sa bien-aimée, l'oubliant, ne vienne plus visiter son tombeau :

« D'Elysée à mon cœur la paix devient amère
Et la terre à mes os ne sera plus légère »

Chénier récupère le souhait de tout Romain, souvent exprimé dans les élégies : chez Tibulle,

« Terraque securae sit super ossa levis » (II, 4, v. 50)²⁶

ou encore chez Propertius :

« Ut mihi non ullo pondere terra foret » (I, 17, v. 24)²⁷.

La religion de Chénier est ainsi faite de gestes rituels qui consacrent une continuité dans la mort – on aperçoit là certaines théories occultistes qui baignent l'atmosphère de cette fin de XVIII^e siècle -, mais elle tient aussi d'une nature vivante : le poète puise ainsi dans l'Antiquité un matérialisme spirituel aisément accommodable au régime « tendre et antique » de sa poésie.

²⁵ Elle eût fait à mon deuil le don précieux de ses cheveux.

²⁶ Que la terre pèse légère sur tes os [i. e. tes restes].

²⁷ « que la terre me fût légère ».

*

*

Pour ce qui est du lexique, on insistera sur les équivalences trouvées par Chénier, dont on perçoit de cette manière les talents de traducteur. Ainsi, l'expression « agrestes déités » apparaît comme une traduction littérale, et la meilleure, de « agricolis caelitibus » (Tibulle, III, 1, v. 36) : c'est un fait de langue qui, tout minime qu'il semble, importe grandement à l'univers élégiaque, d'autant plus cadré par un fond bucolique que la plupart des pièces du corpus sont désignées par le signe « Bouk. » dans les manuscrits – qu'on se reporte à l'édition Guittou-Buisson.

Autre exemple, la séquence verbale « amant amantur »²⁸ qui fait se suivre avec tant de modulation chez Catulle l'actif et le médio-passif est magnifiquement rendue – faut-il parler de traduction ou trouvaille ? – dans ce vers de « L'Amour et le berger » :

« Et le plaisir divin d'aimer et d'être aimé » (v. 22)²⁹.

Reconnaissons même que la formule de Chénier dépasse l'original. Un autre cas syntaxique figure à la fin de « Chrysé » : outre le choix poétique du dauphin, que l'on retrouve ailleurs, dans « Amymone » (v. 8) et dans les *Études et fragments* XII et XIII, par exemple – représentation d'ailleurs fréquente dans les fresques pompéiennes comme dans la poésie latine -, le vers ne laisse pas de poser un problème insoluble : « j'ai vu fendre les flots / Au dauphin qui sauva le chanteur de Lesbos ». Rappel d'une curieuse latinité qui personnifie le dauphin (*a delphino* ? autrement dit, le dauphin serait l'agent par lequel les flots [se] fendent) ou d'une construction méridionale (ne dit-on pas à Carcassonne « je l'ai vu, à lui » ?) qui choisit souvent le datif pour l'accusatif ? On ne sait...

Les « alcyons » de « La Jeune Tarentine » réclament aussi un commentaire, tant les deux premiers vers en sont célèbres. D'ailleurs, ces oiseaux mythiques sont aussi présents dans les *Études et fragments* III et XIV – nous ne citons que ce qui relève du discours de Chénier : « c'est en racontant l'histoire d'Andromède à la troisième personne que le poète [Manilius, *Astronomiques*, livre v] lui adresse brusquement ces vers : *Te circum*, etc., sans la nommer en aucune façon. C'est tout cela qu'il faut imiter. Le traducteur met les alcyons

²⁸ « Mutuis animis amant amantur » (Catulle, XLV, v. 20).

²⁹ On peut comparer ce vers à la traduction de l'abbé de Marolles : « on aime, on est aimé » (*op. cit.*, p. 39).

volants autour de *vous, infortunée princesse*. Cela ôte de la grâce ». Le mot, sa place dans le texte, la justesse de la traduction, participent à la grâce, vertu de l'élégie et plus généralement de la lyrique mineure. Certes, le poème latin de Manilius est épique, mais la grâce que recherche Chénier montre qu'il envisage le passage dans une autre perspective poétique. Notre poète aura aussi pu trouver ces oiseaux dans deux poèmes de Propertius :

« A miser alcyonum scopulis affligar acutis » (II, 26, v. 61)³⁰ ;
« Nunc ego desertas alloquor alcyonas » (I, 17, v. 2)³¹.

Les volatiles marins illustrent le naufrage ou la perte en mer, thème épique qui fascine Chénier et les auteurs de son temps, mais dont la matière avait tout autant suscité l'intérêt des élégiaques latins, fervents admirateurs d'Homère et de Virgile. Leur présence poétique est signe d'une désolation (solitude et infortune), expression d'un désarroi profond qui infléchit l'épique du côté de l'élégiaque. Le bestiaire marin, emprunté au fonds épique, éloigne le poème de la rurale bucolique. D'un autre côté, dans le cas de l'élégie, la tonalité générale, substantiellement plaintive, sert alors de critère pour la distinguer de l'épopée. C'est ce mode de tension des registres que cultive tout particulièrement la poésie de Chénier.

Tout éditeur de texte le sait, ces détails de langue soumettent, comme on vient de le voir, des hypothèses solides sur l'écriture des œuvres. Ainsi, dans « Pannychis », l'adverbe « mollement », caractéristique de l'élégie ou même de la poésie galante ou érotique, renverrait, en raison de l'image de l'enfant assise sur le dos du chien, au « molli tergore » du bélier à la toison d'or qui sert de véhicule à Hélé dans Propertius (II, 26, v. 6). Or ce poème est un des plus souvent relevés dans l'apparat critique de nos éditions (voir Annexe). Aussi l'adverbe n'est-il pas choisi au hasard : si on en retrouve de nombreuses occurrences dans les autres poèmes, il servirait, à lui seul, dans « Pannychis », d'indice d'une lecture, si le poème « Chrysé » n'était pas largement inspiré de cette élégie. En fait, ce détail de l'adverbe met sur la voie de deux hypothèses non exclusives l'une de l'autre : soit une mémoire exacte de l'œuvre de Propertius, que Chénier peut aussi avoir sous les yeux au moment où il compose, puisqu'elle s'immisce dans l'écriture de deux poèmes, soit une écriture concomitante de « Chrysé » et de « Pannychis », ce qu'attestent tout autant les fragments et les poèmes manifestement inachevés (on songe aux points de suspension) que les manuscrits. Au reste,

³⁰ Ah ! malheureux, je vais être jeté sur les récifs pointus hantés des alcyons.

³¹ Et maintenant me voici à parler aux alcyons solitaires.

Georges Buisson, toujours attentif à la chronologie, ne parvient pas à dater l'écriture de ces deux poèmes. Si les vers de « Chrysé » ne disent rien de cette mollesse de l'assise, à vrai dire peu convenable à l'effet dramatique que recherche Chénier, c'est qu'il s'agit alors de privilégier la tragique brutalité de la chute, comme dans les derniers vers de « Médée »³², en préservant une unité de ton, et non, comme chez Properce, de dramatiser l'action par le contraste psychologique entre la douce beauté d'Hellé et la sauvage animosité des Néréides :

« Quand, du bélier doré qui traversait leurs ondes,
La jeune Hellé tomba dans leurs [des Néréides] grottes profondes »

Le scénario gessnérien de l'idylle « Climène et Damon », dont est tirée « Pannychis », connue par la traduction de Huber dès 1773, se pare ainsi d'une légère teinte propercienne.

À bien des égards, les mots empruntés à l'univers gréco-romain et à l'épigramme latine apparaissent comme des marqueurs de genre ou de tonalité : ils s'accompagnent même parfois d'une glose qui caractérise la spécificité du ton, d'un motif, d'une expression. Cette filiation antique se double de rapports entre les œuvres : Chénier ne laisse pas de reprendre certaines images qu'il retire aux élégiaques anciens dans différents poèmes ou de redistribuer ce qu'il a lu dans plusieurs pièces. La leçon porte à la fois sur l'emploi des mots et des images et leurs significations, sur l'écriture des poèmes et même sur les équivalences souvent si heureuses que le poète trouve en français, qu'on peut parler d'une invention toute personnelle.

*

*

Venons-en maintenant aux procédés d'écriture et de réécriture qui permettent de comprendre les jeux de miroir de la poésie de Chénier avec l'épigramme latine. Le jeu peut être de l'ordre d'une inspiration relativement libre, relevant d'une redistribution éparse d'éléments significatifs ou la simple reprise d'un motif. Ne peut-on de ce point de vue-là faire remonter le début de « Lydé » qui traite du motif de la femme enlaidie par le hâle solaire :

« Mon visage est flétri des rayons du soleil.

³² « L'or du bélier divin, présent de Néphélée,
Téméraire nageur qui fit périr Hellé » (v. 15-16).

Mon pied blanc sous la ronce est devenu vermeil » (v. 1-2)

à un passage de l'élégie 9 du livre I de Tibulle :

« Uretur facies, urentur sole capilli,
Son visage sera brûlé, et ses cheveux aussi, par le soleil
 Deteret invalidos et via longa pedes » (v. 15-16) ?
Et une longue route usera ses faibles pieds.

Plus substantiellement, la richesse de la table que Lycus fait dresser pour l'anniversaire de sa fille dans « Le Mendiant » retrouve l'abondance des noces de Thétis et Pélée dans Catulle (LXIV, v. 43-49). Chénier remplace le mariage par l'anniversaire, mais garde les symboles du luxe présents chez Catulle pour composer une amplification qui s'étend de la description des vers 70-86 au discours du mendiant (v. 95-100). Le texte latin joue principalement sur les effets de lumière (« fulgenti », « candet », « collucent », « dente politum ») et de splendeur colorée (« splendida », « gaza » et or, argent, ivoire, pourpre - la nuance rouge est même fort appuyée dans le vers 49 où l'effet visuel se marie à une luxuriance sonore (allitérations et assonances se succèdent en s'enchaînant de mot en mot) :

« Tincta tegit roseo conchyli purpura fuco » (v. 49) :

la traduction de l'éditeur souligne avec peine l'impression de rutilance, tant la concision du vers latin ajoute de force à ce dégradé de couleurs : « elle est couverte d'un tissu de pourpre imprégné du suc de rose qu'on doit à un coquillage ». Au demeurant, cette amplification n'est pas pure suggestion de notre part, puisque Chénier glisse la traduction d'un vers de l'élégie antique dans son poème :

« Le toit s'égaye et rit de mille odeurs divines »,

lequel reprend sans conteste le vers 284 dont la séquence narrative (arrivée des dieux) retrouve les effets de la description de la table de Lycus, mais il s'agit alors d'ornements naturels :

« Quo permulsa domus jucundo risit odore ».

L'éditeur le traduit ainsi : « toute la maison rit sous la caresse de leur délicieuse odeur »³³. Il semble que Chénier ait voulu renchérir sur son modèle en privilégiant l'hyperbole : « divines » pour « jucundo » et surtout le cardinal « mille » qui fait écho à la profusion de la table et du décor ; « rit », employé seul, serait entaché, en français, d'un peu de vulgarité, mais le pléonasme « s'égaye et rit » corrige ce défaut, et s'explique peut-être aussi par référence au vers 46³⁴ :

« Tota domus gaudet regali splendida gaza »,

que l'éditeur traduit ainsi : « Toute la maison s'égaie des feux de son trésor royal »³⁵.

Pour ce qui est de l'inspiration, les poètes latins donnent parfois l'impulsion. Chénier trouve dans leurs vers matière à des sujets : tantôt c'est une simple amorce tantôt l'objet à développer, quand ce ne sont pas les deux. L'objet, ce peut être un récit ou une idée à illustrer par un récit. Ainsi, les trois premiers vers de l'épigramme 7 du livre IV de Propertius peuvent avoir non seulement fourni le commencement de « Clytie », mais l'idée même du sujet du poème, qui rencontre opportunément un mysticisme d'époque auquel Chénier offre par ailleurs divers traitements poétiques :

« Sunt aliquid Manes : letum non omnia finit
Luridaque evictos effugit umbra rogos
Cynthia namque meo visa est incumbere fulcro » (v. 1-3).

Traduction : « Les Mânes sont quelque chose : la mort n'est pas la fin de tout et l'ombre blême échappe victorieusement au bûcher. Cynthia m'a paru se pencher sur mon lit ». Et Chénier d'adapter :

« Mes Mânes à Clytie : 'Adieu, Clytie, adieu.
Est-ce toi dont les pas ont visité ce lieu ? » (v. 1-2).

³³ Pour l'abbé de Marolles, voici sa traduction :

« [...] la Maison magnifique
Qui sentit du parfum l'odeur aromatique » (*op. cit.*, p. 84).

³⁴ C'est également la conviction de G. Buisson (*op. cit.*, tome II, p. 338).

³⁵ On appréciera la traduction de Marolles :

« L'opulente Maison ainsi par-tout se pare,
De ce qu'on eust pû voir chez les Rois de plus rare » (*op. cit.*, p. 74).

Notons du reste que cette ombre qui échappe au bûcher, c'est aussi l'apothéose d'Hercule³⁶...

Si Tibulle, à bien des égards, inspire « Le jeune Malade » (on songe au début de I, 5 où le poète rappelle son dévouement à Délie malade), il est possible que le récit qui constitue le poème de Chénier, dont on se souvient au passage qu'il s'ouvre par une supplique à Apollon, illustre cette maxime de l'élégie 10 du livre III :

« Pone metum, Cerinthe, deus non laedit amantes » (vers 15),

traduite par : « N'aie crainte, Cérinthus, le dieu [Apollon] ne frappe point les amants ». On a aussi vu que l'expression « agrestes déités » remontait au vers 36 du poème 1 du livre II des *Élégies* de Tibulle, preuve d'une lecture attentive de l'œuvre. Or ce poème contient un distique d'autant plus intéressant qu'il semble proposer l'opposition des personnages que met en scène « La Liberté » :

« Rura cano rurisque deos : his vita magistris
Desuevit querna pellere glande famem » (v. 37-38)³⁷.

Tout un chacun aura relevé l'imitation du *Arma virumque cano* (*Enéide*, I, v. 5) : comment ne pas penser que Chénier eût pu en être également frappé ? L'intérêt du distique est donc de suggérer non un tableau épique mais un chant amébee à la manière virgilienne qui repose sur le contraste entre l'homme civilisé qui a perdu des habitudes (« desuevit ») en recevant les leçons des dieux et de la nature, et l'homme de la nature qui mange encore des glands (de ce point de vue-là, la racine du parfait *desuevit* évoque adroitement le substantif *suis*, cochon), sauvage et impie. Des deux vers de Tibulle perce déjà la dure leçon de « La Liberté » : l'affranchi ne rêverait-il que d'asservir à son tour ? Revient-on jamais de la servitude ? La liberté doit être une condition partagée dans l'égalité, mais aussi le fruit d'un enseignement, pour se préserver. Le poète latin donnait à Chénier une réponse à Rousseau. On retrouve le haut sens politique de la bucolique virgilienne.

³⁶ « [...], et la flamme rapide

Porte aux palais divins l'âme du grand Alcide » (« Hercule », v. 13-14, p. 124).

³⁷ « Je chante la campagne et les dieux de la campagne : leurs leçons ont fait perdre à l'homme l'habitude d'assouvir sa faim avec le gland du chêne ».

Dans « L'Aveugle », Chénier reprend quelques vers du poème LXIV de Catulle qu'il condense pour amplifier la vision qui lui est proposée par le texte latin. L'*ekphrasis* du voile contient une description du pouvoir de Jupiter qui dut impressionner Chénier (v. 204-206) :

« Annuit invicto caelestum numine rector
Quo motu tellus atque horrida contremuerunt
Aequora concussitque micantia sidera mundus » ;

en voici la traduction : « celui qui règne sur les dieux du ciel lui accorda d'un signe de tête l'appui de sa puissance invincible ; ce geste fit trembler la terre et les mers soulevées et le firmament secoua les astres étincelants »³⁸. Qu'on les compare à ceux de Chénier, et l'on aura une idée des procédures du poète qui transforment l'élégie latine en épyllion français (v. 163-164) :

« D'abord le roi divin, et l'Olympe et les cieux,
Et le monde, ébranlés d'un signe de ses yeux »

Dans l'adaptation française, la coordination redoublée n'est pas un effet oratoire limité à ces deux vers qui disent la puissance créatrice du dieu ; elle se poursuit en anaphore dans les autres vers : autrement dit, avec ces deux vers, Chénier amorce un vaste mouvement qui embrasse les dieux, les demi-dieux, les rois et les héros, enfin les hommes. Là où le latin explicite le pouvoir du signe (« contremuerunt », commencèrent à trembler, et « concussit », frappa ensemble, sachant que « mundus », firmament, représente métonymiquement l'univers entier et le dieu lui-même, et que le monde lui-même se décrit en éléments, terre – « tellus » -, eau – « aequora » -, air – « mundus » - et feu – « micantia sidera »), le français choisit de gommer les détails élémentaires pour privilégier le contraste beaucoup plus saisissant d'un énorme mouvement de masse (ébranlement de l'Olympe, des cieux et du monde) obéissant à un mouvement infime (« signe de ses yeux »). Dans un cas, Jupiter accède aux imprécations d'Ariane, dans l'autre, c'est l'aède qui chante une théogonie. Dans l'un, le dieu démontre son pouvoir par son efficacité, dans l'autre, par sa puissance. Dans l'un, c'est une affaire de passions, dans l'autre, de création. On voit ainsi comment Chénier récupère et condense les images épiques de l'élégie catullienne pour favoriser un développement oratoire convenant à

³⁸ *Op. cit.*, p. 61.

l'élévation du chant, en d'autres termes à une allégorie métapoétique, puisqu'il met ainsi en tableau la puissance de création. En retravaillant le modèle, Chénier en élargit rhétoriquement la vision et, partant, la signification.

Traduction et amplification sont des procédures qui se combinent sous la plume de Chénier. À preuve, le poème « Lydé », véritable reconstruction de Becq de Fouquières, qui va chercher dans les élégies 15 et 11 des livres II et IV de Propertius de quoi se nourrir. Ce sont les vers 35-36 de l'élégie 11 qui instillent l'idée des vers 66-67 :

« Jungor, Paulle, tuo sic discessura cubili :
In lapide hoc uni nupta fuisse legar »

soit : « et ce fut notre union, Paullus ; hélas ! je devais bientôt quitter ta couche, et cette pierre dira que je n'eus pas d'autre époux » ;

« La pierre de ma tombe à la race future
Dira qu'un seul hymen délia ma ceinture ».

Le détail prosaïque de la couche (« cubili ») est gommé dans le poème français qui signifie les noces par un détail symbolique plus subtil. Chénier est aussi beaucoup plus concis que son modèle, et même plus concentré : l'épouse est encore de ce monde et propose son épitaphe. Pour ce faire, il retient l'idée de postérité contenue dans le participe latin « discessura » (« race future »), et le poème se fait ainsi testament en passant du sentiment personnel à la transmission d'un exemple. Dans l'ensemble, il traduit le texte latin en l'épurant, à la manière dont le recommande la poésie classique. Ce qui lui plaît, comme l'indique l'épigramme du manuscrit « Univira », c'est de faire parler la fidélité conjugale. Elle est d'autant plus touchante qu'elle est l'expression d'une âme moribonde. Pour le reste, il choisit de rendre « uni nupta » par une image sensuelle qu'il connaît bien pour l'employer également dans « L'Oaristys », la ceinture déliée. Cette sensualité est la clef de voûte de la reconstruction étonnante qu'est ce poème dans l'édition de Becq de Fouquières, à partir de fragments divers qui ne vont pas ensemble, mais dont l'unité est tout de même assurée par l'énonciation et le thème du départ : c'est une même voix qui signifie un adieu. En tous cas, elle mène de la foi de l'épouse au motif du baiser ravi pendant le sommeil qui constitue l'autre emprunt à Propertius :

« Illa meos somno lassos patefecit ocellos
Ore suo et dixit : ‘Sicine, lente, jaces ?’ » (v. 7-8).

Traduction : « Je tombais de sommeil ; d’un baiser sur les yeux, elle me réveilla et dit : ‘Est-ce ainsi, paresseux, que tu dors ?’ ».

« Je verrai tes beaux yeux, les yeux de mon ami,
En un léger sommeil se fermer à demi.
Tu me diras : ‘Adieu, je dors ; adieu ! ma belle.’
Adieu ! dirai-je, adieu ! dors, mon ami fidèle,
Car le ... aussi dort, le front vers les cieux,
Et j’irai te baiser et le front et les yeux ».

Cette fois, Chénier amplifie par extension le passage du modèle en une mélopée sensuelle qui dérobe pourtant au lecteur le fond d’érotisme appuyé de la leçon propercienne³⁹.

Une expression retirée à Properce nous met sur la voie de la question de l’invention par la traduction poétique⁴⁰. Chénier retient de l’élégie 26 du livre II de Properce « ionio rore » dont il a conçu une magnifique modulation française en diérèses – « la vague ionienne » - qu’il emploie dans deux poèmes, *Nèère* et *Clytie*. Or *Clytie* suit si bien le texte propercien qu’on peut à juste titre parler de traduction, mais une traduction qui invite à considérer tout le travail d’adaptation française d’un poème latin bien connu et à réfléchir sur la signification de l’invention poétique :

- Chénier :

Dieux ! je t’ai vue en songe ; et, de terreur glacé,
J’ai vu sur des écueils ton vaisseau fracassé
Ton corps flottant sur l’onde et tes bras avec peine
Cherchant à repousser la vague ionienne (v. 4-6)⁴¹.

³⁹ Il s’agit de la lumière nécessaire à l’acte d’amour : « Si nescis, oculi sunt in amore duces » (v. 12 : « En amour, sache-le, il n’y a de vrais guides que les yeux »).

⁴⁰ Je reprends dans cette partie un passage de l’étude donnée dans le chapitre *André Chénier, Poésies* dans *Agrégation de Lettres 2018. Tout le programme du Moyen Âge au XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Michel Gouvard (Paris, Ellipses, 2017, 576 p., p. 251-369, et plus particulièrement pour ce passage, voir p. 314-318). J’y ajoute toutefois la variation « Hylas » sur l’élégie 20 du livre I de Properce.

⁴¹ À titre de comparaison, voici la traduction de Marolles : « Je t’ay veüe en songe, ma chere vie. Il me sembloit que tu remuoïs tes mains bien lasses dans la mer d’Ionie, où tu estois tombée de ton vaisseau qui s’estoit brisé » (*op. cit.*, p. 167).

- Properce avec traduction :

Vidi te in somnis fracta, mea vita, carina
Je t'ai vue en songe, ô ma vie, ta nef brisée
 Ionio lassas ducere rore manus.
Luttant d'une main lasse contre les flots ioniens.

Chénier brode sur le latin et s'en dégage par deux ajouts. Tout d'abord, c'est l'effet du songe sur le rêveur – exclamative et complément de manière « de terreur glacé » avec inversion suggestive -, pour en déduire la valeur prémonitoire. Autre addition, le lieu du naufrage - « sur des écueils » -, qui, sans être original, apporte la circonstance susceptible de rendre le rêve aussi réel que possible. Le pluriel latin « lassas [...] manus » n'aurait guère de sens en français (Marolles, pourtant, suit le texte à la lettre : voir note 41) : chez Chénier, le participe passé est glosé par tout le groupe verbal « avec peine / Cherchant à repousser ». De fait, les choix de traduction signalent le caractère dramatique de la vision. C'est là ce qui, de toute évidence, intéresse Chénier. Dans ce contexte, la double diérèse dans « vague i/oni/enne » figure admirablement l'enroulement de la vague qui rend la nage particulièrement périlleuse.

Plus loin, Chénier évoque la légende d'Hellé, également présente chez Properce, par une allusion comparative, mais cette fois, il procède par omission : il passe sur le mensonge et se concentre sur le sacrifice.

- Chénier :

Les filles de Nérée ont volé près de toi,
 Leur sein fut moins troublé de douleur et d'effroi
 Quand, du bélier doré qui traversait leurs ondes,
 Le jeune Hellé tomba dans leurs grottes profondes.

- Properce et la traduction :

Et quaecumque in me fueras mentita frateri
Et confessant tous les mensonges envers moi
 Nec iam umore gravis tollere posse comas
Et déjà sous le poids de l'onde tu ne pouvais plus soulever tes cheveux

Qualem purpureis agitatam fluctibus Hellen
Telle, ballottée par les flots de pourpre, Hellé
 Aurea quam molli tergo vexit ovis.
*Qui avait emporté sur son dos moelleux le bélier à la toison d'or*⁴².

Comme chez Properce, la vision se poursuit, mais au lieu de marquer cette continuité comme le poète latin le fait par l'emploi réitéré des infinitifs (*frateri, tollere*), tous dépendant de *vidi*, Chénier fait comme si la vision se réalisait sous les yeux du songeur. L'effet dramatique d'un tableau agit ainsi comme une forme d'hypotypose tragique : le passé composé *ont volé* signale le passage de la prémonition à une réalité qui lui aurait succédé, et qui serait encore vivace à l'esprit du poète. Du reste, et c'est à noter chez Chénier, le poète ne se plaint pas des mensonges de l'amour, mais de la fatalité, tout simplement. La crainte relève d'un sentiment amoureux d'autant plus fort que la bien-aimée s'expose innocente à la colère des flots. La Virginie de Bernardin de Saint-Pierre peut avoir, avec quelques autres figures du temps, traversé l'inspiration du rival de Properce.

Mais, contrairement à Virginie, l'innocente sera sauvée, et le malheur évité. Tel est le délicat effet du passé composé *j'ai craint*, dont l'emploi comme prolepse est rehaussé par l'allusion mythologique :

Oh ! que j'ai craint de voir à cette mer, un jour,
 Tiphys donner ton nom et plaindre mon amour (v. 11-12).

Ainsi, la légende des Argonautes sillonne le poème : Hellé, le bélier à la toison d'or et Tiphys. Remarquons, à ce propos, que la note de Becq de Fouquières, pour être concentrée sur la grammaticalité, omet tout le sens poétique de cette présence du pilote des Argonautes : à travers le songe revit une légende ravivée par le risque de la traversée⁴³. Tout se passe comme si la présence de Tiphys réactualisait le mythe dans le rêve, et faisait de Chrysé et du poète des contemporains de Jason et de ses compagnons. Le monde du songe est merveilleux, et permet de voir se côtoyer sans invraisemblance Chrysé et Hellé, le poète et Tiphys : les dieux et héros qui le peuplent y sont toujours vivants. Au demeurant, le temps de la légende entre

⁴² « & là tu reconnoissois la faute de m'avoir manqué tant de fois de parole, sans pouvoir écarter tes cheveux pressés sur ta teste par l'humidité, telle qu'Hellé agitée sur les flots pourprés quand le bélier d'or la portoit sur sa délicate toyson » (Marolles, *op. cit.*, p. 167).

⁴³ On peut rappeler à ce sujet la crainte que Chénier éprouva lui-même lors de la traversée qui le conduisit en Angleterre.

aussi en collision avec le temps lui-même dédoublé de la vision, puisque dans le rêve joue toute la tension qui va de l'irréel (vision au passé du rêve pour le poète qui compose) au potentiel (prémonition non réalisée). Le poème met en scène, dans une forme de concomitance lyrique, la tension propre au sentiment amoureux de la crainte, entre l'avant accompli du cauchemar et l'après inaccompli de sa réalisation. Monde poétique et monde onirique sont ainsi confondus dans l'inspiration lyrique de Chénier.

Tout en soulignant l'illusion du songe, et plus encore la subtilité du sentiment de crainte, la fin du poème se poursuit sur le mode de la légende : Chénier retrouve Properce, avec qui, pour achever le rêve poétique, il ne peut que rivaliser de plus belle, tant la forme du modèle est latine, et par conséquent intraduisible à la lettre : comment dire en effet « *Arioniam lyram* » ? que signifierait en français « avait porté la lyre d'Arion » ? comment rendre même le rythme qu'impose la disjonction syntaxique imposée par le groupe verbal « *uexerat ante* » (qui, du reste, rétablit la vérité des temps) :

- Properce et la traduction :

*Sed tibi subsidio delphinum currere vidi,
Mais je vis un dauphin s'élaner à ton secours,
Qui, puto, Arioniam uexerat ante lyram.
Celui sans doute qui jadis avait porté Arion et sa lyre.*

- Chénier :

Déjà tu n'élevais que des mains défaillantes ;
Tu me nommais déjà de tes lèvres mourantes,
Quand pour te secourir j'ai vu fendre les flots
Au dauphin qui sauva le chanteur de Lesbos (v. 17-20)⁴⁴.

Chez Properce comme chez Chénier, la reprise de *vidi/j'ai vu* signe la fin de l'épisode. Mais Chénier renchérit dans la dramatisation, lors même que le dénouement avait été annoncé comme heureux, notamment, comme nous l'avons vu, par l'allusion à Tiphys. À vrai dire, l'épanalepse de l'adverbe *déjà* dans les deux premiers hémistiches des vers 17 et 18 évoque un péril encore présent, mais évité de justesse par la présence du dauphin. De fait, on

⁴⁴ L'abbé de Marolles donne cette version : « mais je vis un dauphin accourir à ton secours, & ie crois que c'est le mesme qui auoit autrefois porté Arion avec sa lyre » (*op. cit.*, p. 169).

remarquera surtout les équivalences que Chénier invente en cette fin de poème : la périphrase « chanteur de Lesbos » fond la difficulté syntaxique et stylistique du modèle latin en une allusion heureuse, tandis que « Au dauphin » présente une curiosité syntaxique qui marque le lecteur. On admettra volontiers que ces tours signent l'alexandrinisme du poète, mais un alexandrinisme d'une grande efficacité, et partant l'invention française d'un Chénier à distance de son modèle. Le dénouement du récit se pare d'une concision poétique d'une rare beauté. Ainsi, le modèle est pour Chénier un aiguillon puissant dont il se libère en adaptant le sujet par une dramatisation fondée sur une épure bien datée - sacrifice d'une vierge innocente qui échappe *in fine* au péril.

On ne saurait achever ce tour d'horizon des modèles élégiaques sans dire un mot de la variation idyllique « Hylas » sur l'élégie 20 du premier livre de Properce. Becq de Fouquières note l'attrait qu'a exercé l'histoire sur les poètes et souligne que Chénier s'est « directement » inspiré de Théocrite. Quoi qu'il en soit, le poète français a maintenu la forme épistolaire de son devancier latin⁴⁵ : l'élégie constitue une leçon adressée à Gallus comme le montre l'encadrement : « Ecoute, Gallus, ce conseil » (v. 1) et « Te voilà averti, Gallus » (v. 51 – le poème compte 52 vers) -, tandis qu'elle s'ouvre chez Chénier par un envoi au chevalier de Pange pour l'inviter à la poésie

- Properce et la traduction :

« Hic manus heroum, placidis ut constitit oris
La troupe des héros, à peine arrêtée dans ces paisibles parages,
 Mollia composita litora fronde tegit ;
Disposa sur le rivage un moelleux tapis de frondaisons ;
 At comes invicti juvenis processerat ultra
Mais le compagnon de l'invincible jeune homme s'était avancé
plus loin,
 Raram sepositi quaerere fontis aquam.
À la recherche d'une source et d'un peu d'eau. »

- Chénier :

⁴⁵ Théocrite encadre aussi l'histoire par une adresse d'ouverture à Nicias : « Quel que soit l'Immortel qui donna la vie à l'Amour, ce n'est point pour nous seuls, ô Nicias ! que cet enfant fut créé, comme nous le croyons peut-être ; ce n'est point nous non plus qui les premiers avons senti l'attrait de la beauté, nous simples mortels, ignorants du lendemain » (*Idylles*, XIII). Le récit prend ainsi une dimension didactique, à la manière d'une fable, mais le poète ne revient pas à Nicias à la fin, comme le fait Properce, dont le modèle est la lettre.

« Au regard des héros le rivage est tranquille ;
 Ils descendent. Hylas prend un vase d'argile,
 Et va, pour leurs banquets sur l'herbe préparés,
 Chercher une onde pure en ces bords ignorés »⁴⁶.

Chénier passe sur le lien d'Hercule et d'Hylas, que l'on retrouve cependant à la fin, au moment où le héros va à la recherche d'Hylas désormais perdu. Point non plus de broderie sur les agréments de l'installation des argonautes. Il faut aller plus vite au récit, et les hamadryades latines sont changées en naïades, plus en accord avec la légèreté de l'atmosphère et le lieu de la mort. Si le poète ancien crée sur le chemin du jeune homme un véritable bouquet de lis et de pavot (les fleurs sont plus variées chez Théocrite), alliant ainsi les deux couleurs de l'innocence et de la sensualité, Chénier est plus sensible au souffle du vent et au monde des eaux. Il préfère se fixer sur la main, emblème de l'égarement :

« [...] Devant lui l'herbe jette des fleurs ;
 Sa main errante suit l'éclat de leurs couleurs ;
 Elle oublie, à les voir, l'emploi qui la demande,
 Et s'égare à cueillir une belle guirlande ».

Chez Properce, Hylas est un Narcisse maladroit qui se laisse emmener par les nymphes. Chez Chénier, la maladresse est estompée, et ce sont les naïades qui l'entraînent avec volupté dans l'onde. Toute la poésie de Chénier consiste dans une description suggestive qui élude la brutalité de la mort – elle est poétisée par un tableau mobile des ondes et de l'irrésistible séduction des nymphes -, tandis que Properce s'en tient aux faits concrets :

Tum sonitum raptō corpore fecit Hylas
 Le corps fait un bruit et Hylas disparaît⁴⁷.

⁴⁶ Ajoutons l'abbé de Marolles pour compléter l'exercice de comparaison : « Quand la troupe des héros eust mis pieds à terre en ce lieu-là, il y ajancerent des feuillages pour se reposer à couvert. Mais le compagnon du guerrier invincible s'estoit auancé plus loin pour chercher de bonnes eaux en quelque fontaine écartée » (*op. cit.*, p. 67).

⁴⁷ Michel de Marolles écrit : « & Hylas fit du bruit quand il fut ainsi ravi » (*op. cit.*, p. 69). Autre traduction possible : Enlevé, le corps d'Hylas disparaît dans un bruit.

Le poète français est à la fois plus sobre dans la présentation matérielle et plus prolixe dans l'évocation de la séduction. Ainsi, il prépare l'envoi à de Pange qui insiste sur la grâce nymphéale de « l'idylle », restaurant un rapport au présent comme Properce le fait avec Gallus. Ce que Chénier ajoute aux modèles – Properce comme Théocrite –, c'est une dizaine de vers qui signent la persistance de la double voix du personnage et du narrateur, effet qui aliène Hercule : le monde de la poésie et d'Hylas lui est désormais interdit. De part et d'autre du miroir des ondes, la communication des âmes devient impossible. Un sens spiritualiste et métapoétique s'impose qui, pour Chénier, relève également de la nature de l'idylle : de Pange dans sa retraite risque, comme Hercule, de perdre le contact avec la vérité de la poésie. L'ajout de ces dix vers est indispensable à l'unité de la pièce, et démarque, fait essentiel, l'invention poétique de Chénier comme une méditation sur l'intemporalité de l'art.

Bref, même si le choix d'un sujet, voire d'un poème empruntés aux élégiaques anciens peut satisfaire le goût de l'époque et de Chénier lui-même., l'alexandrinisme de Chénier puise dans les procédés de ces poètes qu'il traduit une force poétique qui le démarque pleinement de ses modèles et de ses contemporains. C'est qu'il s'en détache par deux moyens efficaces : l'exploration des équivalences françaises (ressources et limites de la langue) et l'adaptation aux exigences d'une poésie plus dramatique (narration et style). L'intérêt de ce jeu de miroir avec les modèles anciens, consiste donc, pour l'essentiel, à tirer l'invention vers le drame en asseyant le récit poétique sur une vraisemblance plus forte et une construction poétique plus audacieuse.

*

*

Le traitement des élégies latines met bien sur la voie d'un dégagement de l'imitation vers l'invention. Il s'agit tout d'abord de construire un imaginaire antique par touches, dans des descriptions dont le pittoresque repose sur le choix de détails de toutes sortes puisés dans des textes précis, souvent connus du public lettré. Dans cet esprit, l'imitation ne consiste pas précisément en une traduction, au sens que nous donnons aujourd'hui à cette réécriture : les élégies latines que Chénier suit à la lettre sont rares. Il fait plutôt se croiser plusieurs sources dans une même œuvre qu'il retravaille dans une perspective personnelle, ce qui explique les glissements de toutes espèces (de genres, de registres, de récits, d'images, de sens), l'indétermination générique de nombreuses pièces, et la coexistence de registres différents au

sein d'un même poème. C'est là une part de ce que Nicole Masson appelle, dans le présent volume, l'art de la marquèterie de Chénier.

Au demeurant, l'attention au détail, même purement suggestif, ne doit pas faire perdre de vue la forme de l'ensemble. Chénier puise dans l'épigramme latine de quoi alimenter sa création, soit en rendant une expression ou un passage dont il trouve une équivalence poétique remarquable, soit en y décelant une idée à mettre en forme ou un sujet à développer. C'est le vaste domaine de l'amplification poétique que l'on aperçoit là. De fait, lorsqu'il s'approche au plus près du modèle, encore est-ce pour se l'approprier en en détournant le sens (détournement) ou en en adaptant la pensée à des préoccupations contemporaines (adaptation). Il s'ensuit un effet savoureux de dédoublement poétique – est-ce là un trait définitoire du néo-classicisme ? – qui fait lire à travers l'apparente fidélité à un modèle ancien une subtile mise au goût du jour par laquelle s'ouvre parfois la porte à une interrogation sur le sens de l'acte poétique. Ainsi se comprennent, par touches, détails, détournements et adaptations, tous effets de la transformation des modèles, la latinité française de cette poésie et, plus spécifiquement, l'indiscutable pouvoir d'évocation et de suggestion de l'épigramme latine dans ce que l'on peut appeler l'écriture-miroir d'André Chénier.

Éric FRANCALANZA
Université de Brest

ANNEXE : tableau récapitulatif de la répartition par auteur

Chénier	Catulle	Tibulle	Propertius
L'Aveugle	64		
Le Mendiant	64		
Le Jeune Malade	64	I, 3, 5 ; II, 6 ; III, 10	
La Jeune Tarentine			II, 26 ; III, 7
Néère	64		I, 17 ; II, 26 ; IV, 5
Clytie		I, 3 ; II, 4	I, 17, 19 ; IV, 7
Chrysè			II, 26
Amymone	64	I, 5	II, 26
La Liberté	50	I, 2, 5, 10 ; II, 1	
Oaristys	34		
Hylas			I, 20
Lydé		I, 9	II, 15 ; IV, 11
L'Amour et le berger	45		
Pannychis			II, 26
Bacchus + Fragments I et II		I, 4 ; II, 1	III, 17
Néère ne va point			II, 26
J'étais un faible...	2		
La Jeune Captive		III, 5	
Fréquence	64	I 3, 5 ; II, 1	II, 26