

L'ancien, le nouveau, le circonstanciel : quelques hypothèses pour une mise en ordre « agrégative »

Jean-Noël PASCAL, Université Jean Jaurès de Toulouse
(Montpellier, 26 janvier 2018)

Si l'on parvient à faire abstraction des très nombreuses difficultés que soulève leur présentation souvent fautive – essentiellement due à un établissement des textes antérieur à la mise à disposition des manuscrits conservés – et étouffée sous une gangue d'érudition « scientifique » trop souvent sans réel rapport – des « sources » que malgré ses immenses appétits d'érudition le poète ne pouvait guère mobiliser – avec les vers qu'elle prétend éclairer, les *Poésies* d'André Chénier¹, du moins pour petite part qui constitue en cette année 2018 le programme du concours d'Agrégation, ensemble irrémédiablement inachevé où règne le plus grand désordre, doivent, semble-t-il, être considérées avant tout comme un vaste et fascinant chantier au sein duquel même les pièces, à de rares exceptions près, qui donnent une impression d'achèvement ne sont probablement encore qu'en état provisoire. L'éditeur – et à sa suite le lecteur – est donc un peu dans la situation d'un architecte appelé à reprendre le travail d'un prédécesseur disparu, sans vraiment disposer des plans précis qui pourraient l'éclairer sur l'organisation de l'ensemble, avec juste parfois de simples notes jetées au hasard des brouillons ou de lapidaires étiquettes en caractères grecs, qui choisit ou bien d'imprimer sa propre forme de lisibilité – selon des critères typologiques rarement incontestables (cas du 1^{er} éditeur, Latouche², sans doute aujourd'hui encore le plus aisément lisible, et à sa suite, de Becq de Fouquières³, qui s'en écarte moins qu'il ne paraît mais rend l'édifice complexe en lui ajoutant tout ce qui a été exhumé des vers de Chénier depuis l'édition *princeps*) ou en distinguant assez arbitrairement ce qui paraît relativement achevé de ce qui reste vraiment fragmentaire (cas de Walter⁴, pour le volume de La Pléiade, de déroulement très amène), ou encore, une fois les manuscrits rendus disponibles, de se reposer sur une restitution fidèle ou philologique plus ou moins scrupuleuse et ordonnée (cas de Gabriel de Chénier⁵ et, surtout, de Dimoff⁶). Georges Buisson, le plus récent éditeur en date, du moins dans les deux volumes déjà disponibles de son travail monumental, s'efforce quant à lui, sans renoncer à une perspective générique et en s'appuyant naturellement sur les étiquettes et indications fournies par le poète, de proposer un montage de tous les textes conservés, en incluant tous les brouillons et tous les fragments, dans une perspective qu'on pourrait qualifier de génétique, tentant de s'appuyer sur une étude papyrologique des manuscrits pour esquisser une chronologie probable et ne recourant qu'à défaut aux regroupements thématiques. Le résultat, en lecture, demeure d'un accès difficile : s'ils sont extraits du désordre d'un chantier apparemment mal cohérent, les textes s'inscrivent désormais dans un atelier dont la continuité, toujours hypothétique, exige une approche précautionneuse et suppose probablement que l'utilisateur ait déjà une grande familiarité avec les matériaux.

Ce préambule, évidemment trop expéditif, a un objectif, si l'on me permet, prémunitoire : il est bien difficile de proposer quelques axes hypothétiques pour la lecture de la partie des poésies d'André Chénier que nous propose le programme d'Agrégation⁷, alors même qu'aucune édition n'en fournit un texte organisé de manière satisfaisante, ce qui est d'ailleurs probablement tout à fait impossible. Qu'avons-nous, en effet, à considérer ?

D'abord un couple de morceaux publiés qui nous donnent, pour l'un, à découvrir un versificateur aux prises avec la grande forme lyrique, qu'il complique d'ailleurs très maladroitement à plaisir, jusqu'à noyer l'enthousiasme authentique qu'il semble vouloir exprimer en faveur de la liberté renaissante ; pour l'autre un

¹ En imposer l'étude, même partielle, dans une édition fautive et dépassée remontant à 1872 (et même à 1862, pour sa 1^e édition), est évidemment un peu bien surprenant. J'en ai touché un mot dans un article du n° 17 (automne 2017) de la revue paloise en ligne *Op.cit.*, « Des élégies dans les *Bucoliques* ? notes et difficultés au fil des textes ».

² *Œuvres complètes de André de Chénier*, Paris, Baudouin frères, Foulon et compagnie, 1819, in-8°. Avatars nombreux.

³ *Poésies de André Chénier*, édition critique, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1872, in-12°. Le volume au programme en est une très médiocre reproduction en fac-similé (plusieurs tirages depuis 1993). La 1^e édition, en 1862, chez le même éditeur mais en grand format, comportait un lexique. Avatars en 1881 et 1888.

⁴ André Chénier, *Œuvres complètes*, texte établi et commenté par Gérard Walter, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1940. Réimpressions corrigées et complétées jusqu'en 1958. Dernier tirage en 1989.

⁵ *Œuvres poétiques de André de Chénier*, Paris, Lemerre, 1874, 3 vol. in-18.

⁶ *Œuvres complètes de André Chénier*, publiées d'après les manuscrits, Paris, Delagrave, 1908-1919, 3 vol. in-16. Plusieurs réimpressions.

⁷ On remarquera sans plus s'y attarder que le corpus des élégies amoureuses, sans conteste possible le plus cohérent, est laissé de côté par le programme, peut-être parce qu'il a déjà été proposé à la sagacité des candidats il y a une dizaine d'années, à l'heure de la parution du 1^{er} volume de l'édition Buisson-Guiton des *Œuvres poétiques* (Orléans, Paradigme, 2005).

poète satirique qui, le fouet en main, égrène une rude diatribe sarcastique contre la réhabilitation triomphale, par la Législative, des Suisses mutinés du régiment de Châteaueux. C'est là tout le poète publié... en un temps où l'essentiel du chantier de son œuvre est déjà largement accumulé.

Ensuite une série de « poésies antiques », classées par Becq de Fouquières de manière plutôt traditionnelle – mais sans aucune attention à la chronologie, pour laquelle il ne disposait pas des indications fournies par les manuscrits – qui les fait précéder d'un bref prologue sur l'imitation des Anciens : deux « petits poèmes », fort longs en vérité, *L'aveugle* et *Le mendiant*, dans lesquels, à première vue, la couleur antique – homérique, si l'on veut – semble évidente ; quelques « élégies » dont le regroupement apparaît immédiatement assez problématique : si la tonalité plaintive y est générale, quel rapport profond peut-il y avoir entre *Le jeune malade*, longue narration dialoguée et interminable suspension rhétorique conclue de manière naïvement romanesque, et les pièces courtes, pas toujours achevées, aux allures de morceaux de bravoure ou d'exercices, proches parfois du modèle des épigrammes grecques, que sont, entre autres, *La jeune Tatentine* ou *Nèère* ? Quelle profonde différence peut-il y avoir entre ces vers et ceux que l'éditeur de 1862-1872 regroupe justement sous la rubrique « épigrammes » ou même sous celle d'« études et fragments » ? Celle seulement, c'est à craindre, de clausules ou d'épiphonèmes mieux identifiés dans les épigrammes. Mais par ailleurs, c'est la même couleur, obtenue par la mise en œuvre des mêmes réminiscences, littérales ou plus diffuses, des mêmes lectures antiquisantes, latines et grecques. Surtout, comment ne pas voir que *Le jeune malade*, construit sur un échange dialogué, n'est pas fondamentalement éloigné d'une grande partie des textes classés parmi les « idylles », qui regroupe de véritables églogues de modèle théocritéen ou virgilien (*L'oaristys*, *La liberté*, *Mnaïs* et *Chloé*) aux échanges dûment matérialisés, et des morceaux typologiquement bien plus flous, monologues apparentés à l'héroïde comme *Lydée*, tableautins imités de Bion comme *L'Amour et le berger* ou contes galants comme *Hylas*, que Chénier justement désigne comme une idylle en l'adressant à son ami de Pange ? Cette marqueterie de morceaux très divers, troués parfois de lacunes ou tronqués par un évident inachèvement, ne présente guère de cohérence, à nouveau, que celle du coloris. Et encore pas toujours.

Enfin, plus problématique encore peut sembler la dernière partie du programme, dont certaines pièces (*l'Hymne à la justice*, particulièrement) s'inscrivent dans la lignée de *l'Ode sur le Jeu de paume*, tandis que d'autres, terriblement défigurées – les *Iambes* – par Becq de Fouquières qui n'avait pas accès aux manuscrits révélés par Gabriel de Chénier un peu plus tard, permettent à peine de deviner que les circonstances sont en train de métamorphoser, comme le signale le poète lui-même, la tranquille abeille du Parnasse en un virulent Juvénal ou en un éloquent Tyrtée.

Devant ce très sommaire état des lieux, on comprend sans doute la nécessité – pédagogique si l'on veut : on n'évitera pas le simplisme – où l'on se trouve de proposer quelques itinéraires et quelques clefs pour éviter au lecteur peu versé dans l'étude de la poésie des années 1780-1794 (époque de la rédaction des textes) et même de celle des années qui précéderont immédiatement le 1^{er} triomphe de la poésie romantique avec les *Méditations* (1820) de Lamartine (époque de l'édition princeps d'une œuvre majoritairement inédite) de se perdre dans le déroutant chantier que nous avons évoqué et, plus encore peut-être, de se méprendre, à la suite d'un discours critique convenu⁸ sur l'hellénisme (évident) et la modernité (problématique), sur le sens probable et les intentions plausibles d'une œuvre inachevée et, quoi qu'il en soit, jamais entendue pour être livrée au public dans les différents états où nous pouvons la lire. Il y aurait, probablement, trois entrées (trois cheminements) à considérer : le premier devrait questionner « l'ancien », dans les textes du programme, en partant du banal constat de l'encombrante présence de la mémoire, ou même de la traduction chez Chénier ; le deuxième examinerait les indices, timides ou maladroits, d'une modernité en projet, mais sans doute très imparfaitement réalisée : ce qu'on a appelé « le nouveau » ; le troisième, qui pourrait avoir des allures de conciliation dialectique, s'efforcerait de montrer que notre poète, *volens nolens*, a été très largement influencé par l'air du temps ou l'irruption inopinée de l'histoire dans l'apparente stabilité de la monarchie d'ancien régime, ce que l'on a nommé « la circonstanciel ». On fera vite pour ce qui n'est qu'un sommaire – et fragile parfois – balisage.

⁸ Ce discours provient, en partie, d'une interprétation relativement hâtive du poème didactique de *L'Invention*, et notamment du plus fameux de ses vers, mais aussi de toute la réception des *Œuvres complètes* de 1819, qui érigea Chénier en enjeu esthétique et politique, ce qui était forcément lié sous la Restauration. On consultera avec profit le volume *André Chénier, le miracle du siècle*, procuré en 2005 par Catriona Seth dans la série « Mémoire de la critique » des PUPS, et les différents compléments que j'y ai apportés, depuis cette date, dans les *Cahiers Roucher-André Chénier*.

Chénier est d'abord, comme souvent les versificateurs débutants et en conformité avec une mode de son temps – celui de Delille et de bien d'autres –, qui voit se développer les efforts de « naturalisation » de la poésie antique ou étrangère, un poète traducteur. Si la chose est surtout évidente dans le corpus des élégies érotiques⁹, on peut en relever différents exemples dans les « poésies antiques », les plus caractéristiques remontant, on le sait désormais, à la prime jeunesse du poète : ainsi *L'Amour et le berger* (p. 11) a probablement été rédigé dès 1779 et appartient à ce type particulier de traduction qu'on désignait alors comme une imitation ou même une paraphrase, Chénier ne se contentant pas de restituer le sens littéral de l'idylle de Bion qui lui sert de point de départ, mais l'agrémentant de détails narratifs et descriptifs de son cru qui donnent à cette assez sèche évocation de l'inoculation de l'amour une ampleur sans comparaison et une résonance méta-poétique très suggestive, qui a poussé G. Buisson à la placer en ouverture de la série des élégies érotiques à Lycoris (*OP* 1, p. 187). De même, l'*Oaristys* (p. 79), idylle du pseudo-Théocrite, est une imitation, bien moins libre du reste, datable de 1781, considérée par G. Buisson (*OP* 1, p. 116) comme un des « préludes poétiques » rédigés par Chénier avant qu'il n'entreprenne ses chantiers élégiaques ou bucoliques : comme l'idylle de Bion, d'ailleurs, cette pièce antique est de celles que les versificateurs transposaient volontiers en français, et l'originalité – toute relative – de Chénier est de d'avoir déjà imprimé à ce prototype presque caricatural de la poésie galante¹⁰, un dramatisme que d'autres lui refusent, conformément à l'idée qu'il se faisait de la poésie pastorale et qu'on trouve exprimée dans les fragments conservés de son *Essai sur les lettres et les arts*, où il la rapproche de « la comédie¹¹ ».

Mais très vite Chénier s'est écarté de la simple traduction ou imitation pour pratiquer le centon, ce qu'on pourrait appeler une poésie de la mémoire, pas forcément attachée littéralement à des sources fidèlement suivies, mais constituée par un mélange ou une stratification de souvenirs forgés par la lecture assidue des auteurs antiques grands et petits, d'Homère à l'*Anthologie*, les Latins se superposant par ailleurs aux Grecs. L'évolution, évidente dans le corpus élégiaque où le centon a encore des allures de collage, est bien plus subtile dans les *Bucoliques*, dans lesquelles une idée de départ d'emprunt assez net, se complique à la rédaction de réminiscences variées, qu'il est presque vain de rechercher tant elles s'effacent sous la voix personnelle du poète. C'est sans doute ce qui fait la réussite d'une pièce fameuse comme *La jeune Tarentine* (p. 56), rédigée d'après G. Buisson en 1786-1787 (*OP* 2, p. 278) : on peut, si l'on y tient, convoquer les épitaphes de l'*Anthologie*, Moschus et Bion, Euripide et Méléagre, Catulle, Propertius et Virgile, même des poèmes chinois – qui fascinèrent le poète – ou les *Nuits* d'Young, mais au bout de ce fastidieux travail on reste convaincu que Chénier, une fois qu'il a eu choisi de traiter ce sujet traditionnel de la poésie antique, n'a guère eu d'autre ressource que sa mémoire, c'est-à-dire lui-même. L'antiquité, désormais, si l'on excepte la situation, ne fournit guère que les habits – on disait alors la couleur – à une « complainte mélancolique », selon le mot de G. Buisson, qui témoigne avant tout de la sensibilité du poète, si visiblement ému qu'il se place lui-même à la fin, dans l'énonciation, en témoin attendri du tableau qu'il vient de brosser.

L'ancien et le nouveau

En réalité, on a déjà, avec *Myrto* (et peut-être dès *L'Amour et le berger*) une indication sur l'un des aspects de la modernité de Chénier, perçue peut-être anachroniquement mais assez évidente pourtant : on devine, derrière l'écran d'une mémoire encombrante et d'un coloris délibérément antiquisant, la tentation – romantique, pourquoi pas ? – de faire glisser l'écriture de la stylisation néoclassique vers la confidence. Un *je* si cache mal, qui n'est pas encore détaché de la nature posturale du *je* poétique traditionnel, mais qui s'approche timidement, parfois, de la poésie personnelle.

On peut aussi décrypter d'autres aspects de cette modernité dans des pièces aux allures superficiellement parfaitement antiquisantes. Ainsi dans *Le malade* (p. 48) sous les réminiscences (plausibles) et les imitations (qui le sont un peu moins), sous la versification, occasionnellement, un peu appliquée du dictionnaire mythologique – une caractéristique d'époque –, se cache assez mal une historiette sentimentale – ou un conte moral – à la structure empruntée au roman grec tardif d'un obscur Théodore Prodrome, dont Chénier a d'abord tiré un canevas, en prose mêlée de quelques esquisses de vers, que G. Buisson (*OP* 2, p. 320)

⁹ Voir J.-N. Pascal, « Tibulle, Chénier, Bertin et quelques poètes traducteurs », dans *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 26-2007, p. 31-53.

¹⁰ C'est ainsi que la lit Goeffroy, qui fut le professeur de Chénier au collège de Navarre et qui traduisit Théocrite (*Idylles de Théocrite*, Paris, Georges, an VIII, p. 305).

¹¹ Pléiade, p. 660.

rapproche fort justement des idylles de Gessner et des tableaux de Greuze, avant de la disposer en églogue. Le poète a même eu, semble-t-il, l'idée d'une suite – une autre bucolique – mettant en scène, après la venue salvatrice de celle qu'il aime auprès du jeune homme qui n'en finissait pas de ne pas parvenir à avouer la raison de sa mélancolie morbide, un dialogue entre les amants, naïvement commenté comme « très poétique » (OP 2, p. 129) dans le brouillon, qui s'il eût été écrit aurait transformé un texte déjà surchargé d'un pathos proche de la sensiblerie, en niaiserie édifiante... Chénier, ici, révèle, sinon son *moi* profond, son goût pour les historiettes touchantes : malgré l'habit antique, son texte est assez cousin de ceux de Rousseau, de Marmontel, de Bernardin de Saint-Pierre ou de Florian. Moderne, donc (et c'est probablement ainsi que le poète entendait moderniser la pastorale) en ce qu'il s'inscrit dans la sensibilité dominante d'un temps.

D'une pièce encore plus fréquemment considérée sous son aspect antiquisant – la situation rappelle incontestablement celle d'Ulysse abordant chez les Phéaciens, au livre VI de l'*Odyssée* –, *Le mendiant* (p. 26), on peut aussi, une fois inventoriés emprunts et réminiscences, décrypter la modernité. Le canevas, qui nous a été conservé (OP 2, p. 140), s'apparente encore plus à celui d'un drame en trois actes qu'à celui d'un conte : rencontre entre « la fille de Lycus » et un « pauvre qui demande l'aumône », longue réception (en plusieurs « scènes ») du mendiant chez le riche Lycus, rapide reconnaissance entre Lycus et le mendiant, qui se révèle être Cléotas, l'ancien bienfaiteur du maître de maison. Le texte lui-même, avec son organisation en un enchaînement de séquences dans lesquelles les discours (tirades, mais aussi stichomythies) l'emportent sur la narration, avec ses didascalies internes, avec son fil moral (ou moralisateur) soigneusement tissé, joue très habilement alternativement entre les codes du théâtre et ceux de l'épopée, mais il n'est pas difficile d'y détecter la fameuse « esthétique du tableau », pour reprendre le mot de Pierre Franz¹², caractéristique du drame, appliquée ici à une sorte de parabole, au style parfois sentencieux, en habit pseudo-homérique, mais d'inspiration plutôt chrétienne par les « valeurs » qu'elle mobilise. La modernisation de la pastorale est très évidente : l'habit est grec, mais l'inspiration et même l'écriture sont du temps de Chénier. C'est le moment où jamais de se questionner sur les « pensers nouveaux » et les « vers antiques » : Chénier apparaît d'abord bien de son temps, aussi chrétien que Gessner, plus lettré – plus pédant peut-être ? – que lui, et si ses vers, brisés selon le modèle épique ou dramatique, peuvent être considérés comme antiques, la sensibilité que révèle le texte est fortement cousine de celle qu'on peut lire chez le fabuliste Florian : bienfaisance, solidarité, amitié, hospitalité, bref la version « éclairée » de la bonne vieille charité chrétienne¹³, qu'on retrouve aussi parfois dans les « épisodes » que ne manquent pas d'insérer dans leurs énormes poèmes didactiques et descriptifs des poètes comme Roucher...

L'ancien, le nouveau, le circonstanciel

En somme, lorsqu'on se met en quête du Chénier « ancien », on trouve presque toujours le Chénier « moderne » : rien que de banal, assurément, dans cette découverte de l'inscription incontestable de cette poésie « déguisée » – on allait écrire *maquillée* – sous l'habit grec et la mémoire dans son temps. Le milieu, l'époque, le pays sont, on le sait, des influences essentielles pour n'importe quel écrivain. C'est en quelque sorte le poids du circonstanciel dans la création poétique de Chénier, dont on peut croire qu'il était partagé entre sa fascination, exagérément érudite sans doute, pour la culture classique et son imprégnation par le goût et la sensibilité de son temps. On voudrait seulement réfléchir brièvement pour aller un peu plus loin sur la rencontre de notre poète avec l'histoire, au moment de la Révolution. On sait que les circonstances politiques, d'une manière générale, ont remis au premier plan des sujets et des formes qui, pour n'avoir jamais disparu, n'étaient plus guère – en poésie plus qu'au théâtre¹⁴ – que des survivances des époques antérieures, maintenues artificiellement en vie par les pratiques scolaires ou, s'agissant de la grande lyrique, par la ferveur des pullulants psalmistes¹⁵. Le cas le plus flagrant est donc celui de l'ode, que l'on voit retrouver une assez fière allure dès l'annonce de la réunion des Etats généraux : les versificateurs se mettent à chanter d'abondance la liberté, l'égalité, la justice et la patrie... Chénier, qui se fait journaliste dans l'été 1790 pour préciser sa propre conception de la liberté, n'échappe pas plus que les autres à cette lame de fond portée par l'enthousiasme politico-pindarique, mais *Le Jeu de paume*, (p. XCV) sans doute entrepris à la

¹² Pierre Franz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

¹³ Il serait tentant, mais plus difficile, de lire avec d'identiques lunettes le poème très admiré de *L'aveugle* – fragment d'une épopée projetée ? – lourdement déséquilibré par l'adjonction en appendice du terrible morceau de bravoure ovidien sur le combat des Centaures et des Lapithes : la thématique est assez comparable, mais le sujet choisi rend la présence de la mémoire plus envahissante encore.

¹⁴ Voir J.-N. Pascal, « Le détour par l'histoire romaine dans la tragédie de la seconde moitié du XVIII^e siècle, du *Spartacus* de Saurin au *Caius Gracchus* de Chénier », dans *Théâtre et politique : les alternatives de l'engagement*, Ioana Galleron éd., Rennes, PUR, 2012, p. 89-102.

¹⁵ J.-N. Pascal, *Lyres, harpes et cithares, anthologie des psaumes en vers de 1680 à 1820*, St-Estève, Presses littéraires, 2011.

même date, ne ressemble vraiment à aucun autre texte de l'époque, même s'il met en œuvre les mots-clefs de la phraséologie désormais en usage. Il est d'abord, avec ostentation, un poème d'une forme si compliquée qu'elle en rend la lecture très difficile. Il est ensuite, comme les autres productions de Chénier, alourdi de toute une mémoire d'érudit laborieux. Il est encore, étrangement, l'évocation d'un tableau qui n'est pas encore réalisé, échappant ainsi à l'ekphrasis, remplacée par une série de récits, très stylisés, d'événements en voie de mythification, qui ressemblent un peu à des suggestions adressées à l'artiste, avant de s'orienter, après avoir évoqué la naissance de « la belle liberté » (strophe 11), vers une longue admonestation adressée au « peuple vieux et nouveau » (strophe 14) sur un ton d'orateur à la tribune, malheureusement engoncé dans la complexité de la versification. Bref, le morceau, que Gauthier Ambrus a si brillamment analysé, semble hésiter entre « l'ancien » (la forme lyrique, la phraséologie, l'allégorisation permanente), et le nouveau (le discours pragmatique). Tout se passe comme si, alors que les versificateurs du temps ne font rarement autre chose que de délayer les lieux communs, Chénier, après avoir adopté en commençant la posture convenue du poète inspiré par la poésie régénérée à l'heure de la Révolution, puis fait le détour par l'évocation des événements, se rêvait en homme d'action et montait, comme le fit d'ailleurs son frère au théâtre, sur la tribune aux harangues. C'est bien, ici, le circonstanciel qui fait la nouveauté : la poésie se voudrait action, mais l'instrument, du moins entre les mains de Chénier, n'est pas parfaitement adapté et la rhétorique est aussi lourde que la versification est contournée : à preuve, l'*Hymne à la justice* (p. 439), fragment – début ? – d'un projet peut-être plus vaste, se cantonne prudemment aux alexandrins suivis. On y est moins loin, malgré les élans de la fin, du débat, en somme très scolaire et très sage, limpide dans son habit bucolique, de l'idylle de *La liberté*, à laquelle il manquait la dimension historique.

On connaît la suite. Le poète, bien vite, face à la violence qui croît, ne reconnaît plus ses espérances dans la marche des événements : en témoigne l'*Hymne aux Suisses de Châteaueux*, sarcastique baroud d'honneur d'un idéaliste déçu. La forme lyrique, si l'on excepte l'extraordinaire ode *Ô mon esprit, au sein des cieux* (p. 448), dans laquelle le formalisme ostentatoire disparaît sous la confiance indignée et désabusée, de manière à constituer une sorte de préface aux *Iambes vengeurs*, écrits dans les geôles de la Terreur, ne sera plus guère mise en œuvre par Chénier, qui se contentera, au besoin, de stances bien plus souples. L'on soulignerait, si l'on avait le temps, les multiples paradoxes des *Iambes*, malheureusement impossibles à bien comprendre dans l'édition tronquée du programme : ils sont délibérément circonstanciel, mais condamnés à l'inédit qui les prive de l'essentiel de leur sens ; ils sont pleinement actuels, mais se revendiquent comme imités du modèle d'Archiloque, d'ailleurs transposé dans un autre univers que les vengeances domestiques de leur origine ; ils s'apparentent un peu, avec leur forme simple et répétitive, à une lancinante litanie d'invectives violentes dans laquelle le lyrisme, évident, flirte avec la satire. C'est Juvénal chez Tyrnée ! C'est surtout, parce que le circonstanciel, ici, c'est plus encore que dans *Le Jeu de paume*, l'histoire en train de se faire, une vraie conciliation entre l'ancien et le nouveau, où le premier ne vient plus écraser l'inspiration poétique sous sa gangue de trop savante mémoire.

L'on évitera de conclure ce propos qui ne nous satisfait guère. Un universitaire d'autrefois, Paul Morillot, dans des conférences qui servaient de base à un petit livre très judicieux¹⁶, remarquait que c'était d'abord la critique trop érudite qui faisait de Chénier un poète « mosaïste », acharné à coller bout à bout des réminiscences sans nombre de grands poètes appris par cœur et de poéticules chéris avec une attention de collectionneur, alors que ses meilleurs textes, des *Bucoliques* notamment, révélaient bien plutôt la conformité de son goût à celui de son temps : Homère filtré par Théocrite, Théocrite filtré par Gessner, presque toujours présent quant à lui... Il y a peut-être quelque provocation à dire les choses aussi brutalement, mais il est vrai que Chénier s'enferme le plus souvent dans le labyrinthe de son encombrante mémoire, dans lequel son moralisme moderne un peu naïvement idéaliste peine à se frayer un chemin et qu'on ne saura jamais ce qu'il fût advenu vraiment de sa poésie une fois digérée la rencontre brutale avec l'histoire. Cet inachèvement, qui nous contraint à l'imaginer chacun pour notre usage et le rend aussi fascinant, vaut mieux sans doute que le recueil bêtement encomiastique d'un poète d'empire de plus, chantant la gloire d'un petit Corse venu rétablir l'ordre, avant de conquérir l'Europe.

¹⁶ André Chénier, Paris, Lecenne et Oudin, 1894, collection des Classiques populaires.