

## **Le dialogue des arts en révolution : lire *Le Serment du Jeu de Paume***

André Chénier n'a presque rien publié de ses poésies. Comme on le sait, son œuvre fut découverte de manière posthume au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui a durablement conditionné la manière de le lire, au prix parfois d'anachronismes et de mécompréhensions. Cette réticence du poète peut s'expliquer de diverses manières : refus des règles du monde littéraire de son époque, crainte d'affronter le jugement du public, ou encore ambition qui ne se satisfait pas de morceaux composés jusque-là

Deux poèmes écrits sous la Révolution font pourtant exception, échappant à cette logique : la grande ode intitulée *Le Serment du Jeu de Paume* (1791) et l'*Hymne aux Suisses de Châteauneuf* (1792). A vrai dire, seul le premier de ces deux textes peut prétendre au statut de publication assumée, le second étant une satire de circonstance parue dans la presse. L'ode est éditée par contre sous la forme d'une plaquette soignée<sup>1</sup>, confiée à l'un des imprimeurs parisiens les plus en vue, ce qui montre toute l'importance que son auteur y attachait. Sorti de presse en mars 1791, sa publication passe complètement inaperçue parmi la masse des événements et des pamphlets de cette période agitée<sup>2</sup>. On imagine la déception d'André Chénier face à l'échec de cette première tentative pour faire connaître ses vers du public. Déception probablement à la hauteur de l'investissement qu'a dû représenter la rédaction de cette ode complexe formée de vingt-deux strophes hétérométriques de dix-neuf vers chacune. Or, loin d'être compensé par la suite, ce rendez-vous de lecture manqué tendit à se répéter. Le poème restera occulté au cours du siècle suivant, car trop ancré dans son contexte d'origine, la Révolution. Il était chargé par conséquent d'enjeux considérés comme dépassés ou difficiles à restituer, et aussi déprécié à cause d'une composition très audacieuse pour les habitudes poétiques d'alors, du moins jusqu'à Victor Hugo. Certains éditeurs n'hésiteront pas du reste à mettre cette audace sur le compte des dérèglements littéraires auxquels l'époque révolutionnaire était propice<sup>3</sup>. Henri de Latouche, dans son recueil de 1819, noie l'ode au milieu de pièces inachevées ou moins considérables, comme pour la dissimuler au lecteur qui découvrait André Chénier. Cette œuvre négligée, peu lue ou mal lue, est pourtant un des achèvements poétiques majeurs de ce dernier. Ce n'est pas pour rien qu'Edouard Guitton, dans un

---

<sup>1</sup> Impr. de Didot fils aîné, Paris, Bleuët, 1791. Nous suivons le texte de cette édition.

<sup>2</sup> On n'en trouve en tout cas nulle n'en mention jusqu'à sa réédition par Latouche.

<sup>3</sup> *Œuvres anciennes d'André Chénier*, Paris, Guillaume, 1826, p. 2.

article paru lorsque Chénier entrait pour la première fois au programme de l'agrégation<sup>4</sup>, appelait à redécouvrir ce texte, comme pour mettre le sceau à la redécouverte du poète.

Tentons alors de lui restituer son originalité en la lisant comme elle exigeait qu'on le fasse en 1791, avec cet avantage non négligeable sur ses contemporains que nous connaissons l'œuvre de Chénier dans son ensemble. L'ode *Le Serment du Jeu de Paume* est importante principalement pour deux raisons. Elle explicite d'une part les liens séminaux que la poésie de Chénier entretient avec l'univers des arts, en particulier celui de la peinture : en se confrontant à ceux-ci, il peut réfléchir sur sa création personnelle dans un cadre esthétique plus général, qui renvoie aux débats d'idées et aux conditions socio-culturelles de son temps. L'ode est enfin un point de passage capital entre l'œuvre poétique et l'engagement politique de Chénier sous la Révolution, qui s'est manifesté sous forme de libelles et d'articles de journaux de 1790 à 1792, et sur lequel elle n'est pas sans offrir une perspective singulière. Permet-elle alors de mieux les éclairer réciproquement ?

Commençons par son titre tel qu'il apparaît dans l'édition originale. On voit que Chénier y a fait figurer sa dédicace à David, qui travaille alors à un grand projet de tableau sur l'épisode du serment du Jeu de Paume, destiné à l'Assemblée nationale. Il est en principe plutôt inhabituel de consacrer une ode à une œuvre d'art, le genre étant réservé aux grandes actions. Porte-t-elle alors sur la peinture ou sur l'événement historique qui la sous-tend ? Nous verrons que l'ambiguïté n'a rien d'accidentel : le poème aborde conjointement l'art et la politique, passant par l'un comme pour mieux atteindre l'autre – mais la priorité n'est pas forcément accordée à celui que l'on pourrait croire. La dédicace est donc centrale pour comprendre les enjeux du texte. Elle n'a généralement pas été assez prise en compte dans ses interprétations, qui n'y voient guère plus qu'un facteur accessoire. C'est l'inverse qui est vrai : le poème se donne d'abord à lire comme un dialogue, d'égal à égal, avec le premier peintre de l'époque, dont Chénier était un familier. Ce simple fait pourrait à lui seul expliquer le désir d'en donner publication.

André Chénier et David ont se sont connus vers 1786 par l'intermédiaire des frères Trudaine<sup>5</sup>. Ces deux fils d'un ancien intendant des finances et directeur des Ponts et Chaussée, sont des représentants éminents de l'aristocratie progressiste et éclairée. Ils ont fait leurs classes avec Chénier au Collège de Navarre (entre 1774 et 1780) et le poète continuera à fréquenter assidument leur milieu. C'est pour l'aîné des Trudaine que David a peint *La Mort de Socrate*, exposé au Salon de 1787. André Chénier aurait collaboré à l'élaboration du projet, écrivant notamment un distique

---

<sup>4</sup> E. Guitton, « André, Chénier, auteur anachronique ou "achronique" ? », dans *L'histoire littéraire à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle : controverses et consensus*, dir. L. Fraisse, Paris, PUF, 2005, p. 282-292.

<sup>5</sup> Pour toutes les références biographiques, voir la chronologie contenue dans A. Chénier, *Œuvres poétiques*, t. I, éd. G. Buisson et E. Guitton, Orléans, Paradigme, 2005.

destiné à figurer sur la toile, qui n'a finalement pas été retenu<sup>6</sup>. Il aurait peut-être aussi conseillé le peintre sur la gestualité conférée à la figure de Socrate<sup>7</sup>.

En plus d'avoir entretenu apparemment d'excellents rapports personnels, Chénier et David partagent une réelle proximité esthétique. On verra le premier prendre encore la défense du peintre dans la presse au printemps 1792, à une époque où leurs évolutions politiques les ont déjà éloignés :

« Presque tous les tableaux qui paraissent depuis quelques années, même les moins bons, semblent cependant faits avec l'intention de se rapprocher de cette excellente manière, redevenue nouvelle, et manifestent par-là l'utile influence que cet habile homme exerce sur notre École ; et c'est une obligation de plus que lui ont les arts, puisque, outre les chefs d'œuvre qu'il produit lui-même, tous les émules qui veulent le suivre rentrent sur ses pas dans la seule route qui ait mené jadis et qui puisse mener encore au grand et au vrai, qui sont le beau dans les arts. » (A. Chénier, *Sur la peinture d'histoire*, 24 mars 1792)

Lorsqu'il le désigne comme « chef de notre école », on sent que Chénier ne fait pas seulement de David le plus grand peintre du moment : il voit en lui un rénovateur du goût dont l'influence sur les contemporains dépasse sa sphère artistique propre. Un même retour à l'antique s'exprime dans la poésie de l'un et la peinture l'autre, signe d'une volonté explicite de rompre avec la frivolité de la période rococo. Les lettres et les arts doivent retrouver leur grandeur, et le meilleur moyen pour cela faire est de suivre la route montrée par les Anciens, qui ont découvert les principes du beau. Ce néo-classicisme se manifeste dans le choix des formes, guidé par une érudition chargée de restituer au plus près le monde de l'Antiquité. Sur ce plan, la profonde connaissance des textes grecs et latins par laquelle Chénier la dû séduire David, peut-être aussi l'impressionner.

A côté de possibles influences réciproques, leurs œuvres montrent pourtant des différences d'univers et de tonalité: l'Antiquité de Chénier est plus sensuelle et moins héroïque que celle de David ; elle est aussi teintée d'une certaine mélancolie. C'est peut-être une réflexion commune sur liens entre art et liberté qui les réunit surtout, comme il l'est dit dans *Le Serment du Jeu de Paume*. Réflexion qu'on pourrait qualifier de pré-révolutionnaire, affirmant l'indépendance nécessaire de l'artiste face aux réseaux et aux critères de son époque. Elle se fait jour d'abord chez le poète, qui dénonce le monde littéraire qui l'entoure et son assujettissement aux caprices des grands (voir les fragments de poème sur *La Républiques des Lettres* et le projet d'*Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*). Forcément tributaire du mécénat et du marché, le peintre est de ce point de vue en retrait par rapport à lui.

---

<sup>6</sup> *Œuvres complètes d'André Chénier*, éd. P. Dimoff, Paris, Delagrave, 1938, p. 173.

<sup>7</sup> É.-J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, éd. J.-P. Mouilleteaux, Paris, Macula, 1983, p. 121-122.

David a entrepris une toile de grandes dimensions sur *Le Serment du Jeu de Paume* vers l'été ou l'automne 1790<sup>8</sup>. Ses tableaux antérieurs (*Le Serment des Horaces*, *Brutus*) ont fait de lui aux yeux de l'opinion un artiste révolutionnaire avant l'heure, rôle qu'il assume pleinement sans pour autant s'investir encore dans les débats politiques. Son nouveau projet est important pour plusieurs raisons. 1) Il offrira à la Révolution sa première grande œuvre artistique, ce qui est pour elle une forme de consécration devant la postérité. 2) Il s'agit d'un tableau engagé qui renouvelle la peinture d'histoire. D'abord en prenant pour sujet un événement contemporain, dont le traitement injecte une part de réalisme dans l'idéalisme davidien. Mais il bouleverse également le sens politique des œuvres, jusque-là superficiel ou implicite, en faisant désormais de la peinture un acteur public. A travers l'évocation du serment prêté le 20 juin 1789 par les députés du Tiers, David entend offrir une représentation de la Révolution elle-même, soit une œuvre qui engage sa signification de manière pérenne. Ce que montre bien l'ambition du peintre de voir la toile prendre place à l'Assemblée nationale. Or le choix de l'épisode du 20 juin 1789, loin d'être neutre, implique une certaine idée des événements, qui n'est pas sans ambiguïté : il s'agit d'un moment de confrontation et de rupture définitive avec la monarchie absolue ; d'une action volontariste où la nation – à travers ses députés – s'unit dans l'adversité, quitte à exclure d'elle-même ceux qui refusent de s'y reconnaître, à commencer par les représentants du clergé et de l'aristocratie, à peu près absents de la toile. 3) Pour parvenir à ses fins, David va rapidement impliquer dans son projet des représentants de la politique, en l'occurrence les futurs Jacobins, connus alors sous l'appellation de « Société des amis de la constitution » et moins radicaux que par la suite. Sur sa proposition, ils acceptent en octobre 1790 de parrainer l'ouvrage en le finançant par un appel à souscription adressé à leurs membres pour une gravure du tableau en préparation. Cette campagne de fonds originale répond au problème que pose pour les peintres la chute des commandes officielles et privées. Elle a évidemment des conséquences politiques inévitables, puisqu'elle associe le nom de David à un milieu politique bien précis, celui des patriotes engagés dans une confrontation croissante avec la Cour. L'Assemblée constituante acceptera l'hommage que lui proposent le peintre et les Jacobins, qu'elle décidera par la suite de financer elle-même, la souscription n'ayant pas donné les résultats espérés.

Le dessin d'ensemble est achevé en mai 1791. David le montrera d'abord aux visiteurs de son atelier, avant de l'exposer en septembre au Salon de 1791, dans la foulée des nouvelles élections (où il s'est présenté sans succès). La critique apprécie en général. Voici comment un

---

<sup>8</sup> Sur cette œuvre, voir Ph. Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1983, ainsi que W. Roberts, *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, Revolutionary Artists : The Public, the Populace, and Images of the French Revolution*, Albany, State of New York University Press, 2000, p. 227-268 et L. Loty, « L'inachèvement emblématique du *Serment du Jeu de Paume* », *Dix-huitième siècle*, n°41, 2009, p. 27-41.

article anonyme présente son originalité, perceptible au premier degré dans le rapport particulier que l'œuvre établit avec ses spectateurs. Il plaît moins en effet selon les règles de l'art que par l'enthousiasme patriotique qu'il communique :

« C'est l'esquisse de ce tableau, qui aura 31 pieds de long sur six pieds de hauteur, que M. David vient de terminer ; et sans doute, MM., puisque vous n'en parlez pas, c'est que vous avez ignoré exposition qui en a été faite, car sans cela vous n'auriez pas négligé de voir un ouvrage si propre à susciter l'enthousiasme et l'admiration de quiconque est fait pour sentir le prix du génie inspiré par la passion de la liberté. Il n'en est pas de cet ouvrage, comme des productions ordinaires de l'art, quelque perfection qu'on leur suppose. L'admiration et les divers sentiments qui pénètrent l'âme à la vue des chefs-d'œuvre des grands Maîtres, sont ordinairement le résultat d'un sens exercé ou d'une étude plus ou moins approfondie des règles de l'art ; en sorte que le plaisir qu'éprouvent les spectateurs d'un beau tableau, semble se grandir sur les connaissances comparatives qu'ils ont acquises antérieurement. Dans la composition de M. David, au contraire, on se sent entraîné avant d'avoir pu réfléchir sur la nature de l'illusion qu'on éprouve. On croit assister ou prendre part à cette scène immortelle qui a préparé le triomphe de la liberté française : et tel est le charme dont on se sent surpris, que l'œil attiré par une foule de beautés de détail ne peut se détacher de l'ensemble, et craint en les parcourant d'en affaiblir l'effet. [...] Ce tableau fera l'histoire de notre révolution, quoique le sujet paraisse circonscrit dans la première époque [...]. » (*Journal de Paris*, 10 juin 1792)

Mais certains contemporains restent perplexes quant à la pertinence politique de l'œuvre : quels critères ont présidé au choix des personnages représentés ou mis en vedette ? Malgré une apparente neutralité de regard, David n'a en effet pas respecté complètement la vérité historique, puisqu'il commet certains anachronismes significatifs, comme de placer Robespierre au premier plan, alors qu'il est encore peu connu à l'époque, ou de faire figurer sur un balcon supérieur Marat en train de rédiger une feuille de *L'Ami du peuple*, qui ne commencera à paraître qu'en septembre 1789. La détérioration de la situation politique en 1791 a ébranlé l'image de l'unanimité inaugurale donnée à voir sur la toile. La radicalisation ultérieure de la Révolution finira par rendre sa réalisation impossible : les principales personnalités qu'on y voit seront pour la plupart devenues suspectes, quand elles ne seront pas exécutées, à commencer par la figure centrale de Bailly qui lit le serment répété par les députés. David est devenu entre-temps un membre de la Convention montagnarde et un fidèle de Robespierre. Le tableau restera donc inachevé, même si le peintre espérera longtemps pouvoir le reprendre.

André Chénier, pour ce qui est de lui, aspire dès avant la Révolution à une profonde réforme de l'absolutisme et du régime féodal, comme ses manuscrits le prouvent, mais il ne participe pas au mouvement de contestation qui va aboutir à la convocation des Etats Généraux. Résidant en Angleterre entre décembre 1787 et début juillet 1790, comme secrétaire d'ambassade, c'est de loin qu'il assiste à l'éclatement de la Révolution. S'il la soutient dans sa première phase, il en vient très vite à redouter qu'elle soit débordée par le mouvement populaire et il se rallie à la monarchie constitutionnelle en voie de formation. Il rompt enfin son silence durant l'été 1790 en publiant un long article dans un journal modéré :

« J'avais résolu, dans le commencement, de ne point essayer de sortir de mon obscurité dans les conjonctures présentes, de ne point faire entendre ma voix inconnue au milieu de cette confusion de voix publiques et de cris particuliers, et d'attendre en silence la fin de l'ouvrage de nos législateurs, sans aller grossir la foule de ces écrivains mort nés que notre révolution a fait éclore; j'ai pensé, depuis, que le sacrifice de cet amour-propre pouvait être utile, et que chaque citoyen devait se regarder comme obligé à cette espèce de contribution patriotique de ses idées et de ses vues pour le bien commun. » (A. Chénier, *Avis au peuple français sur ses véritables ennemis*, 28 août 1790)

On est tenté de trouver dans ces lignes de Chénier autant de raisons transposables à son statut d'auteur littéraire. Il n'en demeure pas moins que c'est la prise de parole politique qui a précédé son pendant poétique, ou plutôt qui la rendra possible. Dans ce texte, Chénier salue la Révolution comme un bouleversement positif et nécessaire. Mais il souhaite immédiatement un retour à l'ordre de crainte que les pulsions séditeuses ne nuisent au progrès accompli. Les périls contre lesquels il met en garde équivalent à un choix politique : les principaux adversaires de la France révolutionnée sont, à ses yeux, moins les émigrés et les royalistes, qui ne représentent pas une menace sérieuse, que les écrivains patriotes, accusés d'entretenir le ferment révolutionnaire en excitant le peuple contre l'autorité. Chénier invoque contre eux la raison publique, celle des « honnêtes gens ».

Cette première intervention est suivie d'une seconde en avril 1791, les *Réflexions sur l'esprit de parti*, avant que Chénier se lance dans la campagne contre les Jacobins du printemps 1792, qui conduira probablement à l'arrestation deux plus tard, suivie de son exécution. Obligé après la chute de la monarchie de mettre un terme à ses activités de journaliste politique, c'est vers la poésie qu'il se tourne alors, poursuivant d'une autre manière son combat contre la révolution jacobine dans des vers à mi-chemin entre l'ode et la satire qu'il sait être impubliables, et dont les *Iambes* seront l'aboutissement.

Entre ses deux premiers pamphlets, Chénier fait donc paraître un poème, le *Serment du Jeu de Paume*, qui prolonge autrement leur portée. Il traduit le désir perceptible d'aborder la politique par le détour de l'art, puisqu'il s'agit bien en fin de compte d'un poème politique. Lié personnellement à David, il est assez logique que Chénier se soit montré sensible à son projet de tableau. Les termes dans lesquels il en parle en mars 1792 prouvent chez lui une intelligence des principaux problèmes esthétiques posée par l'œuvre, notamment les rapports fluctuants entre le genre du portrait et celui de la peinture d'histoire. C'est, écrit-il, « une des plus belles compositions qu'aient enfantées les arts modernes, dans laquelle une multitude de figures, animées d'un même sentiment, concourent à une même action, sans confusion et sans monotonie. » (A. Chénier, *Sur la peinture d'histoire*). Un tel intérêt suffit-il pour expliquer la genèse du poème ?

Sa lecture laisse supposer une inspiration plus ambitieuse. Le tableau n'est qu'un point de départ. Le point d'arrivée est autre. C'est un hommage à la Révolution, qui fait écho aux poèmes parus lors du premier anniversaire de la chute de la Bastille et de la Fête de la Fédération célébrée à cette occasion. Les Parisiens avaient assisté au serment prêté devant Louis XVI par des envoyés venus de tout le pays d'être fidèle à la nation, à la loi et au roi. Cette unanimité patriotique fut diversement interprétée à l'époque. Certains poètes en profitèrent pour encourager les Français à mettre un terme au mouvement révolutionnaire, d'autres essayèrent au contraire de le ranimer. Chénier s'était tu à cette époque, même si ses papiers contiennent des ébauches sur ce thème. L'ode de 1791 lui donne donc l'occasion de proposer sa propre interprétation des événements de l'été 1789 et, à travers celle-ci, sa vision politique de la Révolution. La dédicace à David n'est pourtant pas un simple prétexte, sous l'autorité de laquelle le poète abriterait son entrée sur la scène littéraire. Elle est liée au second grand enjeu du texte, à savoir la question esthétique (et son devenir sous la Révolution). C'est le sujet implicite des trois premières strophes du poème, celles où Chénier converse directement avec le peintre.

Le lecteur qui ouvrait en 1791 l'ode sur le *Serment du Jeu du Paume* pouvait a priori s'étonner d'y trouver d'emblée un triomphe de la Poésie, et non de la Révolution, ou de la Peinture :

« Reprends ta robe d'or, ceins ton riche bandeau,  
Jeune et divine poésie ;  
Quoique ces temps d'orages éclipsent ton flambeau,  
Aux lèvres de David, roi du vivant pinceau,  
Porte la coupe d'ambrosie. »

Pour Chénier, l'avènement de la Révolution rend à la Poésie tous ses pouvoirs, et ce même si les troubles actuels semblent lui être contraires : elle libère les artistes des entraves qui pesaient

sur eux jusqu'alors et soumettaient le goût aussi bien que la pensée. 1789 est donc une victoire esthétique autant que politique, qui met potentiellement les contemporains au niveau de l'Antiquité, les soustrayant à une position de secondarité ou de nostalgie. D'où le ton exalté des premiers vers et leurs audaces stylistiques, ainsi que leur caractère intemporel, où la différence des siècles s'abolit. Chénier rappelle à David que c'est la leçon qu'il lui professait avant la Révolution, et que les événements ont confirmée. Il se place ainsi à son égard dans un rapport de familiarité, voire de fraternité artistique, où il n'hésite pas à s'attribuer un rôle de guide, lui le poète inconnu, face au peintre célèbre (il ne s'agit pas d'un accès d'arrogance, comme nous le verrons).

Car la Poésie n'est pas seulement enrichie par la liberté. Elle a de fait un rôle « révolutionnaire », étant elle-même le meilleur porte-parole et le meilleur soutien de la liberté. Elle conserve en effet son souvenir vivant dans les âmes lorsqu'elle est éclipsée sur la terre. Ceux qui écoutent sa voix forment alors une sorte de confrérie ou de république secrète au-delà des pays et des siècles : « Son règne au loin semé par tes doux entretiens / Germe dans l'ombre au cœur des sages. » (strophe III). Sous le despotisme, l'artiste est donc l'interprète par excellence de la liberté : les toiles de David en sont l'éloquent témoignage. Chénier cite ses grands tableaux peints dans les années 1780, ceux qui ont fait sa réputation. Mais c'est la Poésie, ajoute-t-il, qui les lui a inspirés : « Tu guidais mon David à la [la liberté] suivre empressé » (strophe III).

Le peintre lui-même est donc poète quand son art ne se borne pas à un assemblage technique de formes et de couleurs, mais qu'il crée une œuvre dont la conception expressive et « morale » donne l'impression de la vie :

« Ce n'est point chez ceux des artistes qui ne sont qu'hommes de métier, ce n'est point dans les ateliers où les jeunes gens étudient le mécanisme de la peinture, que l'on apprend à sentir et à juger les beautés et le but de cet art divin. Une foule d'hommes sortent de là, dont la main est très capable de couvrir une toile de couleurs harmonieuses, mais dont l'esprit est incapable de concevoir un tableau. Aussi de tout temps y a-t-il eu peu de peintres pour ceux qui ne louent qu'après avoir senti, et qui ne sentent que lorsque la simplicité de la composition, la pureté des formes, la naïveté des mouvements ont produit cette *expression complète*, cette parfaite représentation de la vie humaine, qui émeut l'âme et qui entraîne l'esprit. L'observation de la nature physique et morale, l'étude et l'expérience des passions humaines, cette sûreté et cette finesse de sensations qu'on appelle le goût, la lecture des poètes, voilà ce qui enseigne à connaître et apprécier cette autre espèce de poésie destinée à rappeler sans cesse à l'émulation des hommes la mémoire des belles actions et des grands



talents, en faisant vivre jusqu'aux traits des mortels que l'on aime ou que l'on admire [...] »  
(A. Chénier, *Sur la peinture d'histoire*)

Si Chénier ne le dit pas expressément, il considère sans doute que le peintre est alors l'égal du poète, avec des moyens qui lui confèrent un pouvoir particulier. On reconnaît ici la tradition de l'« *Ut pictura poesis* » née à la Renaissance, à travers laquelle l'âge classique a pensé les rapports de la poésie et de la peinture, sur fond d'une supposée identité de principes. Cette idée, de plus en plus contestée au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Révolution la revivifie en lui apportant un sens neuf. A un moment où l'on considère que les différents arts sont unifiés sous l'égide de la liberté, car ils participent au même renouvellement culturel, politique et institutionnel, André Chénier rétablit la primauté ancienne de la poésie sur la peinture dans son rôle de guide, qu'elle doit pour lui à son lien privilégié avec la liberté. Ce qui n'équivaut pas à un strict retour en arrière : en dotant la poésie de ce nouveau prestige, il entend vraisemblablement moins lui subordonner les autres arts que les encadrer dans l'espace civique inédit qui s'ouvre désormais à eux, non sans risques.

L'ode connaît une première bifurcation à partir de sa quatrième strophe : après avoir évoqué les peintures de David, Chénier aborde l'œuvre en préparation sur le Serment du jeu de paume. Serment « plus noble », écrit-il, que celui des Horace, qui semble donc renvoyer le tableau de 1786 à un univers dépassé, où son geste civique n'est guère plus qu'une réalité de peinture par contraste avec les promesses de l'ère qui a débuté. Mais le poème n'en dira pas plus du projet en cours. Chénier passe sans transition à l'objet que le peintre se propose de reproduire, en faisant le récit des premières journées révolutionnaires, à commencer par celle du 20 juin 1789. Le procédé s'apparente de près à l'« *ekphrasis* », à savoir la description poétique d'une scène ou d'un événement représenté sur une œuvre d'art, procédé dont on trouve plusieurs exemples dans les poésies de Chénier, en particulier les *Bucoliques*. Avec cette différence de poids que l'œuvre en question est ici absente, et peut-être pas seulement parce qu'elle n'existe pas encore. (On peut faire l'hypothèse que Chénier a connu les premières étapes du travail de David, alors même qu'il rédigeait son ode.) Le poème propose, intentionnellement, une évocation de la Révolution et de son histoire qui est indépendante de celle du peintre, ou du moins en dialogue avec elle. N'est-ce pas le signe que Chénier se place dans une posture d'émulation face à David, voire de rivalité, eu égard au but qu'il poursuit : créer une mémoire pour les hommes de la Révolution, mémoire dont l'enjeu majeur est de désigner un ensemble de valeurs qui leur permettrait d'orienter leurs actions présentes et à venir.

Chénier rend lui aussi hommage au courage fondateur des députés du Tiers, qui transforme la pauvre salle du Jeu de Paume en véritable sanctuaire de la Révolution<sup>9</sup>. Mais il le fait en disant certaines choses que le dessin préparatoire n'exprime pas. La poésie en effet n'est pas soumise aux limites qui sont celles d'un tableau. Ne se circonscrivant pas à la représentation d'une seule action, elle est en mesure d'aller plus loin que l'instant retenu par le peintre. Celui-ci au contraire est obligé de charger l'épisode historique de toutes ses potentialités et contradictions futures. Dans le poème, la description de l'événement peut donc se changer en récit, sans sacrifier pour autant la densité de sens que rend possible l'arrêt sur image propre à l'œuvre peinte et d'où elle tire sa force. En ce sens, la structure paratactique qui caractérise le genre de l'ode rompt la liaison entre les différents épisodes, saisis comme une suite de tableaux, en jouant sur le respect ou non de la strophe.

A l'évocation du serment du 20 juin s'enchaîne logiquement la suite des événements l'été 1789, qui viennent compléter sa signification. Alors que le regard de David s'est immobilisé sur la séparation du Tiers Etat d'avec les deux autres ordres, dès lors exclus de la nation telle qu'elle est donnée à voir sur le dessin, l'ode va au-delà de ce premier moment. Elle raconte le ralliement de la noblesse et du clergé, qui permet ainsi de célébrer l'unité retrouvée de la grande « famille » que forment désormais les Français réconciliés. (Mais ce faisant Chénier occulte commodément les résistances royales.) Puis c'est le récit poétisé de la prise de la Bastille, s'achevant sur une double image : la Liberté s'élève des décombres de la prison et le peuple français sort régénéré de l'événement, ce qui est une manière de dire que l'œuvre de la Révolution est aussitôt achevé qu'il a commencé. Avec la citadelle qui le symbolisait, l'Ancien Régime s'est effondré d'un seul coup et laisse le champ libre à une nouvelle ère, qui est celle de la reconstruction. Faire ainsi place à la violence collective – forcément absente du dessin de David – revient pour Chénier à vouloir la conjurer, en montrant que le moment où elle s'avéra nécessaire est définitivement clos. Il peut alors se livrer à l'éloge inconditionnel du peuple de citoyens, « race nouvelle », dont elle a permis la naissance (strophe XIV).

L'ode exploite les potentialités offertes par les différents genres du discours, en passant progressivement de l'un à l'autre : après avoir donc fait succéder la description au récit, elle va se changer en argumentation. C'est une nouvelle bifurcation, certainement la plus décisive, puisqu'elle engage le sens politique du texte, et par conséquent son sens final. Elle surgit aux derniers vers de la strophe XIV, immédiatement après l'éloge des députés de la nation qui suit celui du peuple français.

---

<sup>9</sup> Comme David, il intègre à sa manière la présence de la réalité contemporaine : on remarque la rareté des références mythologiques, à une exception près, la référence à l'errance de Niobé (strophe VI), à laquelle elle est renvoyée celles des députés privés de lieu pour se réunir ; mais la comparaison, avec sa valeur sacralisante, est surtout là pour faire écran au souvenir d'une autre référence, chrétienne celle-là, trop évidente.

Le retournement est habilement préparé à la fin de la strophe par un passage gradué de l'éloge à la réserve, qui fait de la seconde l'autre visage de la première : « Il vous reste à savoir descendre. » S'adressant directement aux représentants – en son nom propre de poète et de citoyen, désormais impossibles à distinguer (« Hommes, d'un homme libre écoutez la voix. ») –, Chénier les met en garde contre eux-mêmes, contre la tentation d'abuser de l'immense pouvoir dont ils se voient soudain investis : « Qui peut tout, pourra trop vouloir. / Il pourra négliger, sûr du commun suffrage, / Et l'équitable humanité, / Et la décence au doux langage. » (strophe XV).

L'avertissement est tourné ensuite en direction du peuple. Le poète appelle celui-ci à se défier de sa « subit indépendance » pour ne pas s'abandonner à la violence du ressentiment à l'égard des oppresseurs d'hier, et ne pas « souiller la cause » de « sa jeune liberté » (strophes XV-XVI). Il doit apprendre que, malgré son nouveau titre de souverain, « tout ne lui est pas permis », contrairement à ce que lui laissent croire ces « orateurs bourreaux qui se nomment ses amis », à savoir les journalistes patriotes, au sujet desquels Chénier avait si vivement alerté l'opinion dans l'*Avis au peuple française sur ses véritables ennemis*. Mais l'ode ne répète pas exactement ses positions d'août 1790. Alors que l'article s'en prenait d'abord à ceux qui entendent poursuivre la Révolution, le poème renvoie dos-à-dos partisans et adversaires de celles-ci (strophes XIX-XX). Puis, par un ultime retournement, le poète suspend volontairement ses dénonciations, craignant de finir par verser lui-même dans le soupçon et la violence qu'il rejette. Un sursaut moral lui impose de ne pas condamner trop vite des esprits peut-être seulement induits en erreur et désorientés dans le tumulte des événements<sup>10</sup>. Il affirme alors sa confiance dans l'influence bénéfique du temps et de la raison sur toute la nation. Comme sous l'effet rassurant de cette profession de foi, Chénier se laisse alors aller. L'ode se conclut avec des vers cette fois entièrement patriotiques dirigés contre les rois du reste de la terre, dont elle annonce la fin inévitable s'ils ne savent borner leur pouvoir en se soumettant aux lois. Epilogue qui donne à la Révolution sa finalité universelle, peut-être pour mieux la détourner de ses propres abîmes. Ce sont autant de points de vue qui n'apparaissent pas aussi nettement dans l'*Avis au peuple français*<sup>11</sup>, du moins pas sur ce ton, ni a fortiori dans le dessin de David.

*Le Serment du Jeu de Paume* n'emprunte pas seulement à l'ode pindarique sa forme et son style disjonctif. Il se rapproche aussi de son horizon philosophique, à savoir la défense de l'« eunomie », ce gouvernement par les lois fondé sur le respect de l'ordre social et des équilibres qui relient les hommes aux dieux, contre les tentations de démesure dont les mortels sont victimes. On peut considérer que Chénier adapte cet idéal poético-philosophique au contexte politique de la

---

<sup>10</sup> Voir l'*Avis au peuple français*...

<sup>11</sup> Malgré...

Révolution. Il renonce alors d'emblée à pouvoir incarner dans ses vers l'élan collectif des contemporains. Mais cela l'amène peut-être aussi à déformer ses propres convictions politiques – du moins telles qu'il a les exprimées jusque-là dans la presse – en adoptant une position de juste milieu entre excès révolutionnaires et royalistes. A-t-il trahi ainsi sa véritable pensée ? Si ce le cas, à quel profit ?

Revenons alors à David. Car c'est bien en premier lieu pour lui que le poème est écrit. N'est-ce pas à lui aussi qu'il s'adresse surtout, plus qu'au public de la Révolution ? Sa composition savante et complexe le place hors de la portée des lecteurs moyens, à commencer par le peuple. Du reste, Chénier ne se fait guère d'illusion sur les chances de succès d'un discours raisonnable et modéré comme le sien :

« [...] Les orateurs qui excitent les hommes à ces méfiances indistinctes, à cette fermentation vague et orageuse, à cette insubordination funeste et outrageante, ont un bien grand avantage sur ceux qui les rappellent à la modération, à la fraternité, à l'examen tranquille et impartial des accusations, à l'obéissance légitime, en ce qu'ils trouvent dans le cœur humain et dans la nature des choses de bien plus puissants mobiles de persuasion. »  
(A. Chénier, *Avis au peuple français sur ses véritables ennemis*)

La poésie pourrait-elle y parvenir ? Sûrement pas celle du *Serment*. Si le message final du texte déborde largement le dialogue avec David, c'est néanmoins au peintre qu'il faut le ramener pour l'interpréter correctement. Si l'ode a débuté par l'esthétique, n'est-ce pas sur elle aussi qu'elle doit s'achever, en dépit des apparences ? L'article sur la peinture d'histoire de mars 1792 révèle toute l'importance prise par celle-ci aux yeux de Chénier. Le passage cité plus haut où il décrit ce qui en fait une « autre espèce de poésie » se poursuit ainsi :

« [...] Sous ce point de vue, la peinture est digne d'intéresser l'attention des législateurs et des sages, autant qu'elle doit, par la douceur de ses prestiges, et la fécondité de ses ressources, faire à jamais les délices des âmes passionnées, des imaginations faciles et des esprits justes et cultivés. » (A. Chénier, *Sur la peinture d'histoire*)

Lorsque l'ode est composée, le dessin préparatoire sur le serment du Jeu de Paume est encore en chantier. Il se présente en quelque sorte comme un scénario ouvert : le sens que la Révolution en recevra n'est pas encore arrêté. (Il ne le sera en réalité jamais, mais cela, nul ne peut le savoir à ce moment.) Avec ses vers, Chénier ne tente-il pas alors de tirer David à lui, en l'arrachant à l'emprise grandissante des Jacobins sur sa peinture, qu'il ne pouvait observer d'un bon œil ? L'article de mars 1792 montre que son auteur pressent bien l'importance grandissante des

pouvoirs de l'image dans le nouvel espace public. N'était-il pas prévu que 3000 gravures du *Serment du Jeu de Paume* de David soient diffusées dans toute la France, exclusivement auprès des affiliés aux Jacobins ? Le poème aurait dû alors prévenir le risque qu'un tableau d'histoire d'une telle importance artistique et politique soit détourné au profit des Jacobins. Il rappelle à son dédicataire les prérogatives morales de la poésie sur la peinture : seule capable de donner âme et vie aux formes sur la toile, elle est également inséparable d'un enseignement « eunomique », qu'elle ne peut trahir sans se perdre elle-même. On voit donc que le dialogue de Chénier et David est en fin de compte celui de leurs arts, ce qui explique l'assurance avec laquelle s'exprime le poète inconnu, même s'il n'est qu'à son coup d'essai. Quelque temps encore, et il se trouvera confronté à l'impuissance de la poésie face à la politique, mais c'est une autre histoire.

Gauthier Ambrus