

**RIEF**

**Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

9 | 2019

E pluribus unum

---

## Transparence poétique. La poésie et les codes entre deux révolutions (N.-G. Léonard, A. Chénier, Lamartine)

*Poetic transparency. Poetry and conventions between two revolutions (N.-G. Léonard, A. Chénier, Lamartine)*

Luciano Pellegrini

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/3632>

DOI : 10.4000/rief.3632

ISSN : 2240-7456

### Éditeur

Seminario di filologia francese

### Référence électronique

Luciano Pellegrini, « Transparence poétique. La poésie et les codes entre deux révolutions (N.-G. Léonard, A. Chénier, Lamartine) », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 18 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/3632> ; DOI : 10.4000/rief.3632

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2019.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Transparence poétique. La poésie et les codes entre deux révolutions (N.-G. Léonard, A. Chénier, Lamartine)

*Poetic transparency. Poetry and conventions between two revolutions (N.-G. Léonard, A. Chénier, Lamartine)*

Luciano Pellegrini

---

- 1 Dans l'introduction à un volume collectif consacré à la période qui nous intéresse – *Une « période sans nom » - Les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire* (2016) – Florence Lotterie écrit :

Longtemps neutralisée par l'inscription dans la zone grise des époques « intermédiaires » entre deux temps qui comptent, la « période sans nom », selon la formule en elle-même alors polémique proposée par Simone Balayé et Jean Roussel dans un numéro fondateur de la revue *Dix-Huitième Siècle* titré « Au tournant des Lumières (1780-1820) », a souffert d'une indétermination historiographique la condamnant à la dilution entre un amont controversé (les Lumières) et un aval envahissant (le Romantisme) qui la réduisit longtemps au statut peu enviable de « vague lieu de passage, semi-désertique, entre deux mondes » (Balayé, Simone et Roussel, Jean, « Présentation », *Dix-Huitième Siècle*, n. 14, 1982, p. 6)<sup>1</sup>.

- 2 En partant de ce constat, il s'agira d'essayer de s'interroger sur la situation de la poésie dans cette période intermédiaire, « entre deux mondes ». À l'origine du renouvellement d'intérêt pour le tournant des Lumières, *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne. 1750-1830* de Paul Bénichou, publié en 1973. Mais c'est surtout à partir des années 1980, que, comme l'a souligné Michel Delon<sup>2</sup>, les études sur cette période « semi-désertique » sont devenues légion. Une légion partageant un même enjeu : étudier la période sans nom signifie réécrire l'histoire littéraire, mais aussi reconsidérer la définition même d'histoire littéraire. Et cela à deux titres. D'une part, se positionner à cheval sur deux siècles met en question la légitimité même d'un récit historique scandé par des coupures qui correspondent bien souvent à des siècles. D'autre part, la nature de cette période montre à quel point l'histoire

littéraire constitue elle-même un récit, construit, orienté, déterminé par la contingence du goût ainsi que par des exigences qui ne sont pas seulement littéraires.

- 3 Car, à son origine comme discipline, l'histoire littéraire fonctionne comme une « fabrique ». Une volonté taxinomique multiforme caractérise notamment la période révolutionnaire et napoléonienne, qui cherche, en littérature comme ailleurs, à se définir et se redéfinir sans cesse par rapport au passé, dans l'actualité en mouvement. D'où, par exemple, la conception d'ouvrages comme le *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, de Marie-Joseph Chénier, commandé par le pouvoir impérial. Sur le plan littéraire, cette tendance idéologique dépend de l'interprétation de l'héritage du siècle écoulé, des Lumières et de la Révolution. C'est en fonction de cet héritage que se créent les clivages politiques entre conservateurs et libéraux, et que les régimes trouvent leur légitimation ou leurs repoussoirs. C'est ce mélange magmatique et parfois incohérent du littéraire et du politique qui conduira, vers la fin de la Restauration, à un nouveau cheval de bataille : celui des écrivains identifiant la nouvelle littérature romantique à 1789, et opposant l'Ancien monde au Nouveau. D'un côté, l'Ancien monde, un passé classique étriqué fondé sur la hiérarchie des genres et des styles, et, de l'autre, le nouveau, fondé sur la liberté et l'originalité sans limite du génie.
- 4 Rien d'étonnant à cela. Ce qui surprend davantage, c'est que cette perspective militante est devenue au fur et à mesure un récit dominant reléguant la période qui nous intéresse dans les limbes de l'histoire littéraire. Ces limbes, pour la poésie, perdurent. Le renouvellement des études sur la période concerne surtout la critique de l'historiographie littéraire, l'histoire des institutions littéraires, la sociologie de la littérature, l'histoire des idées, l'esthétique et, pour ce qui est des genres, le théâtre et le roman. Les ouvrages consacrés à la poésie de cette période en mal de caractérisation sont en effet loin d'être légion<sup>3</sup>. L'époque ne manque pourtant pas de poètes remarquables, comme Évariste de Parny, voire éminents, comme André Chénier, qui suffiraient à démontrer que l'entre-deux siècles n'a pas été une période « sans poésie ». Une des raisons de cet étrange retard vient peut-être de ce que l'aspect « scandaleux » de la redécouverte du tournant des Lumières deviendrait plus sensible. Les scansions 1780-1820, ou 1770-1820, et peut-être 1750-1830, sont porteuses de polémique, car elles remettent en cause la césure que constitue la Révolution. Il en va donc du rôle de la Révolution et, par conséquent, du rapport du littéraire au politique dans la définition de la modernité littéraire. Malgré le décalage temporel qui sépare 1789 de 1830, l'équivalence entre révolution poétique de 1820-1830 et révolution politique a constitué le point d'arrivée et d'équilibre, sur le plan littéraire, de presque un demi-siècle d'élaboration des nouvelles identité et unité nationales, après la fracture révolutionnaire.
- 5 Ce point d'arrivée consiste en une articulation entre littéraire et politique telle qu'à un régime de liberté postrévolutionnaire correspond une littérature, et en particulier une poésie, nouvelle car *absolue*, autonome, dont la liberté moderne est une condition d'existence, mais qui n'est pas *directement* issue de la Révolution. Victor Hugo, par exemple, dans la préface à ses *Nouvelles Odes* (1824), défend l'idée d'une « littérature actuelle qui peut être en partie le *résultat* de la révolution, sans en être l'*expression* »<sup>4</sup>. C'est sur cette idée que s'appuie le mouvement de réaffirmation de la « modernité romantique » qui a récemment pris pied dans les études sur la poésie de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

- 6 Rouvrir l'histoire de la poésie, remettre en question ce décalage entre « révolution poétique » et 1789, amènerait donc de façon plus « inquiétante » à explorer deux voies que le point de vue romantique avait fermées, à savoir : rouvrir la question de la modernité de la poésie « sans nom », pendant la Révolution elle-même ; placer les origines de la modernité poétique avant la Révolution, à la fin de l'Ancien régime.
- 7 Notre hypothèse est la suivante : un changement de paradigme advient en poésie pendant cette période difficile à définir. Et la question consiste à savoir pourquoi, dans l'histoire de la poésie française, il existe un avant et un après cette période, et en quoi cette période diffère du romantisme, à la fois rupture et conséquence de ce qui la précède. La réflexion portera en particulier sur l'origine de l'un des traits de nouveauté de la poésie romantique : l'élaboration d'une poésie réalisant un dépassement des hiérarchies des genres et des styles. La toile de fond consiste en la coexistence de deux faits apparemment contradictoires. D'une part, comme l'a montré Francesco Orlando dans *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, alors qu'il s'intéressait à l'« offensiva inflitta durante la maggior razionalizzazione dei tempi moderni alla libertà del linguaggio letterario », la poésie, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, fait l'objet d'un réquisitoire de la Raison qui met en cause son droit à l'artifice, mensonge et abus, et donc son existence même<sup>6</sup>. De l'autre, la poésie fait également l'objet, à partir de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'une « promotion foudroyante, dont la littérature moderne ne s'est jamais remise »<sup>7</sup>. Dominique Combe décrit l'évolution de la place de la poésie dans le lent passage d'une rhétorique des genres à une esthétique des genres qui se réalise à partir des années 1750. Identifiée au mode lyrique et à l'expression de la subjectivité, elle « devient progressivement le mode dominant, l'aune de la littérature »<sup>8</sup>.
- 8 Dans ce processus de promotion esthétique, la poésie réaffirme son droit d'existence en tant qu'artifice fondé dans un contexte de rationalité accrue. Si la poésie devient le mètre de la littérature, c'est parce qu'elle s'invente comme discours spécifique, qui n'est pas nécessairement incompatible avec la pensée scientifique, mais qui est essentiellement autre chose.
- 9 On a souvent remarqué la présence des vers d'Évariste de Parny (1753-1814) dans la poésie de Lamartine, notamment dans les *Méditations poétiques*. On sait que, à cause de ces réminiscences, Lamartine a presque été taxé de plagiaire ; celles-ci servent néanmoins la distinction entre différentes phases de la production du poète, et délimitent une phase plus épicurienne et juvénile, précédant la révélation du vrai Lamartine, inspiré par « le génie grave et infini du christianisme poétique »<sup>9</sup>. Pour autant, Parny est plus qu'un simple modèle dépassé ensuite par Lamartine. Des caractéristiques formelles rapprochent les deux poètes en dépit de leurs différences de sensibilité ; et celles-ci pourraient bien constituer l'un des apports majeurs de la poésie du tournant des Lumières. En question notamment, la recherche du naturel, la simplicité d'un style moyen coulant et transparent qui prend ainsi un nouveau sens. Ce phénomène est par exemple observable dans un quatrain tiré d'une « idylle » d'un poète contemporain de Parny, Nicolas-Germain Léonard (1744-1793) :
- O nuit qui m'as surpris sur ce lit de verdure,  
 Quelle douce fraîcheur tu répands dans les airs !  
 Que ce calme touchant dont jouit l'univers  
 Fait passer dans mon cœur une volupté pure ! (« La Nuit »)<sup>10</sup>

10 Tout en étant régulière et bien soignée, la prosodie tend à s'effacer et à s'adapter à la situation et à l'émotion du sujet. Le recours à l'artifice de la prosodie est justifié par l'expression spontanée du sujet idyllique, qui exige une réduction maximale de l'artifice ainsi qu'une prosodie qui se fait discrète. L'épicurisme sensible et évanescent de ces vers est éloigné des échos spirituels dont résonnent les *Méditations poétiques*. Cependant, si l'on considère la « naïveté » recherchée, aucun tournant ne sépare ces vers du célèbre *incipit* de *L'isolement* de Lamartine :

Souvent, sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,  
 Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;  
 Je promène au hasard mes regards sur la plaine,  
 Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.<sup>11</sup>

11 Lamartine adopte une rhétorique du naturel qui va jusqu'au dépouillement. Aucun approfondissement symbolique des rimes n'a lieu. En outre, seule l'inversion de l'adverbe du « tristement je m'assieds » sépare ces vers de la linéarité de la prose. En 2006, Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, dans leur livre sur *La modernité romantique*, ont souligné la nouveauté que constituait, en poésie, l'expression directe d'un sujet contingent : la nouveauté d'une poétique d'un « je, ici, maintenant », l'allure prosaïque des vers servant l'expression d'une subjectivité dans laquelle « chacun peut se reconnaître et valider sa propre expérience d'individu dans le monde et dans l'histoire »<sup>12</sup>. Pour affirmer la valeur du je « relatif » lamartinien, les critiques ont eux-mêmes recours au cliché anti-néoclassique : Lamartine inaugurerait « une poétique du dépouillement, de la transparence, de la fluidité en lieu et place d'une lourde batterie rhétorique qui, dans le canon classique, aurait évoqué la même situation avec force figures »<sup>13</sup>.

12 Cependant, dans le quatrain de Léonard que nous venons de citer, on ne trouve pas trace de la « lourde batterie » évoquée par les critiques ; le poète y poursuit au contraire le dépouillement et la transparence. Dans les vers de Léonard comme dans ceux de Lamartine, tout se passe comme si seule l'expression d'une émotion et d'une situation subjectives pouvait justifier le recours à l'artifice des vers. Si la prosodie est rendue presque invisible afin de « faire naturel », le recours même à la convention du vers trouve un nouveau fondement dans la dignité du sujet qui s'y exprime, dont les sensations et les émotions fondent l'anthropocentrisme laïque que Paul Bénichou a si bien défini comme étant à l'origine du sacré moderne du poète<sup>14</sup>.

13 Pourtant, les topoï ont la vie dure. En 2015, dans sa thèse consacrée à la *Poétique de l'élégie moderne, de Ch.-H. Millevoye à J. Réda*, David Galand parle à son tour des vers tirés de *L'isolement*, et n'hésite pas à opposer la nouveauté des vers de Lamartine à l'académisme néoclassique : « la pauvreté rhétorique contraste avec les arabesques et artifices de la poésie néo-classique »<sup>15</sup>. On reconnaît encore une fois l'opposition coutumière entre classique et romantique, liberté contre norme, froide abstraction contre lyrisme infini, génie échevelé contre rhétorique en perruque, mot propre contre style noble, nature contre artifice. Il nous semble que la poésie « néo-classique » se caractérise par sa recherche d'un langage dissimulant sa nature d'artifice. Elle cherche ce que, dans l'art, Diderot appelle « naïveté », à savoir : « une grande ressemblance de l'imitation avec la chose, accompagnée d'une grande facilité de faire », comme « de l'eau prise dans le ruisseau et jetée sur la toile »<sup>16</sup>. Aussi peut-on trouver chez André Chénier des vers simples comme de la prose, des vers qui, comme le dit Hugo dans un poème des *Contemplations*, dédié justement à *André Chénier* (I, V), prennent à la prose

« son air familier »<sup>17</sup>. Dans les poèmes de Chénier, il n'est pas rare de lire des vers ainsi formés : « Je meurs. Avant le soir j'ai fini ma journée » (*Élégies*, I, IX)<sup>18</sup>. Cet alexandrin à la césure invisible correspond bien à ce vers « aussi beau que de la prose » dont Hugo fera l'éloge, en citant par paradoxe La Harpe dans la *Préface de Cromwell*<sup>19</sup>. Et nombreux sont les vers de Chénier qui n'ont rien à envier à certains vers de Hugo où toute arabesque est bannie, et où Hugo fait du prosaïsme l'ingrédient d'une nouvelle poésie se voulant libre et vraie. Que l'on pense, par exemple, à la *Pente de la rêverie* (1830), « L'autre jour, il venait de pleuvoir. Car l'été / Cette année... », et à tous ces vers dignes d'une conversation quotidienne ou d'une lettre familière : « J'ai différé. La vie à différer se passe » (*A mes amis L. B. et S.-B.*, 1830)<sup>20</sup>.

- 14 Mettre en valeur ce prosaïsme poétique peut amener à repenser un autre lieu commun longtemps plaqué sur la période, qui oppose une prose novatrice à une production en vers sclérosée, attardée, et qui ne serait pas en phase avec l'éclosion d'une nouvelle sensibilité. Ainsi, selon ce point de vue, les premiers signes d'une « renaissance de la poésie » tiendraient plutôt à des pages en prose – qu'il s'agisse de passages des *Rêveries d'un promeneur solitaire*, de descriptions de Bernardin de Saint-Pierre, des enchantements de Chateaubriand, des élans de Senancour – des textes dans lesquels la sensibilité « préromantique » ou d'un « premier romantisme » s'exprimerait grâce à la prose, sans avoir à composer avec les normes antipoétiques de l'écriture en vers. Il faudrait cependant considérer la prose poétique de cette période en continuité avec les expériences en vers. Il en va ainsi, par exemple, pour cette forme de poème à prosodie et à longueur variables, à tonalité élégiaque et de style moyen, tenant à la fois de l'idylle, de l'héroïde, de l'épître, et du poème descriptif, dont la production s'emballa dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Outre les poèmes de l'abbé Delille, on peut notamment mentionner les poèmes « élégiaques » de Loison, Legouvé, Baour-Lormian ou de Louis de Fontanes, comme sa *Chartreuse de Paris*, « chef-d'œuvre du jeune » écrivain selon Marc Fumaroli<sup>21</sup>, que Chateaubriand a tenu à faire figurer dans le *Génie du christianisme*. Sans aucun doute, ces poèmes n'atteignent jamais la richesse des images et des évocations sensorielles des proses de Chateaubriand. Reste que ces expériences de prosaïsme poétique en vers obéissent à une recherche de simplicité limpide et de transparence sensible qui constituera, autant que le naturel rythmé et hyperesthésique de la prose poétique, la base d'une poésie qui « coule à sa fantaisie » « comme un flot de cristal » (V. Hugo)<sup>22</sup> en s'adaptant aux expériences du moi et aux mouvements de l'âme.
- 15 La langue poétique doit donc adhérer naturellement à l'expression du sujet, comme de l'eau jetée sur la toile. Par cela même, elle résiste au réquisitoire de la Raison pour assumer une légitimité nouvelle en tant que langage spécial, seul capable d'exprimer des choses qu'on ne saurait dire autrement qu'avec la poésie. En ce sens, effacement de l'artifice et affirmation de la spécificité du langage poétique ne font qu'un.
- 16 En effet, à mieux y voir, il n'est pas seulement question du prosaïsme. Il en va de même d'une remise en valeur de l'artifice poétique en soi. S'il devient évident dans les années 1820, un certain formalisme commence à se développer pendant la période sans nom, au tournant des deux siècles. Convention et artifice sont alors traités comme ayant une valeur en soi.
- 17 En 1828, Sainte-Beuve a réhabilité un patrimoine de formes anciennes dans son *Tableau de la poésie et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle*. Avant lui, Victor Hugo, « le vers personnellement »<sup>23</sup>, expérimentait dès ses débuts plusieurs formes et mesures

dépendant de modèles plus anciens. En effet, Hugo achève un processus déterminant une « fin des poétiques » (Claude Millet)<sup>24</sup> dans laquelle la poésie comme genre ne s'identifie plus à des sous-genres hiérarchisés (ode, satire, élégie etc.). Elle devient alors une catégorie esthétique, un mode *a priori*, auquel les textes dans leur forme individuelle et hybride, en vers ou non, peuvent être reconduits. Pour autant, à rebours de cette ouverture du poétique, Hugo voit dans le vers un élément définitoire de la poésie en tant que langage spécifique. Il attribue donc aux contraintes de l'artifice une vertu expressive qui est consubstantielle à la poésie en tant que discours autre. Or, les nouvelles vertus reconnues à l'artifice remontent elles aussi à cette époque que le romantisme a placée sous le signe d'un artifice compris comme antipoétique et normatif. Par exemple, le poète Charles-Hubert Millevoye (1780-1816) est l'auteur d'un important discours *Sur l'élégie* (1814), dans lequel il propose une ouverture du poétique transversale aux genres : il étend les limites de l'élégie à celles de l'élégiaque, qu'il identifie finalement à la poésie elle-même<sup>25</sup>. Millevoye n'en exalte pas moins le rôle des formes traditionnelles comme la ballade qu'il restaure avant Hugo. Dans l'avant-propos à ses *Ballades* (1815), il demande ainsi : « pourquoi ne pas tenter de rajeunir quelques genres vieilliss »<sup>26</sup> ?

- 18 La poésie d'André Chénier réunit ce que nous avons distingué : l'effacement et l'affirmation de l'artifice. Dans le fragment de *Néère*, la nymphe invoque son amant Clinias avant de mourir :

« O vous, du Sébéthus naïades vagabondes,  
Coupez sur mon tombeau vos chevelures blondes.  
Adieu, mon Clinias ! moi, celle qui te plus,  
Moi, celle qui t'aimai, que tu ne verras plus.  
O cieux, ô terre, ô mer, prés, montagnes, rivages,  
Fleurs, bois mélodieux, vallons, grottes sauvages,  
Rappelez-lui souvent, rappelez-lui toujours  
Néère tout son bien, Néère ses amours ;  
Cette Néère, hélas ! qu'il nommait sa Néère,  
Qui pour lui criminelle abandonna sa mère ;  
Qui pour lui fugitive, errant de lieux en lieux,  
Aux regards des humains n'osa lever les yeux.  
Oh ! soit que l'astre pur des deux frères d'Hélène  
Calme sous ton vaisseau la vague ionienne ;  
Soit qu'au bords de Paestum, sous ta soigneuse main,  
Les roses deux fois l'an couronnent ton jardin ;  
Au coucher du soleil, si ton âme attendrie  
Tombe en une muette et molle rêverie,  
Alors, mon Clinias, appelle-moi, appelle-moi.  
Je viendrai, Clinias ; je volerai vers toi.  
Mon âme vagabonde, à travers le feuillage,  
Frémira ; sur les vents ou sur quelque nuage  
Tu la verras descendre, ou du sein de la mer,  
S'élevant comme un songe, étinceler dans l'air,  
Et ma voix, toujours tendre et doucement plaintive,  
Caresser en fuyant ton oreille attentive ».<sup>27</sup>

- 19 Nous pouvons, avec Sylvain Menant, insister sur la recherche d'un naturel s'adaptant à l'émotion de la nymphe et aux mouvements de son « âme vagabonde », qui explique le choix de l'alexandrin à rimes plates. Les rimes affichent leur simplicité : toujours/amours, moi/toi, feuillage/nuage, mer/air, plaintive/attentive. Comme le dit Sylvain Menant, Chénier utilise des modèles antiques pour donner du mouvement aux couples

d'alexandrins, par un souci de « variété » mais aussi pour se rapprocher du naturel de la prose<sup>28</sup>.

- 20 Ce mouvement rythmique irrégulier, qui évoque une transposition de la prose, sert également l'exaltation de la fonction poétique du langage. On peut l'observer, par exemple, dans le traitement des noms propres (la *nominatio*, avec l'apostrophe, pourraient être considérées comme les figures souveraines du style de Chénier). Ainsi de la répétition pathétique des noms de Néère et de Clinias dans les vers cités. Chénier place toujours les noms propres en évidence, au point que, même dans les périphrases et les comparaisons les plus conventionnelles en apparence, ceux-ci scandent les mouvements rythmiques :

Oh ! soit que l'astre pur des deux frères d'Hélène  
Calme sous ton vaisseau la vague ionienne ;  
Soit qu'au bords de *Paestum*, sous ta soigneuse main,  
Les roses deux fois l'an couronnent ton jardin...

- 21 Le rythme valorise le nom d'Hélène de trois façons : il est en fin de vers ; il règle une phrase qui enjambe le vers ; et il résonne dans « ionienne » qui constitue la première véritable pause après le « Oh ! » initial. De la même manière, « Paestum », placé à l'hémistiche, s'impose car il est isolé au centre de ce groupe de quatre vers. La fonction rythmique des noms propres exalte donc leurs vertus évocatoires. Grâce à sa position, la force mythique du nom prime sur l'allégorie mythologique du style noble. Ici, Paestum ferait presque penser à l'emploi évocatoire des noms propres chez Nerval.
- 22 Le traitement rythmique des noms propres montre comment Chénier arrive à unir une forme de transparence naïve à une forme qui attire les regards sur elle-même. Dans les six derniers vers de la citation, on remarque cette même coexistence d'effacement et d'investissement de l'artifice. Si les mouvements rythmiques s'adaptent de façon fluide à l'expression de l'« âme vagabonde », ils mettent aussi en relief la densité sensorielle et la nature imitative et synesthétique des mots. Ainsi des allitérations et de l'enjambement rendant sensibles les mouvements de l'« âme » qui, « à travers le feuillage, / Frémira » ; de la position à la césure du « songe » que l'on « voit s'élever » littéralement au milieu de ce groupe de six vers ; et pour finir de la position tonique de la « voix » qui annonce la rime plaintive-attentive, et qui flatte, par enjambement (« voix ... / Caresser »), l'oreille de l'amant-lecteur.
- 23 Chénier opère donc deux mouvements. Par la naïveté imitative, il actualise ses modèles antiques. Par la force primitive de l'Antiquité, il refonde le jeu arbitraire de l'écriture en vers. Apte à exprimer l'émotion, et fait de la même matière que la vraie poésie, l'artifice trouve une nouvelle légitimation. Il devient une condition nécessaire, voire suffisante, de la poésie.
- 24 Qu'advient-il de la poésie quand la Raison s'institutionnalise ? L'effacement de l'artifice répond au nouvel investissement du « genre ». Faisant fi du Beau idéal, le poète opère entre deux extrêmes à partir de l'entre-deux-siècles. D'un côté, il nie la convention, faisant de ses artifices réduits à la transparence l'imitation des mouvements de son âme qui se veut digne d'une vérité poétique ; de l'autre, il plie sa subjectivité à un ou plusieurs codes établis, qu'il réinvestit en adoptant leurs contraintes, en jouant avec leurs clichés, et en faisant de ce jeu significatif la base d'une poétique originale. C'est dans ce rapport ambivalent du nouveau sujet souverain à la force des codes que commence la révolution, soit bien avant la condamnation à mort du style noble et des conquêtes de l'imagination.



## NOTES

1. F. Bercegol, S. Genand, F. Lotterie (éd.), *Une « période sans nom » - Les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2016, p. 9.
2. M. Delon, « Quarante ans de recherche sur un objet protéiforme », dans F. Bercegol, S. Genand, F. Lotterie (éd.), *Une « période sans nom »*, cit., p. 37-49.
3. Je me limiterai ici à renvoyer aux récents travaux sur la poésie d'Eric Francalanza, Pierre Laforgue, Pierre Loubier, Jean-Noël Pascal, Jean-Marie Roulin et Catriona Seth. Et je mentionnerai en priorité les revues *Cahiers Roucher-André Chénier. Études sur la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle* et *Orages - Littérature et culture 1760-1830*, ainsi que les activités de 1800. *Séminaire de recherche sur la littérature des années 1780-1830*, dirigé par Stéphanie Génand et Jean-Marie Roulin, dont le carnet de recherches est disponible en ligne <<https://1800.hypotheses.org/>>.
4. V. Hugo, *Œuvres Poétiques I - Avant l'exil - 1802-1851*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 273.
5. Voir les nombreux travaux d'Alain Vaillant, le livre de Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006, et celui de Luciano Pellegrini, *La responsabilità del nuovo. Saggio sulla poesia di Victor Hugo prima dell'esilio*, Pisa, ETS, 2018.
6. F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1996<sup>2</sup>, p. 232 (« attaque infligée, pendant la plus grande rationalisation des temps modernes, aux libertés du langage littéraire », c'est moi qui traduis). Voir notamment le chapitre III, « Che la metafora può non essere la regina delle figure » (p. 65-127).
7. D. Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1992, p. 145.
8. *Ibid.*, p. 71.
9. A. de Lamartine, commentaire à « Élégie », *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, Paris, Librairie Générale Française, 2006, p. 335
10. N.-G. Léonard, *Poésies pastorales*, Genève et Paris, chez Lejay, 1771, p. 17.
11. A. de Lamartine, *Méditations poétiques...*, cit., p. 71.
12. J.-P. Bertrand, P. Durand, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, cit., p. 34.
13. *Ibidem*.
14. P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, in Id. *Romantismes français I*, Paris, Gallimard, 2004 (1973).
15. D. Galand, *Poétique de l'élegie moderne, de Ch.-H. Millevoye à J. Réda*, thèse soutenue sous la direction de D. Combe, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 12 juin 2015, p. 306.
16. D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture dans Salons*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, 2008, p. 468-470.
17. V. Hugo, *Œuvres poétiques II - Les Châtiments, Les Contemplations*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 491
18. A. Chénier, *Poésies*, éd. Louis Becq de Fouquières [1872], Paris, Gallimard, « Poésie / Gallimard », 1994, p. 176.
19. V. Hugo, Préface de *Cromwell*, dans *Œuvres complètes*, « Critique », dir. J. Seebacher et de G. Rosa, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 29.
20. V. Hugo, *Les Feuilles d'automne*, XXIX et XXVII, dans Id., *Œuvres poétiques I*, cit., p. 770 et 766.
21. M. Fumaroli, « Louis de Fontanes (1757-1821). Poète et grand maître de l'université impériale », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3, 2003, p. 683-691, p. 685.
22. V. Hugo, *Les Chants du crépuscule*, XXXIV, « Écrit sur la première page d'un Pétrarque », dans Id., *Œuvres poétiques I*, cit., p. 903.
23. S. Mallarmé, *Divagations*, « Crise de vers », dans Id., *Œuvres complètes*, t. II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 205.

24. C. Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Librairie Générale Française, 2007, p. 191.
25. Ch.-H. Millevoye *Œuvres*, précédées d'une notice par M. Sainte-Beuve, Paris, Garnier, 1874, p. 23-54.
26. *Ibid.*, p. 379.
27. A. Chénier, *Poésies*, cit., p. 59-61.
28. Voir S. Menant, « Le vers de Chénier », dans J.-D. Beaudin, T. Vân Dung Le Flanchec (éd.), *Styles, genres, auteurs. 5, Marguerite de Navarre, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras*, Paris, PUPS, 2005, p. 75-87, notamment p. 79-83. Voir aussi V. De Santis, « "Imiter le Cantique des cantiques". Présence du texte biblique dans l'œuvre de Chénier et dans la poésie au tournant des Lumières », dans M. Barsi, A. Preda (éd.), *Le Cantique des cantiques dans les lettres françaises*. Convegno internazionale di studi. Gargnano, Palazzo Feltrinelli, 24-27 giugno 2015, Milano, LED, 2016, p. 181-201, notamment p. 194-195.

## RÉSUMÉS

Le Romantisme serait à la littérature ce que 1789 est à la politique. Cette idée, qui date du Romantisme, n'a pas vraiment été remise en question. Elle oblitère pourtant vingt années d'histoire littéraire car les *Méditations poétiques* paraissent en 1820. Qu'en est-il notamment de la poésie parue entre 1789 et l'essor de Lamartine, Vigny et Hugo, dont on a souvent souligné le caractère artificiel, froid et alambiqué ? Elle prépare la poésie à venir. Parny, Léonard ou encore Chénier adoptent une rhétorique de la transparence prosaïque qui leur permet de légitimer la poésie face aux attaques que la Raison porte alors contre l'artifice poétique.

Romanticism would be to literature what 1789 is to politics. This idea, which dates back to Romanticism, has not really been challenged. However, it obliterates twenty years of literary history because the *Poetic Meditations* were published in 1820. What about the poetry published between 1789 and the rise of Lamartine, Vigny and Hugo? Critics have often noted its artificial, cold and convoluted nature. Yet she is preparing the poetry to come. Poets such as Parny, Léonard or Chénier adopted a rhetoric of prosaic transparency that allowed them to legitimize poetry against the attacks that Reason then made against poetic artifice.

## INDEX

**Keywords** : tournant des Lumières, neoclassicism, prosaicism, naivety, artifice

**Mots-clés** : tournant des Lumières, néoclassicisme, naïveté, artifice, prosaïsme