

Élégie héroïque et tragique moderne chez Joseph Treneuil

Pierre Loubier

« UN NOUVEAU GENRE DE POÉSIE »

Dès les premières années de l'Empire (« Les tombeaux de Saint-Denis » de Joseph Treneuil, son œuvre la plus célèbre, datent de 1806), mais surtout sous la Restauration, le « parti pleureur », selon l'expression goguenarde de Michelet, peut s'adonner librement à l'expression des malheurs des temps révolutionnaires dans le dessein d'en construire la contre-épopée édifiante. Il s'agit d'élaborer un discours qui puisse s'épancher dans l'espace public et dire ce qu'ont souffert nombre de Français afin de justifier le geste de *restauration*. Dans le champ des arts, cette opération emprunte principalement les voies du théâtre, parce que c'est sur cette tribune que peut s'incarner, dans des fictions souvent familiales ou des déplacements spatio-temporels, tout un tragique moderne.

Faire pleurer n'est pas l'essentiel, et Michelet le sait bien, il faut encore impressionner les esprits en affirmant le lien entre attachement à des valeurs éternelles (Dieu, le Roi) et référence à des circonstances récentes ou actuelles. Ainsi pourrait se définir un tragique de la modernité – c'est-à-dire une lamentation oppositionnelle devant le vide ouvert par la Révolution sous des pas qui foulent le seuil d'un siècle pavé de tombeaux¹. Tragique de la modernité qui est aussi une modernité du tragique, c'est-à-dire une poétique

¹ « Le seuil de notre siècle est pavé de tombeaux », Alfred de Musset, « À la Malibran », *Poésies nouvelles*.

empirique de « l'expression de la société » selon la définition nouvelle que Bonald propose de la littérature. Quelle voix donner à un sentiment qui n'avait peut-être pas occupé l'esprit collectif depuis les guerres de religion : le sentiment d'un tragique de l'affrontement au *sans nom* de l'horreur historique ? La préface de l'éditeur à la seconde édition (posthume) des poésies de Joseph Treneuil² emploie un discours révélateur de cette gravité :

Les grands événements que sa muse a entrepris de célébrer occuperont dans l'histoire une place à jamais mémorable ; mais la poésie a dû s'en emparer pour les graver plus efficacement encore dans la mémoire des hommes. C'est en retraçant aux peuples, avec cette courageuse énergie, les suites funestes de leur mépris pour les doctrines conservatrices de l'harmonie des sociétés [...] que la poésie remonte à sa céleste origine, et se rend digne de sa mission première³.

La fonction mémorielle (comme Rantaine, il faut graver Treneuil en soi⁴) de la poésie, lyrique ou dramatique, se fonde sur une énergie purement idéologique. On ne s'attendrait pas à voir énergie et élégie mêler leur expression, mais il est question d'*efficacité* et le genre de l'*élégie héroïque* apparaît alors, aussi bien dans ses manifestations textuelles que dans leur escorte préfacielle et méta-poétique, comme un modèle alternatif à la tragédie, et qui en redéfinirait les contours. La notice sur l'auteur insiste sur la nouveauté de la démarche :

[...] l'inspiration [...] l'entraîne dans les régions inconnues, dans les sentiers les moins fréquentés. / Tels étaient ceux où M. Treneuil se trouvait engagé par la nature même de ses sujets et par la manière dont il les avait envisagés. Des choses inouïes à raconter, et dont la plupart étaient encore sans nom, parce qu'elles avaient jusqu'alors été sans exemple : un milieu juste, mais difficile à garder, entre l'horreur du crime et la charité que la religion commande envers le criminel, tout sortait ici de l'ordre des idées vulgaires ; tout conduisait le poète dans les routes où il ne pouvait reconnaître pour se guider, les traces d'aucun devancier⁵.

Voici donc les lettres françaises « enrichies d'un genre nouveau de poésie⁶ » : il convient de vérifier l'annonce en mesurant ce que l'élégie des malheurs de l'Histoire conserve des codes dramaturgiques tragiques en

² *Poèmes élégiaques de feu Jos. Treneuil. Nouvelle édition, augmentée d'une notice sur l'auteur, et de plusieurs pièces inédites*, Paris, Firmin Didot et Bosange, 1824, 398 pages. C'est cette édition que je cite.

³ « Préface de l'éditeur », *Poèmes élégiaques de feu Jos. Treneuil*, p. v et vj.

⁴ Occasion de rappeler que Rantaine, personnage des *Travailleurs de la mer* (1866), sait le poème de Treneuil *par cœur* (« Les tombeaux de Saint-Denis » comptent 406 vers).

⁵ « Notice sur Jos. Treneuil », *Poèmes élégiaques de feu Jos. Treneuil*, p. xij.

⁶ *Ibid.* p. xix.



Portrait de Joseph Treneuil, dans *Poèmes élégiaques de feu Jos. Treneuil. Nouvelle édition, augmentée d'une notice sur l'auteur, et de plusieurs pièces inédites*, Paris, Firmin Didot et Bosange, 1824.

place, ce qu'elle acquiert en autonomie (en auto-définition en quelque sorte) et ce qu'elle apporte à la définition globale de l'élégie, en pleine turbulence à cette époque même⁷.

DISPOSITIF ÉDITORIAL ET CONFIGURATION TRAGIQUE

Commençons par décrire succinctement le dispositif éditorial mis en place par le volume. Outre les éditions originales des poèmes, il existe deux éditions en volume, l'une de 1817, un an avant la mort de Treneuil (la fameuse année 1817 décrite par Hugo dans *Les Misérables*), l'autre en 1824, six ans après sa mort. Il est évident que l'édition de 1824 est de loin la plus complète et la plus idéologique en ce que cette période est peut-être le point culminant du « moment nécrophile », selon l'expression d'Emmanuel Fureix⁸. Les funérailles de Louis XVIII sont célébrées en grande pompe, et tout autant l'avènement de Charles X (rappelons que Treneuil est jusqu'à sa mort « bibliothécaire de Monsieur »). Mais un porte-à-faux chronologique tout à fait significatif s'expose entre la temporalité des événements narrés, celle de la rédaction des poèmes et celle de leur publication. L'indignation, peu compatible en effet avec le registre élégiaque mais clairement formulée dans les poèmes, est quelque peu émoussée par le recul temporel. Et cependant perdure l'intensité d'un effet traumatique lié aux événements révolutionnaires, à la geste tragique des « saturnales » ou aux « festins de cannibales », comme une sorte de travail de deuil public, utile au moment où doivent se restaurer pleinement « les doctrines conservatrices de l'harmonie des sociétés », contre les poussées barbares voire dionysiaques. Cette efficacité mémorielle liée à ces jeux temporels est un premier élément de définition d'un tragique moderne : une parole longtemps contenue peut enfin se libérer. Le texte se déploie entre la réaction à l'actualité et le début d'un processus de discours historique visant au mémorable, au monument, voire au geste d'expiation et de dépassement. Il est à noter que, mort en 1818, Treneuil n'a pu exercer son art de maître de l'élégie héroïque à propos de l'assassinat du duc de Berry – mais le jeune Victor Hugo et avec lui un certain nombre d'élégiaques de circonstance ont montré que l'élégie

⁷ Je renvoie à mon essai *La Voix plaintive – Sentinelles de la douleur — Élégie, Histoire et Société sous la Restauration*, Paris, Hermann, 2013, chapitre I « Le champ de l'élégie » en particulier.

⁸ Emmanuel Fureix, *La France des larmes – Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Paris, Champ Vallon, 2009.

héroïque, même sous d'autres noms (ode, hymne, hommage, dithyrambe, héroïde, et même idylle), avait trouvé une forme de légitimité générique⁹.

Le volume est construit sur un système ternaire au sein duquel chaque type de discours expose sa dépendance à l'égard des deux autres : premièrement, un *Discours sur l'élegie héroïque* de 150 pages, long panorama généalogique de la Bible à... Treneuil ; deuxièmement, un ensemble de poèmes composé de cinq élégies héroïques (« Les tombeaux de Saint-Denis », « L'Orpheline du Temple », « L'héroïsme de la piété fraternelle », « La captivité de Pie VI » et « Le martyr de Louis XVI ») et d'autres pièces « diverses et inédites » dont certaines peuvent être rattachées au genre nouveau, comme le « Chant funèbre » sur la mort du roi Josias ; et, troisièmement, un ensemble de notes, historiques et littéraires, parfois développées, pour chacune des cinq élégies héroïques.

L'événement et le poème originels sont la profanation des tombes royales de Saint-Denis et le poème composé « sur le théâtre même du sacrilège » – composé, précise la notice, longtemps avant les cérémonies d'expiation de 1806. Le lien indissoluble entre l'événement séminal (« fondateur » par la béance qu'il ouvre, en quelque sorte) et le poème est garanti par le système des notes qui authentifient les faits et apportent les *preuves* qui étayent les images, narrations ou visions, mais cette garantie est aussi l'argument majeur qui justifie la nécessité et la nouveauté du recours au genre de l'*élégie héroïque* que définit le discours liminaire, dans sa dimension généalogique et méta-poétique. Dans cette configuration, tout rayonne donc à partir de cette *chose inouïe à raconter et sans nom* qu'est l'atteinte au(x) corps de la famille royale¹⁰. L'affrontement à l'irreprésentable conduit donc à un double geste de fixation du mémorable (discours historique, discours de mémoire des choses à raconter) et de recherche esthétique (quels modèles, quelles innovations pour dire le *sans nom*?).

⁹ Voir *La Voix plaintive*, *op. cit.*, chapitre II, p. 168-191.

¹⁰ À l'heure où Hugo écrit pour *Le Conservateur littéraire*, son frère aîné Abel publie un ouvrage sur les tombeaux de Saint-Denis, *Les Tombeaux de Saint-Denis*, ou *Description historique de cette abbaye...* Par J. A. ****, [Jean Abel Hugo] : « Les violations commises à Saint-Denis causèrent une indignation générale en Europe et en France. Les révolutionnaires qui n'avaient pas abjuré tout sentiment de pudeur et d'honnêteté rougirent de ces profanations odieuses. Un poète fanatique avait excité les conventionnels au sacrilège, des poètes religieux consacrèrent leurs chants au souvenir des Rois outragés dans leurs sépultures. La faveur publique fut le prix mérité de cette conduite ; et parmi les poèmes qui furent proposés pour les prix décennaux, on remarqua au premier rang « Les Tombeaux de Saint-Denis » par M. de Treneuil. L'outrage fait à la majesté du cercueil inspira aussi très noblement un poète que la muse classique a adopté, feu M. le marquis de Fontanes. » (Paris, Tastu, 1825, p. 120).

UN GESTE GÉNÉALOGIQUE

Cela ne signifie pas que le double geste aboutit, mais qu'il a lieu, et signe par là la naissance d'une démarche de décanonisation des genres (ici celui de l'épique) qui privilégie le fond sur la forme : « Distinguons une fois pour toutes l'épique du poème en vers épique » affirme le « Discours » (p. 68), tandis qu'une note précise : « Quoique ce soit l'union de la matière et de la forme qui détermine les différentes espèces de poèmes, cependant c'est moins la forme que le fond qui en constitue l'essence » (p. 70). Il suffit, si l'on peut dire, de substituer une perception épique de l'Histoire à l'Épique (si tant est qu'on puisse en fournir une définition générique unique et non-diachronique), de même que le sentiment du tragique, qui relève d'une philosophie, supplante la Tragédie, qui relève d'une poétique, à la même époque, comme l'ont montré Peter Szondi et Marc Sagnol à sa suite¹¹. Sans oublier le fait, capital, que le « fond » épique de la nouvelle épique est, justement, essentiellement construit sur le sens du tragique moderne : l'épique héroïque n'a évidemment rien à voir avec l'épique érotique fermement écartée comme impure¹². L'épique héroïque toutefois n'est pas exactement l'épique nationale à la grecque : appelée aussi « vendéenne », elle n'exclut pas cette référence généalogique (Treneuil tout comme Delavigne cite l'*Anacharsis* de l'abbé Barthélemy¹³), de sorte que l'on pourrait dire que, comme l'ode du jeune Hugo, elle est « la messénienne de l'opinion royaliste¹⁴ ». Mais reste que l'épique nationale (celle du jeune Nerval par exemple) référée à la tradition

¹¹ Peter Szondi, *Essai sur le Tragique*, Paris, Circé, 2003 et Marc Sagnol, *Tragique et tristesse*, Paris, éd. du Cerf, 2003.

¹² L'épique érotique est une « fausse épique » qui « chante ses impudiques triomphes » (p. 79). Le tout jeune Victor Hugo a lui aussi violemment rejeté cette épique érotique (voir mon étude « Victor Hugo et les épiques de la vie privée », 2007, Groupe Hugo, disponible sur *groupugo. div. jussieu. fr*).

¹³ *Discours sur l'épique héroïque*, dans *Poèmes épiques de feu Jos. Treneuil, op. cit.*, p. 62 et p. 64. Delavigne affirme : « J'ai préféré la forme de l'épique, que des auteurs très-anciens ont souvent choisie pour retracer les malheurs des nations [...] (*Anacharsis*, ch. XL). Tout le monde a lu, dans le *Voyage d'Anacharsis*, les épiques sur les malheurs de la Messénie ; j'ai cru pouvoir emprunter à Barthélemy le titre de *Messéniennes*, pour qualifier un genre de *poésies nationales* qu'on n'a pas encore essayé d'introduire dans notre littérature ». *Œuvres complètes de Casimir Delavigne*, Paris, Didier, édition de 1855, p. 485. Pour Treneuil, le psaume de David « Super flumina Babylonis » est « devenu pour nous une *épique vraiment nationale*, par l'application dont elle est susceptible » (*Discours sur l'épique héroïque, op. cit.*, p. 43). Je souligne.

¹⁴ Alfred Nettement, à propos des premières odes de Hugo : « Ses premiers chants furent les Messéniennes de l'opinion royaliste », *Histoire de la littérature française sous la Restauration*, Paris, Lecoffre, 1874, t. I, p. 290.

grecque est réservée au camp libéral, au prix de quelques chevauchements¹⁵. L'élegie héroïque trouve donc sa généalogie authentique dans le chant de lamentation biblique qu'elle actualise, et mâtine de quelques inflexions empruntées à la tragédie grecque¹⁶. Treneuil, à l'issue de son historique complet de l'élegie héroïque, se prévaut d'en être l'inventeur : « Tels étaient les morceaux les plus remarquables que nous devions à l'élegie héroïque, lorsque j'entrai dans ce champ, presque inculte¹⁷ [...] ».

Le jugement d'Henri Potez est bien sévère quant à cette invention. Pour l'historien de l'élegie en France avant Lamartine, le *Discours sur l'élegie héroïque* « est en réalité un long développement mou et confus, et souvent déclamatoire, et qui n'est guère qu'une amplification ». Quant aux poèmes :

Populaires sous l'Empire, car l'opposition y trouvait sa pâture et aux abords de la Restauration lorsque les exilés rentraient en France, les œuvres de Treneuil sont aujourd'hui absolument illisibles. Ce sont d'infinis gémissements, entremêlés de cantiques d'immortalité, de visions religieuses, le tout délayé dans une langue lâche, molle et sans caractère¹⁸.

Voilà Joseph Treneuil habillé pour l'éternel hiver des histoires littéraires qu'on ne consulte jamais¹⁹. Il n'empêche que le dispositif discours-poèmes-notes fonctionne, ne serait-ce que pour signaler le besoin grandissant d'un genre nouveau pour dire l'histoire et gagner une certaine diffusion « populaire²⁰ ».

¹⁵ Voir *La Voix plaintive*, *op. cit.*

¹⁶ Pour Treneuil, Euripide, mais aussi Sophocle et Eschyle, ont aussi un accent élégiaque « très-pathétique ». « [...] le sombre, le terrible Eschyle lui-même n'est pas toujours étranger aux larmes », *Discours sur l'élegie héroïque*, *op. cit.*, p. 65. Les monologues des tragédies grecques ne sont pas autre chose pour Treneuil que des élégies héroïques.

¹⁷ Joseph Treneuil, *Discours sur l'élegie héroïque*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁸ Henri Potez, *L'Élegie en France avant le Romantisme, de Parny à Lamartine. 1778-1820*, Paris, Calmann Lévy, 1898. p. 369-370.

¹⁹ Paul Bénichou rétablit la vérité et rappelle à juste titre que « l'élegie était dans la tradition de l'Europe moderne, vouée surtout aux mélancolies d'amour et aux deuils privés. Treneuil voulait lui donner pour objet des épreuves publiques, en faire une plainte sur la Royauté et l'Église souffrantes. D'une façon générale la poésie de la contre-révolution veut être une poésie de douleur ». *Le Sacre de l'écrivain*, « Contre-Révolution et littérature », III, « Poète sacré et poète chrétien », Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 132.

²⁰ Il y a chez Treneuil un mouvement bien d'époque vers une écriture et une forme efficaces. C'est pourquoi il précise que c'est avec le vers élégiaque que les législateurs grecs « écrivaient leurs lois [parce que] cette forme était la plus propre à les graver dans l'esprit des enfants, à les rendre populaires », *Discours sur l'élegie héroïque*, *op. cit.*, p. 81. (Je souligne).

RÉCIT TRAGIQUE ET VOIX PLAINTIVE

Les raisons qui peuvent pousser à préférer la forme lyrique de l'élégie, fût-elle « héroïque », à la forme dramatique de la tragédie sont multiples, et passablement complexes.

Tout d'abord la forme lyrique n'exclut ni le descriptif ni le narratif. L'ampleur même des poèmes autorise une composition qui puisse agencer un récit en épisodes successifs, entrecoupés de discours (monologues, parties dialoguées, prosopopées, chants). On notera à ce propos un flottement significatif dans les titres rhématiques des textes : « élégies héroïques » pour le genre auquel ils appartiennent et qui est présenté comme nouveau, mais aussi « chant funèbre » en concurrence avec « poèmes élégiaques », qui est le titre de page de garde. Le « poème » suppose, dans la classification des genres poétiques en vigueur à l'époque, une pièce relativement longue et narrative, dont la visée est quasi philosophique : c'est ainsi que Vigny passera pour maître de ce sous-genre qui est rattaché par Émile Deschamps à l'Épique²¹. L'épithète « élégiaques » ajoutée à « poèmes » indique une couleur, une tonalité, un registre qui mêle au narratif de type épique (imitation d'actions) un élément purement lyrique, chanté en quelque sorte, de type pathétique (expression d'affects) : Hugo dirait : « Ô Homère, il faut que [l']épopée pleure²² ». On trouve d'ailleurs, dans le champ de l'élégie *ultra* ou non-politique, de nombreux « Chants élégiaques²³ ».

Les cinq élégies héroïques du recueil de Treneuil relèvent toutes de ce mélange du récit et du discours. Le poème « L'héroïsme de la piété fraternelle » est caractéristique de ce mélange du narratif et de la parole : Amélie de Hohenzollern est le personnage central du récit, qui conte la quête de la dépouille de son frère. *L'incipit* chante d'abord la mélancolie tendre de la

²¹ Voir Émile Deschamps, *Études françaises et étrangères*, Paris, Urbain Canel, 1828 : « Le Lyrique, l'Élégiaque et l'Épique étaient les parties faibles de notre ancienne poésie. C'est donc de ce côté que devaient se porter la vie de la poésie actuelle. Ainsi M. Victor Hugo s'est-il révélé dans l'Ode, M. de Lamartine dans l'Élégie, et M. Alfred de Vigny dans le Poème ».

²² « Les écrivains fils de la Révolution ont une tâche sainte. Ô Homère, il faut que leur épopée pleure », Victor Hugo, *William Shakespeare*, Troisième partie, conclusion, Livre II, « Le dix-neuvième siècle », Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 437.

²³ Alexandre Marie, *Chansons, romances et chants élégiaques*, (1820) ; Jean-Jacques Faucillon, *Chants élégiaques*, (1820) ; Alexandre Guiraud, *Poèmes et chants élégiaques* (1824) ; Frédéric Soulié, *Amours françaises, poèmes suivis de Trois chants élégiaques* (1824). L'ambiguïté demeure : chant peut se référer à Homère, mais aussi à la romance (parfois exotique comme chez Millevoye) et au *melos*.

fidélité aux morts puis présente les circonstances historiques (les massacres de Picpus, longuement détaillés dans la note²⁴) et topographiques de la quête (« Dans ce faubourg immense où l'active industrie [...] non loin de la barrière [...] etc. ») mais très vite l'attention se fixe sur la personne même d'Amélie, sa parole de lamentation (« Quel pouvoir malgré moi m'enchaîne dans ces lieux ?/Dit-elle; quel fantôme apparaît à mes yeux ?/C'est lui!... c'est Frédéric!... Je l'entends qui m'appelle!... ») ou bien le dialogue qu'elle engage avec un vieillard qui se trouve là pour les mêmes raisons. Lorsque le texte se fait trop référentiel dans la narration et lorsqu'il risque de perdre de la poéticité liée au sublime de la situation, la note vient s'inscrire pour prendre en charge, mais dans une autre zone du texte, l'ancrage temporel et idéologique du récit : c'est ainsi que tous les noms de personnages historiques (victimes des massacres) sont l'objet de portraits et de récits subsidiaires qui ne font que confirmer l'effet du récit principal (cela suppose bien sûr que l'on lise réellement les notes et qu'on leur accorde ainsi un statut équivalent au texte).

Mais « L'orpheline du Temple », par exemple, tout comme « La Captivité de Pie VI » engage un autre système énonciatif encore. En effet, la narration est assurée par l'orpheline elle-même (on le notera au passage, c'est une tendance récurrente de l'élegie que de confier la voix à de jeunes femmes, figures idéales de la Victime, comme dans le mélodrame). L'efficacité pathétique gagne ainsi en intensité. Sur le plan du discours, le lecteur accède à la *voix* directe qui est un long chant de lamentations de la recluse dans le Jardin :

Fuyez, songes affreux qu'enfantent les ténèbres ;
Sortez de ma pensée, ô souvenirs funèbres.

Sur le plan du récit, le lecteur s'associe à une narration subjective en temps réel, au présent de narration :

Le jour fuit ; il s'éteint ; des geôliers furieux
Le geste et le regard me chassent de ces lieux.

On pourrait dire que le poème remplit toutes les fonctions du monologue tragique, de type *lamento*, (que le désobligeant Henri Potez nomme « gémissements infinis ») tout en assurant une authentification dans un

²⁴ Ironie tragique de l'Histoire : c'est le lieu même de la réception de l'Infante et de Louis XIV en août 1660 qui devient en juillet 1794 un « champ de pleurs, de carnage et de deuil » (p. 241).

cadre spatio-temporel de type réaliste. Dans les deux cas, c'est l'*effet de présence* qui est recherché. Et, dans la mesure où le texte ne se pose pas, comme au théâtre, la question de sa représentation, il peut s'autoriser une ampleur et une autonomie impossibles au théâtre: un monologue de ce type n'est fait que pour la densité et la concentration de la lecture silencieuse et solitaire, ou à la rigueur, dans quelque salon ou société. En somme la textualité du poème l'emporte sur sa théâtralité, tandis que, pour autant, certaines rémanences du code dramatique peuvent être constatées ici et là.

Tout se passe comme si la partie élégiaque, la « voix plaintive » était prise en charge par la parole non-narrative de l'élégie, et la partie héroïque par la mise en place narrative et dramatique de ce que l'on nommera la « situation » tragique. L'énonciation à la première personne semble favoriser un processus d'identification ou du moins de *sympathie* lors de la lecture: la figure tragique paraît en effet moins lointaine et l'expression de sa douleur peut rejoindre des formes d'intériorisation de l'Histoire qui n'avaient pas jusqu'alors trouvé leur actualisation, leur expression. L'élégie héroïque serait alors le tragique mis à la portée de tous les orphelins de l'Histoire. C'est sans doute sur cette rencontre d'un public, sur cette extension de la communauté élégiaque, que mise Treneuil. Rappelons donc la formule de Michelet: « Le parti royaliste, vaincu en Vendée et ailleurs, réussit, s'étendit, surtout par les larmes et l'attendrissement. C'était le secret de ce parti pleureur²⁵. » Le lyrisme comme « structuration typique du discours²⁶ » est donc en quelque sorte instrumentalisé pour dire l'air tragique du temps: comme l'écrit Paul Ricœur, il existe bel et bien des « manières non-narratives de traiter du temps » (les monologues dans les tragédies, le chant, « la sempiternelle Élégie, figure lyrique de la plainte »). On pense bien sûr à la *méditation* lamartinienne: « C'est de bien d'autres manières que le *lyrisme de la pensée méditante* va droit au fondamental sans passer par l'art de raconter ». (Ricœur souligne²⁷). Mais l'on voit aussi s'opérer, à la faveur de cette expansion du lyrisme discursif, une autre mutation non moins capitale: l'élégie méditante, voire métaphysique (Lamartine encore) dessine le glissement vers une autre définition du lyrisme, non plus comme structuration typique

²⁵ Jules Michelet, *Histoire du XIX^e siècle*, Paris, Michel Lévy frères, t. II, 1873, p. 131. Cité par Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 132.

²⁶ Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique – Configuration discursive et interaction affective*, Bruxelles, Mardaga, 2003.

²⁷ Paul Ricœur, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1985, t. III, p. 389.

du discours mais comme mise en avant d'une attitude existentielle²⁸. Dans les cinq élégies héroïques de Treneuil, une seule met en scène l'auteur lui-même (ou le « sujet lyrique ») : « Les Tombeaux de Saint-Denis », poème séminal et en effet mémorable, sinon mémorisable. Mais cette mise en scène doit son efficacité au contraste établi dès *l'incipit* entre la figure du poète errant « pensif et solitaire » et la scène de l'horreur des profanations. On pourrait presque parler ici de mise en abyme puisque ce promeneur est le spectateur malgré lui d'une mise en scène macabre et effroyable. La question du *sans nom* est ainsi résolue par une focalisation littéralement spectaculaire, témoignant d'une fascination pour l'horreur : « Quelle fête, grand Dieu ! Quels hymnes et quels prêtres ! » L'antiphrase se fait la formule de l'irreprésentable : il y a bien un *théâtre* de l'horreur. Ce qui est élégiaque, c'est la souffrance et la plainte du spectateur, ce qui est héroïque, c'est l'énergie de sa voix. La fonction du poète est celle du coryphée, commentant et « célébrant » un événement tragique à la fois en temps réel et au cœur de l'espace public. Ballanche, au seuil de son élégie en prose sur la mort du duc de Berry écrit : « Cette élégie, composée dans le temps même, n'est ni un *récit* ni un *tableau* de l'événement affreux qui a plongé la France dans le deuil. Sous quelques rapports, elle pourrait être assimilée à ce que sont les *chœurs* dans les tragédies grecques²⁹. »

SIDÉRATION LYRIQUE ET VIOLENCE HISTORIQUE

Le geste sacrilège de la profanation des tombes royales, « sans exemple », appelle une esthétique elle-même sans exemple qui juxtapose deux versants du tragique : l'un pour dire la sidération lyrique face à l'horreur (la voix plaintive et cérémonielle du coryphée), l'autre qui est l'horreur elle-même, sa violence archaïque en quelque sorte. Ce tragique archaïque est celui d'un niveau profond, qui fait s'affronter littéralement dans le texte deux grosses voix. Celle du peuple ivre de violence retentit : les profanateurs fondent le plomb des tombes « Tandis que mille voix, au massacre aguerries /

²⁸ Antonio Rodriguez, *op. cit.* Nos remarques sont à nuancer, car Treneuil lorsqu'il évoque la célèbre « Chute des feuilles » de Millevoeye, semble s'étonner d'un « tableau dont ce poète mourant à la fleur de l'âge est à la fois le sujet et le peintre », (*Discours sur l'élégie héroïque*, *op. cit.*, p. 144, je souligne) ce qui pourrait prouver que la définition « romantique » du lyrisme fondé sur une attitude existentielle n'est pas évidente à ses yeux plutôt classiques.

²⁹ Pierre-Simon Ballanche, *Œuvres complètes*, réimpression de l'édition de 1833, 6 vol., Slatkine Reprints, Genève, 1967, t. I, p. 429. (Je souligne).

Commencent à hurler les hymnes des furies », et celle de Dieu, pure et définitive, profère des mots qui promettent le châtement « par la voix des orages³⁰. » La voix (moins formidable) de l'élégiaque solitaire joue quant à elle une autre partition, davantage marquée par l'affect, le *pathos*, les turbulences de la psychologie (la plainte est toute vibrante d'indignation – *Klage* pourrait se faire *AnKlage*). Où l'on retrouve le « terrible Eschyle » adouci de paroles de plainte. De sorte que la théâtralité du texte met en évidence le caractère moderne, inouï, du sentiment du tragique, défini précisément comme la confrontation brutale avec une strate archaïque, enfouie, euphémisée par des générations de classiques, du Tragique. Le tragique moderne n'est donc pas la négation du tragique antique, mais au contraire l'expression des stratégies diverses pour amortir la violence de l'irruption scandaleuse d'un tragique archaïque lié à la mort, à ses bords (imminence, attente, recherche du corps et d'une sépulture, deuil), et à ses corps (la matérialité de la dépouille et l'importance du Tombeau). Cette mort est obsessionnellement présente dans les cinq élégies : l'orpheline du Temple, le pape Pie VI, Louis XVI l'attendent ; le promeneur solitaire des « Tombeaux de Saint-Denis » et Amélie de Hohenzollern, la sœur fidèle plongent littéralement³¹ dans la réalité des restes corporels et vivent une expérience physique du deuil :

C'est alors qu'Amélie, en proie au désespoir,
S'impose et veut remplir un plus affreux devoir :
Seule, elle va tenter un effort magnanime ;
Pour y chercher son frère, elle affronte l'abîme,
S'attache toute entière à cet horrible choix,
Et l'appelle des yeux, des mains et de la voix³².

Parmi ces stratégies, il en est donc une que l'on pourrait nommer dramaturgie fantastique des voix (l'affrontement des grosses voix signalé plus haut), qui emprunte un paradigme davantage lié à l'opéra qu'au théâtre. Le spectateur des « Tombeaux de Saint-Denis » est témoin prophétique d'une harmonie tantôt infernale tantôt angélique, façon de référer l'élégie

³⁰ L'élégie héroïque est une élégie de la parole : dans « Les Tombeaux de Saint-Denis » toujours, le poète apostrophe (*in petto* car il y a danger) les monstres, puis le fantôme de Henri IV lui parle, puis une « effroyable voix retentit », celle d'un révolutionnaire activant ses troupes, puis des « corps transparents » descendent, planent et chantent un chœur, puis le poète apostrophe Bossuet...

³¹ « Cependant j'abordai les caveaux funéraires/De ce royal trésor sacrés dépositaires:/J'y plonge [...] », (« Les Tombeaux de Saint-Denis », p. 152) (Je souligne).

³² « L'héroïsme de la piété fraternelle », p. 238.

aux cantiques hébraïques³³ et d'imaginer de vastes proférations encore audibles au présent. Il voit, il entend à deux niveaux : les actes eux-mêmes (fiction de témoignage) et leur vibration surnaturelle (prophétie, vision). La généalogie biblique de l'élegie héroïque permet ces jeux d'ancrage et d'hallucination des faits tragiques : il y a dans ce haut langage une dimension prophétique qui associe l'Histoire au Mythe. La figure du Destin antique est christianisée sous la forme du prophète biblique (comme Jérémie) ou actuel, comme ce Père Beauregard, oracle et orateur troublant, annonciateur de la Révolution française *depuis 1778* comme le précise une note des « Tombeaux » (p. 183), ou comme le vieillard endeillé en qui Amélie croit « voir, entendre un de ces hommes antiques/Que le ciel enrichit de ses dons prophétiques³⁴ », ou comme Pie VI lui-même dont le volcan de la Révolution a confirmé « les sinistres augures³⁵ ».

« ÉNERGIE DES FIGURES » ET HÉROÏSME SACRIFICIEL

Les cinq élégies héroïques de Treneuil sont, ou se veulent, donc aussi des récits exemplaires : le littéral et le figural, l'historique et le tragique s'y mêlent. Amélie est Amélie de Hohenzollern certes, mais aussi l'héroïne de la Piété fraternelle : sans être jamais nommée, Antigone est la figure tragique qui plane sur tout le poème. Mais la grandeur sublime du geste trouve son origine dans une généalogie moins païenne sans doute : en effet, après avoir détaillé en note l'histoire quasi mythique de la famille Hohenzollern, Treneuil se justifie : ces origines peuvent certes être regardées comme « *fabuleuses*, mais dans la science héraldique, on regarde les *ténèbres* même qui couvrent le berceau d'une maison comme un des titres de sa *grandeur*³⁶ ». Tout à coup, s'opère un saut entre la dimension purement historique du personnage (sa situation) et ses racines mythiques (sa dimension immémoriale ténébreuse). Ainsi l'héroïsme devrait sa définition davantage à la situation tragique, qui réactive la part de ténèbres et de grandeur des personnages, qu'à des gestes dits héroïques, même si le courage, la dignité et le devoir, et par-dessus tout le sens du sacrifice, sont présentés comme des qualités majeures. Nous sommes là pleinement dans un schème christique,

³³ « Les cantiques de deuil, ainsi que les autres, étaient chantés dans les fêtes religieuses et nationales » ; [plus loin sont évoquées] « la majesté des danses, cette grande scène d'harmonie ». *Discours sur l'élegie héroïque, op. cit.*, p. 58-59.

³⁴ « L'héroïsme de la piété fraternelle », p. 236.

³⁵ « La captivité de Pie VI », note, p. 270.

³⁶ P. 243, je souligne.

dans la mesure où la victime sacrificielle s'offre pour un renouvellement de la vie de la communauté³⁷ : ainsi Louis XVI montant à l'échafaud entend-il les paroles du prêtre :

La plus sainte, dit-il, de toutes les victimes,
S'immolant pour laver la terre de ses crimes,
Voilà votre modèle : eh ! quel autre soutien
Peut s'offrir, en ce jour, aux yeux d'un roi chrétien³⁸ !

La note va dans le même sens :

[...] ses infortunes et la religion l'ayant mis, si j'ose ainsi parler, *bors de toute proportion avec l'humanité*, les souffrances seules et la mort de l'Homme-Dieu peuvent être comparées aux longues douleurs et à la mort du martyr du Temple³⁹.

Le motif du martyr et du sacrifice, rattaché au thème christique et chrétien, se retrouve dans les odes de Hugo et dans toutes les élégies royalistes de l'époque : on pense tout particulièrement à celle de Loizerolles dans laquelle au parricide révolutionnaire répond symétriquement le sacrifice du père pour la vie du fils⁴⁰. Dans cette conception d'un sacrifice premier, fondateur, l'élégie exclut donc toute mollesse et tout abandon : dans son *Discours* liminaire, Treneuil insiste sur la « marche » de l'élégie de Jérémie sur la mort de Jérusalem (paradigme de toute lamentation sur la chute d'une cité) et notamment sur « l'énergie des figures⁴¹ ». Le chant II lui paraît supérieur au premier : « Les images en sont encore plus grandes et plus vives, la marche plus animée, la forme plus dramatique ». Nul doute alors que la surnature attachée à la parole du prophète biblique ne rejaillisse sur tous les sujets de parole présents dans les poèmes, à commencer par le sujet lyrique lui-même. La mort, omniprésente dans ces élégies, opère elle-même un geste d'écri-

³⁷ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 64 sq., sur la philosophie historique du tragique chez Walter Benjamin et la distinction entre sacrifice dernier (expiation) et sacrifice premier (fondation).

³⁸ « Le martyr de Louis XVI », p. 299.

³⁹ *Ibid.*, p. 304.

⁴⁰ Jean-Simon Aved de Loizerolles (Loizerolles fils), *La mort de Loizerolles, ou le triomphe de l'amour paternel, poème en trois chants, accompagné de notes historiques*, Paris, Dentu, 1813. Voir la préface : « [...] j'ai voulu constamment représenter mon père ou sur le devant de la scène vraiment tragique, ou du moins, dans un coin du tableau ». Je souligne.

⁴¹ « Telle est la marche de cette élégie. Que dirons-nous du feu poétique qui l'anime, de la hardiesse, de l'éclat, de l'énergie des figures et de la profondeur des sentiments ? », *Discours sur l'élégie héroïque, op. cit.*, p. 21.

ture ou de transfert de signes : elle grave et imprime son image sur les visages et sur la page⁴² et transmet une faculté proche de l'élection poétique :

Sans doute les vivants par de secrets rapports
Savent entretenir commerce avec les morts⁴³.

Un pont semble esquissé entre les *Nuits* d'Young et les grandes rêveries hugoliennes sur l'azur noir du deuil.

VERS UN TRAGIQUE ONTOLOGIQUE

Treneuil a ressenti le besoin de théoriser le genre qu'il *invente*, de le légitimer dans sa relative autonomie ou originalité, tout en l'inscrivant dans une généalogie d'ailleurs déjà exposée par Chateaubriand dans le *Génie*. Le geste généalogique est en soi une prise de position tout à la fois esthétique et idéologique. Le camp adverse ne s'en prive pas non plus : Casimir Delavigne, par son frère⁴⁴, et surtout par Auguste Baron dans son *Essai sur l'ancienne élégie grecque*⁴⁵, indique délibérément le modèle grec, lui aussi passablement réinterprété en fonction de choix très actuels. Quand l'élégie héroïque se nomme ode chez Hugo (la plupart des odes du livre I de *Odes et ballades* sont bel et bien des élégies héroïques⁴⁶), elle se libère cependant de cette généalogie et gagne en intensité, en cohérence et en énergie pour dire le tragique des temps révolutionnaires. L'ode quatrième « Quiberon » récuse même les « chantres des pleurs sans fin » et se tourne (comme André Chénier dont Hugo salue l'énergie) vers l'iambe, plus apte à « flétrir les bourreaux ».

Le propre du moderne, fût-il celui du tragique, reste son obsolescence assez rapide. Il y a bien un geste de recherche d'un discours adapté à la nouveauté des événements historiques sans nom et sans exemple, mais, quelle que soit la marque idéologique qu'on lui imprime (élégie ultra, élégie nationale), les larmes se tarissent et leur excès même en annule la puissance

⁴² Amélie, dans « L'héroïsme de la piété fraternelle », p. 231 : « Et la mort sur mes traits imprima son image ».

⁴³ *Ibid.*, p. 233.

⁴⁴ Germain Delavigne, « Réflexions sur l'esprit et le caractère des *Messéniennes* », dans les *Œuvres complètes de Casimir Delavigne*, Paris, Didier, 1855.

⁴⁵ Cet essai est publié dans les *Messéniennes et poésies diverses de C. Delavigne*, Paris, Dufey et Vezard, 1831.

⁴⁶ On y retrouve les mêmes figures, le même personnel : le vieillard prophétique dans « La Vendée », les spectres, les tombeaux dans « Les vierges de Verdun », la figure d'Antigone dans « La mort de Mademoiselle de Sombreuil », etc.

pathétique ou persuasive. La voix plaintive s'épuise à rester dans le registre des lamentations et s'expose assez vite à des échappées du côté du macabre, du fantastique à grand spectacle, ou du côté de l'indignation vindicative et si peu chrétienne: « La fureur d'Archiloque est interdite aux plaintes de Simonide », telle est la dernière phrase du *Discours sur l'élegie héroïque* lui-même, qui peine à ne pas transgresser cet interdit. Le rapport tensionnel entre élégie et énergie reste donc extrêmement vivace et explique peut-être la relative brièveté de la période de l'élégie politique: un poète comme Lamartine saura échapper à cette aporie, en déjouant l'obsolescence d'une élégie trop *située* historiquement et idéologiquement. La parution des *Méditations poétiques* au beau milieu du concert élégiaque suscité par la mort du duc de Berry fait sentir cette prise de distance dès son avant-propos:

Nous sentons que le moment de cette publication n'est pas très heureusement choisi, et que ce n'est pas au milieu des grands intérêts politiques qui les agitent, que les esprits conservent assez de calme et de liberté pour s'abandonner aux inspirations d'une poésie rêveuse et entièrement détachée des intérêts actifs de ce monde; mais nous savons aussi qu'il y a au fond de l'âme humaine un besoin imprescriptible d'échapper aux tristes réalités de ce monde, et de s'élancer dans les régions supérieures de la poésie et de la religion⁴⁷.

Son élégie métaphysique, quasiment désarrimée de l'Histoire, dira le tragique moderne aussi, mais à un autre niveau, plus ontologique⁴⁸, un tragique de l'abandon, de l'isolement, de l'angoisse, du désespoir, un « tragique interne à sa propre subjectivité⁴⁹ », en un mot: un tragique pleinement romantique.

⁴⁷ Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, éd. Aurélie Loiseleur, Paris, Classiques de Poche, 2006, p. 493.

⁴⁸ Voir Aurélie Loiseleur, *L'Harmonie selon Lamartine*, Paris, Champion, 2005.

⁴⁹ Marc Sagnol, *op. cit.*, p. 88, à propos d'*Antigone*, ici plus figure mélancolique qu'héroïne politico-tragique.