

Mollesse de l'élégie

1778-1829

Pierre Loubier

1. - L'élégie est un genre poétique, pas une forme.

1. bis - On peut donner à l'élégie la forme que l'on veut.

Emmanuel Hocquard¹

D'Archiloque à Emmanuel Hocquard, dans le grand récit des tribulations de l'élégie, l'épisode du tournant des Lumières occupe une place de choix, pas seulement en raison de l'inflation quantitative de la production élégiaque² mais surtout en raison des paradoxes qualitatifs qui lui sont associés. Une approche diachronique, soucieuse d'évaluer les mutations de l'élégie, pourra ainsi s'appuyer sur les variations sémantiques d'un mot qui à bien des égards pourrait apparaître comme le pendant de l'Énergie: la Mollesse. « Pendant » et non « antithèse », car dans l'« âme amollie » par la volupté mélancolique³, les réseaux sémantiques s'entretissent de manière parfois inextricable, à l'image des « cheveux épars » de l'allégorie qui figure l'élégie depuis Ovide. Signe de deuil autant que d'abandon sensuel, cette aromatique toison exhale en effet de bien troubles parfums. Certes « le plaisir conçu comme mollesse, comme délicatesse est anti-énergique et ne suffira pas à certaines âmes⁴ » (ce qui suppose d'aller jusqu'à souffrir pour jouir), mais l'on pourra ici soutenir que l'élégie est

1. « Cette histoire est la mienne – Petit dictionnaire autobiographique de l'élégie », *Ma Haie – Un Privé à Tanger II*, P.O.L., 2001, p. 461.

2. Voir Catriona Seth, « L'élégie dans *L'Almanach des Muses*, 1765-1833 », et Jean-Noël Pascal, « L'élégie aux concours des *Jeux Floraux*, 1807-1830 », *Cahiers Roucher - André Chénier*, n° 25, mars 2006. Voir aussi *L'Élégie en France avant le Romantisme (de Parny à Lamartine)* de Henri Potez, Calmann Lévy, 1899.

3. Gabriel Legouvé, « Nous ressentons alors dans notre âme amollie / Toute la volupté de la mélancolie », « La Mélancolie », *Œuvres complètes*, t. II, *Poèmes*, L. Janet, 1826, p. 177.

4. Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, PUF, 1988, p. 299.

parfois *aussi* une énergie, plus diffuse, plus molle sans doute, mais à la manière de la pulsation sourde d'une « rhétorique profonde ». Depuis les « molles langueurs » des *Poésies érotiques* de Parny (1778) jusqu'à la « retrempe » de l'élégie proposée par Joseph Delorme éditée par Sainte-Beuve (1829), cette mollesse ne cesse donc de hanter l'élégie comme une tentation et une répulsion, une cause et un effet, un plaisir et une douleur.

La mollesse, comme l'énergie du reste, se situe en effet au point d'intersection, désignable par un « je ne sais quoi », du *concret* (une physique des corps, entre solide et liquide, quelque chose de l'ordre du mélange desdits corps) et de l'*abstrait* (une figure psycho-affective, valorisée diversement par la morale et l'idéologie). L'intersection concerne également d'autres catégories (positif / négatif; masculin / féminin; érotique / métaphysique) et frise, on le voit, l'indétermination. Mais cette indétermination se transfère à son tour, insensiblement, à des catégories plus spécifiquement esthétiques, littéraires, génériques (une poétique du Lyrique en l'occurrence), et finit par se cristalliser sur la question de la forme et singulièrement sur celle du vers. L'élégie serait-elle une forme molle, un genre informe, voire une non-forme? Par « informe », on entendra donc indifféremment : ce qui n'a plus de forme, ce qui n'en a pas encore, ce qui en a plusieurs, dans l'ordre du langage, dans celui du sujet et dans celui du monde : tout cela relevant de l'élégie, genre de la plainte, de la perte ou du vain espoir, des voix ébauchées ou mourantes, du lieu dépeuplé et du temps perdu.

La question recouvre de manière égale, c'est-à-dire non-hiérarchique, celle de l'*imaginaire* de l'élégie et celle de sa *réalisation* dans la langue poétique. C'est pourquoi la lancinante question de la *valeur* reste ici en suspens tant l'ambivalence et la variabilité de l'idée de mollesse perturbent profondément l'évaluation esthétique. Une telle approche va sans doute au-delà de la stricte (?) définition formelle, générique et historique de l'élégie pour effleurer la triple question d'un passage des Belles Lettres à la Littérature, de la réévaluation du Lyrique et de l'assomption du Lyrisme dans son acception romantique⁵. En somme, un étrange chassé-croisé,

5. Sur la distinction Lyrique/Lyrisme, voir Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique – Configuration discursive et interaction affective*, Mardaga, 2003, Introduction : le *Lyrique* est une « structuration typique du discours », tandis que le *Lyrisme* est une « notion historiquement située dans la tradition romantique, qui engage un imaginaire de la création poétique et rend esthétique une attitude existentielle ».

instable, à tout moment réversible, semble s'opérer dans les limites de la petite diachronie de notre période : l'imaginaire de l'élégie, *a priori* fondé sur les contours flottants d'une mollesse généralisée et quasi structurelle, se révèle en fait soumis à un codage assez figé, en quelque sorte préformé, tandis que, du côté d'une poétique effective de l'élégie, ce qu'on croirait réglé et normé n'est en fait que l'aventure de ses métamorphoses et d'une sorte d'empirisme scriptural, comme le frémissement ténu d'une modernité. L'informe serait alors plus un atout qu'une infirmité, même si la forme ne dit pas son dernier mot.

« POINT DE FORME PARTICULIÈRE »

L'Art poétique a fixé l'image de l'élégie en une allégorie devenue commune et reprise partout :

La plaintive Élégie, en longs habits de deuil,
Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.
Elle peint des amans la joie & la tristesse.
[...]
Il faut que le cœur seul parle dans l'Élégie⁶.

Ce chromo a longtemps valu pour définition du genre, parce qu'il permettait de manière commode de lui donner un visage, voire d'érotiser, sur le mode capillaire hérité des Latins, une certaine idée de l'élégie en lui conférant un corps et des attributs, tout en le distinguant de genres connexes, comme l'idylle ou l'épigramme. L'ambiguïté érotique de la pleureuse (séduction du deuil dont l'image troublante de la passante baudelairienne est sans doute un lointain reflet), la dualité non explicitée joie/tristesse, l'affectation de l'élégie aux choses du cœur, tout cela a quelque chose d'un peu rapide, voire de décevant dans la perspective des fonctions supposées d'un *art poétique*, d'autant que la question de la forme n'est pas abordée. Dans ses *Principes de la littérature*, au dixième et dernier des chapitres consacrés à la poésie lyrique (position qui en dit long sur le statut accordé au genre⁷), l'abbé Batteux reprend l'image, mais sans

6. Boileau, *Art Poétique*, II, v. 39-41 et 57. *Les quatre poétiques*, trad. et comm. par Batteux, éd. de 1771.

7. « [...] nous plaçons ici comme une dépendance de l'Ode le peu que nous avons à en dire », Abbé Batteux, *Principes de la littérature*, cinquième éd. (1775), Slatkine Reprints, 1967, p. 295-298. (Les soulignements sont les nôtres).

nommer Boileau: « L'Élégie doit avoir les cheveux épars: elle doit être négligée, en habit de deuil, triste: elle gémit & se plaint à peu près comme Phèdre dans Racine. » On notera que les cheveux épars se paraphrasent en négligence. Cette figure *négligée*, signe de l'abandon tragique confirmé par la référence à Phèdre, prend du même coup une dimension esthétique liée davantage au genre dramatique qu'au lyrique⁸ (l'élégie suppose une *actio* elle-même étayée par un corps, une plastique, des postures, des effets visuels, d'où son rapport à l'image, au chromo). En effet, que l'élégie renonce ainsi aux attributs de sa beauté, prouve combien ce sacrifice s'accorde à la *rupture* qu'est la douleur: « Voilà le vrai ton & la marche *rompue* de l'Élégie » ajoute Batteux après avoir cité Racine.

Batteux s'appuie sur une idée capitale: chez les Latins « le nom d'élégie tenoit à la *forme* du poème aussi-bien qu'au *fond des choses* ». Que faire si le distique hexamètre/pentamètre ne constitue plus une forme-sens⁹? « chez nous, comme *il n'y a point de forme particulière* pour ce genre de poésie, on ne le distingue gueres que par la nature même du sentiment qui y est exprimé ». L'abbé, soucieux de « former le goût des jeunes gens », ne tient ni à encourager en eux la contemplation de femmes abandonnées, car, qu'elles soient « fades & langoureuses, ou trop assaisonnées », les élégies modernes pourraient inciter, pour le coup, à la mollesse, ni à prôner quelque négligence formelle que ce soit dans la pratique du vers lyrique. La négligence sera plutôt ici le signe du naturel, c'est-à-dire de l'abandon des « vains ornements » pour dire la vérité du sentiment. En somme, selon le précepte de Boileau, le « beau désordre » sera encore un « effet de l'art », façon, pour l'esthétique classique d'exprimer sa hantise phobique de l'informe.

Reste que Batteux introduit là quelques symptômes de doute, un peu comme si l'élégie, par son caractère fuyant, se révélait impossible à objectiver en son état actuel, comme si une boiterie s'instaurait entre la fermeté formelle de ses origines (le distique élégiaque – détail piquant – lui-même affecté d'une boiterie congénitale) et la réalité de ses manifestations plus récentes (évasives au demeurant¹⁰). Un certain nombre d'indices

8. Dans le poème de Legouvé mentionné plus haut c'est « Au théâtre sur-tout [que « l'homme sensible »] veut être touché », *op. cit.*, p. 175.

9. Les réflexions théoriques pour une définition générique de l'élégie traduisent les mêmes interrogations que celles de la Renaissance, époque à laquelle quelques tentatives eurent lieu pour reproduire en Français le distique élégiaque gréco-latin.

10. Batteux ne nomme guère que Madame Deshoulières.

témoignent de cet embarras du pédagogue censé savoir : « nous plaçons ici comme une dépendance de l'Ode le peu que nous avons à en dire », « l'Élégie se borne aux sentiments doux de tristesse ou de joie » suivi de : « Je ne sais même si la joie entre dans l'idée de l'Élégie », « Il est assez difficile de trouver parmi nous de bonnes Élégies ».

« L'ÉLÉGIE EST DEVENUE FADE »

La lecture des articles « élégiaque » et « élégie » de l'*Encyclopédie* confirme assez ces impressions. On y décèle le même effort pour maintenir un lien entre une forme et le *fond des choses*. L'argument est ici essentiellement celui d'une forme *naturelle* : Marmontel affirme que la forme du distique élégiaque latin, c'est-à-dire son « mélange alternatif », mime les ruptures de mesure, de voix ou de respiration liées aux affects¹¹ (joie ou tristesse, indifféremment). Jaucourt constate que le « désordre ingénieux » de Tibulle est « conforme à la nature » ; « Rien de médité, rien de concerté, nul art, nulle étude en apparence¹² ». Si, comme l'écrit Marmontel, l'élégie est « devenue fade », c'est que les modernes associent tel sentiment à tel ton de manière inadéquate, non naturelle. Sans citer aucun nom, il déplore, comme Chénier¹³, de constater que l'élégie moderne est « froide et négligée, et par conséquent plate et ennuyeuse » alors que les Anciens étaient « pleins de naturel, de délicatesse et de grâces », Ovide étant jugé avec Quintilien « d'une mollesse trop négligée dans son style ». Ce que pourrait être un style mou et négligé sur le plan strictement formel, Marmontel ne le dit guère¹⁴. Jaucourt et Chénier vont s'y essayer, et pas seulement dans une perspective axiologique liée aux connotations négatives de la mollesse (lascivité, paresse, feintise, féminité, etc.). Pour Jaucourt, les modernes se sont contentés de donner le titre d'élégie ainsi qu'« une certaine forme » à leurs

11. Marmontel, articles « Élégiaque » et « Élégie », *Encyclopédie*, ou chapitre XIX de la *Poétique française* (1763). Nous citons ici l'édition des *Éléments de littérature* de 1787 dans sa réédition par S. Le Ménahèze, Desjonquères, 2005.

12. Chevalier de Jaucourt, article « Élégie », *Encyclopédie*, t. V, éd. de 1755, p. 488b.

13. « Les élégiaques anciens, simples, naturels, passionnés, d'une nudité décente... comparés à ces fades et énigmatiques subtilités appelées galanteries [...] », *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts, Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, éd. Walter, 1940, p. 623.

14. L'article « diffus » de ses *Éléments de littérature*, *op. cit.*, pourrait fournir quelques directions de réflexion.

élégies alors qu'une série de règles permettrait, sans excès formalistes, de concilier les lois du goût et du naturel avec les agitations et le désordre des affects élégiaques : « Le caractère de l'élégie n'admet point, à la vérité, la méthode géométrique, et la scrupuleuse exactitude représente mal les passions que peint l'élégie, mais l'art lui devient nécessaire pour exprimer le désordre des passions, conformément à la nature. »

Si l'élégie n'admet pas la rigueur méthodique de la *mimesis* en matière de sentiment (une mécanique lyrique en quelque sorte¹⁵) elle reste cependant tributaire du précepte du beau désordre comme effet de l'art : « il faut que l'harmonie du vers la soutienne. Enfin, il faut qu'il y ait une liaison secrète entre toutes les parties et que le plan soit distribué avec tant d'ordre et de goût qu'elles se fortifient les unes les autres ». La tournure prescriptive de la fin de l'article de Jaucourt, qui introduit une opposition implicite entre harmonie et géométrie, traduit la recherche d'un cadre formel à la fois souple et ferme pour l'élégie.

La réflexion de Chénier va sensiblement dans le même sens d'une répulsion à l'égard de la mollesse formelle ainsi que d'une mollesse morale faite de fiction et de fard¹⁶. Chénier prend le cas anonyme d'un homme qui, ayant beaucoup lu, se met à imiter par imprégnation mécanique les poètes qu'il a lus : le résultat peut être informe (monotone, trivial, grimacier, sautillant, monstrueux, faux, barbare, gauche, disloqué, telles sont les épithètes avancées). Or la langue française peut être poétique sans être informe :

Jetez dans son moule les richesses étrangères que vous lui offrez, pour qu'elle leur donne sa forme et qu'elle leur imprime son cachet. Faites-lui concevoir ce que vous voulez lui faire enfanter. Mais si vous nous donnez vos vers épais et difformes pour de la poésie riche et facile et achevée nous vous dirons : « Vous vous moquez de nous ; c'est un fœtus à peine né, c'est une masse lourde, reprenez votre marteau et remettez-la sur l'enclume. Peut-être tirerez-vous de là une belle statue, mais jusqu'ici ce n'est qu'un bloc énorme que le sculpteur a livré à ses écoliers pour le tailler grossièrement [...] »¹⁷

15. Dans sa *Poétique française*, Marmontel utilise l'expression « mécanique du style ». Voir également A. Becq, « La métaphore de la machine dans le discours esthétique de l'âge classique », *Lumières et modernité*, Paradigme, 1994.

16. Un exemple précoce du discrédit philosophico-moral qui pèse sur l'élégie : dans l'Empire de la Poésie décrit par Fontenelle, elle est la principale Ville de « la province des pensées fausses » : « on n'y entend que des gens plaintifs ; mais on dirait qu'ils se jouent en se plaignant », *Mercurie galant*, janvier 1698, *Œuvres Complètes*, t.1, Fayard, 1990, p.8.

17. *Essai...*, *op. cit.*, p.645.

Les métaphores – moule, enfantement, forge, sculpture – disent assez la nécessité d'un travail mais introduisent une mollesse *positive* : celle de la matière malléable, promise à une forme. Une élégie régénérée pourrait ainsi explorer simultanément la plasticité et la rigueur de la langue et du vers : cet espoir d'une perfectibilité littéraire est une manière de concilier cœur et raison, désordre des affects et ordre de l'art.

Reste que l'élégie est exemplaire d'un certain flottement théorique, voire d'une gêne technique à l'égard de la poésie lyrique, autour de la question des règles, du moule formel et de l'imitation en matière de sentiments : toutes ces approches représentent « le dernier effort de la poétique classique pour survivre¹⁸ ». Ni géométrique jusqu'à la fabrication ni négligée jusqu'à la mollesse voire l'informe, la plainte reste donc un art. La redéfinition de notions telles que celles d'harmonie ou de ton pourrait illustrer cette conception de l'art de la plainte comme compromis esthétique¹⁹.

« LE TON PLUS ENCORE QUE LE SUJET »

Vers la fin de l'Empire, Millevoye nous livre une poétique oblique de l'élégie en adoptant comme ses prédécesseurs une démarche historique et généalogique ; il se réclame de la « grâce », de la « mollesse » et du « naturel » de Parny²⁰. Au bas de l'un de ses « Chants élégiaques », consacré à la légende du Phénix, il ajoute la note suivante, qui constitue une étape nouvelle : « Ce sujet, qui n'est pas celui d'une Élégie proprement dite, se rattache du moins au genre élégiaque par plusieurs détails et par sa teinte générale. Ce qui constitue l'Élégie, c'est le ton plus encore que le sujet²¹. »

Puisque l'élégie n'est plus une forme, puisque son sujet principal, le cœur, est soumis à variations qui font débat avec la question de la forme, qui elle-même n'existe plus... (*ad libitum* du caractère giratoire et aporétique de cette problématique) alors le *ton* permettra, par commodité en somme, d'en proposer une définition suffisamment ouverte pour accueillir tout ce qui relève du sentiment de la perte.

18. G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Le Seuil, 1979, p. 36 (à propos de Bartheux).

19. Et psychique : si le deuil cesse d'être un art, alors il court le risque réel du pathologique.

20. Charles-Hubert Millevoye, « Sur l'élégie », *Œuvres complètes*, t. I, Furne, 1837, p. 26. On voit que « Mollesse » est ici à prendre en bonne part.

21. *Ibid.*, « Le Phénix », p. 95.

Le « ton triste²² » de l'élégie est l'aboutissement logique d'une poétique de la sensibilité, mais qui cherche encore à codifier l'impalpable. En effet, le ton est la forme de l'affect en ce qu'il est directement lié à l'élocution, donc à un cadre discursif codé qui suppose une *actio* (Marmontel développe surtout la notion de *bon ton* à propos de l'usage *social* de la langue) et une mise en scène de l'élégiaque. Si ce ton est négligé ou rompu, c'est, nous l'avons vu, parce qu'il mime avec naturel l'affect éprouvé ou simulé et dans les limites du goût. Le ton sera donc à la fois la forme et le sujet, réunis et dépassés dans cette zone mitoyenne, tempérée, presque informe, désignable par le terme romantique de *Stimmung*, dont la nébuleuse sémantique recouvre cette variété du pacte lyrique qu'est la position globale de la plainte. Ce ton est lui-même mobile, instable, mais il servira de dénominateur commun à des formes hétéroclites de l'élégie.

Sans entrer trop avant dans une analyse de l'énonciation plaintive et de sa pragmatique, on dira ici que la mollesse de l'élocution, la liberté ouverte par la disparition du distique élégiaque²³ et la souplesse de la composition se traduisent par une grande variété de postures d'énonciation et de réalisations génériques. À côté des *Poésies érotiques* de Parny ou des *Amours* de Bertin, qui sont monologiques, monothématiques et répondent à une composition de type narratif relativement homogène, existent en effet des recueils plus polyphoniques et plus polymorphes. Les *Élégies* de Ramond de Carbonnières (1778), les *Tristes* de Nodier (1806) les *Élégies* et *Chants élégiaques* de Millevoye (mort en 1816) les *Poésies* de Chénier publiées en 1819, les élégies de Marceline²⁴, et même les *Méditations* (1820) et le *Joseph Delorme* de Sainte-Beuve (1829) : tous ces volumes méritent pleinement le nom de *recueils*, d'autant que certains d'entre eux (Nodier, Chénier, Delorme) se présentent comme posthumes (ce sont des feuilles éparses et pieusement rassemblées²⁵), livrés dans leur

22. Marmontel, *Éléments de littérature*, *op. cit.*, article « Ton », p. 1075.

23. Millevoye, *op. cit.*, p. 5.

24. Commentant les élégies de Marceline, Ancelot note par exemple : « Un recueil d'élégies est ordinairement un petit roman qui a son exposition, son action, son dénouement. [...] Ses élégies, qui paraissent presque toutes avoir été inspirées par un même sentiment, n'ont cependant aucune suite entre elles ».

25. Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Bartillat, 2004, p. 189 : « Joseph Delorme avait l'habitude d'écrire sur des feuilles volantes, [...] ». Hugo jouera encore sur ce motif avec ses *Feuilles d'automne*.

caractère inachevé, aléatoire et hétérogène. Le tout de manière revendiquée comme c'est le cas chez Nodier, qui plaide pour un art fait de « fragmens presque informes », d'ébauche, de « mélanges », qui donnerait aux « sensations une forme gigantesque et inusitée » et qui serait « une conspiration contre le goût²⁶ ». Tant il est vrai, comme l'écrit Lamartine que devant le sentiment (et ses chaos) « le goût est désarmé²⁷ ».

Ces volumes sont des rhapsodies qui multiplient et mêlent les postures d'énonciation (prosopopées diverses, formes dialoguées, voix d'agonisants, passage au féminin) pour mimer peut-être le ressassement de la plainte et l'universalité de la perte ; ces volumes multiplient et mêlent aussi les formes-genres (dialogues, bucoliques, idylles, lamentations, prières, tombeaux, épitaphes, romances, traductions). L'apparition d'élégies en prose²⁸, liée à la traduction réelle ou simulée de textes anciens, étrangers ou exotiques, peut également être vue comme un élargissement de l'*aire élégiaque* (comme Winnicott parle de l'« aire de l'informe » pour désigner la rêvasserie diurne²⁹, la « muette et molle rêverie » de Rousseau). Avec l'élégie, la forme s'offre un vagabondage et assume peu à peu ses allures décousues. Mais l'absence d'unité organique du recueil, la diversité des formes adoptées et des sujets traités sont en quelque sorte compensées par une pseudo-forme englobante : le ton (ou la tonalité) élégiaque. Les publications d'élégies ailleurs qu'en volume (*Almanach des Muses*, *Académie des jeux floraux*, *La Muse française*) accentuent ce caractère à la fois sporadique et envahissant. Les pièces, en outre, sont très souvent sous-titrées « Élégie », le terme servant à la fois de désignation méta-poétique revendiquée et, si l'on peut dire, de didascalie précisant le ton envisagé. Mais cette précision est presque superflue, tant le caractère oral, chanté, lyrique au sens retrouvé du terme s'affirme comme mode privilégié du discours élégiaque. De sorte que, combinée à la notion de ton, celle d'harmonie, redéfinie dans sa spécificité élégiaque, modulera en souplesse tous les accents de la plainte.

26. Vincent Laisney a fourni (*Orages* n° 1, juin 2002, p. 143 sq.) les textes des *Tristes, ou mélanges tirés des tablettes d'un suicide*, 1806 : nous citons ici la préface de l'éditeur, Nodier.

27. « Épître à M. de Sainte-Beuve », *Harmonies poétiques et religieuses* (1829), *Œuvres poétiques complètes*, Pléiade, p. 416.

28. Les *Élégies* de Ramond comprennent une « Ode grecque » en prose, les *Tristes* de Nodier mêlent vers et prose.

29. Winnicott, *Jeu et réalité*, chap. II « Rêver, fantasmer, vivre », Gallimard, 1975, p. 50 sq.

« ET LES MUSES POUR ELLE ONT AMOLLI NOS SONS »

On sait que l'élégie est née d'un malicieux croc-en-jambe de l'Amour qui avait rompu le chant épique pour faire boiter l'hexamètre héroïque en lui ôtant un pied. Il avait aussi, pour Bertin, brouillé les rimes, créé un désordre heureux et rendu le luth plus paresseux³⁰. La claudication de la « marche rompue » sera donc quelque peu assouplie par la grâce et l'harmonie du style, dans sa dimension sonore et rythmique, qui viendra en huiler la mécanique heurtée.

Ainsi, le phonème fétiche de la mollesse et de l'élégie (tout particulièrement chez Lamartine³¹) pourrait bien être le *l*, et même le double // mouillé ou pas. Ce n'est pas un hasard si Marmontel utilise un exemple d'allitération en *l* pour illustrer la notion d'harmonie :

L', la plus douce des articulations, semble communiquer sa mollesse aux syllabes dures qu'elle sépare. M. de Fénelon en a fait un usage merveilleux dans son style. « On fit couler, dit Télémaque, des flots d'huile douce et luisante sur tous les membres de mon corps. » L', si j'ose dire, est elle-même comme une huile onctueuse, qui, répandue dans le style, en adoucit le frottement³² [...].

Que l'exemple soit lié à un imaginaire érotique des plus onctueux prouve combien l'élégie est imprégnée de féminité. Pour Chénier, par exemple, la mollesse (positive) est liée à la grâce de la « voix gémissante » et féminine de l'élégie ou à la séduction de la lyre orphique :

L'Élégie, ô Le Brun ! renaît dans nos chansons
Et les Muses pour elle ont amolli nos sons³³.

Tandis qu'en novembre 1831, Hugo ferme le cycle mélodique ici ouvert par Chénier et revient à la fermeté métallique d'une lyre d'airain :

J'oublie alors l'amour, la famille, l'enfance,
Et les molles chansons, et le loisir serein,
Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain³⁴ !

30. Ovide, *Amours*, I, 1. Bertin, *op. cit.*, élégie 1 et Parny : « Lyre fidelle, où mes doigts paresseux / Trouvent sans art des sons mélodieux, / Prends aujourd'hui ta voix la plus touchante, / Et parle-moi de ma maîtresse absente ».

31. Il s'agit là d'une intuition qu'une analyse statistique du système phonique de l'élégie lamartinienne pourrait confirmer.

32. Marmontel, *op. cit.*, article « Harmonie du style », p. 598.

33. André Chénier, « Épître à Le Brun », *Pléiade*, p. 139.

34. « Amis, un dernier mot ! », *Les Feuilles d'automne*, XL.

Les sons « amollis » et les « molles chansons » définissent l'élegie comme chant, dont le recours croissant à l'alexandrin renouvelle les possibilités harmoniques et rythmiques. Selon Sainte-Beuve, l'école d'André Chénier « s'est créé un instrument à la fois puissant et souple », qui « retrempe le vers flasque du XVIII^e siècle et assouplit le vers un peu raide et symétrique du dix-septième ³⁵. » Comme Leconte de Lisle qui, plus tard, opposera, à propos des élégiaques héritiers de Lamartine, la versification « fluide et fade d'une harmonie flasque et banale » au vers « viril, net et solide ³⁶ »,

Sainte-Beuve semble obsédé par la flaccidité et utilise volontiers la métaphore de la métallurgie ou de la sculpture pour l'art des vers. Ainsi à propos de Parny, dont le style « péchait par la trame même » et qu'il « aurait fallu *retremper* alors tout entier ³⁷ ». Mais Chénier avant lui avait usé des mêmes images pour définir la démarche créatrice du poète : sous le ciseau



Portrait d'Antoine Bertin
par Adolphe Lalauze

35. *Vie, poésies et pensées... op. cit.*, p. 193.

36. Article sur Baudelaire, *La Revue européenne*, 1^{er} décembre 1861.

37. « Parny », *Portraits contemporains*, t. III, Didier, 1855, p. 135. Il reprend la même idée et les mêmes termes dans un autre texte plus tardif sur « Parny poète élégiaque », *Causeries du lundi*, t. XV.

du sculpteur, le « bloc informe » donne naissance aux figures des Dieux³⁸. Mais nulle dureté cassante dans ce geste : au contraire le sculpteur *amollit* le marbre informe : « Eh bien donc, prends-moi ce ciseau, amollis-moi ce bloc de marbre, fais-moi des héros, [...] »³⁹. Plus tard encore, W. Ténint évoque le risque de « belles idées ballottant dans un vers mou, dans une strophe débile » et affirme : « Qu'est-ce que le vers, sinon de la prose sculptée⁴⁰ ? » Parallèlement, l'emploi de mètres courts pour les élégies « légères » se fait plus rare. Tout cela traduit à la fois une certaine indolence à l'égard de règles jugées rigides (la symétrie du vers racinien) et l'abandon à une vocalité jugée plus vibratoire et donc plus consonante avec l'état de l'âme⁴¹. De sorte que le vers lamartinien, par exemple, a pu paraître négligé, relâché, voire informe, à ses contemporains (de même que la composition d'ensemble de son recueil). Il est même un peu étrange et piquant de voir Lamartine reprocher ce qui fut son propre défaut à deux de ses héritiers, leur mollesse poétique : Sainte-Beuve pour l'enflure et la claudication de ses vers⁴² et Musset, ce « Poétique jouet de molle poésie⁴³ ».

Mais au moment de la rédaction des *Méditations*, il n'avait pas fait preuve d'autant d'intransigeance :

Créer est beau, mais corriger, changer, gâter, c'est pauvre, c'est plat, c'est ennuyeux, c'est l'œuvre des maçons, et non pas des artistes. Au reste, je me moque de l'art et des arts. Je pense que les beaux ouvrages sont *en puissance* dans l'âme, et que peu importe qu'ils en sortent ou qu'ils n'en sortent pas⁴⁴.

À quoi son ami Virieu répond, approbateur :

Faudra-t-il s'échiner à trouver de nouvelles routes, à inventer de nouvelles formes de composition et de style ? À Dieu ne plaise ! [...] Il faut seule-

38. « L'invention », éd. cit., p. 129.

39. *Essai... op. cit.*, p. 615.

40. Wilhelm Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, 1844, p. xj et p. 18.

41. On voit tout de même se dessiner ici une ligne de fracture, que le XIX^e poétique va explorer, entre les chanteurs et les sculpteurs. Les élégiaques, qui manient plus volontiers la lyre que le burin, ont pesé lourd dans l'assomption du Lyrisme romantique.

42. « Tes vers où l'hyperbole, effort de la faiblesse / Enflait d'un sens forcé le vide et la mollesse », « [...] ces mètres rompus qui boitent en marchant », « Épître à M. de Sainte-Beuve », *op. cit.*, p. 415.

43. « À M. de Musset », Édition des souscripteurs, *op. cit.*, p. 1209.

44. Lettre à Virieu, novembre 1818, *Correspondance Lamartine/Virieu*, M.R. Morin éd., t. II, PUF, 1987, p. 200.

ment conclure qu'on doit suivre sa pente, rechercher sa propre nature et faire comme on sent et comme on peut⁴⁵.

Comme l'a montré Aurélie Loiseleur⁴⁶, l'harmonie est cet entre-deux que Lamartine (ré-)invente pour être romantique « dans la pensée » tout en restant classique « dans l'expression ». Mais, désormais, l'élégie est ailleurs que dans le texte : dans la voix, dans la modulation, la vibration, et même dans l'effacement du chant, qui reste « en puissance ». La mollesse confine alors à la liquidité, son épanchement, sa vaporisation. Le destin du chant élégiaque est l'effacement dans une zone sans forme, virtuelle, quasi fantomatique, mélange de vocalité, de féminité et de spectralité : la « poésie sans la lyre » incarnée (si l'on peut dire) dans *Raphaël* par Julie/Elvire. Cet imaginaire d'une poésie dématérialisée, à l'abandon⁴⁷, associée à la figure de l'Ange féminin qui passe, à l'évanescence du son, à l'impondérable du vent, à l'écoulement de l'eau, n'est peut-être qu'une façon de dire que, virtuellement, l'objet perdu, dans l'élégie, c'est désormais la poésie elle-même, voire la langue, selon le mot de Chateaubriand⁴⁸.

ÉLÉGIE — FANTÔME

Pour finir, la mollesse des sons, ténus comme des soupirs, s'épanche dans l'élégie en une sorte d'esthétique du négatif, de sur-expressivité voisine du silence, assimilable et à une jouissance et à une mort. De sorte que l'informe élégiaque ne relève pas seulement d'une poétique de l'affect versifié, mais de l'hallucination visuelle ou sonore (fantômes, apparitions diverses, voix) et de la figuration d'une expérience érotique qui joue aux bords de la mort (d'où la mutation possible de l'élégie érotico-funèbre vers la prose de la nouvelle fantastique⁴⁹). Ce qu'envisage l'élégie

45. *Op. cit.*, t. III, Champion, 1998, p. 58 (nous soulignons).

46. Nous renvoyons aux analyses de son ouvrage *L'Harmonie selon Lamartine*, Champion, 2005, et notamment aux chapitres « Une nouvelle querelle de l'harmonie ? », p. 169 sq. et « L'harmonie, un genre inédit », p. 439 sq.

47. Voir dans *Un ange passe – Lamartine et le féminin*, Klincksieck, 1997, les réflexions de Jean-Marie Gleize : « Elle était la poésie sans la lyre », et de Jean Delabroy : « Les Méditations, ou la poésie à l'abandon ».

48. « Si jamais il fait aussi des élèves, comme les imitateurs médiocres ne savent qu'outrer, ils perdront la poésie, et peut-être la langue », cité par A. Loiseleur, *op. cit.*, p. 414.

49. Voir Nodier, « Une heure, ou la vision », *nouvelle* (plutôt qu'élégie) des *Tristes* et, plus tard, Gautier poète et conteur fantastique.

n'est pas autre chose que l'informe absolu : celui de la mort, dans sa mollesse cadavérique, « ce qui n'a de nom dans aucune langue », dirait Bossuet. À peine née, l'élégie n'est déjà plus que l'ombre d'elle-même : les *Élégies* de Ramond se ferment sur cette belle allégorie de l'élégie en morte amoureuse :

L'ombre

Où vais-je désolée, ombre errante & plaintive ?
Éveillée à regret de la nuit des tombeaux,
Du fleuve de l'oubli chercherai-je la rive ?
S'il me laisse mon cœur, il me laisse mes maux.

De l'élégie de boudoir à l'élégie des tombeaux : ce qui se joue dans le passage de la mollesse paresseuse et sensuelle (solaire, insulaire, latine) d'élégiaques comme Bertin, Parny – ou Chénier⁵⁰ et même le Lamartine napolitain – à la mollesse inquiète et transgressive (lunaire, lacustre, nordique) des jeunes mortes, des jeunes malades, des poètes mourants et autres « suicides », c'est aussi le destin d'un devenir-femme/devenir-mort de l'élégiaque et la mutation de l'élégie érotique en élégie réflexive et métaphysique. S'il fallait un chromo pour remplacer celui de Boileau et figurer ce destin, on choisirait volontiers de superposer les « Funérailles d'Atala » et le « Chatterton » du peintre Henry Wallis (1856). La mort rend la mollesse des chairs de la jeune fille plus sensuelle (c'est aussi le cas chez les jeunes mortes de Chénier⁵¹) tandis qu'elle dévirilise le jeune poète mourant (Millevoye, Lamartine), dans une posture de gisant alanguiné, d'odalisque funèbre. En l'espace d'une quarantaine d'années, l'élégiaque s'est progressivement projeté sur l'objet perdu au point de s'identifier et se substituer à lui, sous la forme à peine formée d'un ectoplasme languissant, lui-même allégorie d'un épuisement de la poésie.

Cet imaginaire de l'élégie semble alors offrir la synthèse flottante de tous les sèmes contradictoires de l'idée de mollesse, dont Christophe Martin a montré les liens avec le féminin romanesque⁵² : paresse, sensualité, lascivité, libertinage, épicurisme aimable ou « créole », passivité, négligence, relâchement, féminité, dévirilisation, grâce efféminée, asthénie,

50. Chez qui « élégie » rime sans complexes avec « orgie », *élégies XI et XXI*, éd. cit., p. 66 et p. 73. Chez Bertin, III, 1, également « molles élégies » et « orgies » riment allègrement.

51. Voir J. Borel, « Sur un thème de Chénier », [la jeune morte], *NRF*, avril 1968.

52. Nous renvoyons à son essai, *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle* (Voltaire Foundation, 2004) qui propose des analyses et réflexions très riches sur ce rapport Mollesse/Féminité.

apathie, morbidité, écoulement, impuissance, modelage, souplesse, etc. Dans l'amollissement de la virilité au contact des femmes se disent bien des fantasmes gynophobes. Mais sans doute aussi une vague culpabilité face à l'inaptitude à l'épique ou à l'héroïque, face à l'Histoire et ses orages : « Que faire d'une lyre en ces jours d'orages ?⁵³ ». Ce sentiment de castration ou d'impuissance, tout autant si ce n'est plus que les héros qui évoluent dans les espaces romanesques du féminin, touche de fort près les élégiaques⁵⁴, à qui il manquera toujours quelque chose – un pied, par exemple, pour marcher fiers et droits.

L'imaginaire de l'élégie et sa réalisation dans la langue poétique sous sa forme molle sont bel et bien indissociables. Cette fusion est créatrice d'une dynamique diffuse qui pourrait se nommer le *Lyrisme* dans sa définition pleinement romantique : les miroitements provoqués par toutes les acceptations de la mollesse disent que l'élégie s'est vidée, sans doute, de sa mollesse érotique, mais qu'elle s'est aussi créé un instrument et une forme souples et amples. La tiédeur des chairs et des larmes de l'élégie classique s'est certes refroidie au contact de l'affluent funèbre, tout vibrant d'inquiétudes métaphysiques et historiques, mais l'élégie, comme disposition plaintive du discours, a su se redéfinir, se métamorphoser, montrant par là que le jeu sur les bords de l'informe est une garantie de survie et de permanence : la mollesse est bien une énergie.

53. Sainte-Beuve, *Vies, Poésies...*, *op. cit.*, p. 41.

54. Occasion de rappeler le mot de Flaubert sur Lamartine : « C'est un esprit eunuque, la couille lui manque ».