

« *Musa levis gloria magna* » : la *recusatio* chez les poètes
élégiaques des Lumières

Musa levis gloria magna: the *recusatio* in the elegiac poets of
the Enlightenment

Stéphanie Loubère

Number 109, 2015

Plaintes, pleurs et plaisirs : la poésie élégiaque aux siècles classiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1037384ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1037384ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loubère, S. (2015). « *Musa levis gloria magna* » : la *recusatio* chez les poètes
élégiaques des Lumières. *Tangence*, (109), 41–65.
<https://doi.org/10.7202/1037384ar>

Article abstract

Hair unbound, the elegy has crossed the centuries with an uneven step, its nimble melodies reverberating but never confining themselves to a single place. Its inflections, like its inspiration, are erratic but discernible for their odd way of imposing their gracefulness with a discrete hauteur. In few poetic forms has the art of cultivating indecision about the objective pursued been taken so far: in the Enlightenment, the elegy remains the elusive genre that appeared when the poets of Antiquity sought glory outside the great heroic tradition and accorded the romance a poetic status. Its various metamorphoses and the debates accompanying its literary survival have never erased that constitutive ambiguity, making the elegy a genre seeking recognition in a system of hierarchy that its very existence helped overthrow. Thus, the elegy was an important factor in the problematic effervescence of poetry in the eighteenth century, a time when metromania was understood as both a sign of vigor and a symptom of decline. In this context, the elegy focused on a certain number of questions that refer, more or less directly, to the “crisis of poetry” that marked the century.

« *Musa levis gloria magna* » : la *recusatio* chez les poètes élégiaques des Lumières

Stéphanie Loubère
Université Paris Sorbonne-Paris 4

Les cheveux flottants, l'élégie a traversé les siècles de sa démarche inégale, et fait résonner ses chants déliés sans jamais se fixer en un lieu. Comme son inspiration, ses inflexions sont vagabondes mais reconnaissables à leur étrange façon d'imposer leur légèreté avec une morgue discrète. Peu de formes poétiques ont poussé aussi loin l'art de cultiver l'indécision sur l'ambition qu'elles poursuivent : à l'âge classique, l'élégie reste le genre insaisissable apparu lorsque les poètes antiques ont brigué une gloire en dehors de la grande tradition héroïque et donné au roman du cœur ses lettres de noblesse poétiques. Ses diverses métamorphoses et les débats qui ont accompagné sa survie littéraire n'ont jamais effacé cette ambiguïté constitutive, qui fait d'elle un genre en quête de reconnaissance dans un système de hiérarchie qu'elle contribue, de par son existence même, à renverser.

C'est ainsi qu'au XVIII^e siècle, l'élégie a participé de près à l'effervescence problématique de la poésie, en un siècle dont la métromanie peut se comprendre à la fois comme signe d'une vigueur et comme symptôme d'un déclin. Dans ce contexte, l'élégie a focalisé un certain nombre de questions qui renvoient plus ou moins directement à la « crise de la poésie » qui affecte le siècle. En appliquant les termes de l'analyse de Georges May sur le statut du roman¹, on pourrait même

1. Georges May, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven/Paris, Yale University Press/Presses universitaires de France, 1963.

parler d'un « dilemme de l'élegie » : on assiste d'un côté à un véritable engouement pour ce genre poétique qui se manifeste par une production élégiaque de plus en plus prolifique, alors que par ailleurs pèse sur l'élegie un discrédit philosophico-moral, qui allègue notamment sa « mollesse » ou son caractère informe pour la condamner². L'élegie est un genre décrié mais en pleine expansion : Catriona Seth relève ce paradoxe que constitue « l'extraordinaire succès d'un genre dont l'arrêt de mort semblait avoir été prononcé³ ». La mauvaise réputation de l'élegie est le résultat paradoxal de son succès, qui provoque selon les commentateurs « l'ennui » et le « dégoût⁴ ».

La fortune de la poésie élégiaque antique dans les lettres françaises du XVIII^e siècle s'inscrit dans un contexte de vaste réflexion esthétique qui a participé à l'élaboration théorique d'une poétique des Lumières. Pour s'en persuader, il suffit de considérer la production métopoétique qui a accompagné les traductions des élégiaques latins, ainsi que les innombrables œuvres qui ont nourri la veine élégiaque à cette époque : le débat nourri autour du « petit genre » de l'élegie nous renseigne sur la conscience critique pénétrante des érudits, mais aussi des poètes, « le poète du XVIII^e siècle ne sépar[ant] pas la pratique de son art d'une réflexion sur cet art⁵ ».

La fascination qu'exerce le genre élégiaque, qui explique à la fois la redécouverte des poètes antiques et la production croissante d'œuvres contemporaines, se comprend mieux si l'on considère que les auteurs modernes trouvent dans leurs modèles anciens une invitation à nourrir leurs interrogations sur le statut du poète et le rôle de la poésie. L'histoire même de l'élegie s'est constituée autour de la rencontre entre expression lyrique des sentiments et réflexion

-
2. Voir Pierre Loubier, « Mollesse de l'élegie, 1778-1829 », *Orages*, n° 5, 2006, p. 23-37.
 3. Catriona Seth, « L'élegie dans l'*Almanach des Muses*, évolution d'une sensibilité (1765-1833) », *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 25, 2006, p. 60.
 4. Jean-Bernard Leblanc ouvre son *Discours sur l'élegie* (dans *Élégies de Mr L. B. C. avec un discours sur ce genre de poésie, et quelques autres pièces du même auteur*, Paris, Chaubert, 1731) en décrivant le dégoût du public pour l'élegie (« C'est que, malgré le grand nombre qu'on en a fait, on en trouve peu que l'on puisse lire sans ennui », p. 3), et revient plus loin sur cette « mode » de l'élegie (« Elles étaient autrefois fort à la mode, et tant de gens n'en sont dégoûtés que parce qu'elles sont devenues plus communes sans devenir meilleures. Aujourd'hui encore, combien n'en voit-on pas paraître ? N'est-ce pas par là que débutent tous les novices du Parnasse ? », p. 29-30).
 5. Édouard Guittou, *Jacques Delille (1738-1813), et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 12.

critique sur la pratique de la poésie: tous les poètes élégiaques antiques ont également été des théoriciens de leur art⁶.

Le regain d'intérêt pour ce genre poétique hérité de l'Antiquité donne ainsi lieu à un effort de définition qui interroge précisément la généricité de l'élégie. En 1640, La Mesnardière discutait du « caractère élégiaque », Rémond de Saint-Mard et l'abbé Leblanc considéraient, quant à eux, l'élégie comme un « genre de poésie⁷ », et le « ton » élégiaque était également fréquemment évoqué par les commentateurs. Cette hésitation dans la terminologie critique rend compte de la difficulté que représente un genre qui peut se définir tantôt par la forme (un type de vers particulier), tantôt par le contenu (la plainte, l'expression lyrique du sentiment amoureux heureux ou malheureux, le sentiment de perte ou d'exil...). Jaucourt invente même un terme nouveau pour tâcher de lever cette ambiguïté, en opposant les « poètes élégiaques » (qui pratiquent l'élégie, c'est-à-dire une poésie qui « déplore [...] quelque malheur, ou [...] peint la tristesse [ou] la joie des amants ») des « élégiographes » (qui composent des pièces « écrites en vers pentamètres et hexamètres » dont le fond n'est pas forcément élégiaque)⁸.

L'élégie échappe donc à toute définition stricte, les critères formels ou thématiques ne coïncidant pas toujours⁹. Le critère de l'effet, qui voit dans l'émotion un signe distinctif de l'élégie, a également été avancé¹⁰, mais ne permet pas plus de cerner de façon parfaitement

6. Pour une approche détaillée de ce phénomène, voir l'étude de Jean-Claude Julhe, *La critique littéraire chez Catulle et les élégiaques augustéens. Genèse et jeunesse de l'élégie à Rome*, Louvain, Peeters, 2004.

7. Voir *Le Caractere elegiaque* de Jules Pilet de La Mesnardière (Paris, Veuve Jean Camusat, 1640), les *Réflexions sur la poésie en général, sur l'éplogue, sur la fable, sur l'élégie, sur la satire, sur l'ode et sur les autres petits poèmes [...]* de Toussaint Rémond de Saint-Mard (La Haye, Rogissart, 1734) et le *Discours sur l'élégie* de Jean-Bernard Leblanc (ouvr. cité).

8. Louis de Jaucourt, « Réflexions sur la poésie élégiaque », dans l'article « Élégie » de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson/David/Le Breton/Durand, 1756, vol. 6, p. 487.

9. Pour un aperçu approfondi de ce débat autour de la définition de l'élégie, nous renvoyons à l'article particulièrement éclairant de Delphine Denis (« De l'élégie à l'élégiaque: un débat théorique à l'âge classique », dans Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvat (dir.), *Les registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008, p. 65-78) ainsi qu'à l'étude d'Éric Francalanza (« Le statut littéraire de l'élégie au tournant du siècle », *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 25, 2006, p. 14-32).

10. Pour Jean-Bernard Michault, auteur de *Réflexions critiques sur l'élégie* (Dijon, Augé, 1734), « L'élégie doit nous émouvoir doucement » (p. 19). Jaucourt ouvre

nette ses contours génériques. Les efforts définitoires que suscite la réflexion sur l'élégie ont cependant pour intérêt de nous aider à penser un genre qui se caractérise par son ouverture, sa malléabilité formelle et thématique, sa capacité également à absorber des modèles et des formes qui lui sont proches. La difficulté à définir l'élégie, qui peut être vue comme une faiblesse (elle en ferait un genre inconsistant, sans frontière claire), constitue peut-être sa richesse, puisqu'elle autorise de l'intérieur les débordements, l'invention de formes et l'intégration de thèmes. Il faut ainsi tenir compte du fait que les poètes peuvent adopter une posture typiquement élégiaque sans toujours se définir comme essentiellement ou uniquement poètes élégiaques. L'élégie lorgne toujours un peu du côté des formes poétiques qui lui sont proches (l'ode, la bucolique par exemple) ou qui sont éloignées, voire opposées (la poésie épique, historique...). Ce qui la définit le mieux serait alors peut-être cette propension paradoxale à se définir dans ce qu'elle n'est, ne veut ou ne peut pas être, propension qui peut être une tendance spontanée ou bien une stratégie, voire une feinte.

Les poètes fugitifs du XVIII^e siècle, lorsqu'ils s'essaient à l'élégie, sont conscients de pratiquer un « petit genre », mais sont néanmoins soucieux d'en défendre la valeur paradoxale. C'est tout naturellement qu'ils se retrouvent dans une posture qui leur permet de revendiquer leur honneur de poètes mineurs : il s'agit de la *recusatio*, dont nous souhaiterions montrer qu'elle peut constituer un critère d'identification intéressant pour la poésie élégiaque de l'âge classique.

1. La *recusatio* : un concept moderne pour décrire une pratique antique

Si l'élégie se définit par une voix, ou une posture élégiaque, qui est inséparable d'une conscience poétique — c'est-à-dire plus précisément : métapoétique —, cette réflexivité essentielle prend une forme bien particulière : la *recusatio*. Malgré son nom latin, ce

et ferme son article pour l'*Encyclopédie* sur l'effet recherché et produit par l'élégie : il commence par rappeler que les plaintes des anciennes élégies « remuaient l'âme » et finit en associant les « mille attraites » du genre élégiaque au fait « qu'il émeut nos passions, [...] qu'il est l'imitation des objets qui nous intéressent, [...] qu'il nous fait entendre des hommes touchés et qui nous rendent très sensibles à leurs peines comme à leurs plaisirs », car « nous aimons beaucoup à être émus » rappelle-t-il avant de renvoyer le lecteur à l'article « Émotion » de l'*Encyclopédie* (« Élégie », art. cité, p. 488-492).

concept est moderne¹¹ mais il s'impose pour décrire l'écriture et l'esthétique élégiaques. Faisant l'historique du procédé, Alain Deremetz propose la description suivante du *topos* originel dont il émane :

Alors que le poète, par tentation personnelle ou sollicitation extérieure d'un protecteur, entreprend ou est invité à entreprendre une œuvre de haute poésie (une épopée ou une tragédie dans les cas les plus fréquents), un dieu (généralement Apollon) intervient pour l'en dissuader, lui rappelant que son destin et ses forces lui interdisent une telle entreprise, démesurée pour lui¹².

Il définit la *recusatio* comme une « figure typique de l'élégie » et comme une situation rhétorique, qui donne au poète un interlocuteur (dieu ou muse) venant juger ou diriger son entreprise. Ce modèle est repris ensuite, avec des variantes, des adaptations et des modulations : il en vient à désigner toute déclaration (directe ou indirecte) par laquelle le poète renonce à pratiquer un genre élevé (la poésie héroïque ou épique, le poème d'éloge, l'ode pindarique...) pour se confiner dans un petit genre (l'élégie, mais parfois aussi, sans que la démarcation soit toujours nette, la bucolique, la poésie anacréontique...).

La poésie élégiaque est, dès ses origines, inséparable du procédé de la *recusatio*. Callimaque, reconnu *princeps* de l'élégie, au sens chronologique et hiérarchique du terme, en fournit le premier exemple. Dans le prologue de ses *Aitia* (*Les origines*), il répond aux accusations de ses critiques, les « Telchines », qui l'accusent de ne pas écrire de poésie épique : « J'ai déroulé le vers petit à petit, comme un enfant, alors que de mes années les dizaines ne sont pas peu nombreuses. [...] À l'avenir, jugez de ma science poétique à l'aune de

11. Le terme est absent des traités de rhétorique et des poétiques antiques et classiques. Il est avancé par Hans Lucas en 1900 (dans « *Recusatio* », *Festschrift Johannes Vahlen*, Berlin, Reimer, 1900). Charles Brink, spécialiste d'Horace, le jugeait *infelicitous*, « peu heureux » (*Horace on Poetry. Epistles Book II. The Letters to Augustus and Florus*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982) et Gregson Davis préfère parler de *generic diswoval*, « désaveu générique » (*Polyhymnia: the Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley, University of California Press, 1991), mais nous conservons cette dénomination, désormais entrée dans le vocabulaire critique des études classiques, sa définition et son histoire permettant de lever les possibles ambiguïtés liées au mot latin.

12. Alain Deremetz, « Visage des genres dans l'élégie ovidienne », dans Jacqueline Fabre-Serris et Alain Deremetz (dir.), *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne* (Héroïdes et Amours). *En hommage à Simone Viarre*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 1999, p. 73.

l'art et non avec l'arpent persique¹³. » Apollon lui apparaît et vient le soutenir, lui disant que si « la victime sacrificielle » doit être « la plus grasse possible », la muse doit être « fluette¹⁴ ». Le poète accepte alors de ne pas emprunter les chemins les plus fréquentés et de pratiquer un art « léger » : « Car je chante parmi ceux à qui plaît le chant aigu de la cigale, mais pas le vacarme des ânes. Tout semblablement à l'animal aux longues oreilles, qu'un autre pousse des braiements ; mais moi, que je sois le léger, l'ailé¹⁵. »

La première ode d'Anacréon constitue également une référence fondatrice qui vient contaminer le modèle callimaquéen. Les variantes en sont innombrables à l'âge classique. Le poète s'y décrit sur le point de célébrer les exploits guerriers, mais contraint par sa lyre à ne chanter que les amours :

Je voudrais bien chanter les fiers enfants d'Atrée,
 Ou des jours de Cadmus le déplorable cours :
 Mais ma lyre au besoin contre moi déclarée
 Ne résonne que les Amours :
 Je changeai l'autre jour de cordes et de lyre,
 Et déjà je chantai Hercule, et ses exploits,
 Elle de son côté peu d'accord à ma voix,
 Ne soupirait qu'Amour, et les feux qu'il inspire.
 Adieu donc héros pour toujours,
 Ma lyre ne saurait chanter que les amours¹⁶.

Ces modèles quelque peu distants historiquement mais aussi génériquement ont durablement influencé l'imaginaire des poètes élégiaques latins et plus tard français. La *translatio*, ici comme ailleurs, a assuré la survie du procédé de *recusatio*, en déplaçant au besoin ses contours et son champ d'application : des *nèteroi* de la période hellénistique (Callimaque, Théocrite) qui réclamaient une autre forme d'inspiration que la poésie épique de style homérique aux *poetae novi* latins (derrière Catulle) et aux poètes élégiaques de la période augustéenne (Tibulle, Propertius, Ovide), l'idée et le motif de la *recusatio* ont innervé l'œuvre des poètes antiques, rendant possible le

13. Callimaque, *Fragments poétiques*, éd. et trad. Yannick Durbec, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 3.

14. Callimaque, *Fragments poétiques*, ouvr. cité, p. 4.

15. Callimaque, *Fragments poétiques*, ouvr. cité, p. 4.

16. *Poésies d'Anacréon et de Sapho, traduites du grec en vers français, avec des remarques*, trad. de Longepierre, Paris, Pierre Emery, 1684, p. 3.

choix des sujets amoureux et personnels ainsi que le rejet de l'inspiration épique, héroïque ou mythologique.

L'inventaire de toutes les émergences de la *recusatio* chez les élégiaques latins serait éloquent pour mieux saisir l'importance et l'extrême malléabilité du procédé, mais nous n'en proposerons dans le cadre de cette étude que quelques exemples significatifs dont les échos sont nettement perceptibles à l'âge classique. Ainsi Tibulle, dans la première de ses *Élégies*, annonce vouloir servir la «Vénus légère» («*levis Venus*», 1.1.73) et choisit de vivre content de peu («*contentus vivere parvo*», 1.1.25) dans un lieu champêtre auprès de sa Délie, sans se soucier de la gloire («*Non ego laudari curo*», 1.1.57).

Properce, pour sa part, se met sous la protection des «mânes de Callimaque», dont il chante les louanges (3.1.1-6) avant de renoncer comme lui à atteindre la gloire par le chemin trop fréquenté de la poésie guerrière, préférant suivre les petits Amours («*parvi Amores*», 3.1.11) et une muse plus adaptée au temps de paix qui est le sien. Dans le songe qui ouvre le troisième livre de ses *Élégies*, il reprend à son compte le dialogue avec Apollon de Callimaque. Alors qu'il se rêve en train de chanter des exploits guerriers, le dieu lui apparaît et lui rappelle que son génie est celui d'un poète élégiaque : «“Insensé, qu'as-tu à faire avec ce fleuve [l'Hélicon] ? Qui t'a permis de toucher au poème héroïque ? Tu n'en peux espérer, Properce, aucun renom. Ce sont de molles prairies que tu dois fouler de tes petites roues”¹⁷.» (3.3.15-18) Calliope lui rappelle également sa mission de poète et le baptise à l'eau de Philéas : «“Ce n'est pas à toi d'emboucher la trompette navale au son rauque ni de teindre du sang de Mars les bosquets d'Aonie [...]. Non, tu chanteras les amants couronnés de fleurs à un seuil étranger, leur ivresse bruyante et leur fuite nocturne”¹⁸.» (3.3.40-48) Ailleurs, le poète constate, non sans ambiguïté, que toujours «la beauté se plaît à être légère¹⁹» («*Formosis levitas semper amica fuit*», 2.16.26) : il dénonce ainsi l'infidélité de sa maîtresse, mais proclame également les principes d'une esthétique nouvelle, où le grand et le grave ne sont plus les critères du beau, et où la légèreté «qui fut toujours amie de la beauté» mérite le respect.

Ovide participa ensuite à perpétuer ce déplacement des valeurs poétiques opéré par l'élégie. L'ouverture de ses *Amours* est une jolie

17. Properce, *Élégies*, trad. Maurice Rat, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. 141.

18. Properce, *Élégies*, ouvr. cité, p. 143.

19. Properce, *Élégies*, ouvr. cité, p. 85.

variation sur le modèle callimaquéen, où Cupidon se substitue à Apollon pour détourner le poète de son projet épique : il vole un pied au distique du chant guerrier qu'il s'apprête à entonner, et transperce le poète d'une flèche amoureuse, l'obligeant par le rythme et l'inspiration thématique à se faire poète élégiaque : « J'allais chanter, sur le rythme héroïque, les armes, la fureur des combats ; au sujet convenait le mètre : le second vers du poème était égal au premier. On dit que Cupidon se mit à rire et qu'il retrancha furtivement un pied²⁰. » (1.1.1-4) Le poème d'ouverture du livre III, où Ovide fait se disputer l'élégie et la tragédie, est un autre jalon important dans l'histoire de la *recusatio* élégiaque. L'élégie, que caractérisent le petit (les portes de sa demeure sont « étroites », « *exiguas fores* », 3.1.40) et le léger (« *Sum levis* », « Je suis légère », déclare-t-elle, 3.1.41), séduit le poète qui demande à la « grande » et « sublime » Tragédie (« *alta, sublimia* », 3.1.14 et 39) de patienter le temps qu'il lui faudra pour achever son service auprès de sa rivale.

Le procédé de la *recusatio* prend bien d'autres formes, souvent plus diffuses, mais celles que nous venons d'évoquer permettent de comprendre à quel point il est inséparable de l'écriture élégiaque et révélateur de son mode de fonctionnement. On devine que la *recusatio* fournit aux poètes élégiaques un répertoire de motifs et d'images qui font la part belle aux oppositions, notamment celle entre légèreté et gravité : la Vénus de Tibulle, la Muse de Propertius et l'Élégie qui préside aux *Amours* d'Ovide sont toutes trois *levis*, légères. La métaphorisation de cette opposition est invasive, qui oppose régulièrement la nacelle au voilier, la colombe à l'aigle, le chemin à la route, la flûte à la trompette, la rose au laurier, etc., pour décrire, souvent à grand renfort d'hypocoristiques, l'entreprise du poète élégiaque. Par ailleurs, la personnification de l'élégie, parfois cachée sous les traits de l'amante, avec ses attraits sans apprêts, ses cheveux déliés et sa démarche inégale, est également un *topos* propice à de nombreuses variations et incitant à la lecture métapoétique d'œuvres où écriture et réflexion poétiques se confondent.

On pourrait aussi sonder avec profit d'autres procédés qui interviennent aux côtés de la *recusatio* pour constituer l'*ethos* si particulier du poète élégiaque : lorsque le poète donne un échantillon

20. Ovide, *Les amours*, trad. Henri Bornecque et Jean-Pierre Néraudeau, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 3.

des chants héroïques auxquels il déclare renoncer (comme Properce dans le songe de son livre III, ou Ovide dans la première élégie de ses *Amours*), il met la *præteritio* au service de son projet, avec toute l'ambiguïté dont elle est porteuse : la prétérition, qui permet à la fois d'occulter et de dire, partage le principe d'inclusion adopté par la *recusatio* élégiaque qui donne à entendre le chant grandiose qu'elle rejette avant de l'étouffer. L'*excusatio* et la réticence interviennent également dans le processus de valorisation paradoxale mis en marche par la *recusatio* : avouer son incapacité à traiter un sujet élevé avec le talent requis permet d'attirer l'attention sur le génie nécessaire pour briller en pratiquant un genre modeste. Ce balisage rhétorique de la notion de *recusatio* nous permet en fin de compte de dégager dans l'élégie qui la pratique un double caractère, qui est sa capacité à inclure ce qu'elle rejette (par la prétérition, la manifestation d'un talent que le poète possède mais refuse de mettre en œuvre) et à le dépasser (en se fixant une autre ambition qui se révèle au moins aussi élevée que celle dont, par une excuse stratégique, elle se dit incapable). L'un des enjeux hérités par la poésie élégiaque de cette origine antique consiste donc en un rapport complexe avec la hiérarchie des genres littéraires, qui autorise à convoiter une gloire poétique à rebours des normes en place. « *Musa levis gloria magna* » : lorsque Properce promet à Cynthie une grande gloire par sa muse légère (2.12.22), il donne aux poètes élégiaques qui viendront après lui le modèle d'une ambition aussi décisive que paradoxale.

2. La *recusatio* dans l'élégie de l'âge classique

Il serait difficile de dénombrer avec précision tous les poètes qui, au XVIII^e siècle, héritent de cette posture élégiaque récusationnelle : les poètes légers qui ont pratiqué l'élégie de près ou de loin (sous forme de recueil ou dans des pièces isolées), de façon explicite (en donnant le titre d'élégie à ces recueils ou à ces pièces) ou implicite (en adoptant une tonalité ou une thématique élégiaque) constituent une cohorte dont il serait vain d'entreprendre l'inventaire. Quelques exemples particulièrement représentatifs peuvent cependant contribuer à montrer que ce phénomène s'observe sur le long terme et peuvent confirmer ce que le survol des premières manifestations de la *recusatio* dans l'histoire de la poésie élégiaque suggérait : elle est un critère d'identité générique et le moyen de promouvoir une nouvelle conception du génie poétique.

2a. La *recusatio* : un critère d'identité générique paradoxal

Même quand l'élégie subit des évolutions de fond, la *recusatio* s'impose comme un trait distinctif de ce genre qui se plaît à brouiller les lignes et à confondre son inspiration avec celle d'autres formes poétiques.

L'imitation avouée ou évidente des modèles antiques offre aux poètes l'occasion de se couler ostensiblement dans le sillage élégiaque. Ce n'est pas un hasard si Gentil-Bernard, au seuil de son *Art d'aimer* (v. 1745), rend hommage à la fois à son modèle explicite (Ovide) mais aussi, plus généralement, à toute la famille des poètes élégiaques qui ont comme lui fait un usage liminaire et programmatique de la *recusatio* pour placer leur poésie sous le signe d'un mineur revendiqué :

J'ai vu Coigny, Bellone, et la Victoire ;
 Ma faible voix n'a pu chanter la gloire :
 J'ai vu la cour ; j'ai passé mon printemps
 Muet aux pieds des idoles du temps :
 J'ai vu Bacchus, sans chanter son délire :
 Du dieu d'Issé j'ai dédaigné l'empire :
 J'ai vu Plutus ; j'ai méprisé sa cour :
 J'ai vu Daphné ; je vais chanter l'amour²¹.

La référence indirecte à Callimaque, parfois à travers le filtre de Properce, et les références croisées à Ovide et à Anacréon servent à identifier le projet élégiaque. Cela suppose une certaine perméabilité entre les genres (l'élégie d'inspiration ovidienne ne se distinguant plus toujours de l'ode anacréontique) et fait émerger l'idée plus large et unifiée d'un lyrisme particulier, qui se déploie sur un mode mineur, à la fois pour les harmoniques musicales, le choix des thèmes, le mode de composition, l'inscription dans une tradition, le positionnement dans une histoire littéraire ou encore la reconnaissance escomptée. Chénier, plus tard, pratiquera lui aussi l'élégie sur ce mode unificateur, imitant de façon mêlée Tibulle (qu'il appelle « mon Tibulle »), Properce, Ovide, Bion ou Gallus. Lorsque, dans une épître à son maître Lebrun qui vaut comme art poétique, il entreprend de prononcer son *credo* élégiaque, c'est Properce qu'il commence à traduire :

21. Pierre-Joseph Bernard, *L'art d'aimer*, dans *Œuvres de Bernard*, Paris, Dabot/Tremblay/Feret/Gayet, 1819, p. 1.

Mânes de Callimaque, ombre de Philéas,
 Dans vos saintes forêts daignez guider mes pas.
 J'ose, nouveau pontife aux antres du Permesse,
 Mêler des chants français dans les chœurs de la Grèce²²

avant de suivre plus librement le modèle de la *recusatio* et de reprendre l'image de l'élégie au « cheveux épars » qui fixa l'imaginaire des modernes²³ :

Peut-être, n'écoutant qu'une jeune manie,
 J'eusse aux rayons d'Homère allumé mon génie,
 Et, d'un essor nouveau jusqu'à lui m'élevant,
 Volé de bouche en bouche, heureux et triomphant ;
 Mais la tendre élégie et sa grâce touchante
 M'ont séduit : l'Élégie à la voix gémissante,
 Aux ris mêlés de pleurs, aux longs cheveux épars,
 Belle, levant au ciel ses humides regards²⁴.

La *recusatio* révèle le pouvoir d'intégration de l'élégie : elle lui permet d'absorber ses différents modèles, floutant ainsi ses frontières avec d'autres formes ou genres poétiques (comme l'ode ou l'épître avec lesquelles elle se confond régulièrement) ainsi que ses contre-modèles (la poésie homérique, pindarique, les compositions héroïques ou encomiastiques dont elle propose des échantillons avant de les congédier) : la *recusatio* est bien, selon les termes de Gregson Davis, un mode d'assimilation du discours élégiaque qui permet « d'inclure un matériau générique disparate » (« *to include generically disparate material*²⁵ ») qui peut être — c'est la nuance que l'on pourrait apporter à son analyse — proche ou opposé.

L'œuvre poétique de Bertin vérifie cette analyse. Ses *Amours* (1780) suivent ainsi de façon avouée le modèle ovidien, le recueil se compose de trois livres qui font le roman de ses amours avec Eucharis, d'abord heureuses (livre I) puis douloureuses (livre II),

22. André Chénier, *Œuvres complètes*, éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, 1958, p. 138.

23. Le motif de la chevelure dénouée est très présent chez Properce et Ovide. Il devient inséparable de la représentation allégorique avec Boileau (« La plaintive élégie en longs habits de deuil, / Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil », *Art poétique*, chant II, v. 39-40). On la retrouve par exemple chez Gentil-Bernard : « Les yeux en pleurs et les cheveux épars, / Levant au ciel le feu de ses regards » (*Art d'aimer*, ouvr. cité, p. 31).

24. André Chénier, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 139.

25. Gregson Davis, *Polyhymnia*, ouvr. cité, p. 28 ; je traduis.

avant de se tourner vers un nouvel objet, Catilie (livre III). La première des élégies de Bertin est une imitation reconnaissable de celle qui ouvre le recueil d'Ovide :

Je chantais les combats ; le Dieu de l'harmonie
 Des feux de Calliope échauffait mon génie :
 Côte à côte rangés, mes vers présomptueux
 Déployaient, en deux temps, six pieds majestueux.
 De ces vers nombreux et sublimes
 L'Amour se riant à l'écart,
 Sur mon papier mit la main au hasard,
 Retrancha quelques pieds, brouilla toutes les rimes ;
 De ce désordre heureux naquit un nouvel art.
 « Renonce, me dit-il, aux pénibles ouvrages,
 « Cadence des mètres plus courts ;
 « Jeune imprudent, fuis pour toujours
 « Ce double mont, si fertile en orages :
 « Enfonce-toi sous ces ombrages,
 « Et chante les tendres amours. »
 Je cède, enfant terrible, à votre ordre suprême,
 Hélas ! d'un feu brûlant je me sens consumer !
 Mais de rigueur n'allez point vous armer ;
 Faites que dès ce soir on m'aime
 Ou si c'est trop, du moins que l'on se laisse aimer²⁶.

Une nouvelle *recusatio* vient en regard clôturer le premier livre de ses *Amours* :

Pourquoi reprocher à ma lyre
 De préluder toujours sur des tons amoureux ?
 Je ne saurais former dans mon faible délire
 De plus mâles accords ni de chants plus heureux.
 Laissons, laissons, d'un vol agile
 L'ambitieux vaisseau fendre les flots amers ;
 D'un timide aviron ma nacelle fragile
 Doit raser humblement le rivage des mers.
 Dans nos jours trop féconds en discordes rebelles,
 Qu'un autre en vers pompeux célèbre les combats :
 Qu'il chante les héros, moi je chante les belles²⁷.

26. Antoine de Bertin, *Les amours. Élégiés en trois livres*, Londres, s. n., 1780, livre 1, p. 1-2.

27. Antoine de Bertin, *Les amours*, ouvr. cité, 1.15, p. 43.

Si l'ensemble du recueil suit le roman d'une passion, de ses prémices heureuses à sa fin amère, en passant par le désenchantement des trahisons, il intègre également les éléments d'une correspondance avec les amis auxquels il se confie (parmi lesquels Parny) : l'élégie flirte avec l'épître, mais également avec l'héroïde à l'occasion des quelques lettres adressées à la femme aimée. La dernière pièce du recueil se présente pour sa part comme une contre-*recusatio*, énonçant l'intention du poète d'abandonner la poésie érotique pour revenir à une inspiration plus haute. L'élégie commence en vers mêlés et s'achève sur des alexandrins, mimant l'abandon de la mollesse irrégulière de l'élégie pour la fermeté héroïque de l'épopée :

C'est assez d'une faible lyre
 Tirer de timides accords,
 C'est assez du dieu qui m'inspire
 Dans de frivoles jeux dissiper les trésors.
 Rentrez sous vos rians ombrages,
 Doux enfants de la paix, voluptueux Amours.
 Cachez-vous; la Discorde a troublé nos rivages,
 Je vois flotter au loin des enseignes sauvages,
 Et j'entends battre les tambours.
 [...]
 Oui, j'abjure, ô Vénus, tes honteuses alarmes
 Je foule aux pieds tes dons, je renonce à tes charmes,
 C'en est fait, l'honneur parle, et je vole aux combats²⁸.

Bien sûr, le fait que le poète reste muet, que nul effet ne suive cette résolution (Bertin n'écrivit pas l'épopée de la guerre d'indépendance américaine à laquelle il a peut-être pris part²⁹) sème un doute probablement voulu : ces accents guerriers qu'il se montre capable de faire vibrer sont renvoyés dans les limbes des projets inaboutis, et ne font que donner plus de force à l'achèvement poétique que constitue la rédaction effective des *Amours*.

Une large part de l'œuvre de Chénier serait également à passer au crible de cette analyse : l'érudition de son éditeur Becq de Fouquières, qui annota ses vers en recherchant les emprunts et échos dont ils se nourrissent, suffit à rendre compte de l'intense dialogue

28. Antoine de Bertin, *Les amours*, ouvr. cité, 3.14, p. 129-130.

29. C'est du moins ce qu'avance Eugène Asse dans la notice qu'il consacre au poète dans son édition des *Poésies et œuvres diverses du chevalier Antoine Bertin* (Paris, Quantin, 1879).

qu'il entretenait avec les poètes élégiaques antiques³⁰. Il les suit régulièrement dans leur posture de retrait, et sa pratique de la *recusatio* permet notamment d'identifier à des élégies un grand nombre des fragments poétiques qu'il a laissés³¹. Parmi d'autres, nous pouvons citer ces beaux vers de l'épître à Lebrun, qui s'ouvre sur une imitation de la première élégie de Tibulle (« Qu'un autre soit jaloux d'illustrer sa mémoire; / Moi j'ai besoin d'aimer. Qu'ai-je besoin de gloire³²? »), et où Chénier se rêve au rang des « cygnes dont Vénus embellit ses rivages », acceptant de voir « Sans regret, sans envie, aux vastes champs de l'air / [...] planer l'aigle de Jupiter³³. » Il évoque ailleurs sa méfiance à l'égard de la « muse des cités / Cette muse, d'éclat, de pourpre environnée, / Qui, le glaive à la main, du diadème ornée, / Vient au peuple assemblé d'une dolente voix, / Pleurer les grands malheurs, les empires, les rois », leur préférant les « Muses tranquilles³⁴ », chéries par le poète élégiaque dans sa retraite rustique, offrant ainsi une variation de la rencontre orchestrée par Ovide entre la muse de l'Élégie et celle de la Tragédie en même temps qu'un art poétique de l'élégie telle qu'il la pratique :

Un rien sait l'animer. Curieuse et volage,
Elle va parcourant tous les objets flatteurs
Sans se fixer jamais [...]
Tout amuse ses yeux; elle pleure, elle rit.
Tantôt à pas rêveurs, mélancolique et lente
Elle erre avec une onde et pure et languissante :
Tantôt elle va, vient, d'un pas léger et sûr
Poursuit le papillon brillant d'or et d'azur³⁵.

Chénier développe ici la déclaration qu'Ovide mettait dans la bouche de l'Élégie : *Sum levis*, « Je suis légère », et fait de l'instabilité

30. Cette édition, qui est toujours celle des *Poésies* de Chénier dans la collection « Poésie » chez Gallimard (1994), offre aux lecteurs d'abondants renvois aux modèles du poète, parmi lesquels Ovide, Tibulle et Propertius occupent une place de choix.

31. À la trentaine de pièces désignées comme des élégies par Louis Becq de Fouquières, l'édition de Georges Buisson et Édouard Guitton (Orléans, Paradigmes, 2005) oppose quatre livres d'élégies qui en rassemblent plus d'une centaine, ce qui suffit à suggérer à quel point la poésie de Chénier est marquée par l'empreinte élégiaque.

32. André Chénier, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, « À Lebrun », p. 136.

33. André Chénier, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 137.

34. André Chénier, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, « À François de Pange », p. 154.

35. André Chénier, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 155.

de l'élégie, le trait qui la distingue et lui confère sa valeur paradoxale : « J'ai choisi entre vous ma Muse jeune et chère, / Et bien qu'entre ses sœurs elle soit la dernière, / Elle plaît³⁶. » La poétique élégiaque de Chénier est tout entière sous le signe de la *recusatio*, qui inverse la hiérarchie des muses pour faire l'éloge d'une poésie reconnaissable au « rien » qui l'anime et aux errances où elle se perd.

Même lorsqu'elle ne relève pas de façon distincte de l'imitation de ses modèles antiques, la *recusatio* fonctionne bien comme un signe de reconnaissance et parfois même de ralliement parmi les poètes que l'on dit ou qui se disent légers, et que cette pratique rapproche de la fratrie des poètes élégiaques. Gresset est peut-être le meilleur exemple de cette identité élégiaque diffuse : aucun de ses poèmes ne reçoit le titre d'élégie, mais son œuvre, qui comporte en revanche des épîtres, des odes et des églogues désignées, obéit de façon évidente à la logique intégratrice de l'élégie, qui fait se contaminer chaque genre poétique pratiqué. Sa prétention réitérée à ne faire que des « chansonnettes », à pratiquer le « badinage » poétique, fait disparaître les disparités génériques derrière le principe unifiant de la *recusatio*. Dans une épître à une dame, il fait un portrait de sa muse qui entre en résonance avec les modèles élégiaques :

La muse qui dicta les rimes
 Que je vais offrir à vos yeux,
 N'est point de ces muses sublimes
 Qui pour amants veulent des dieux :
 Elle n'a point les grâces fières
 Dont brillent ces nymphes altières
 Que divinisent les guerriers :
 La négligence suit ses traces,
 Ses tendres erreurs font ses grâces,
 Et les roses sont ses lauriers³⁷.

Même si son œuvre ne comporte pas d'élégie désignée comme telle, Gresset est élégiaque dans sa pensée, sa rhétorique et son inspiration

36. André Chénier, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 155.

37. Jean-Baptiste Gresset, *Œuvres de M. Gresset, de l'Académie Française*, Nîmes, Gaudes, 1808, «Envoi de l'épître suivante à Madame ***», t. 1, p. 138-139. Surtout connu pour son poème *Vert-Vert* (1734) ou sa pièce *Le méchant* (1747), Gresset a également laissé une abondante œuvre mêlée, où il pratique toutes les formes de poésie légère et de circonstance (odes, épîtres, églogues...) et qui commence à paraître vers le milieu du siècle.

érotique. On peut considérer la *recusatio*, omniprésente dans son œuvre, comme la colonne vertébrale de son *ethos* de poète, avec l'identification élégiaque qu'elle suppose, par exemple dans l'épître à sa muse :

Volage muse, aimable enchanteresse,
 Qui m'égarant dans de douces erreurs,
 Viens tour à tour parsemer ma jeunesse
 De jeux, d'ennuis, d'épines et de fleurs :
 Si, dans ce jour de loisible mollesse,
 Tu veux quitter les paisibles douceurs,
 Vole en ces lieux ; la voix de la sagesse
 M'appelle ici loin du bruyant Permesse³⁸.

Il est d'ailleurs révélateur que ses admirateurs l'aient très régulièrement comparé à Tibulle ou Anacréon, et que ses détracteurs aient dénoncé chez lui une facilité comparable à celle d'Ovide : son univers poétique est tout élégiaque et explique qu'il soit souvent cité comme modèle d'un genre qu'il n'a pas ouvertement pratiqué³⁹.

Bernis se présente également comme un poète que la partie lyrique de son œuvre invite à lire comme un élégiaque du fait de cette imprégnation qui ne dit pas son nom mais éclate dans le choix des thèmes érotiques et sa façon de joindre à sa pratique poétique une réflexion sur son art. La « muse paresseuse » de Parny est sans doute redevable à Bernis dont la *recusatio* se confondait avec un éloge de la paresse :

Veux-tu qu'héritier de la plume
 Des Malherbes, des Despréaux,
 Dans mes vers pompeux je rallume
 Le feu qui sort de leurs pinceaux ?
 Ce n'est point à l'humble colombe
 À suivre l'aigle dans les cieux.
 Sous les grands travaux je succombe ;
 Les jeux et les ris sont mes dieux⁴⁰.

38. Jean-Baptiste Gresset, *Œuvres de M. Gresset*, ouvr. cité, « Épître à ma muse », p. 139.

39. L'auteur anonyme d'une « Épître à l'auteur de Vert-Vert » fait ainsi succéder de façon révélatrice Gresset à Chaulieu et Tibulle comme César du « joli canton du Parnasse » que l'on peut identifier à l'espace élégiaque (dans *Le méchant*, Paris, Delarue, s. d., p. 4).

40. François Joachim de Pierre, cardinal de Bernis, *Œuvres de François Joachim de Pierre, cardinal de Bernis*, Paris, Dabo/Tremblay/Feret/Gayet, 1819, « Épître x. Sur la paresse. À Monsieur de *** », t. 1, p. 73-74.

Et si les premiers vers de l'élegie qui ouvre les *Poésies érotiques* de Parny (« Enfin, ma chère Éléonore, / Tu l'as connu ce péché si charmant...⁴¹ ») semblent répondre à ces vers de Bernis :

Le connais-tu, ma chère Éléonore,
Ce tendre enfant qui te suit en tout lieu,
Ce faible enfant, qui le serait encore,
Si tes regards n'en avaient fait un dieu⁴² ?

c'est sans doute parce que le galant cardinal occupe une place de choix dans le panthéon élégiaque qu'il a su rejoindre de façon subreptice.

La *recusatio* peut donc être considérée comme un critère d'identification de l'élegie — un critère paradoxal puisqu'il est aussi ce qui témoigne de ses affinités avec d'autres genres comme l'ode, l'épigramme, et en général tous les « petits genres » qui, comme elle, ont à cœur de légitimer leur existence face aux genres plus élevés. La *recusatio* introduit dans le champ poétique un désordre qui se veut libérateur, en chamboulant les hiérarchies et les frontières génériques et en permettant aux œuvres « mineures » d'absorber et de dépasser les modèles « majeurs ». En obéissant à cette logique, l'élegie s'impose comme un genre dont l'existence même menace la notion de genre, et comme un lieu d'invention et d'assimilation poétique extrêmement fécond. La *recusatio* pourrait alors être un critère d'unification du genre, qui trouverait sa marque singulière dans cette capacité à s'adapter et à inclure. Jeffrey Tatum, lisant la *recusatio* des derniers vers de l'élegie 2.10 de Propertius⁴³, remarque que le poète oppose les sources de l'Ascreos, qui coulent du sommet de l'Hélicon et inspirent les genres les plus élevés, au Permesse, présenté comme le fleuve des poètes plus modestes, qui se trouve à son pied et en qui pourtant elles se rejoignent toutes : « Impuissant à élever mon chant à la hauteur de la gloire, j'apporte un vil encens sur de pauvres autels. Mes poèmes ne connaissent pas encore les sources d'Asca, l'Amour seul

41. Évariste Parny, *Poésies érotiques* [1778], dans *Œuvres d'Évariste Parny*, Paris, Debray, 1808, t. 1, p. 7.

42. François Joachim de Pierre, cardinal de Bernis, *Œuvres de François Joachim de Pierre, cardinal de Bernis*, ouvr. cité, « Chanson », t. 1, p. 120.

43. Jeffrey Tatum, « Aspirations and Divagations: the poetics of place in Propertius 2.10 », *Transactions of the American Philological Association*, vol. 130, 2000, p. 393-410.

les trempa dans le fleuve du Permesse⁴⁴. » (2.10.23-26) En substituant à l'opposition duelle plus habituelle du Permesse et de l'Hippocrène ce contraste entre des sources plurielles et un fleuve singulier qui se nourrit d'elles, Properce inverse la présentation hiérarchisée des genres poétiques mais surtout, il présente l'élégie amoureuse comme un genre unifié, s'opposant à la kyrielle des « grands genres » (épopée et autres). Le gain d'une identité et d'une unité que permet la *recusatio* à l'élégie n'est donc pas négligeable, et sous-tend l'appel des poètes élégiaques à voir reconnue leur valeur.

2b. La *recusatio* ou l'honneur du poète élégiaque

L'ambition du poète élégiaque hérite de la nature paradoxale de la *recusatio* qui permet de l'exprimer : elle naît de l'aveu d'humilité formulé par le poète, et se manifeste dans la réticence qu'il met à viser la gloire et à affirmer son génie.

La dimension essentiellement réflexive et métapoétique de l'élégie est à elle seule le signe de ce paradoxe : au moment où le poète prétend renoncer aux honneurs littéraires, il énonce la nécessité de penser le petit genre qu'il pratique de façon consciente et prend le temps d'une réflexion qui lui donne une importance inattendue. La mise en scène de l'*ethos* élégiaque, qui vient compléter, selon les termes d'Alain Deremetz, « la mise en scène des *personae* génériques (l'Élégie boiteuse et la Tragédie farouche)⁴⁵ », assure le même déplacement axiologique pour le poète que pour les muses : de même que la boiterie de l'élégie n'est plus un défaut mais vient ajouter à son charme, la faiblesse du poète élégiaque devient un atout qui peut le faire préférer aux illustres noms de la poésie épique. L'audace de Properce proclamant pouvoir donner une « grande gloire » (« *gloria magna* ») à sa maîtresse par sa « muse légère » (« *Musa levis* ») suffit à dire cette ambition inouïe que reprendront ses lointains émules de l'âge classique.

L'élégie soutient pouvoir faire du grand avec du petit, selon cette autre formule emblématique de Properce : « Un rien donne naissance à toute une histoire⁴⁶ » (« *Maxima de nihilo nascitur historia* », 2.1.16). On ne s'étonne pas de retrouver les échos de cette revendication dans la préface que Racine donna à sa *Bérénice*, pièce qui fut

44. Properce, *Élégies*, ouvr. cité, p. 73.

45. Alain Deremetz, « Visage des genres dans l'élégie ovidienne », art. cité, p. 78.

46. Properce, *Élégies*, ouvr. cité, p. 49.

si souvent assimilée à une élégie, selon la logique du brouillage des frontières génériques propres au genre. Racine s’y félicitait d’avoir mis son invention « à faire quelque chose de rien⁴⁷ », et invitait son lecteur à juger du génie supérieur que cela suppose — un génie proprement élégiaque.

L’ambition élégiaque semble ainsi tirer sa force du fait d’être une ambition « malgré tout ». Les obstacles qui devraient l’étouffer sont une occasion de montrer sa vigueur. Cette ambition était déjà formulée sans détour par Properce, et de façon répétée. Elle scande par exemple toute l’élégie qu’il adresse au poète épique Ponticus (1.7), lorsqu’il prétend atteindre la renommée par ses poèmes amoureux : « telle est ma gloire » (« *haec mea fama est* », v. 9), « et la source du renom que je désire pour mon chant » (« *Hinc cupio nomen carminis ire mei* », v. 10). La pratique de la poésie élégiaque est pour lui l’accès à une reconnaissance qui l’égale aux meilleurs poètes : « alors j’aurai la première place parmi les talents de Rome » (*Tunc ego Romanis praeferar ingeniis*, v. 22), et qui le fera proclamer « grand poète » (« *magna poeta* », v. 24) par les amants qui chanteront sa louange⁴⁸. Cette arrogance à peine parodique est suffisamment insistante pour convaincre le lecteur de l’entreprise de légitimation menée par le poète élégiaque, dont le génie autoproclamé vient concurrencer celui des auteurs qui s’illustrent dans la poésie épique : « Retienne qui voudra Phébus au milieu des combats ! Vive le vers coulant qu’a poli la pierre ponce légère ! Par lui la Renommée m’élève de la terre jusqu’aux nues⁴⁹ » (« *A ! Valeat Phoebum quicumque moratur in armis / Exactus tenui pumice versus eat, / Quo me Fama levat terra sublimis* », 3.1.7-9). Ovide reconnaîtra également sa dette envers l’Élégie qui lui a inspiré ses poèmes, donnant à ses amours « une immortelle renommée⁵⁰ » (« *das nostro victurum nomen amori* », 3.1.65⁵¹).

Cette ambition nouvelle qui s’énonce derrière la *recusatio* élégiaque constitue un indice de l’appartenance à la famille élégiaque, et on la retrouve de façon suivie chez les poètes élégiaques français depuis la Renaissance. On pourrait en voir plus d’une amorce dans

47. Racine, *Bérénice* [1670], éd. Georges Forestier, Paris, Livre de poche, 2001, p. 23.

48. Properce, *Élégies*, ouvr. cité, p. 17.

49. Properce, *Élégies*, ouvr. cité, p. 137.

50. Ovide, *Les amours*, ouvr. cité, p. 127.

51. Il y a dans ce vers un jeu de sens possible sur *victurum*, participe futur de *vinco* (« qui vaincra ») et de *vivo* (« qui vivra ») : glorieuse et immortelle, l’élégie prouve encore ici sa capacité à détourner et absorber les traits de son adversaire épique.

le recueil où Du Bellay chante ses *Regrets* (1558), et où la *recusatio* est pour lui le moyen de se réconcilier avec l'idée de la postérité, qu'il espère indulgente pour ceux qui, comme lui, ont fait le choix de la « douce poésie⁵² » aux dépens de la « riche peinture » et des « hauts arguments⁵³ ». Les inflexions plaintives dominent dans son élégie, mais s'il déplore son sort, jamais il ne renonce à cette ambition qui pourra, si la Fortune, les Muses ou le Roi veulent bien le favoriser, « faire quelque chose » de lui, qui proclame pourtant n'être rien (« moi qui ne suis rien », dit-il de lui-même à la fin de l'ultime sonnet des *Regrets*⁵⁴). Plus tard, Théophile de Viau trouve des accents proches pour affirmer son désir de s'affranchir des exigences généralement associées à la renommée poétique. Il compte que la postérité lui accordera le rang qu'il mérite au regard de son originalité. Dans l'« Élégie à une dame » (publiée pour la première fois en 1620), il déroule son art poétique élégiaque sous le signe de la liberté, qui doit lui permettre de ne pas confiner son talent ni son ambition : il doit pouvoir tantôt « Promener [s]on esprit par de petits desseins » et tantôt poursuivre un « grand dessein » qui « échauffe [s]a fureur⁵⁵ », comme il le fait justement dans cette élégie où son imagination vagabonde et ses galanteries côtoient des incursions satiriques et de très sérieuses réflexions sur son art. L'ambition du poète obéit très visiblement à la logique de la *recusatio* :

Or bien que la façon de mes nouveaux écrits
Diffère du travail des plus fameux esprits,
Et qu'ils ne suivent point la trace accoutumée
Par où nos écrivains cherchent la renommée,
J'ose pourtant prétendre à quelque peu de bruit,
Et crois que mon espoir ne sera point sans fruit⁵⁶.

Derrière cette revendication de notoriété en demi-teinte se cache un audacieux projet de renouvellement des modes d'attribution de la gloire poétique : la « nouveauté » de l'écriture élégiaque ébranle l'échelle admise des valeurs littéraires selon une répartition générique

52. Joachim Du Bellay, *Les regrets*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Garnier, 1993, « À M. d'Avanson », t. II, p. 37.

53. Joachim Du Bellay, *Les regrets*, ouvr. cité, sonnet 1, p. 39.

54. Joachim Du Bellay, *Les regrets*, ouvr. cité, sonnet cxci, p. 134.

55. Théophile de Viau, *Après m'avoir fait tant mourir*, éd. Jean-Pierre Chauveau, Paris, Gallimard, 2002, p. 76.

56. Théophile de Viau, *Après m'avoir fait tant mourir*, ouvr. cité, p. 73-74.

dont elle montre l'absurdité, puisqu'elle est elle-même, ainsi que Théophile le montre *de facto*, un genre léger capable d'absorber les genres les plus graves.

Au XVIII^e siècle, l'ambition formulée par le poète dans les marges ou les suites de sa *recusatio* s'impose comme un autre moyen d'assimilation à la communauté élégiaque. Pour un Gresset ou un Bernis, comme on l'a vu, cette intégration était subreptice. Elle peut cependant être ostensible, comme chez Lebrun, qui se distingue par une prétention ouverte à la gloire, qu'il exprime avec autant de franchise que le faisait Propertius. S'il condamne à l'occasion les poètes élégiaques de son époque, « cette foule moderne d'auteurs gentils, d'écrivains en pastel, et de poètes vernisseurs⁵⁷ », il entretient une haute opinion de son talent, qu'il n'hésite pas à louer en empruntant à Horace son « *Exegi monumentum* » pour clore son livre d'odes :

Élève du second Racine,
 Ami de l'éternel Buffon,
 J'osai sur la double colline,
 Allier Lucrèce à Newton.
 Des badinages de Catulle
 Aux pleurs du sensible Tibulle
 On m'a vu passer tour à tour,
 Et sur les ailes de Pindare,
 Sans craindre le destin d'Icare,
 Voler jusqu'à l'astre du jour⁵⁸.

Composant une élégie alors qu'il se croit à l'article de la mort, la perspective de se voir privé de la gloire qu'il se promettait lui arrache ses plus longues plaintes :

Amour ! Vénus ! et vous, ô Filles de mémoire !
 Promettez-vous ce sort à mes Feux, à ma Gloire ?
 De Mysis, de Fanni les noms entrelacés,
 Dans vos fastes brillants devaient être placés.
 Le chantre de Fanni, sur la double colline,
 Eût effacé les noms d'Ovide et de Corinne ;

57. Ponce-Denis Écouchard Lebrun, « Discours sur Tibulle » [1763], dans *Œuvres de Ponce-Denis (Écouchard) Lebrun*, éd. Pierre-Louis Guinguené, Paris, Crapelet, 1811, t. iv, p. 396.

58. Ponce-Denis Écouchard Lebrun, *Œuvres de Ponce-Denis (Écouchard) Lebrun*, Ode 6.23 (« 1787 », avec en exergue : « *Exegi monumentum. Horace* »), ouvr. cité, t. i, p. 417.

Et je meurs..., sans remplir ces destins éclatants⁵⁹!

L'image du « monument » élégiaque impose sa paradoxale présence chez d'autres poètes, qui voient dans l'inspiration amoureuse, si fragile et périssable, le moyen d'accéder à la postérité. Après avoir renoncé aux « plus nobles sujets » pour se consacrer aux « molles élégies », Bertin s'en sert pour promettre à sa maîtresse une immortalité certaine :

Heureux cent fois, heureux l'objet aimable
Dont le doux nom couronnera mes vers!
Mes vers feront un monument durable
De ses attraits qu'encensa l'univers⁶⁰.

Dans l'élégie qui conclut le premier livre de ses *Amours*, il rassemble tous les éléments que la *recusatio* met à sa disposition pour imposer son nom à la postérité :

Pourquoi reprocher à ma lyre
De préluder toujours sur tes tons amoureux?
Je ne saurais former dans mon faible délire
De plus mâles accords ni de chants plus heureux.
[...]
Qu'un autre en vers pompeux célèbre les combats,
Qu'il chante les héros, moi je chante les belles,
De plus tendres fureurs, et de plus doux ébats.
[...]
Je ne veux point d'autre gloire;
Chez nos neveux indulgents
On chérira ma mémoire.
Dieu fêta des jeunes gens
Dans mes amours négligents
Ils trouveront leur histoire⁶¹.

Chénier partage avec Bertin la confiance en un génie qui doit perpétuer son nom et celui de son amante dans les vers que lui inspire sa muse volage :

Vois ta brillante image à vivre destinée,
D'une immortelle fleur dans mes vers couronnée

59. Ponce-Denis Écouchard Lebrun, *Œuvres de Ponce-Denis (Écouchard) Lebrun*, ouvr. cité, *Élégie* 1.9, t. 1, p. 25.

60. Antoine de Bertin, *Les amours*, ouvr. cité, 3.1, « À ma muse », p. 89.

61. Antoine de Bertin, *Les amours*, ouvr. cité, 1.15, p. 43-44.

[...]

Un enfant d'Apollon, par l'amour excité,
Fait aux rides du temps survivre la beauté⁶².

Dans une épître qu'il adresse à son maître Lebrun, il défend la poésie du sentiment qu'il entend pratiquer à son exemple, et vante la gloire qu'elle promet :

Nous, amis, cependant, de qui la noble audace
Veut atteindre aux lauriers de l'antique Parnasse,
Au rang de ses grands noms nous pouvons être admis.

[...]

Qu'au-delà du trépas notre âme mutuelle
Vive et respire encor sur la lyre immortelle.
Que nos noms soient sacrés; que nos chants glorieux
Soient pour tous les amis un code précieux⁶³.

Auguste de Labouïsse, héritier consciencieux de la lignée élégiaque antique et moderne, que l'on surnommait le « poète de l'hymen » et dont les élégies méritèrent bien le nom d'élégies conjugales, se livrera lui aussi à une *recusatio* en règle pour ouvrir le recueil de ses *Amours d'Éléonore* (1817) :

Magnanimes rivaux des Gastons, des Nemours,
Plein d'audace, j'allais célébrer votre gloire;
Mon espoir fut trompé; mon projet, illusoire;
Je vis Éléonore au plus beau de mes jours,
Et, transfuge aussitôt du temple de mémoire,
Je ne chantai que les amours⁶⁴.

Ailleurs, il cherche à convaincre le poète Deguerle de renoncer à la poésie épique. Il ne faut pas que le poète élégiaque égare son talent à la recherche d'une gloire que ses « rimes légères » lui procureront bien mieux :

Il est plus d'une place au temple de Mémoire;
Pour y monter vainqueur, il est plus d'un sentier :
Le myrte, ainsi que le laurier,
Ceint plus d'un front célèbre ennobli par l'histoire.
Anacréon vit encore de nos jours :

62. André Chénier, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 96.

63. André Chénier, *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 145.

64. Auguste de Labouïsse, *Les amours d'Éléonore, recueil d'élégies divisé en trois livres*, Paris, Didot, 1817, p. 49.

Anacréon ne sut qu'aimer et boire,
Et ne chanta que les amours⁶⁵.

Il est frappant de constater, à travers cet exemple, qu'au moment où l'inspiration élégiaque se dissout dans un lyrisme enfin acquis au dépassement des barrières génériques, un praticien attardé de cette longue tradition se sente obligé d'en passer par la *recusatio* pour afficher son identité élégiaque, en retrait du grand mouvement romantique qui s'apprête à la rendre caduque.

La *recusatio*, ainsi que la pratique de la poésie élégiaque dont on a vu qu'elle était pour ainsi dire la marque de fabrique, peut alors également se lire comme un contrepoint à l'émergence des théories de l'enthousiasme et du génie à la fin du XVIII^e siècle. La *recusatio* élégiaque tient à distance l'image du poète inspiré : les poètes qui la pratiquent ne sont pas emportés par un souffle qui les dépasse, mais s'observent plutôt en train de lui résister. Elle impose à sa façon discrète mais insistante l'idée d'une poésie du for intérieur et non d'un quelconque *furor* qui consacrerait le poète dans son rôle de *vates*.

« Si beaucoup de poèmes prennent le titre d'élégies sans en avoir le caractère, beaucoup aussi, sans en porter le titre, sont des élégies véritables » : le constat que dresse Millevoye vers 1815 dans son traité *Sur l'élégie*⁶⁶ rend bien compte de l'effacement auquel est promis, à la fin du XVIII^e siècle, ce genre qui depuis ses origines a contesté l'idée que la poésie devait annoncer ses ambitions et choisir un espace délimité où se déployer. Du Bellay, Théophile, Racine, Gresset, Parny, Bertin, Chénier... ont pourtant en commun d'avoir repensé le système des genres poétiques par cette pratique de la *recusatio* qui, de façon plus ou moins consciente, les a fait participer au mouvement élégiaque. Dans le sillage des modèles antiques, l'élégie des modernes a servi de laboratoire à une poésie lyrique en quête de renouvellement et de reconnaissance. « *Sum levis* » : la légèreté qu'elle revendiquait déjà chez Ovide est une promesse d'images et d'harmoniques nouvelles, mais c'est aussi l'aveu d'une impermanence dont elle a su pourtant tirer le plus grand parti. Poètes du peu et du

65. Auguste de Labouïsse, *Les amours d'Éléonore*, ouvr. cité, p. 218.

66. Charles-Hubert Millevoye, *Œuvres*, Paris, Furne, 1833, t. 1, p. 29.

presque rien, les élégiaques ont trouvé dans la *recusatio* le moyen de faire de la désinvolture le mode d'accès à la postérité. À la muse légère de Propertius qui promettait une grande gloire, il faut peut-être faire répondre le rire de la muse qui immortalise Parny jusque dans les vers où il rêve son anéantissement :

Je ne suis rien, et ma muse paisible
Brave, en riant, son siècle et l'avenir⁶⁷.

67. Évariste Parny, *Poésies érotiques*, ouvr. cité, « Ma mort », t. 1, p. 76.