

LA POÉSIE NÉO-CLASSIQUE EN FRANCE ET EN ANGLETERRE : ENTRE CONTINUATIONS ET CONTRADICTIONS

Une immense, interminable nuée, qui ne venait pas d'Égypte, s'abattit sur Paris. Cette nuée vomit les néo-classiques, qui certes valaient bien plusieurs légions de sauterelles¹...

Par cette analogie peu flatteuse de Charles Baudelaire, on ne peut que constater l'âpreté du combat poétique qui se livre encore au XIX^e siècle entre les nouveaux représentants des classiques et les partisans de la modernité. Faut-il y voir un prolongement de la Querelle des Anciens et des Modernes du Grand Siècle ? La question se pose dès l'émergence du romantisme, au moment où Victor Hugo se moque des « vieux classique[s]² » et où Théophile Gautier affirme combattre « l'hydre du perruquinisme³ ». Un phénomène similaire apparaît de l'autre côté de la Manche : dans l'histoire littéraire anglaise, le mouvement néo-classique prend symboliquement fin à la publication des *Lyrical Ballads* en 1798. Les premiers romantiques rejettent les écrivains néo-classiques, comme Coleridge qui renie Milton⁴ : l'esthétique de l'imitation des anciens dans une poésie rhétorique est bannie au profit de l'expression lyrique de l'intime et du retour à la simplicité du vers, en vertu de laquelle le poète doit retrouver un langage dénué d'afféterie, « *unelaborated*⁵ ».

Toutefois, ce schéma d'opposition radicale néglige l'héritage poétique que les romantiques reçurent de leurs aînés : impossible d'ignorer, par exemple, la dette profonde de Hugo envers Chénier. Aussi ne faut-il pas considérer le néo-classicisme comme un ensemble figé dans l'histoire littéraire, mais plutôt comme un courant de pensée diffus, un réseau complexe d'influences, un trait d'union entre les idées des Lumières et l'idéal romantique.

Comment, dès lors, analyser cet équilibre paradoxal entre tradition et modernité ? Quel rapport la poésie néo-classique entretient-elle avec le canon classique ? Le néo-classicisme n'est pas simplement un post-classicisme, qui serait l'imitation servile des Anciens, mais plutôt un renouvellement imposant un traitement original de la matière antique et des modèles qui le précèdent. Derrière le refus de la simple continuité, il faut voir une volonté secrète de refonder le canon classique. Mais alors, n'existe-t-il pas un risque de contradiction entre la fidélité revendiquée vis-à-vis d'un passé artistique et littéraire, et l'affirmation de recréation, la recherche de l'inédit ? Ainsi, le concept même de néo-classique est problématique, pris entre passé et présent, arrière-garde et avant-garde, loyauté et trahison.

À moins que derrière la recréation de ce canon « classique », on ne voie plutôt le désir de s'assurer une place dans le champ littéraire national, par le choix d'une culture élitiste. De façon plus polémique, on peut aussi lui prêter une visée politique. Le néo-classicisme, dans les arts visuels et plastiques, a en effet été au service de la Révolution comme de l'Empire.

¹ Charles Baudelaire, *L'Art romantique* [première publication posthume en 1869], Paris, Calmann-Lévy éditeur, 1885, p. 376. Baudelaire fait ici allusion à la peinture néo-classique.

² Victor Hugo, *Les Contemplations* [1856], Paris, Michel Lévy Frères, Jules Hetzel éditeurs, 1858, Livre I, 18, « Les oiseaux », p. 82.

³ Théophile Gautier, *Ménagerie intime*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1869, p. 8 : « jamais l'hydre du perruquinisme ne dressa têtes plus hérissées », affirme-t-il après avoir avoué son « envie secrète de contrecarrer Boileau ».

⁴ Telle est la position de Coleridge dans son poème « The Nightingale : a Conversation Poem » publié en 1798 dans les *Lyrical Ballads*. Le poète va explicitement à l'encontre du « *Penseroso* » miltonien pour esquisser un tableau de la nature inspiré par Wordsworth : « *in nature there is nothing melancholy* ».

⁵ William Wordsworth, préface aux *Lyrical Ballads* [1800], Londres, Routledge Classics, 2005, p. 290. « *They convey their feelings and notions in simple and unelaborated expressions* ». Wordsworth distingue ici le langage des hommes simples de celui des poètes classiques, qu'il juge trop éloigné des sentiments humains.

Jacques-Louis David transfigura ainsi Napoléon en un nouveau César et prêta au Serment du Jeu de Paume la noblesse du Serment des Horaces, confondant les temps et les lieux dans un art empreint d'ordre et de grandeur épique. La poésie pourrait également servir cette visée particulière : elle reconstruirait donc le canon en assurant la promotion d'un modèle social, culturel et idéologique.

Il faut du moins distinguer le courant anglais du courant français. Ces deux courants ont des sources communes : l'influence du Grand Siècle, mais aussi les idées des Lumières et le modèle antique. Tous deux recherchent le perfectionnement de l'homme à travers des œuvres unissant la grâce poétique aux règles formelles de symétrie et de proportion : on retrouve ici l'étymologie du canon, du grec *kanôn*, désignant à l'origine un instrument de mesure. En outre, les grandes rivalités politiques et commerciales entre la France et l'Angleterre n'empêchent pas leurs écrivains d'entretenir une admiration mutuelle : Pope loue le génie de Boileau et songe à son *Art poétique* en rédigeant son *Essay on Criticism*⁶, Delille a traduit Milton.

La différence essentielle entre le néo-classicisme anglais et français est sans doute leur période de rayonnement : en France, le néo-classicisme poétique est restreint à une période courte mais intense, des années 1780 aux années 1820, dominée par Jacques Delille, André Chénier ou encore Jacques Clinchamps de Malfilâtre. Le néo-classicisme dans la peinture, la sculpture et l'architecture est, lui, beaucoup plus étendu. En Angleterre, le mouvement renouvelle le classique... français, en s'inspirant notamment de Boileau. L'*English Neoclassical movement* commence à la fin du XVII^e siècle sous la Restauration (*Restoration Age*), où triomphent le génie de Milton et celui de Dryden, se poursuit avec la période dite « augustéenne⁷ » (*Augustan Age*) durant la première moitié du XVIII^e siècle où Pope impose les règles classiques de la poésie tout en renouvelant brillamment l'art de la satire ; enfin, il se termine sous l'égide de Samuel Johnson, poète, essayiste et lexicographe.

Ce n'est toutefois que bien plus tard que le terme « néo-classique » s'imposera pour qualifier ces écrivains et leurs œuvres : un de ses premiers emplois est relevé sous la plume de Baudelaire. Littré ne l'accepte pas dans son dictionnaire et taxe le terme « classicisme » de néologisme⁸. Le « néo-classicisme » est donc une appellation extrêmement moderne, pour des écrivains revendiquant les valeurs des Anciens. Or, quel était exactement leur rapport à l'Antiquité et à leurs prédécesseurs ? Quelle vision originale a justifié, chez les historiens de la littérature, l'invention du terme « néo-classique » ? L'héritage des anciens masquerait en fait une reconstruction problématique du canon, entre perpétuation et recréation, qui en plus d'être le ciment d'une nouvelle littérature nationale, servirait aussi des ambitions de promotion ou de subversion politique.

⁶ L'*Art poétique* de Boileau a été publié pour la première fois en 1674. Avant de publier son *Essay on Criticism* en 1711, Pope a pu consulter la traduction anglaise en vers de William Soame parue en 1683, comme le suggère David Nichol Smith (*L'Art Poétique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1898, p. 28).

⁷ « *Augustan Age* » se réfère aux poètes latins vivant sous le règne d'Auguste, source d'émulation pour les poètes néo-classiques.

⁸ « Classicisme : système des partisans exclusifs des écrivains de l'Antiquité, ou des écrivains classiques du XVII^e siècle ». À la définition de « classique », on peut lire : « auteur, poète, ouvrage classique, qui est regardé comme un modèle » mais aussi « opposition à romantique » (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1874, p. 639).

Rivaliser avec les classiques

La poésie néo-classique propose une relecture originale des modèles classiques, soit les auteurs antiques et les écrivains du Grand Siècle. Ces illustres figures sont non seulement un modèle à imiter, mais aussi des maîtres à penser édictant des règles de style pour une parfaite traduction. Milton est admiré en France comme en Angleterre, et des deux côtés de la Manche, Boileau est considéré comme le maître incontesté de l'art poétique⁹.

Dans ce cadre, la traduction des grands poèmes antiques en vers n'est pas simplement une belle prouesse stylistique. La traduction poétique implique plus qu'un banal changement de système linguistique ; sa beauté réside dans un fragile équilibre entre proximité et distance avec le texte-source, fidélité et originalité : elle n'est pas une simple paraphrase, mais une imitation. Au-delà de la transcription verbale, le regard original du traducteur propose une perspective nouvelle, et présente les textes sous un nouveau jour. La traduction est d'abord réinterprétation, réactualisation ; elle est le fruit d'un dialogue intime qui traverse les mots et les siècles pour renouveler entièrement le texte-source¹⁰.

Ainsi, quand bien même les néo-classiques se réclament des Anciens et de Boileau, leurs ambitions sont plus proches de celles des Modernes : ils cherchent à rivaliser avec leurs modèles en créant une œuvre tout à fait originale. John Dryden, considéré comme un des modèles du néo-classicisme anglais sous la Restauration, revendique ce caractère novateur dans sa préface aux *Épîtres* d'Ovide :

But if Virgil, or Ovid, or any intelligible author be thus used [translated by the method of Imitation] 'tis no longer to be called their work, where neither the thoughts nor words are drawn from the original ; but instead of them there is something new produced, which is almost the creation of another hand. By the way, 'tis true, somewhat that is excellent may be invented, perhaps more excellent than the first design¹¹.

Dryden ne cache pas la fierté qu'il éprouve pour sa traduction des œuvres de Virgile, qu'il prétend néanmoins ne pas pouvoir égaler : il se contente d'affirmer que sa traduction, par la rigueur inspirée des préceptes de Boileau, compte parmi les meilleures qui aient été faites depuis qu'on a commencé de traduire Virgile, et se flatte de sa réussite à transposer les passages les plus délicats de l'*Énéide* ou des *Bucoliques*¹². Toutefois, d'autres se sont livrés à cet exercice avant lui ; le véritable tour de force de Dryden est plutôt, comme il l'avoue lui-même, d'avoir transposé l'œuvre entier de Virgile et non de simples fragments. Ce travail de longue haleine permet de distinguer les passages où le traducteur reste relativement près du texte-source de ceux où il prend davantage de libertés, par exemple pour exprimer la tristesse de Mélébée, contraint à l'exil :

*En umquam patrios longo post tempore fines,
Pauperis et tugurii congestum cespitem,*

⁹ Dryden dit en effet de Boileau dans son *Discourse of Satire* : « *I might find in France a living Horace and a Juvenal, in the person of the admirable Boileau ; whose numbers are excellent, whose expressions are noble, whose thoughts are just, whose language is pure...* » cité par John M. Aden dans *The Critical Opinions of John Dryden*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1963, p. 17.

¹⁰ Voir Alexandra Lianeri, Vanda Zajko, (éd.), *Translation & the Classics. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, Oxford University Press, « Classical Presences », 2008 ; Laurence Bernard-Pradelle, Claire Lechevalier (éd.), *Traduire les anciens en Europe du Quattrocento à la fin du XVIIIe siècle. D'une Renaissance à une Révolution ?*, Paris, Presses de L'université Paris-Sorbonne, « Rome et ses Renaissances », 2012.

¹¹ John Dryden, « Preface to Ovid's Epistles », cité dans *The Critical Opinions of John Dryden*, *op. cit.*, p. 256.

¹² John Dryden, « Dedication of the Æneis », cité dans *The Critical Opinions of John Dryden*, *op. cit.*, p. 261.

*Post aliquot, mea regna videns, mirabor aristas*¹³ ?

Oh ! Must the wretched exiles ever mourn,
Nor, after length of rolling years, return?
Are we condemned by Fate's unjust decree,
No more our houses and our homes to see?
Or shall we mount again our rural throne,
And rule the country kingdom, once our own¹⁴ ?

Il ne retranscrit certes pas le charme pittoresque qui se dégage de l'évocation des pauvres toits de chaume, objets de la plus tendre nostalgie pour le pâtre en partance, mentionnés au vers 68, mais il préfère insister sur le caractère pathétique du discours de Mélibée ; ainsi, il n'hésite pas à redoubler les interrogations et la comparaison des champs à des royaumes : « *mea regna videns, mirabor aristas* », pour en souligner toute la puissance évocatrice. Il réinvente Virgile, mais aussi les codes de la traduction, dont il est un des grands théoriciens. C'est dans sa lignée que de nombreux auteurs n'hésiteront pas à prendre davantage de libertés avec les textes antiques, pour se les réapproprier, comme Pope un peu plus tard avec Horace. Ces nouvelles traductions permettent de redécouvrir l'Antiquité sous un nouveau jour, parallèlement aux découvertes archéologiques de ce temps, à l'instar des fouilles de Pompéi. Dryden se montre ainsi classique par ses références, et néo-classique par ses ambitions, nourries par un style à la fois sensible et élégant.

L'influence des Lumières

C'est un peu plus tard, au moment où les Lumières auront commencé d'illuminer l'Europe, que le néo-classicisme développera une vision différente des Anciens. Delille et Malfilâtre en sont de bons représentants : tous deux ont traduit en vers les *Bucoliques* de Virgile, et leurs travaux respectifs sont révélateurs d'un rapport bien particulier aux textes classiques à la fin du XVIII^e siècle.

Avant d'être un grand lecteur de Virgile, Jacques Clinchamps de Malfilâtre (1732-1767) est un homme de son temps, assoiffé de connaissances et d'une grande curiosité scientifique : il doit sa première victoire poétique à un poème détaillant les grandes découvertes astronomiques depuis Copernic, *Le soleil fixe au milieu des planètes* (1754). Il est aussi intéressé par la philosophie et insère dans sa préface une réflexion sur l'âge d'or et sa possible existence : conscient que les récits pastoraux ne sont que des chimères, il se demande cependant comment expliquer que, depuis les *Bucoliques* de Virgile jusqu'à l'*Estelle* de Florian, le rêve d'une société champêtre et idyllique ait perduré. Peut-être, suggère-t-il, est-ce parce qu'elles recèlent un fond de vérité ? À l'instar de Rousseau, il se plaît à imaginer une société idéale des premiers temps, avant que les hommes ne soient corrompus par les premières inégalités. « On nous parle du siècle d'or, ce siècle d'or était celui de la bergerie : cette tradition si ancienne serait-elle fondée ? [...] Par le siècle d'or n'entend-on point encore ces temps où les bergers égyptiens et chaldéens vivaient tranquillement dans leurs champs¹⁵... » Comme l'auteur du *Contrat Social*, il aime émettre des hypothèses sur les

¹³ Publius Virgilius Maro, *Bucolica*, Paris, Didot, 1798, première églogue, p. 3, v. 67-69.

¹⁴ John Dryden, *The Works of Virgil translated by John Dryden* [1697], Londres, Frederick Warne, 1910, p. 443, v. 91-96.

¹⁵ Jacques Clinchamps de Malfilâtre, *Le Génie de Virgile* [ouvrage posthume], Paris, Maradan éditeur, 1810, t. 1, « Réflexions sur les Bucoliques », p. 185-186.

fondements de l'inégalité, qu'il voit dans « le commerce, qui fut peut-être la première cause du changement qui arriva dans leurs mœurs¹⁶ ».

Ainsi, Virgile est plus pour lui qu'un grand poète de l'Antiquité, puisque le poète latin s'inscrit dans une réflexion historique et philosophique sur les premiers temps de l'univers. Le canon latin est ici un « canon » au premier sens du terme, *kanôn* : un outil de mesure, qui permet de repenser la société contemporaine à l'aune du savoir des anciens. La référence virgilienne permet l'amorce d'une réflexion sociale et politique sur les progrès de l'inégalité. Dans une certaine mesure, cet idéal pastoral contraste avec une France minée par une économie en déclin et par la corruption du pouvoir. On pourrait y voir une critique latente de la France de Louis XV, roi libertin dont les folles dépenses n'ont fait qu'accroître les dettes et soulever l'indignation populaire. Le canon virgilien permet dès lors de prendre la juste mesure du politique et de présenter un contre-modèle, acquérant un caractère subversif par sa comparaison avec la monarchie française du XVIII^e siècle.

Ses choix stylistiques sont également intéressants : comme Dryden, il s'en réfère à Boileau. « Nous ne pouvons mieux terminer ces réflexions que par les vers de Boileau, où il parle de l'épique avec tant de justesse et de goût, [avertissant] les auteurs de n'être dans leur style ni trop élevés ni rampans¹⁷ ». Le modèle de *L'Art poétique* de Boileau est un modèle d'équilibre auquel Malfilâtre ajoute un idéal de simplicité : le berger de Virgile « dit de grandes choses, mais il le dit simplement ; il ne prend point pour cela la trompette ; en un mot, il ne chante rien qui soit au-dessus de sa portée ». Ensuite, il dénigre les choix d'adaptation de Fontenelle, qui opère des coupures dans le texte virgilien. Malfilâtre prône, là encore, une esthétique de la simplicité : « les soins qu'exigeaient les brebis n'ont rien de bas par eux-mêmes, quoique la fausse délicatesse de M. de Fontenelle en fût blessée¹⁸ ». Il apprécie également les charmes de la nature, que Fontenelle a rejetés pour ne garder que les passages galants : en « éloignant tout ce qui n'était point l'amour [...] il oublie que ses bergers doivent être des poètes, et qu'il doit l'être lui-même. Que Virgile était différent ! [...] Il était bien au-dessus de ce faux bel-esprit, de cette enluminure moderne¹⁹. »

Malfilâtre s'inscrit indéniablement dans la lignée des classiques du Grand Siècle, en rejetant la galanterie et l'afféterie qu'il critique dans des récits pastoraux plus contemporains comme ceux d'Honoré d'Urfé, mais il le fait au profit d'un retour simple à la nature imprégné d'un idéal rousseauiste, dont Virgile est l'inspirateur et le support.

Néo-classicisme et Révolution

L'abbé Jacques Delille (1738-1813) suit de peu Malfilâtre dans sa publication des *Bucoliques*. Il traduit les *Géorgiques* en 1770, puis *L'Énéide* en 1804, et les *Bucoliques* en 1806. Sa brillante carrière littéraire est troublée par le séisme révolutionnaire : il émigre vers la Suisse, puis vers l'Angleterre, où il compose *L'Homme des champs, ou Les Géorgiques françaises* en 1800, avant de rentrer en France sous l'Empire et de poursuivre ses travaux de traduction de Virgile. Les dernières années de sa vie, où il sombra dans la cécité, l'érigent en patriarche littéraire : aveugle comme Homère, qu'il admirait tant, ou aveugle comme Milton, dont il avait traduit *Paradise Lost* en 1805, plus de trente ans avant Chateaubriand.

Ses traductions ont une résonance intime : les pâturages riants de l'Auvergne rappellent la douce campagne de Mantoue et sont la source d'un attachement sincère à la simplicité de la

¹⁶ *Ibid.*, p. 186-187.

¹⁷ *Ibid.*, p. 207.

¹⁸ *Ibid.*, p. 200.

¹⁹ *Ibid.*, p. 206.

vie rurale. De plus, Virgile, au-delà de son statut de modèle, est aussi un compagnon d'infortune qui l'a suivi durant ses errances à travers l'Europe pour fuir la Terreur. Comment ne pas voir un miroir de ses propres malheurs dans ces vers de la première églogue :

C'en est fait. Quoi ! Jamais, jamais je ne pourrai
Contempler seulement le toit qui m'a vu naître,
Mes champs, mon beau verger, mon royaume champêtre !

Delille évoque dans ses *Commentaires* la noble simplicité de Virgile : « On trouve encore, dans le discours de Mélibée, un sentiment qui n'est pas moins touchant que l'amour de la patrie, c'est la modération des vœux du berger. Un toit de chaume est tout ce qu'il regrette, mais combien l'objet de ses regrets n'acquiert-il pas de prix par ces mots : "*mea regna videns*" ? Les mots de pauvre et de royaume, "*pauperis*" et "*regna*", forment le plus heureux des contrastes²⁰. »

Malfilâtre s'exprime avec plus de sobriété, restant fidèle à son éloge de la simplicité et de la modération :

Ne reverrai-je plus mon toit couvert de chaume
Ni ce champ que je quitte et qui fut mon royaume²¹ ?

Ce ton mélancolique semble une réminiscence de Du Bellay, qui dans les *Regrets* s'était également inspiré des sources antiques pour mettre en vers la nostalgie de la France :

[...] et en quelle saison
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison
Qui m'est une province et beaucoup davantage ?

Si Mélibée s'exprime avec plus de virulence chez Delille, c'est sans doute aussi parce que ses vers acquièrent un sens tout personnel pour l'écrivain français qui dut quitter son pays au moment de la Révolution. Dans ses *Commentaires*, il fait allusion au contexte politique de la France révolutionnaire en soulignant la détresse des proscrits : « Combien de fois les malheureux Français, que la Révolution avaient proscrits, n'ont-ils pas jeté leurs regards vers la France ! Ils portaient partout l'espoir de revoir leur patrie, et tous étaient animés du même sentiment que Mélibée²². » Les *Bucoliques* sont dans une certaine mesure le miroir de sa propre histoire : à l'instar de Mélibée, il est forcé de quitter les terres de ses pères... Ces remarques complémentaires ne font que souligner la nostalgie d'un passé double : le passé lointain de l'Antiquité et le passé plus proche de l'Ancien Régime. Les vers de Virgile seraient ainsi un refuge symbolique, reflet crypté d'une réalité douloureuse et d'une idéologie en crise.

Or, au moment où il traduit les *Bucoliques* (1806), il a été autorisé à revenir en France par l'empereur. Un autre passage du Chant I prendrait donc un autre sens : Tityre fait l'éloge de l'empereur, qu'il élève au rang de divinité. Ce passage, comme le souligne Delille dans son introduction, était inspiré par la propre expérience de Virgile qui avait pu regagner les terres de Mantoue par la grâce d'Octave et de Pollion. Faut-il voir une transposition de sa

²⁰ Jacques Delille, *Les Bucoliques de Virgile, traduites en vers français*, Paris, Guiguet et Michaud, imprimeurs-libraires, 1806, p. 85.

²¹ Jacques Clinchamps de Malfilâtre, *Le Génie de Virgile* [ouvrage posthume], Paris, Maradan éditeur, 1810, t. I, « Réflexions sur les Bucoliques », p. 215.

²² Jacques Delille, *Les Bucoliques de Virgile, traduites en vers français*, Paris, Guiguet et Michaud, imprimeurs-libraires, 1806, p. 98.

reconnaissance à l'égard d'un autre empereur, Napoléon ? « *Namque erit ille mihi semper deus*²³ »: devrait-on lire ici une secrète apologie de l'Empire ? Sans doute est-ce aller trop loin, on peut néanmoins observer que Virgile prend un sens nouveau dans le contexte d'une France éclatée : il devient le chantre intemporel de l'exil et du bonheur retrouvé.

Depuis Dryden, le poète latin a ainsi été investi d'une qualité d'historien sous les Lumières et ses diverses traductions ont fait l'objet de nouvelles querelles stylistiques de Fontenelle à Delille. Il a, enfin, acquis un rôle particulier à travers les grands bouleversements de l'Histoire, qui ont permis de le relire sous un nouveau jour. Virgile représente alors une contre-révolution en chantant le bonheur des proscrits qui ont retrouvé leur foyer, un retour par l'imaginaire à l'âge d'or, une valeur stable dans un monde politiquement éclaté.

Subversion du modèle classique : néo-classicisme et politique

C'est précisément à travers ces grands bouleversements historiques et politiques que le néo-classicisme assimilera le modèle littéraire antique à la réalité contemporaine, créant un modèle tout à fait original²⁴. Si Virgile peut apparaître comme un symbole de la contre-révolution sous la plume de Delille, bien d'autres grands écrivains de l'Antiquité sont, à l'inverse, des compagnons de la Révolution. En France comme en Angleterre, les références antiques sont réinventées. Il suffit de lire des discours ou articles révolutionnaires pour s'en apercevoir : sous la plume de Camille Desmoulins, les comparaisons fusent, Robespierre se confond avec Horatius Cocclès, les Jacobins deviennent les Gracques, et Tacite est cité pour dénoncer les abus de la monarchie²⁵.

La poésie prend dès lors un tournant plus politique : la Muse antique revêt à son tour le bonnet phrygien. Chénier écrira ainsi cette ode vibrante à Charlotte Corday :

La Grèce, ô fille illustre ! admirant ton courage,
Épuiserait Paros pour placer ton image
Auprès d'Harmodius, auprès de son ami ;
Et des chœurs sur ta tombe, en une sainte ivresse,
Chanteraient Némésis, la tardive déesse,
Qui frappe le méchant sur son trône endormi.
[...] Seule, tu fus un homme, et vengeas les humains !
Et nous, eunuques vils, troupeau lâche et sans âme,
Nous savons répéter quelques plaintes de femme ;
Mais le fer pèserait à nos débiles mains²⁶.

Chénier rend ainsi hommage à celle qui assassina Marat. Il trace le portrait d'une déesse grecque d'abord figée dans la beauté éclatante du marbre de Paros, puis bouillant intérieurement des fureurs de Némésis, divinité de la vengeance. Harmodius est un tyrannoctone, qui à l'aide de son compagnon Aristogiton assassina Hipparque, tyran athénien,

²³ Publius Virgilius Maro, *Bucolica*, Paris, Didot, 1798, première églogue, p. 1, v. 6-7 : « *Deus nobis haec otia fecit : / Namque erit ille mihi semper deus* ». Traduction de Delille, *op. cit.*, p. 77 : « un dieu, car de ce nom j'appelle un bienfaiteur, / Un dieu m'a procuré ce tranquille bonheur ».

²⁴ Voir Jean Starobinski, 1789. *Les Emblèmes de la Raison*, Paris, Flammarion, 1973 ; reprise dans *L'Invention de la liberté 1700-1789, suivi de Les emblèmes de la raison. Édition revue et corrigée*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 2006.

²⁵ Camille Desmoulins, *Le Vieux Cordelier de Camille Desmoulins, précédé d'un essai sur la vie et les écrits de l'auteur*, Paris, Ébrard, 1834, ensemble de fac-similés réunissant les journaux du Vieux Cordelier. Les comparaisons évoquées se trouvent respectivement dans les numéros 1 (p. 3), 2 (p. 15) et 3 (p. 34).

²⁶ André Chénier, « Ode à Charlotte Corday », *Œuvres poétiques*, Paris, Eugène Manuel, 1884, p. 266.

selon le récit de Thucydide. Marat est ainsi comparé au tyran de l'Antiquité puni par la justice vengeresse. Du reste, Charlotte Corday acquiert de mâles vertus, de telle sorte que les hommes eux-mêmes deviennent le sexe faible, « eunuques vils » aux « débiles mains » : la jeune femme prend ainsi les traits de Cénée qui, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, change de sexe et participe vaillamment au combat contre les Centaures, transperçant le plus fort d'entre eux, Latrée²⁷. Ce personnage a finalement gagné la pitié des dieux qui le rendirent immortel en le changeant en oiseau.

Le canon classique est donc ici clairement utilisé comme un puissant vecteur idéologique destiné à dramatiser les épisodes révolutionnaires. En reliant le présent au passé, Camille Desmoulins et André Chénier tentent de donner à la Révolution un caractère intemporel et universel, pour devenir eux-mêmes les Horace et les Ovide de leur temps.

L'art de mêler l'ancien et le nouveau : la satire

Ce modèle d'Antiquité détournée se retrouve en Angleterre, plus spécialement durant l'âge « augustéen » où la satire est repensée selon les canons d'Horace et de Juvénal. Le seul terme de satire prend ici tout son sens : *satura*, le mélange. Traduire les satires latines est l'occasion de remettre leur virulence au goût du jour en les remplaçant dans un contexte moderne, c'est un mélange de l'ancien et du nouveau qui brouille les références.

Alexander Pope en fait une démonstration étonnante par sa traduction, ou plus exactement son adaptation des *Satires* d'Horace : Pope ne se contente pas de retranscrire servilement la pensée de son modèle latin, il veille à la réactualiser pour la conformer aux goûts et aux habitudes de son public. Comme le souligne Jacob Fusch, « *the imitation [...] cannot incorporate its source ; to be identifiable as an imitation, it must make outright departures : London must replace Rome, for example, or George replace Augustus*²⁸ ». Il rend ainsi cette imitation accessible à un lectorat moins lettré, en donnant aux écrits d'Horace une force nouvelle, comme on peut l'observer dans la première satire :

*Trebatius - Aut, si tantus amor scribendi te rapit, aude
Cæsaris invicti res dicere, multa laborum
Præmia laturus.
Horatius- Cupidum, pater optime, vires
Deficiunt : neque enim quivis horrentia pilis
Agmina, nec fracta pereuntes cuspide Gallos,
Aut labentis equo describat vulnera Parthi.
[...] Haud mihi dero,
Cum res ipsa feret : nisi dextro tempore, Flacci
Verba per attentam non ibunt Cæsaris aurem ;
Cui male si palpere, recalcitrat undique tutus*²⁹.

F. Or, if you needs must write, write Caesar's praise:
You'll gain at least a Knighthood, or the Bays.
P. What? Like Sir Richard, rumbling, rough, and fierce,
With Arms, and George, and Brunswick, crowd the verse,
Rend with tremendous sound your ears asunder,

²⁷ Ovide, *Métamorphoses*, Livre XII, v. 459-535.

²⁸ Jacob Fuchs, *Reading Pope's imitations of Horace*, Londres, Associated University Press, 1989, p. 17.

²⁹ Quintus Horatius Flaccus, *Satirarum*, dans *Œuvres d'Horace*, Paris, Levrault, Schoell et Cie, 1804, vol. III, Livre II, première satire, v. 10-15 et 17-20.

With Gun, drum, trumpet, blunderbuss, and thunder?
Or nobly wild, with Budgell's fire and force,
Paint Angels trembling round his falling Horse?
[...] Alas! Few verses touch their nicer ear;
They scarce can bear their Laureate twice a year:
And justly Caesar scorns the Poet's lays,
It is to *History* he trusts for Praise³⁰.

Pope garde la référence à César, symbole général du pouvoir, mais intègre ensuite au texte original des références aux grands événements et aux personnalités politiques et culturelles de son temps. À la couronne de lauriers latine, « *praemium* », est substituée la récompense du *Poet-Laureate* : un titre de noblesse, « *knighthood* ». « Sir Richard » n'est autre que Richard Blackmore, poète que Pope ne tenait guère en haute estime, et qu'il considérait plutôt comme un flagorneur des puissants, « *justly Caesar scorns the Poets' lays* ». Si Blackmore ne fut pas officiellement promu poète-lauréat, il demeurait du moins proche du pouvoir et avait obtenu le titre de chevalier, « *knighthood* », grâce à son poème sur la Glorieuse Révolution, à la gloire des grands de son temps tels que Guillaume III. En outre, Alexander Pope se plaît également à tourner en dérision les monarques de son époque, comme le souligne Jacob Fuchs : « George » et « Brunswick » désignent George I et George II, qui peuplent les vers des poètes tels que Blackmore. Par sa série tonitruante d'allitérations et d'assonances, Pope critique à la fois la politique des souverains de la Glorieuse Révolution, dont l'écrasement des rébellions jacobites, et la maladresse de ces poètes qui, par l'exagération de la grandeur épique, deviennent grotesques.

Pope, grâce à sa connaissance extrêmement pointue des poèmes latins comme de ceux de ses contemporains, recontextualise Horace. Sa traduction n'aurait de toute évidence pas eu la même force pour son public s'il avait choisi d'y replacer les Gaulois et les Parthes. Il suit en cela les préceptes mêmes de la satire, art du mélange, par cet entre-deux ingénieux entre ancien et moderne.

³⁰ Alexander Pope, *The Poetical Works of Alexander Pope*, New York, A. L. Burt, publisher, 1900, v. 25-29 et v. 34-37, p. 278.

Néo-classicisme et pré-romantisme

Certes, les romantiques souhaitent explicitement se départir des modèles anciens qui les maintiennent dans un carcan stylistique : Hugo souligne sa volonté de jouer avec « ce grand niais d'alexandrin³¹ ». Impossible cependant de nier l'empreinte profonde que les néo-classiques ont laissée sur les générations suivantes : Hugo et Vigny ont d'abord Chénier pour modèle. Hugo lui rend hommage dans ses *Contemplations* et lui dédie un poème, qui est justement consacré au renouvellement des classiques : il faut, selon lui, allier le rire de Rabelais à la mélancolie de Dante, pour allier le bas avec le haut, le grotesque avec le sublime³², comme il l'a déjà écrit trente ans plus tôt dans la célèbre préface de *Cromwell*. Hugo se retourne ainsi contre la majesté de l'éloquence des classiques, empreinte de la *gravitas* latine, mais confesse aussi sa dette envers Chénier.

L'exemple de Vigny est également éloquent, avec ces vers d'« Eloa », dont la similitude avec les vers de « La jeune tarentine » est troublante³³. L'influence des néo-classiques se ressentira jusqu'aux parnassiens, grands admirateurs de Chénier, comme Heredia pour qui le poème de « Néère » est « le plus simple, le plus touchant, l'un des plus parfaitement beaux de la langue française³⁴ ». Il exprime ainsi son sentiment à la lecture de ce poème :

Un frisson religieux (je ne saurais trouver le mot juste) me fit tressaillir [...] C'est encore un des prodiges de ce temps prodigieux que des poèmes tels que Néère [...], si simples, d'un si profond sentiment, et d'une ampleur si magnifiques, aient pu être conçus et écrits dans les dernières années du XVIII^e siècle³⁵.

De même en Angleterre, Coleridge s'inspire d'abord de Milton, dont il emprunte par exemple le modèle du rossignol dans le « Penseroso » en 1796 pour composer son ode « To a Nightingale »³⁶, avant de se raviser et d'écrire quelques années plus tard, sous l'influence de Wordsworth, un autre poème qui prend cette fois le contre-pied de Milton, faisant du « Penseroso » un « Allegro », et de la triste Philomèle l'emblème paradoxal de la joie de vivre dans « The Nightingale, a Conversational Poem » en 1798³⁷. Les générations suivantes ne cacheront pas non plus leur admiration pour les classiques, à l'instar de Byron dont le cynisme est inspiré par le mordant des satires de Pope.

En outre, romantisme et néo-classicisme se rejoignent par cet entre-deux trouble qu'est le « pré-romantisme », une notion incertaine réunissant des aspects communs aux uns et aux

³¹ Victor Hugo, *Les Contemplations* [1856], Paris, Michel Lévy Frères, Jules Hetzel éditeurs, 1858, « Quelques mots à un autre », p. 108.

³² *Ibid.*, p. 21. Dans « À André Chénier », l'oiseau donne au poète une leçon de style, faisant éclater le « rire énorme » auprès de l'« immense deuil ».

³³ « Car la vierge enfantine, auprès des matelots, / Admirait et la rame, et l'écume des flots ; / Puis, sur la haute poupe accourue et couchée, / Saluait, dans la mer, son image penchée ... » Alfred de Vigny, « Symétha », *Poèmes antiques et modernes* [1826], dans *Poésies complètes*, Paris, Michel Lévy frères, 1866, p. 99.

³⁴ José-Maria de Heredia, cité dans les *Œuvres Complètes* de Chénier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1940, p. 846.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Samuel Taylor Coleridge, *Poems on Various Subjects* [1795], in *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*, edited with textual and biographical notes by Ernest Hartley Coleridge, Oxford, Clarendon Press, 1912, p. 94.

³⁷ Samuel Taylor Coleridge, « The Nightingale: a Conversation Poem », dans les *Lyrical Ballads* [1798], *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Paris, NRF Poésie Gallimard, 2007, p. 100-101. Voir Jean-Yves Masson, « Du rossignol chez Keats et chez quelques poètes romantiques anglais », in Véronique Gély, Jean-Louis Haquette, Anne Tomiche (éd.), *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et esthétique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 151-175.

autres. L'abbé Delille peut ainsi être considéré, par son lyrisme tout personnel et son désir de communiquer les impressions simples que lui offre la nature, comme un pré-romantique, dont l'idéal rejoint celui de Wordsworth : simplicité, attention aux charmes de la nature dans ses moindres détails, restitution des impressions.

*Humble and rustic life was generally chosen, because, in that condition, the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language*³⁸.

De même, William Blake, par son mysticisme et sa mythologie fantastique qui refonde les canons bibliques³⁹, peut être considéré comme un pré-romantique, alors qu'il affirme être dans la lignée de Milton. Le cas de William Blake nous invite à chercher ailleurs la différence fondatrice de la rupture entre néo-classiques et romantiques : peut-être cette différence ne réside-t-elle pas tant dans le style que dans une quête spirituelle, un retour du sacré.

À la différence du néo-classicisme qui s'inscrit en droite ligne des Lumières, la période romantique est le moment d'une remise en question religieuse et philosophique. Le romantisme est une tentative de replacer le sacré au cœur de l'art après l'ère du rationalisme encyclopédique. Dans *Le Sacre de l'écrivain*, Paul Bénichou explique la passion mystique du romantisme, tout spécialement le romantisme français, par cette crise des valeurs des Lumières. L'écrivain devient selon lui un « élu⁴⁰ », dans « cette théologie insolite qui identifie grâce et génie poétique⁴¹ ».

Certes, Chénier a fortement inspiré Hugo : toutefois la différence essentielle posée par le poète romantique par rapport au poète « romain » n'est pas seulement dans le style. Elle est tout d'abord dans le rapport au sacré des deux écrivains : Chénier s'inscrit dans la lignée intellectuelle des Lumières et le paganisme de ses modèles latins. Hugo, lui, compose sa propre mythologie, fort d'une cosmologie personnelle et d'une spiritualité originale. L'auteur des *Contemplations* est un panthéiste, pour qui les éléments les plus ingrats de la Création méritent d'être réévalués par le poète, comme il le souligne dans son poème « J'aime l'araignée et j'aime l'ortie⁴² ». Cette interprétation de la religion hugolienne rejoint celle de Pierre Albouy, qui s'en explique dans *La Création mythologique chez Victor Hugo* :

La création peut être pensée comme une sorte de sphère [...] pénétrée de Dieu dans tous les sens. Cette sphère est composée d'une série infinie de mondes [...] ces mondes, ces règnes sont délimités entre eux par des créatures intermédiaires qui en déterminent les limites, qui sont à la fois le point culminant de l'un et le plus bas degré de l'autre⁴³.

Il est intéressant de constater que c'est le statut même de l'écrivain qui change. Comme le souligne Paul Bénichou dans *Le Sacre de l'écrivain*, alors que le « sacerdoce⁴⁴ » du poète de la Renaissance était devenu un simple « métier⁴⁵ » au XVII^e siècle, l'écrivain semble

³⁸ William Wordsworth, préface à la deuxième édition des *Lyrical Ballads* [1800], Londres, Routledge Classics, 2005, p. 290.

³⁹ Voir Danièle Chauvin, *L'Œuvre de William Blake : apocalypse et transfiguration*, Grenoble, Ellug, 1992.

⁴⁰ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973, p. 189.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Victor Hugo, « J'aime l'araignée et j'aime l'ortie », dans *Les Contemplations*, [1856], Paris, Michel Lévy Frères, Jules Hetzel éditeurs, 1858, p. 303.

⁴³ Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1985, p. 325.

⁴⁴ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, José Corti, 1973, p. 17.

⁴⁵ *Ibidem*.

retrouver sa fonction de prophète, *vates*, à la suite des grands bouleversements politiques de la fin du XVIII^e siècle. Il a fallu « que les fondements de la société française fussent ébranlés pour que la littérature prétendît de nouveau à une haute mission⁴⁶ ».

Conclusion

Le néo-classicisme est ainsi l'art de la mesure, la revendication des valeurs des Anciens alliant paradoxalement noblesse et simplicité. Or, la poésie néo-classique est également animée par un désir de rivaliser avec les modèles passés tout en suivant fidèlement leurs préceptes. Elle est moderne dans le sens où elle s'insère dans un contexte particulier qui pose un regard nouveau sur les classiques : regard éclairé par les Lumières, désabusé par la politique contemporaine, admiratif ou moqueur. C'est ce contexte qui donne à des œuvres néo-classiques une aura de subversion latente : il y a des accents contre-révolutionnaires dans le Virgile de Delille, et une satire parfaitement contemporaine dans les imitations d'Horace par Pope.

Au XX^e siècle, un nouveau courant se réclamera des néo-classiques : l'École Romane, ayant à sa tête Charles Maurras, grand admirateur de Chénier. Ce chef de file de l'Action Française, courant nationaliste d'extrême-droite, utilisera le canon classique pour promouvoir un idéal littéraire et idéologique controversé.

Or, que cette Antiquité serve à prôner la révolution, la république, l'empire ou la monarchie, elle demeure dans tous les cas un modèle tenu pour incorruptible : en cela, elle se fait le nouveau canon, la nouvelle norme. Si la poésie néo-classique a perduré jusqu'au romantisme, à l'aube des *Lyrical Ballads* et des premières batailles hugoliennes, ce n'est peut-être pas seulement dû à une évolution littéraire, mais aussi à une histoire politique extrêmement troublée : le canon néo-classique reflète en effet un idéal de permanence, une garantie de stabilité dans un monde voué à l'éclatement et à la dispersion.

Le néo-classicisme n'est donc pas la simple rencontre des réécritures de Virgile et de l'esprit des Lumières : c'est d'abord un art qui répond à une nécessité historique, dans des circonstances politiques et culturelles très particulières. C'est également un art fondateur pour les générations futures, à la source du pré-romantisme, quand bien même certains modernes comme Baudelaire n'y voient qu'un fléau littéraire comparable à une nuée de sauterelles. Aussi n'est-ce pas un post-classicisme, qui suivrait fidèlement tous les préceptes de l'Antiquité, mais bel et bien un *néo*-classicisme, qui renouvelle le canon classique pour le conformer à un idéal esthétique et politique. Loin d'être un crépuscule du classicisme, c'est plutôt une nouvelle aurore.

Caroline DAUPHIN
École Normale Supérieure, Paris

⁴⁶ *Ibidem*.