CAHIERS ROUCHER-ANDRÉ CHÉNIER
Études sur la poésie du XVIIIe siècle

Jacques Delille et la poésie descriptive

Numéro 22 - 2003

18. FL
DELIj
c.PASC 1

18.FL
DELI j
c. PASC 1

CAHIERS
ROUCHER-ANDRÉ CHÉNIER
Études sur la poésie du XVIIIe siècle

N° 22 / 2003

Jacques Delille
et la poésie descriptive

Actes de la journée d'étude
de la Société des amis des poètes
Roucher & André Chénier
(Versailles, 16 mars 2002)

A-6342644

textes réunis par Jean-Noël PASCAL

INSTITUT D'ETUDES FRANÇAISES

Revue publiée avec le concours du Centre National du Livre

SOCIÉTÉ DES AMIS DES POÈTES ROUCHER & ANDRÉ CHÉNIER
Association déclarée, loi de 1901
Siège social : Mairie du XVIe arrondissement, Paris

COMITÉ D'HONNEUR

PRÉSIDENTS

Édouard GUITTON
André ROUCHER

MEMBRES

Simone BALAYÉ †
Xavier CAILLIAU
Lester CROCKER
André DAMIEN, de l'Institut
Madeleine FABRE
Marc FUMAROLI, de l'Académie française
Roland MORTIER, de l'Institut
Étienne PINTE, maire de Versailles
Pierre RIBERETTE
Francis ROUCHER
Éric ROUSSEL
Jean STRAROBINSKI, de l'Institut
Pierre-Christian TAITTINGER
Laurent VERSINI

MEMBRES D'HONNEUR DE LA SOCIÉTÉ

Henriette DELAPORTE, Jean DEPRUN, Claude RABATÉ

BUREAU

Président — Jean-Noël PASCAL
Vice-Présidents — Jean-Daniel CANDAUX, Pierre NAUDIN, Antoine ROUCHER
Secrétaire général — Catriona SETH
Secrétaire général adjoint — François JACOB
Trésorière — Gauthier AMBRUS
Archiviste — Marie BREGUET, Marie BAGUENIER DÉSORMEAUX

Autres membres du Conseil d'Administration

Georges BUISSON, Renata CAROCCI, Nicholas CRONK, Henriette DELAPORTE, Jean-Paul DELBEGUE, Jean DEPRUN, Édouard GUITTON, Isabelle GUILLOT, Claude HOHL, Sylvain MENANT, Claude RABATÉ

SOMMAIRE DU N° 22

Jean-Noël PASCAL
Avant-propos : le poète Delille et ses deux Aristarques 7

Actes de la journée d'étude du 16 mars 2002

Édouard GUITTON
Lueurs crépusculaires pour un retour à Delille 19

Éric FRANCALANZA
Les *Jardins* de Delille et la poésie descriptive
au miroir de la critique contemporaine 33

Thierry MALIGNE
La Harpe lecteur de l'abbé Delille dans le *Lycée* 55

François JACOB
Delille et Marie-Joseph Chénier 69

Elena GRETCHANAÏA
Jacques Delille en Russie 79

Marie BREGUET
Un lecteur attentif des *Mois*, le marquis de Tourny 89

Gilles BANDERIER
Un émule de Du Bartas au siècle
des Lumières : Dulard (1696-1760) 103

Jean-Noël PASCAL
Sur la ménagerie des poètes descriptifs 109

Documentation

Monseigneur de Boulogne commentateur de Delille 151

Ode sur la mort de Delille (Lalanne) 157

Une lettre de Madame Chénier à sa sœur 159

Une lettre de Louis Chénier à Sabatier de Cabres 165

Annuaire des membres de la SAPRAC

Avant propos : le poète Delille et ses deux Aristarques

L'abbé Delille, quoique chargé d'honneurs et célèbre dans l'Europe entière — jusqu'en Russie[1] —, ne fut pas toujours, de la part de ses contemporains, l'objet d'un concert d'admiration dépourvu de notes discordantes : il lui fallut subir les reproches ou les attaques des gazetiers et des critiques, ou même celles de ses confrères les poètes, parfois réticents à se ranger sous la bannière descriptive dont il portait pourtant si haut l'illustration. Je voudrais seulement, au seuil d'un volume de nos *Cahiers* qui fait déjà sans doute la part un peu trop belle à la réception de l'œuvre du Virgile français, donner brièvement la parole, une fois de plus, à Jean-François La Harpe et à Marie-Joseph Chénier, ces deux grands Aristarques de la fin du 18e siècle et du début du suivant, mais en m'appuyant plutôt sur les deux textes poétiques importants qu'ils ont consacrés au genre descriptif que sur leurs contributions respectives à l'histoire littéraire naissante[2].

L'*Épître à M. le comte de Schowaloff sur les effets de la nature champêtre et sur la poésie descriptive*, de La Harpe, a été rédigée, selon son auteur, en 1779, au moment où « la mode de la poésie descriptive » s'était littéralement « répandue dans la littérature comme une espèce d'épidémie[3] » : les journalistes, alors, croyaient y voir l'unique voie de salut pour la « grande poésie », qui paraissait bien malade. La métaphore médicale éclaire le point d'optique choisi : il s'agit de modérer l'engouement des contemporains et, en contestant un diagnostic qui manque de nuances, de suggérer un usage raisonnable du remède sans

---

[1] Voir ci-après l'étude d'Elena Gretchanaïa.

[2] Dans cette optique, voir les contributions d'Éric Francalanza, de Thierry Maligne et de François Jacob.

[3] « Avertissement de l'édition de 1792 », dans *Œuvres de La Harpe*, Paris, Verdière, 1820, tome 3 p. 314. Mes citations renverrons désormais à cette édition (le texte, assez long, occupe les pp. 314-333). Dans le cours de l'*Épître*, il sera encore question (p. 325) du « torrent de cette épidémie ». Pour tout ce qui concerne La Harpe, voir le répertoire bibliographique de Christopher Todd (*Bibliographie des œuvres de Jean-François La Harpe*, Oxford, 1979, *SVEC*).

doute hâtivement considéré comme l'universelle panacée[4]. Pour cela, joignant l'exemple au précepte, La Harpe va d'abord, en usant très libéralement des ressources variées du style poétique descriptif, multiplier les tableaux champêtres, puis après un passage par la polémique modérée et l'évocation des principales productions récentes des poètes de la nature, indiquer comment, selon lui, on pourrait mettre la description au service de toutes les formes de poésie sans la considérer abusivement comme une fin en soi : une sorte de retour prudent à Horace, en somme, sous la forme d'une admonestation aux « apprentis rimeurs[5] » trop pressés de prendre « pour du génie » leur boulimie descriptive, au détriment de l'imagination[6].

D'imagination, La Harpe n'en manque pas, ou du moins l'habileté de sa rhétorique lui permet de trouver le coloris diapré et la mollesse suggestive qui parviennent à nous convaincre qu'il en a. Écrivant, dit-il, d'une colline qui surplombe la Saône aux environs de Lyon, il décrit avec une souplesse ondoyante qui entend imiter les ondulations de l'autre fleuve de la capitale des Gaules le « frais paysage » qu'il peut observer de son « champêtre asile » :

Le fleuve, en son heureux passage,
Réfléchit de ses bords la fertile beauté,
Et baigne de ses eaux, lentement fugitives,
Tous ces monts de verdure élevés sur ses rives. [...]
Ô puissante nature ! ô grande enchanteresse !...
Tout ce que j'aperçois m'attache et m'intéresse :
L'arbre de ces vergers, dont les rameaux féconds
Courbent leurs fruits pendants sur l'ombre des gazons,
Et le saule incliné sur la rive penchante,
Balançant mollement sa tête blanchissante ;
Le pavot effeuillé par le souffle des vents,
Et ce pâle rideau de peupliers mouvants,
Ces sentiers, ces détours qu'ombrage la charmille ;
Dans ce nid suspendu cette jeune famille.

[4] On se souviendra qu'au moment où écrit La Harpe, en 1779, viennent de paraître *Les Fastes* de Le Mierre et *Les Mois* de Roucher.

[5] *Épître*, p. 324.

[6] A-t-on assez dit que le patronage de Boileau, assez pesamment revendiqué par le Delille tardif de *L'Imagination* — justement —, était une sorte de réponse du berger à la bergère ?

Assis auprès de ce ruisseau
Qui tombe d'une grotte et fuit dans la prairie,
Je sens naître dans moi la vague rêverie
Qui suit les erreurs de son eau[7].

Impossible de nier le caractère de sensualité envoûtante de cette évocation d'une nature verdissante et fertile, aux contours estompés par le miroir des eaux, où tout est courbes suggestives, inclinaisons sous la caresse du vent, images complémentaires de fécondité et de frémissements, errances qui se perdent dans l'ombre propice et dans l'espace de la rêverie. Dommage, se dit-on, que Gaston Bachelard n'ait pas connu La Harpe, qui assurément pratique avec succès le dérèglement méthodique des sens et mime brillamment — parfois — le rêve d'eau. Je dis parfois : ailleurs, en effet, il emprunte un peu indiscrètement son flûtiau à Virgile et sa lyre à Horace. Mais il en est conscient. Il en tire même matière à réflexion :

D'où vient que ces tableaux d'Horace et de Virgile,
Qu'en vers harmonieux a rajeunis Delille[8],
Ont toujours un attrait si puissante et si doux ?
C'est qu'ils peignent les biens que le ciel fit pour nous. [...]
Le cœur à ces objets revole à tout moment ;
Il se plaît au récit d'un bonheur qu'il regrette ;
Il s'attendrit ; il voit dans les vers du poète
Tout ce qu'a perdu l'homme égaré dans vœux,
Et comme à peu de frais nous pouvions être heureux[9].

L'heure est donc, apparemment, à regretter le bon vieux temps de Saturne et de Rhée... La Harpe perçoit sans doute assez bien le paradoxe de cette fureur de la poésie descriptive qui s'empare, au tournant du siècle, au moment justement où le mouvement physiocratique se développe, d'une époque qu'on aurait pu croire essentiellement fascinée par le luxe et le progrès liés au développement d'une civilisation

[7] *Épître*, p. 317. On notera au passage comment l'invocation à la nature s'efforce de donner un élan lyrique à la poésie descriptive.

[8] Je rappelle que Delille n'est encore en 1779 que le rival heureux du Virgile des *Géorgiques*. *Les Jardins*, connus par des lectures partielles, ne paraîtront qu'en 1782.

[9] *Épître*, p. 318. La Harpe a décrit juste avant, d'après Horace, le pas lent et lourd des bœufs de labour.

urbaine. Mais il le perçoit en poète et en moraliste, en homme des Lumières et en écrivain de la transition entre la sensibilité classique et les émois romantiques. Cet inconfortable mixte de tensions opposées — d'intuitions intellectuelles et de réflexions sensibles — s'exhibe probablement mieux qu'ailleurs quand l'*Épître au comte de Schowaloff* entend illustrer par l'exemple historique de Bajazet le caractère profondément humain — inscrit dans l'humaine nature — de la fascination qu'exerce, de manière universelle et intemporelle, le mythe agrarien. Le conquérant, qui a le pressentiment de sa chute prochaine, rumine déjà dans la campagne sa destitution et sa disgrâce. Il verse « des pleurs cruels » et s'enferme dans « ses sombres douleurs ». Mais voici que d'une colline prochaine s'élève un ranz des vaches virgilio-gessnérien :

Tout à coup d'un coteau voisin
Il entend les accents d'une flûte champêtre.
Il s'arrête un moment, il écoute, et soudain
Il s'approche : un berger assis au pied d'un hêtre,
Bornant à son troupeau ses soins et ses plaisirs,
Égayait en chantant ses innocents loisirs,
Sans songer si l'Asie allait changer de maître[10].

O fortunatos nimium, dira-t-on. Pas seulement : l'épisode n'est pas qu'une parabole édifiante sur le vrai bonheur, dont chacun sait par convention qu'il n'est pas l'apanage des rois mais celui des paysans modestes ; c'est d'abord une allégorie du rôle miraculeux de la poésie — précisément de la poésie géorgique et descriptive — et de son aptitude mystérieuse à détourner les esprits inquiets et les cœurs affligés de leurs tortures intérieures en leur offrant sa parole libératrice, le temps d'un instant. Après la rencontre avec le pâtre, Bajazet se remet en route, plongé dans ses pensées, mais soulagé en partie du poids de ses angoisses :

Il s'éloigne et reprend sa morne rêverie.
Mais la chanson du pâtre assis dans la prairie
Apprivoisa du moins sa farouche douleur,
Et la plainte un moment put sortir de son cœur.

[10] *Épître*, p. 319.

En somme, il y a quelque chose de romantique dans l'image pourtant néo-classique choisie par La Harpe[11] : l'Ottoman tiré de la culture du rhéteur fonctionne comme un emblème du poète (malheureux) qui, déjà, laisse parfois s'exprimer à travers lui, en marge de sa mélancolie conventionnelle, les voix plus authentiques, plus expressives, de la nature. Millevoye et Lamartine ne sont pas si loin.

Je ne voudrais pas, dans ce qui n'est qu'un liminaire destiné à suggérer des pistes de lecture et pas, évidemment, un article savant, multiplier les citations et les pédanteries. Il est clair, pourtant, que *l'Épître au comte de Schowaloff*, derrière son titre « théorique » qui la situe comme une de ces très nombreuses épîtres littéraires et esthétiques un peu froides qui sentent l'exercice de collège, parle en réalité souvent d'autre chose que de la « poésie descriptive » : le poète y déborde l'Aristarque pour y parler non seulement de son art mais surtout de sa vocation. Baudelaire, parfois, n'est pas loin, surtout quand La Harpe dessine le portrait d'un interprète de la nature, répondant à la voix mystérieuse de cette mère de l'harmonie, même si la modalité de l'exposition demeure évidemment plus proche de l'*Épître aux Pisons* que du sonnet des *Correspondances*. Il y a là plus qu'une intuition, une authentique ambition de poète, encore empêtrée certes dans les habits trop étroits de la poétique sclérosée, mais bien près d'en déchirer le corset étouffant. Écoutons ces vers soudain assez personnels, amenés sans grande originalité par le souvenir artificiel d'amours malheureuses tristement terminées par l'inconstance d'une Zélis au nom de guerre tellement rebattu qu'on pourrait craindre le pire, les platitudes et les clichés. Et en effet, cela commence bien par là, avec une balourdise appliquée dont se souviendra Lamartine :

À l'hiver renaissant l'automne faisait place ;
Dans les champs dépouillés je portai ma disgrâce.
Les vents injurieux, ravageant leurs attraits,
Du feuillage touffu, vêtement des forêts,
Dispersaient les débris sur la terre jonchée.

[11] On n'a à ma connaissance jamais sérieusement songé à analyser la distorsion, chez La Harpe, entre le discours du professeur, thuriféraire assertif et pompeux des traditions classiques, et la production du poète, souvent clairement tourné vers les cieux nouveaux de la période suivante. Qu'on regarde seulement les fameuses stances des *Regrets*, qui sont dans toutes les anthologies.

Je foulais sous mes pieds leur parure séchée.
Les arbres étendaient, sous un ciel attristé,
De leurs rameaux ternis la noire nudité.
Du courroux des hivers impétueux ministres,
Les aquilons poussaient des sifflements sinistres…

Cela commence par là, mais cela débouche sur cette étonnante réussite, harmonieuse et sensible, chargée, vingt ans en avance, d'une vibration d'authenticité et d'un frémissement lyrique qui dit très clairement jusqu'où peut aller, quand le poète l'emporte sur le rhéteur, le genre descriptif :

Et les bois désolés, sans vie et sans couleur,
En sons plaintifs et sourds murmuraient la douleur.
Ils nourrissaient en moi la sombre rêverie,
Et mes larmes tombaient sur la feuille flétrie[12].

On aurait envie d'ajouter : *Emportez-moi comme elle, orageux aquilons* ! Je crois, quant à moi, que La Harpe avait nettement pressenti, en lisant *Les Géorgiques* de Virgile-Delille, *Les Saisons* de Saint-Lambert, *Les Fastes* de Le Mierre ou *Les Mois* de Roucher[13], quel usage on pourrait faire de la poésie descriptive : dans *l'Épître au comte de Schowaloff*, il est seulement en avance sur son temps, incapable d'évaluer la durée d'une expérience qui se prolongera longuement et qu'il considère lui, en visionnaire pressé, comme déjà dépassée.

Je ne m'attarderai guère sur la suite du texte de La Harpe, où il rend très poliment hommage au « vainqueur de Thomson » et au « rival de Virgile » (Saint-Lambert et Delille, bien sûr) et raille sarcastiquement les « peintres minutieux » ou les « scrupuleux botanistes[14] » qui prennent le souci du détail descriptif minutieux pour de la poésie et massacrent le vers français en entassant un « chaos monstrueux » de tropes et de barbarismes. Ayant repris la férule du régent et abandonné les ailes du poète, La Harpe pose en principe, conformément à la tradition horatienne, que la description est à la base de toute entreprise poétique, mais qu'elle n'en est que le point d'origine. Seul un art balbutiant ou primitif peut s'en contenter[15]. Les vrais poètes la placent à son vrai lieu, qui est celui de matériau et d'ornement : elle n'est rien si l'imagination ne vient pas s'en emparer pour la métamorphoser de ses « traits de feu[16] ». Les exemples canoniques de Virgile et d'Homère, qui donnent lieu à d'habiles développements imitatifs[17], viennent appuyer le discours, qui appelle peu de commentaires : La Harpe s'abrite derrière eux, fort de la certitude que, si la poésie doit bien avoir une base imitative, celle-ci n'est pas suffisante à faire les poètes — elle ne fait jamais que les bons écoliers et les rhéteurs compétents —.

En 1779, on doit évidemment exclure de cette approche assez rudement critique l'essentiel de la production descriptive et didactique de Delille, dont *Les Jardins* ne sont connus que par des lectures mondaines fragmentaires[18] et qui n'a publié que ses *Géorgiques*. En revanche, en 1805, date du *Discours sur les poèmes descriptifs* de Marie-Joseph Chénier, non seulement les œuvres essentielles de Delille mais aussi beaucoup de poèmes de ses imitateurs plus ou moins fameux ont été mis au jour, ce qui justifie le caractère de bilan satirique — parfois malignement voilé sous l'allusion mordante mais un peu mystérieuse pour le lecteur moderne — d'une longue partie de ce texte[19].

---

[12] *Épître*, pp. 321-322.

[13] On sait à quelle sévère exécution remplie d'un acharnement à peine croyable l'auteur du *Lycée* se livre aux dépens du poème foisonnant mais inégal de Roucher. Il est à peine utile de renvoyer, pour tout ce qui concerne Roucher, nos lecteurs fidèles aux nombreuses contributions fondamentales, dans la série de nos *Cahiers*, de Georges Buisson et de Marie Breguet, dont on lira un article plus loin.

[14] *Épître*, p. 324.

[15] Par parenthèse, je signale que les vers de La Harpe, à cet endroit, sont probablement une attaque à peine voilée contre Roucher (*Épître*, p. 320), qu'ils parodient plus ou moins. Voir plus loin mon étude sur « La ménagerie des poètes descriptifs » où je cite le morceau de Roucher sur les castors, dont La Harpe semble se gausser.

[16] *Épître*, p. 330. Dans la conclusion de ce qui est probablement, à l'époque, la meilleure synthèse sur la poésie des années 1800, Jean-Louis Boucharlat — du reste fort élégant versificateur lui-même—, constatant que « le génie d'invention » fait le plus souvent défaut aux poètes didactiques et descriptifs, estime avec beaucoup de finesse qu'en privilégiant la performance technique et la virtuosité du style descriptif, les disciples de Delille ont « contribué à éteindre […] le goût de la poésie », qui s'est réfugiée dans la prose, devenue « le domaine de l'imagination » (*Cours de littérature faisant suite au Lycée de La Harpe*, Paris, Bruno-Labbé, 1826, tome 2, p. 498).

[17] Voir pp. 328-329.

[18] Voir ci-dessous l'étude d'Éric Francalanza.

[19] On se reportera à l'analyse de François Jacob. Je citerai le *Discours* de Chénier d'après l'édition des *Œuvres* (Paris, Guillaume, 1824, tome 3, pp. 37-42).

Chénier prélude par une jérémiade sur l'état de délabrement de la poésie de son temps, puis — fidèle à la tradition rhéto-poétique[20] — il rappelle le statut théorique reconnu conventionnellement à la description, étape de la composition, élément et ornement du discours, pour s'élever contre la transformation en « genre nouveau[21] » que les « grimauds impuissants » et les « compilateurs » modernes lui ont fait indûment subir. C'est l'occasion, en des termes qui du reste rappellent parfois l'*Épître* de La Harpe[22], de railler les botanistes systématiques et les entomologistes appliqués, mais surtout de pratiquer l'allusion maligne à des auteurs récemment vantés par les journalistes — Lalanne[23], par exemple, dont les *Oiseaux de la ferme* venaient de paraître, ou Esménard[24], qui venait de donner la première version de son poème de *La Navigation* — ou même le tir à vue sur des confrères un peu oubliés — comme le pauvre Dulard[25], qui fournit une rime commode à Esménard —. Chénier est incontestablement un vrai satirique, à la dent aiguë et féroce, qui pourfend joyeusement « la Sottise étourdie » coupable de confondre l'inventaire encyclopédique versifié avec la poésie, la copie systématique avec le génie créateur.

Comme La Harpe dans son *Épître*, le frère cadet d'André Chénier évolue de la satire aux préceptes en passant par un catalogue expéditif des rares auteurs descriptifs qui peuvent trouver grâce à ses yeux. Parmi ces disciples de Thomson, versificateur « souvent inspiré[26] », Saint-Lambert, qui « pensa davantage » et — évidemment —

[20] On se souviendra qu'il a traduit (en vers) *l'Épître aux Pisons* et (en prose) *La Poétique* d'Aristote.

[21] *Discours*, p. 38.

[22] La Harpe écrit : « Effeuiller chaque rose, ouvrir chaque bouton » ; Chénier surenchérit : « Comptant chaque pistil dans l'œillet ou la rose »...

[23] *Discours*, p. 38 :

> L'autre, d'un air niais qu'il prend pour de la grâce,
> En pleine basse-cour établit son Parnasse, [...]
> Et toujours au bon goût alliant l'harmonie,
> Glousse avec les dindons, ses rivaux en génie.

[24] *Discours*, p. 38 : « un Orphée, argonaute gascon, [...] lourd ménétrier, tremblant navigateur ».

[25] Sur Dulard, on lira plus loin l'article de Gilles Banderier. *La Grandeur de Dieu* (1749) avait connu une réédition en 1804, sans doute pour profiter du climat de « renouveau chrétien » de ce début de siècle.

[26] *Discours*, p. 40.

Delille, surtout le Delille des débuts[27], largement tributaire de la source virgilienne :

> Et Delille, égalant ces heureux écrivains,
> Sur le ton didactique a chanté les jardins.
> On retrouvait encor l'élève de Virgile ;
> Si même il a depuis, plus recherché qu'habile,
> Étalé dans ses vers le prestige éclatant
> D'un feu qui, sans chaleur, s'évapore à l'instant,
> Jaillissant quelquefois, après mainte bluette,
> Un beau trait nous enflamme, et révèle un poète[28].

On a bien compris : Marie-Joseph n'aime pas Delille, auquel il reproche ici de se perdre dans les détails insignifiants et de privilégier le clinquant, même s'il faut bien lui reconnaître, ici ou là, la capacité de s'élever jusqu'à la haute poésie, ce dont ses épigones sont évidemment incapables. Et l'on sent, dans la conclusion du *Discours sur les poèmes descriptifs*, se rider le front de l'Aristarque, rappelant sévèrement qu'il ne saurait y avoir de salut pour la poésie hors de Virgile — pour la description judicieusement placée — et de Boileau — pour la rigueur de l'instrument poétique —.

Chez Chénier, donc, comme chez La Harpe, la réflexion se termine sur des conseils de retour à la source antique et de respect prudent des règles édictées par le vulgarisateur de la doctrine classique. Entre les deux, c'est-à-dire entre 1779 et 1805, la poésie descriptive a connu, selon les expressions d'Édouard Guitton[29], un bref « âge d'or » suivi d'une « crise de croissance » et déjà, sans doute, d'une décadence. Notre premier Aristarque, La Harpe, emporté par sa verve poétique et son génie propre, pouvait rêver pour le poème descriptif un avenir harmonieux qui insufflerait à la poésie un vent de renouveau, pour un peu qu'il sût se montrer respectueux des règles et, principalement, de la position à la fois centrale et subalterne qui devait être celle de la description. Il pouvait même, si j'ose dire, sauter à

[27] Pour une réévaluation du dernier Delille, voir ci-dessous l'article d'Édouard Guitton.

[28] *Discours*, p. 41.

[29] Édouard Guitton, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Lille, A.N.R.T., 1976.

pieds joints, comme en témoignent ses propres intuitions poétiques, de l'époque d'un classicisme flamboyant et exténué aux aurores nouvelles d'un lyrisme régénéré. Mais ce n'était qu'un rêve : à l'heure où écrit notre second Aristarque, Chénier, le foisonnement descriptif a métamorphosé l'entreprise potentiellement salutaire en machine générique sclérosante et systématique, que la satire égratigne avec amertume en constatant les dégâts qu'elle a produits.

Décidément, la poésie, au début de ce qui allait être le siècle romantique, n'était pas encore sortie de sa crise. Je conclurai ce propos liminaire en invitant nos lecteurs — tous nos lecteurs, ceux qui savent bien que c'est de ce foisonnement de tentatives avortées ou mal abouties que sont nés les temps nouveaux comme ceux qui croient sur la foi d'une histoire littéraire encore expéditive que le 18e siècle fut un désert poétique — à lire et à relire les auteurs qui sont l'objet des contributions réunies dans ce numéro[30] : tous — Roucher, Delille et les autres — témoignent, dans une époque de transition où le débat fait rage et où la production pullule, à défaut d'une réussite parfaite qui rencontrerait de manière permanente les attentes de la postérité, d'une haute ambition, celle qui fait les poètes et qui fait — pour paraphraser le titre d'un premier recueil qui chercha jadis à rendre son lustre à Delille[31] — qu'ils ne sont jamais tout à fait morts.

Jean-Noël PASCAL

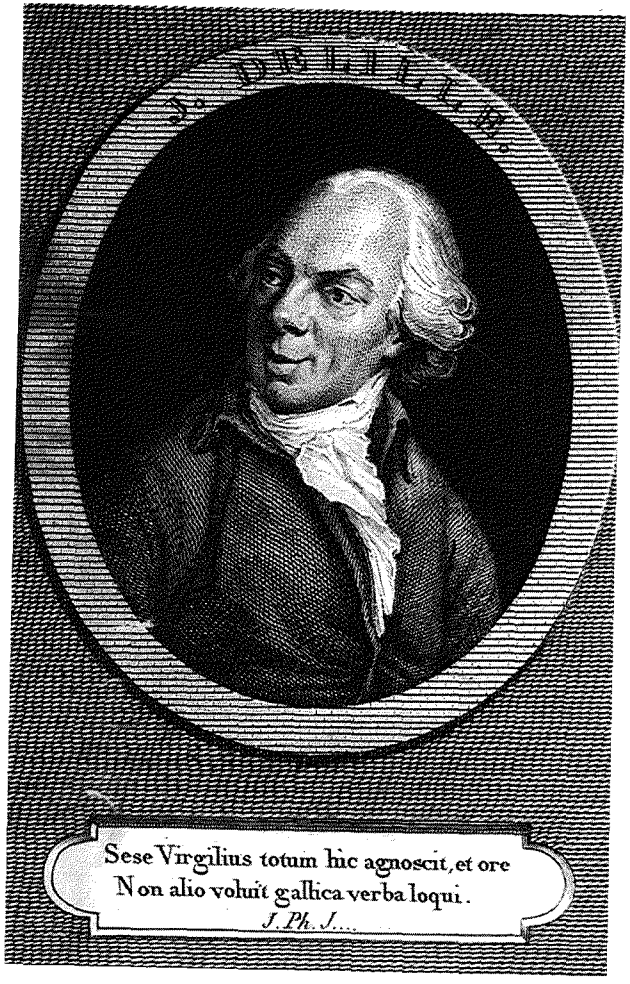
---

[30] Que les auteurs des articles et communications soient remerciés pour leur ponctualité et leur rigueur. Qu'ils veuillent bien pardonner, le cas échéant, quelques coquilles ici ou là : le temps a manqué pour la relecture sur épreuves. Le numéro est complété par une section documentaire qui exhume notamment deux lettres inédites concernant la famille Chénier. Il comporte aussi une liste des membres de notre Société à jour de leur cotisation : que ceux qui auraient été injustement oubliés veuillent bien nous en excuser et nous le signaler.

[31] *Delille est-il mort ?* ouvrage collectif, collection « Écrivains d'Auvergne », Clermont-Ferrand, G. de Bussac, 1967. Dans son allocution d'ouverture à notre journée d'étude, Édouard Guitton revient longuement sur l'importante contribution de Jean Fabre à ce recueil dont il a lui-même — et de quelle manière ! — prolongé et approfondis les aperçus fondateurs.

Jacques Delille et la poésie descriptive

Jacques Delille, le « Virgile français »



« Virgile alors s'étant reconnu tout entier ne voulut plus s'exprimer en français par une autre bouche que la sienne. »

(Frontispice des *Poésies fugitives de Jacques Delille, nouvelle édition*, Paris, chez Giguet et Michaud et à la librairie stéréotype, chez H. Nicolle, 1809)

Lueurs crépusculaires pour un retour à Delille

Édouard GUITTON

La présente journée est pour moi l'occasion d'un retour sur mon passé « delillien », trente ans après et même davantage. Jacques Delille n'est pas un écrivain auquel on consacre sa vie, mais il mérite quelques visites de temps à autre. Pourquoi une halte en 2002 ? S'il faut trouver un sens à l'année choisie, nous conviendrons que nous fêtons le bicentenaire du retour en France d'un homme vieilli et fatigué, couvert de gloire et soucieux de finir ses jours dans son pays natal. Il avait soixante-quatre ans, j'en ai soixante-dix et je ne suis pas de ceux qui renient leurs œuvres de jeunesse. Le privilège de la vétérance m'habilite donc à présider nos travaux et je vous propose de les ouvrir par un retour à Delille qui sera aussi une occasion de nous mettre à l'écoute du poète à son crépuscule.

Quand je décidai, vers 1960, de consacrer ma thèse à l'auteur des *Jardins*, je savais que j'avançais en terrain miné. J'avais contre moi une idée reçue, redoutable, que résumait assez bien la phrase d'Alain : « La poésie sans poésie, comme est celle de l'abbé Delille ». À quoi bon dès lors dépenser tant d'énergie pour une cause perdue ? Le recueil intitulé *Delille est-il mort ?*, publié à Clermont-Ferrand en 1967, fut un événement dans la vie posthume de ce produit frelaté. Il s'ouvre sur un article de Jean Fabre, « On ne peut oublier Delille... » (pp. 85-118), qui est à la fois une mise au point et un tour d'horizon comme savait en faire notre maître[1]. « On me le reprochera », me glissa-t-il un jour : quelle mauvaise honte éprouvait-il à l'avoir écrit ? Cette contribution liminaire permettait de poser une question de méthode qui reste d'actualité : comment aborder Delille ? Quel juste milieu, pour parler de lui, trouver entre le sarcasme et l'admiration ? Un espoir de réhabilitation lui était-il permis ? Ou bien le préjugé défavorable qui pèse sur lui depuis que Sainte-Beuve l'a « exécuté » en 1837, puis en 1844, continue-t-il à rendre impossible une saine

[1] On retrouve ce texte dans la « deuxième édition, revue et corrigée » de *Lumières et romantisme*, Paris, Klincksieck, 1980, pp. 259-283. Ci-après les références au recueil de 1967, puis à celui de 1980.

objectivité ? À quoi Jean Fabre répondait : « Seule l'histoire littéraire doit permettre d'examiner sans passion ce que, depuis Robert de Souza [en 1938], il est convenu d'appeler "le cas Delille" ». Il ajoutait aussitôt : « On s'aperçoit alors que c'est l'histoire littéraire qu'il importe de réviser d'abord » (p. 89 et p. 261). Ce complément ne risquait-il pas d'annuler ce qui précédait ? En concédant que l'histoire littéraire elle-même est grevée de préjugés, Jean Fabre montrait que par cette expression il désignait moins une méthode qu'une doxologie : « la manière usuelle de l'écrire » (*ibid.*) a fait de l'opinion admise un véritable dogme dont l'emprise est telle qu'il est devenu difficile de s'en libérer.

Suivait un développement splendide sur la notion de poésie au siècle des Lumières dont l'auteur plaidait la réhabilitation dans des termes dont allait profiter davantage la poésie en général que la personne de Delille. Pour souligner l' « éclatante promotion de la poésie et du poète » qu'un sensualisme exaltant avait rendue possible, les formules fusaient sous la plume du maître. Au moment de passer du général au particulier, la chute était rude : non, constatait-il, le siècle des Lumières n'a pas eu son Lucrèce ; « à défaut d'un génial poète, il restait Delille, Delille, hélas ! le plus tenace metteur en vers d'une époque en quête de sa poésie » (p. 95 et p. 265). Suivait un propos en forme de diptyque comprenant un procès sans complaisance du personnage étalé sur dix-sept pages, puis une timide palinodie réduite à cinq pages. Somme toute, J. Fabre n'a pas osé ou pas su se démarquer franchement de la tradition universitaire qui prend sa source dans l'article de Sainte-Beuve publié en 1837, même s'il revient *in fine* à son leitmotiv et déclare, comme pour se donner bonne conscience : « C'est à l'histoire littéraire qu'il appartient de ne pas négliger Delille » (p. 117 et p. 283). Certes, mais l'histoire littéraire ainsi pratiquée reste inféodée à un dogmatisme du goût et substitue trop volontiers le jugement de valeur à l'appréciation critique. Voici quelques exemples de formules dépréciatives et finalement assassines dont Sainte-Beuve avait brillamment donné la recette : « ce qu'on hésite à appeler la poésie de Delille » ; « André Chénier « à l'inverse de Delille, poète de la périphrase » (vraiment ?) ; « faute d'être un "inventeur" de la nature, Delille s'en fait simplement le brocanteur » ; « le moins qu'on puisse dire du cœur de Delille, c'est qu'il ne bat jamais qu'au ralenti ». Coup plus dur encore : « En fait, Delille n'est pas si naïf, ni si noir : il appartient

à l'immense foule des médiocres et des tièdes. Tant pis pour la poésie ! Pas plus que la foi, elle ne s'accommode de la tiédeur. Et tant pis pour Delille ! » (p. 112 et p. 279). Constat final : « Hélas ! La poésie de Delille est une poésie sans racine » (*ibid.*).

Voilà bien des *Tant pis*, bien des *Hélas !* pour une prose universitaire : examen sans passion peut-être, mais non pas sans humeur et qui ne s'interdit pas de sonder les reins et les cœurs. On voudrait rectifier sur certains points, objecter sur d'autres. Écrire et publier *Malheur et pitié* n'était pas une preuve de tiédeur : en ces circonstances-là le cœur de Delille ne battait pas au ralenti, Sainte-Beuve lui-même en avait convenu[2]. La courte palinodie qui suit le réquisitoire reste à prudente distance d'une franche rétractation. J. Fabre reconnaît et apprécie en termes très justes le talent descriptif de l'auteur des Jardins en écrivant : « Delille est le précurseur et, au moins jusqu'à Verlaine, le maître inégalé de cet impressionnisme poétique dont l'art romantique ignorera généralement le secret » (p. 114 et p. 281). Mais l'éloge demeure mitigé : « La poésie de Delille ressemble, si l'on veut, à ces tisanes que la pharmacopée moderne a généralement dépréciées et abandonnées ; elles gardent cependant une vertu de calmant et, contre certaines toxines, de contrepoison » (p. 117 et p. 283). Cela s'appelle rester à mi-chemin en fait de réhabilitation.

J. Fabre appelait de ses vœux « une révision globale des jugements portés » sur la poésie du 18e siècle. Cette révision, pour être efficace, ne suppose-t-elle pas une véritable conversion des mentalités ? J'allais dans ce sens à la fin de l'article sur « La vie posthume de Jacques Delille » que j'avais rédigé pour le même recueil (pp. 227-268). Ayant constaté qu'on n'avait peut-être jamais réussi « à parler de lui avec objectivité », je me demandais comment faire pour y parvenir : « Cela signifierait que la science critique prenne, à son égard comme à l'égard de la poésie descriptive dans son ensemble, la relève de l'esprit critique » (p. 268). Ce vœu n'a rien perdu de sa valeur. Je serais tenté de le prolonger en ajoutant : « et la science littéraire la

[2] Voir É. Guitton, « Jacques Delille et la Terreur : du silence au lyrisme expiatoire », *CRAC*, n° 15, 1995, pp. 165-177.

relève de l'histoire littéraire[3] ». On me répondra que c'est la même chose : oui et non : un savant ne met pas ses humeurs dans le champ de son exploration.

La première mission d'une recherche scientifique dans le domaine littéraire consiste à poursuivre, à intensifier une enquête documentaire dénuée de partis pris. Aucune glane n'est à négliger. Je signale deux apports récents : Michèle Crogiez a trouvé dans les Archives Reinhart à Winterthur une lettre de Meister à Moultou datée du 2 février 1770 où le rédacteur fait la chronique des nouveautés intéressantes de l'hiver : entre autres les *Géorgiques* de l'abbé de l'Ile (*sic*), qui

> ont eu d'abord le plus grand succès dans le monde. Les gens de l'Université ont fait l'impossible pour le diminuer — mais on ne les écoute guère. Mais j'ai eu du regret à lire tant de beaux vers sur un sujet aussi peu intéressant. Le même auteur a fait une nouvelle traduction de l'*Essai sur l'homme* de Pope. Et il travaille actuellement à celle de l'*Énéide*.

Joli aperçu dont il faudrait tirer parti. De son côté Claude Hohl a fort aimablement détaché pour moi des *Mémoires* de J.-B. de Bonardi du Ménil, gentilhomme normand, qu'il vient de publier[4] deux passages où le nom de Delille apparaît. Le premier est une brève mention à propos d'une jeune femme :

> La plus distinguée que j'ai jamais connue. Elle l'était par la supériorité de son esprit, par ses connaissances et ses talents. Elle faisait des vers dont quelques-uns ont été imprimés sans nom d'auteur et qu'on a attribués à l'abbé Delille [...] (p. 131)

Le second est la relation, assortie de détails piquants, d'une séance académique (celle du 12 mars 1789). Le jeune Bonardi, fraîchement débarqué de sa province, s'est trouvé propulsé dans le salon où les académiciens attendent de passer à la salle des séances. Quel est, ose-t-il demander à son voisin,

[3] Voir É. Guitton, « Histoire littéraire ou science littéraire ? Avantages et inconvénients d'une terminologie », *L'Histoire littéraire, ses méthodes et ses résultats, Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, Genève, Droz, 2001, pp. 37-46.

[4] Ouvrage édité par la Société de l'histoire de France, Paris, Champion, 2001.

> ce petit abbé qui cause avec tant de bonhomie, de simplicité et de gaieté ? — C'est l'abbé Delille. — Oh ! mon Dieu ! Et ce gros homme qui a l'air un peu brusque ? — C'est Marmontel. Je me crus transporté dans l'Olympe. Quand je fus revenu de ma surprise, presque religieuse, je m'approchai du groupe où parlait l'abbé Delille. Jamais je n'avais entendu de conversation plus douce, plus aimable, plus simple. On eut la bonté de m'adresser la parole. Je fus sur le champ parfaitement à mon aise, jamais de ma vie je n'y avais été à ce point. Et je parlai avec tant de confiance et même beaucoup plus que si j'avais été avec mes égaux ou même avec mes inférieurs (pp. 410-411).

Ce témoignage en corrobore bien d'autres sur la parfaite urbanité de Delille et sur ses qualités de causeur, en contraste avec la hauteur bougonne dont va faire preuve à l'égard du narrateur, un instant plus tard, un certain « Monsieur de Fontanes ». Au cours de la séance, après des discours médiocres,

> l'abbé Delille récita avec son organe enchanteur des vers de son poème de *L'Imagination* qui n'était pas encore imprimé. Je crois que jamais on n'a mis autant de magie dans l'art de la déclamation. Nous étions tous transportés. De pareils moments font oublier les soucis, les inquiétudes et suspendent les sentiments du malheur. (p. 411)

Encore une confirmation sur les talents de récitant de celui que le tout-Paris appelait *le dupeur d'oreilles*. La moisson de semblables allusions ne sera jamais close : périodiques, correspondances, mémoires en fournissent à la pelle[5]. Et pour terminer sur le domaine documentaire, Mme Bouvet souhaite depuis longtemps que notre Société publie le testament de Delille dont elle a retrouvé le texte : il faudrait y songer.

Notons que beaucoup de ces témoignages sont loin de se montrer défavorables au poète, même s'ils ne prennent pas sa poésie argent comptant. Poursuivons notre promenade — ou notre croisade — dans une autre direction et définissons une attitude qui consisterait à modifier la mise à l'écoute des textes en interdisant les hiérarchisations comparatives : les musicologues ont su le faire, pourquoi les

[5] Jean Ehrard a trouvé plusieurs allusions à Delille dans la correspondance de Romme dont il prépare l'édition.

poéticiens n'y parviendraient-ils pas ? Rien, aucun diktat ne peut m'empêcher, si tel est mon goût, de préférer Haydn à Berlioz et la retenue, la rigueur classique, aux fracas, aux débordements du Romantisme. Rien non plus ne doit m'empêcher, si bon me semble, de préférer Delille à Victor Hugo ou à Baudelaire. Certes, il ne serait pas de saine méthode de s'en tenir aux préférences. Le but de la science critique n'est pas d'établir un palmarès, mais de substituer un éclairement à un jugement afin de faire mieux écouter et mieux comprendre toute espèce de poésie. Les productions vespérales de « Jacques le rimeur », comme il s'appelait lui-même, sont l'œuvre d'un vétéran retraité, causeur étincelant, homme de l'intimité, poète du coin du feu qui ne versifie plus que pour le plaisir de moduler dans la langue des dieux. Trois recueils définissent ces « Ultima Verba » : *La Conversation*, trois chants en vers libres rédigés en 1807 et publiés en 1812, *Le Départ d'Éden*, court poème en alexandrins, page posthume ajoutée au *Paradis perdu* et divulguée en 1817, enfin les odes exhumées en 1967 par Philippe Auserve, toutes écrites en octosyllabes avec recours au grand dizain malherbien[6], plus quelques pièces fugitives.

Je laisse de côté *Le Départ d'Éden* et j'évoque brièvement *La Conversation* et les odes, pages apaisées où transparaît la douceur de vivre retrouvée au retour de l'Émigration. On y rencontre aussi la nostalgie des paradis perdus, l'Ancien Régime mort à jamais et, en deçà du 18e siècle, le Grand Siècle avec ses modèles inégalables, en particulier La Fontaine et La Bruyère présents en filigrane. Textes sans prétention dont on pourrait tirer les éléments d'un portrait de l'auteur en sa vieillesse et d'où se dégage une esthétique de la politesse ou de ce que nos sociologues nomment, en général pour la déprécier (on se demande pourquoi), la « distinction ». Malice et enjouement pour une satire aimable des extravagances d'un verbe dévoyé, ainsi se présente *La Conversation*, éloge d'une civilisation et d'un art de vivre condamnés à mort par l'histoire et qui se survivent à eux-mêmes dans quelques salons feutrés : le poème fut très apprécié des rescapés de l'ancienne cour, les Boufflers, Choiseul-Gouffier et consorts. Il prend place dans un ensemble d'ouvrages illustrant une « institution littéraire » à laquelle Marc Fumaroli a consacré il y a quelques années une étude d'une admirable richesse[7].

[6] Elles sont au nombre de sept et se trouvent dans *Delille est-il mort ?*, pp. 15-61. L'*Hymne maçonnique* qui les suit (pp. 63-72) est d'authenticité douteuse.

Delille ne cherche pas à développer une méditation profonde sur le thème de la conversation. Son salon n'a pas l'envergure de ces lieux mythiques où régnèrent des hôtesses glorieuses et il n'en a cure ; il y souffle un air tempéré : « Une société de personnes spirituelles et polies, réunies pour s'entretenir ensemble et s'instruire, dans une conversation agréable, par la communication mutuelle de leurs idées et de leurs sentiments, m'a toujours paru la plus heureuse représentation de l'espèce humaine et de la perfection sociale » (Préface du poème). Toute la description qui suit prend à contre-pied les désordres, l'inconvenance de la parole provoqués par la Révolution et l'on pourrait voir dans son poème l'antidote de la fameuse charge de La Harpe contre *Le Fanatisme dans la langue révolutionnaire* (1797). Renonçant à la forme didactique par crainte d'ennuyer le lecteur, le poète a substitué les portraits aux préceptes. Il prend le sujet par le petit bout de la lorgnette et cultive une veine domestique issue des modèles anglo-saxons. Dans cette galerie de croquis le vers libre se déploie avec agilité et laisse apparaître un talent fait de ruse et de bonhomie. En voici quelques échantillons.

Dès le prologue Delille nous surprend par la douce familiarité du ton qu'il adopte pour se décrire lui-même entouré de ses amis les plus chers venus *chaque soir*, dans son *humble réduit*,

> Vider, en causant, la théière,
> Ou le flacon de l'amitié.

De quoi parlent d'abord ces vétérans ? Ici Delille précède Chateaubriand en faisant rimer *enfance* et *souvenance* :

> Par une amère et douce souvenance,
> Nous sommes remontés aux jours de notre enfance ;
> Ces jours d'insouciance et de captivité ;
> Ces jours de crainte et d'espérance,
> Et de tristesse et de gaîté.

[7] Voir M. Fumaroli, *Trois Institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 111-210.

L'évocation des années d'apprentissage occupe une cinquantaine de vers au cours desquels sont cités *nos raquettes*, *nos boules de neige*, *nos ricochets*, *nos hochets*, *la balle*, *le sabot tournant sous la courroie*, *le cerf-volant*, *les marmots*, *le pain volant en boulette arrondi*... Qui osera dire que ce prétendu « maniaque de la périphrase » avait peur du mot propre ? L'artisan du vers avait aussi le sens de l'image et il savait adapter la longueur des mètres aux méandres de la phrase, placer et faire alterner à bon escient octosyllabes, décasyllabes et alexandrins afin de susciter l'harmonie imitative. Écoutons-le caractériser et comparer les « aimables causeries » des collégiens d'autrefois, entretiens bien réglés où

Aucun, par un babil frivole,
Sur son voisin n'usurpait la parole ;
Chacun parlant, se taisant à son tour,
Du discours circulaire attendait le retour ;
Et comme ces pinces fidèles
Qui des tisons en mon ardent foyer,
De temps en temps, pour m'égayer,
Font pétiller les vives étincelles,
Par un accord commun passaient de main en main ;
Ainsi, venant, revenant à la ronde,
L'entretien, tour à tour, sérieux ou badin,
Sans désordre suivait sa marche vagabonde,
Et faisait jaillir à propos
Le feu de la saillie et l'éclat du bon mot.

Nous sommes ici en pleine poésie descriptive appliquée à des phénomènes de la vie courante. C'est à des effets de ce genre que s'apprécie la maîtrise de l'instrument. En praticien averti d'un art équivalent à la musique de chambre, Delille pourrait ici être défini comme un Haydn français faisant interpréter pour un auditoire choisi le Trio des Adieux : même économie des moyens, même discrétion, même exquise politesse, même souci de ne jamais s'imposer par des démonstrations exagérées. Dans les deux premiers chants défilent les repoussoirs, « dialogueurs ennuyeux », babillards de tout poil, pédant à la docte arrogance, conteur enflé de ses récits, rabâcheur d'anecdotes, voyageur imbu de son savoir et de sa personne (crayon qui pourrait désigner Chateaubriand) :

Il va pour voir, revient pour raconter,
Et raconte pour qu'on l'admire.

Parmi ces grotesques on distingue le fâcheux stupide qui ne sait que rire de tout :

Il rit ; racontez-lui vos propres maux, il rit :
Rire est son passe-temps, sa grâce, son esprit ;
Rire, à vos questions est sa seule réponse ;
Il rit en vous quittant ; il rit quand il s'annonce ;
Et, dans ce grand concours d'importuns et de fous,
Prouve qu'un sot rieur est le pire de tous.

Interviennent aussi le bouffon de société « traînant partout ses farces surannées », le fat égoïste qui a la bouche pleine de son *moi* :

Voyez ce mortel orgueilleux,
De la société tyran impérieux,
Devant lui sans cesse en extase :
À tout propos, dans chaque phrase,
Le *moi* régnant, le *moi* vainqueur,
Est dans sa bouche ainsi que dans son cœur.

Sur cette propension malsaine à « nous entretenir de soi » suit un long développement dont la péroraison semble faire à l'avance le procès des *Mémoires d'Outre-Tombe* :

D'aïeux ? eh ! n'a-t-il pas les siens,
Tous plus nobles et plus anciens ?
Depuis la source de sa race,
De branche en branche il les suit à la trace,
Et de tous ces grands noms, de lui-même enchanté,
Il ajoute à son *moi* toute sa parenté.
Le *moi* chez lui tient plus d'une syllabe ;
Le *moi* superbe est l'astrolabe
Dont il mesure et les autres et lui ;
Le *moi* partout rencontre un point d'appui ;
Le *moi* le suit sur la terre et sur l'onde ;
Le *moi* de lui fait le centre du monde ;
Mais il en fait le tourment et l'ennui.

Au-delà du portrait charge Delille atteint ici les travers du siècle naissant : *René*, *Oberman*, peuvent se sentir visés. Il n'était pas lui-même enclin au narcissisme rousseauiste et son sens des convenances le met en posture réticente envers un exhibitionnisme que l'actualité commence à imposer. Dans la France impériale, c'est un revenant dépassé ; sa position s'apparente à celle de Joubert à la même époque. Chateaubriand soulignera à bon droit la nouveauté de son style à lui et l'effroi qu'il suscitait chez les tenants de la vieille école, ce qu'il appelle « le classicisme napoléonien [...], cette pâle résurrection de la littérature d'autrefois[8] ». En même temps, il déplorera d'avoir engendré un pullulement de René poètes et de René prosateurs, ce dont le malicieux Delille aurait pu rire sous cape.

La Conversation est mieux qu'une pâle résurrection[9]. Le troisième chant, consacré au discoureur aimable, est apparu aux lecteurs complices comme un autoportrait de l'auteur. Delille s'y place sous l'égide de La Fontaine, maître adoré, et donne à sa Muse deux gardes, la Variété, « séduisante déesse » qu'il a toujours affectionnée[10], et la Modestie. On aime voir l'auteur des *Jardins* se livrer là à une ingénieuse assimilation du parfait convive avec un jardin harmonieusement dessiné : « Ainsi les diverses virtualités d'un artiste finissent-elles par se confondre au bout du chemin. Le discoureur aimable est un Protée toujours disponible qui s'adapte à son interlocuteur et qui agit sur lui comme l'eau, le parfum ou le ruisseau » (*Jacques Delille*, p. 545) :

L'aimable discoureur jamais ne nous occupe
De ses talents, de son emploi ;
Il sait combien l'orgueil est dupe
Quand il ramène tout à soi.
Ainsi qu'une eau douce, limpide et pure,
Dans le canal où son lit est tracé,
Du terrain qu'elle a traversé
Ne prend l'odeur, le goût, ni la teinture ;
Poète, commerçant, orateur ou soldat,
En discourant il sait oublier son état [...].

[8] *Mémoires d'Outre-Tombe*, XIII, 2, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, pp. 467-468.
[9] J'ai parlé du poème dans *Jacques Delille et le poème de la nature* [...], pp. 542-547.
[10] Voir P. Viallaneix, « Cette variété, séduisante déesse », *Delille est-il mort ?*, pp. 271-291.

Chantre des reflets, des réverbérations, des senteurs, des transparences, Delille est bien le précurseur de l'impressionnisme que détectait en lui J. Fabre. Et quel manieur de sons ! Admirez les diérèses de ce premier extrait :

Comme un parfum délicieux
Dont la mollesse orientale
Remplit un flacon précieux,
En légères vapeur, sa science s'exhale,
Se laisse deviner, et jamais ne s'étale
Dans des discours ambitieux ;
C'est ce ruisseau, dont les ondes captives
Caressent mollement leurs rives ;
Sans effort, sans bruit, sans fracas,
Son savoir se répand et ne déborde pas.

Et quelle est donc l' « aimable enchanteresse » qui accompagne le causeur idéal ? La description se souvient peut-être de certaines modes vestimentaires affriolantes :

La Modestie, à notre œil enchanté,
Offre un vêtement diaphane ;
Ses attraits sont voilés, mais ne sont pas perdus,
Et ce voile lui-même est un charme de plus ;
Tel le tissu d'une gaze légère,
Embellissant l'objet qu'elle semble cacher,
Invite l'œil à le chercher
Sous cette parure étrangère.

Ainsi se distrayait en son couchant un maître reconnu et choyé. Ne demandons pas à cette poésie plus de satisfactions qu'elle ne peut nous en apporter, mais rappelons que la poésie française, depuis Voltaire au moins, se glorifie d'être avant tout une versification et que ses adeptes se considéreraient comme indignes du métier qu'ils pratiquent s'ils n'étaient pas d'excellents versificateurs. Qu'est-ce qu'un bon vers ?, demande un Voltaire octogénaire : « Il y a plus de soixante ans que j'étudie l'art des vers, et peut-être suis-je en droit de dire mon sentiment. Je dis donc qu'un vers, pour être bon, doit être semblable à l'or, en avoir le poids, le titre, et le son : le poids, c'est la pensée ; le titre : c'est la pureté élégante du style ; le son, c'est l'harmonie. Si l'une

de ces trois qualités manque, le vers ne vaut rien[11] ». Delille se montre ici un parfait élève du patriarche.

Les odes posthumes offrent moins de variété puisqu'elles sont toutes écrites en dizains octosyllabiques à la structure dite malherbienne. Ce parti pris de régularité disciplinaire venait peut-être du désir de faire jeu égal dans le genre lyrique avec Le Brun dont Ginguené avait publié les œuvres en 1811. La musique de ce langage sonore est néanmoins sensible : battements, pulsions, intonations, images appropriées sont générateurs de mélodie. Bilan d'une existence, dernier regard sur le monde, ces pièces traitent de thèmes soigneusement choisis et révélateurs : l'amitié, la reconnaissance, la captivité, derechef l'amitié, les parents, l 'épouse. Elles sont aussi, en cadences quasi valéryennes parfois, un hommage à la langue natale :

> Viens donc, ô langue paternelle,
> Conquérante de l'univers ;
> Orne la morale éternelle
> De la parure des beaux vers [...]

Et à l' « auguste poésie » qui restaure les vertus chahutées par le tohubohu révolutionnaire :

> Reviens donc, Muse inspiratrice,
> Reviens ! des parents divisés
> Que ta mains conciliatrice
> Rejoigne les liens brisés. [...]
>
> Achève, auguste poésie,
> Et, plus puissante que les lois,
> Combats l'aveugle frénésie,
> Qui du sang méconnaît les droits ;
> Honneur au tendre parentage
> Chez qui, pour s'aimer davantage,
> Tous les intérêts ne sont qu'un,
> Et dont les talents et l'aisance,
> Consacrés par la bienfaisance,
> Sont un patrimoine commun.

[11] *Questions sur l'Encyclopédie*, article « Vers » (1774), éd. Moland, XX, p. 567.

Tout en restant dans le registre de la simplicité, Delille cisèle des vers bien frappés capables de charmer l'oreille tout en atteignant le cœur. Quand il dit d'Horace préféré à Pindare comme modèle :

> Il a senti tout ce qu'il chante :
> Je lis son âme dans ses vers...

Il se place dans le droit fil du sensualisme. L'éloge de l'amitié, qu'il faisait déjà dans ses épîtres de jeunesse, est l'occasion d'un gracieux raccourci :

> Les nœuds du cœur, voilà ma chaîne !
> Mes souvenirs, voilà mes dieux !

Le thème lui inspire les accents les plus réussis du recueil. En voici au moins un échantillon, mais il faudrait citer presque toute l'ode, la plus longue de toutes, qui dépeint le pouvoir de l'amitié dans les temps du malheur et sa résistance à l'usure :

> Le temps promenant ses ravages
> Parcourt à grands pas l'univers,
> Des bois appauvrit les ombrages,
> Fend les rochers, tarit les mers ;
> Emprisonné dans sa bouteille,
> Le nectar brillant de la treille
> Se décolore en mûrissant ;
> Les lieux changent, les temples tombent ;
> Les trônes, les états succombent :
> L'amitié croît en vieillissant.

Le pouvoir d'émotion que dégagent ces pièces tient pour beaucoup à la référence qu'elles font au traumatisme subi par les Français pendant la Terreur et l'Émigration : pages ajoutées à *Malheur et pitié*. L'ode intitulée « Les Parents » va plus loin encore dans le passé en remontant à la blessure initiale de l'enfant naturel qui n'a jamais connu les douceurs du foyer : l'hommage rendu au père, puis à la mère, prend dans sa bouche des accents bouleversants. Nulle révolte de sa part, mais le respect filial d'une âme apaisée :

> Ah ! si des larmes filiales
> Mes yeux avaient pu te baigner !

Vers les ténèbres sépulcrales
Si j'avais pu t'accompagner !
Mais si, quand la mort était prête,
Tu n'as pas versé sur ma tête
Les bénédictions du ciel,
Du moins de ta sainte demeure
Laisse sur le fils qui te pleure
Tomber un regard paternel !

Et toi que du saint nom de mère
L'hymen me défend de nommer :
L'amour seul me choisit mon père,
Mais j'ai le droit de vous aimer.
De l'honneur la rigueur austère
Couvrit des ombres du mystère
Mon berceau proscrit par la loi.
La mort ne m'a point en partage
Légué ton modeste héritage :
Mais tes pleurs ont coulé sur moi.

Ce dernier Delille dénué de prétentions offre finalement le visage d'un homme naturel et touchant. Il dispense à tout lecteur de bonne foi le plaisir de l'oreille, la satisfaction édifiée de l'esprit et l'émotion discrètement contenue du cœur alors que tombe la nuit de l'existence et que

Bientôt va frissonner le désordre des ombres.

Après ce lever de rideau où l'ancien s'est exprimé, que les plus jeunes prennent la parole à leur tour, qui ont à lire et à dire autrement Delille.

Les *Jardins* de Delille et la poésie descriptive au miroir de la critique contemporaine

Éric FRANCALANZA

Dans les deux mois qui suivirent la publication des *Jardins* (1782), les contemporains du poète ont pu lire deux critiques contradictoires de l'œuvre de Delille, l'une publiée dans le *Mercure de France*, certainement de Garat[1], l'autre, de Rivarol, figurant à la fin de l'édition rémoise du poème, intitulée *Lettre du comte de *** à M le Président de ****, dans l'esprit d'une provinciale littéraire. Voici comment s'achèvent ces deux morceaux :

> un ouvrage qu'on ne peut trop admirer, qui nous paraît aussi approchant de la perfection qui peut être donnée à un ouvrage humain de l'être [...]. Puisse cet hommage rendre à l'auteur une partie du plaisir que son poème nous a fait ! puisse-t-il y reconnaître l'expression de l'amitié qui applaudit à sa gloire, & à celle du goût reconnaissant qui aime à louer ce qui le flatte (*Mercure*, n° 26, samedi 29 juin 1782, Paris, Panckoucke, à l'Hôtel de Thou, p. 218) ;

> Maintenant donc j'aurai l'honneur de vous dire aussi que les *Géorgiques* effacent encore ce dernier opuscule sur les *Jardins*, comme elles effacèrent autrefois les épîtres, & qu'il me paraît que dans ce Poème-ci M. l'Abbé D... est absolument revenu à lui-même.
>
> J'ai l'honneur d'être, etc.
>
> *P.S.* Je crois que les *Jardins* de M. l'Abbé D... feront faire une nouvelle édition des *Saisons* de M. de St-Lambert. On les achète de tous côtés. C'est le mauvais repas du jour qui fait songer au bon souper de la veille (pp. 26-27).

[1] Dominique-Joseph Garat (1749-1833) fait partie des familiers du salon Suard, tenu par son épouse, Amélie, qui est aussi la sœur du magnat de la librairie Charles-Joseph Panckoucke, celui-là même qui obtint en 1778 le privilège du *Mercure de France*. William Murray précise : « Garat arriva à Paris. Il y rencontra Suard et Panckoucke et fut bientôt employé au *Mercure de France*, où il donna des articles dans la section littéraire » (*in* J. Sgard, *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1976, p. 168).

Comment s'y retrouver ? Les critiques imprimées déclenchent une controverse qui pose la question de la valeur du poème. Or, que sollicite le provincial du comte parisien sinon d'avoir un avis éclairé qui tranche le mot : « maintenant que l'ouvrage paraît, et que vous nous l'envoyez, vous ne dites pas un mot de la sensation qu'il produit ? quoi, ni votre avis ni celui des autres ? c'est nous abandonner au moment critique » (*Ibid.*, pp. 5-6) ? Cette demande pressante, et peut-être surprenante aujourd'hui, est compréhensible en son temps : la province et l'étranger attendaient des leçons de goût des nouvellistes parisiens. En ce sens, les correspondances littéraires relayaient les périodiques imprimés, laissant entendre des points de vue plus personnels, apparemment moins resserrés par les effets de l'idéologie, qui parfois conjugués ensemble[2], et confrontés à ceux exposés dans les journaux, donnaient une idée de la réception de l'œuvre au moment de sa publication. Pour nous, ces correspondances littéraires apparaissent alors comme des miroirs importants de la vie littéraire du temps, intimes et critiques à la fois, si l'on me permet cette alliance de mots, qui font aussi bien le portrait des hommes de lettres et de leur époque qu'elles saisissent l'accueil fait aux œuvres.

En répondant aux critiques imprimées, elles informent avec plus d'acuité notre conception de l'esthétique. On se demandera donc ce qu'apporte la critique des périodiques imprimés et manuscrits, en particulier celle des trois correspondances les plus importantes du temps, de Grimm, de Suard et de La Harpe[3], à la connaissance que nous avons d'un poète comme l'abbé Delille et à la critique de la poésie descriptive. Cette interrogation recouvre en fait une question

[2] Très souvent un même destinataire recevait plusieurs correspondances, ce qui était possible grâce au secret.

[3] Seule, celle de Suard (1773-1775) ne concerne pas la période, mais elle permettra de brosser l'arrière-plan d'une critique qui porte sur la poésie descriptive ; par ailleurs, la gestation de l'œuvre remonte dix années en arrière, croisant la genèse des *Mois* dont parle Suard. Celles de Grimm (1753-1790) et de La Harpe (1774-1791) embrassent, en revanche, la publication du poème de Delille. Rappelons que Grimm a pris la suite de l'abbé Raynal et poursuit seul cette correspondance jusqu'en 1783, supplée parfois par Diderot ou Mme d'Épinay. D'autre part, les trois hommes se connaissent, fréquentant tous les mêmes milieux, nous pensons surtout au salon du baron d'Holbach. Aussi la confrontation de ces trois critiques nous donnera-t-elle sans doute une idée du goût du temps, comme il en est aussi des périodiques imprimés, mais encore des conceptions particulières de chaque rédacteur.

fondamentale sur l'articulation souvent mise en cause, mais nécessaire aujourd'hui encore, entre biographie et critique textuelle, autrement dit entre l'homme et l'œuvre. C'est la raison pour laquelle nous ferons tout d'abord place aux témoignages pour tenter de comprendre l'enjeu esthétique et littéraire de la critique du genre poétique dans lequel l'abbé Delille s'est, avec Saint-Lambert et Roucher[4], notablement illustré, à savoir la poésie descriptive. Si nous nous fondons plus particulièrement sur la critique des *Jardins*[5], c'est que nous espérons tirer de cette perspective un peu restreinte, mais méthodiquement pertinente, une compréhension plus fine des raisons pour lesquelles on peut parler d'une consécration discutée à propos de l'abbé Delille et de son œuvre.

Delille face à son temps : la personnalité littéraire du poète

Certes, il appartient au 18e siècle d'être généralement regardé comme un siècle sans poésie. D'ailleurs, cette représentation est déjà un lieu commun dans la critique du temps en 1782[6]. Et, pour comble d'infortune, le seul poète qui trouve les faveurs de nos littératures actuelles, c'est Chénier, celui-là même qui s'en prit à Delille dans sa *Petite Épître à Jacques Delille* :

> Marchand de vers, jadis poète,
> Abbé, valet, vieille coquette,
> Vous arrivez : Paris accourt.
> Eh ! vite, une triple toilette :
> Il faut unir à la cornette
> La livrée et le manteau court.

Qui plus est, au moment de la publication des *Jardins*, Rivarol déchire l'abbé dans sa satire, *Le Chou et le navet*, que La Harpe copie au grand-

[4] Rappelons que les *Saisons* sont de 1769 et les *Mois* de 1779. Il faudrait ajouter les *Fastes* de Le Mierre.

[5] Les citations que nous donnerons du poème auront pour source l'édition des *Œuvres complètes* de l'abbé Delille publiée en 1819 par A.-V. Arnault et J. Maubach (Bruxelles, impr. J. Maubach, 5 tomes). Les *Jardins* figurent dans le tome 5, pp. VII-IX et 11-98. Nous ne ferons alors plus que préciser le chant et la pagination.

[6] « La nation française », précise la correspondance de Grimm, « est la nation la moins poétique de l'Europe » (t. XI, août 1782, p. 195).

duc dans sa correspondance. De tels coups de griffe laissent songeur : c'est sans doute dire déjà que si Delille est un poète reconnu, cette reconnaissance ne trouve pas toujours grâce aux yeux des écrivains eux-mêmes. Quelles peuvent donc être les raisons d'une réputation aussi ambiguë ?

C'est que Delille apparaît tout d'abord comme un poète de salon. Ses grandes œuvres ne sont certes pas des poèmes de salon, même s'il en a composé, comme tous les autres poètes de son époque[7]. Au reste, La Harpe note cette aisance du poète et la faveur du monde à son endroit : « L'abbé joue dans la société le rôle d'un étourdi [...] porté par la faveur générale » (III, 170, p. 22) ; il prétend également que l'abbé « jouit de la plus grande faveur dont jamais auteur ait joui » (II, 142, p. 361). Pourtant, en même temps, la correspondance de Grimm déplore ce qui reste en lui du professeur de latin : « Notre nouvel académicien ne l'a guère loué qu'en rhéteur de collège », écrit-il à propos de l'éloge que Delille prononce sur La Condamine pour sa réception dans l'Académie française (t. VIII, juillet 1774, p. 367). Lorsque, d'autre part, Suard parle de lui, il sait ce qu'il dit : Delille fait partie des habitués du salon de son épouse qui le met en scène, lisant son Virgile, aux côtés de l'abbé Arnaud[8]. Comment ne pas lire alors à travers telle remarque de l'abbé Arnaud un éloge de l'abbé Delille dans celui qu'il compose d'Homère, lorsqu'il constate : « Une traduction en vers du poème des *Géorgiques* avait été regardée jusqu'à présent comme un ouvrage impossible » (Suard, *Mélanges de littérature*, I, p. 14) ? C'est par cette traduction des *Géorgiques* que Delille s'est vraiment fait connaître du public parisien. La correspondance de Grimm avait remarqué les qualités de versificateur de l'abbé dans ses premiers essais poétiques : « il a, par exemple, sûrement le talent des vers » (VI, 15 janvier 1769, p. 126). Que l'abbé Arnaud décrète cette traduction impossible explique grandement la faveur dans laquelle s'est trouvé tout à coup cet abbé qui n'était jusque là qu'un rhéteur de collège. Le rapprochement auquel invite le discours d'Arnaud a d'ailleurs un écho dans la correspondance de la Harpe qui souligne que Delille est poète et aveugle, tout comme Homère le fut.

Mais ce qui réunit mondanité et littérature, ce sont encore les événements qui occupent l'Académie française, et dans les anecdotes que relatent les correspondances, nous trouvons à ce sujet des notations susceptibles d'éclairer la personnalité sociale et littéraire du poète, puisque nous y recherchons, sinon les raisons, du moins les circonstances de son succès. Or Suard et Delille partagent le triste sort d'avoir été exclus par le roi lors de leur élection de 1772. Grimm dans sa correspondance rapporte les faits. Ce n'est qu'en 1774, après l'avènement de Louis XVI au trône de France, que les deux compères prennent place dans l'Académie. Suard relate une anecdote qui n'est pas sans ambiguïtés pour le lecteur moderne[9] ; c'est le moment de la présentation devant le roi :

> Lorsqu'il a été ce mardi pour présenter son discours, on l'a introduit dans la chambre du roi ; comme il a la vue basse, il s'avançait au hasard, son discours à la main, sans voir où était sa majesté. Un être vê-

[7] À preuve cette épigramme qui figure dans la *Correspondance littéraire* de Grimm et qui est adressée à Turgot, lequel réside, après son éviction du ministère, chez la duchesse d'Enville, à La Roche-Guyon (*Correspondance littéraire*, IX, octobre 1776, p. 221) :

Tout étonné de n'avoir rien à faire,
Turgot plus content, moins goutteux,
Ne regrette le ministère
Que quand il voit des malheureux ;
Ce qu'en ces lieux on ne voit guère.

On pourra lire l'article de Michèle Crogiez sur le salon de la duchesse d'Enville, « La Duchesse d'Enville (1716-1797) : relations et réseaux d'une aristocratie influente », *in* Roger Marchal, *Vie des salons et activités littéraires, de Marguerite de Valois à Mme de Staël*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2001, « Publications du Centre d'Étude des Milieux littéraires », n° 2, pp. 147-154.

[8] L'abbé François Arnaud (1723-1784) est l'ami le plus fidèle de Suard. Ils rédigent ensemble le *Journal étranger*, qu'ils reprennent de 1760 à 1762, accèdent à la direction de la *Gazette de France* de 1762 à 1771, et fondent aussi la *Gazette littéraire de l'Europe* (1764-1766). Ils donnent ensuite les *Variétés littéraires* (1768-1769), mélanges qui se composent entre autres de morceaux choisis des journaux. Même après le mariage de Suard avec Amélie Panckoucke en 1766, l'abbé ne quittera pas le couple et partagera leur domicile parisien. C'est un helléniste de talent, mais surtout un abbé mondain que tous les plaisirs de la capitale ravissent au plus haut point. Cette communication entre les deux hommes montre une communauté d'esprit particulière. Pour plus de précisions sur cette amitié et cette collaboration journalistique, on se reportera à notre ouvrage, *Jean-Baptiste-Antoine Suard, journaliste des Lumières* (Champion, 2002, « Les Dix-huitièmes Siècles », n° 60).

[9] L'embarras vient de ce qu'on ne sait trop jusqu'où vont l'humeur et le sel de cette anecdote burlesque. D'ailleurs, c'est peindre Louis XVI comme un roi assez bonhomme que de noter son balbutiement et sa gêne.

tu de violet s'est trouvé à côté de lui et a avancé la main pour prendre le discours. L'abbé l'a retiré bien vite en disant poliment : « Je vous demande pardon, Monsieur, mais c'est pour le roi ». L'inconnu a balbutié quelque chose que l'abbé n'entendit pas et a insisté pour avoir la brochure, et le petit abbé insistait pour ne pas la donner, en disant : « Je suis bien fâché, Monsieur, je n'en ai qu'un exemplaire. C'est pour le roi ». Or, l'homme violet était le roi lui-même, presque aussi embarrassé que l'académicien. On juge que cette petite niaiserie a beaucoup réussi » (lettre 33 du 26 juillet 1774, f° 309-310).

En fait, il n'y a aucune méchanceté dans ces détails, en dépit de la saveur moqueuse qui s'attache au récit de la rencontre. Le portrait qu'une dame brosse de l'abbé dans la *Correspondance* de Grimm nous le confirme : « on l'a vu », note-t-elle, « se présenter en frac chez une duchesse, et courir les bois à cheval, en manteau court[10] », ce même manteau sans doute dont parle Chénier. La cécité explique-t-elle ou amplifie-t-elle cette distraction ? On ne sait. Quoi qu'il en soit, cette distraction manifeste aussi l'aisance de l'abbé dans le monde, et la dame remarque encore : « Ainsi, ne vous étonnez pas des heures qu'il vous donne ; sans doute il est bien chez vous, mais il est bien partout, même auprès de sa gouvernante » (*Ibid.*, p. 111). Et même les inconvenances que cause cette distraction paraissent avoir un charme particulier dans le monde. Mais ce qui nous semble intéressant pour les conséquences littéraires qu'a ce défaut, c'est que sa cécité peut aussi expliquer la manière dont l'abbé lit les vers. La dame dit encore à propos de la laideur du poète, liant pour nous trait physique et notation littéraire : « Il a une grande bouche, mais elle dit de beaux vers ». Elle ne porte pas un jugement sur la matière ou la versification ; elle parle des qualités de lecteur de Delille. La Harpe est d'ailleurs déçu quand il compare la lecture que l'abbé fait des siens et celle qu'il donne de ses propres vers : « l'abbé Delille qui lisait, et qui lisait aussi mal qu'il lit bien les siens » (séance de l'Académie à la Saint-Louis, I, 19, p. 218). Sans doute qu'à cause de sa cécité, l'abbé devait connaître ses propres vers par cœur, alors qu'il ne maîtrisait pas de mémoire ceux de La Harpe[11]. Mais ce qui est aussi souligné, c'est le pouvoir de l'élocution dans la prosodie. Une étude précise restaurerait peut-être

[10] Grimm, IX, mai 1782, p. 109. Le portrait est de Mme du Moley.
[11] Rivarol souligne la mémoire prodigieuse de l'abbé.

un peu de cette mise en voix. La Harpe ne dit-il pas que « son débit le plus séduisant qu'il soit possible ajoutait à l'effet des vraies beautés dont son ouvrage est rempli » (II, 162, p. 466) ?

Toutes ces circonstances expliquent que les *Jardins* nous fassent l'effet d'une véritable bombe éditoriale Si l'on s'en tient au catalogue des œuvres répertoriées par la Bibliothèque Nationale, nous voyons qu'en 1782, sont recensées pas moins de neuf éditions du poème, et l'œuvre est même traduite et diffusée à l'étranger[12]. Pour la suivante en français, il faut pourtant attendre 1786 (édition du Trianon), puis 1801 et 1808 ; les autres sont posthumes. Aussi bien ce succès considérable est-il à relativiser. Peut-on croire à un feu de paille, résultat de cette faveur mondaine qui cède à la mode et se fait l'écho de la réputation du poète ? Il faudrait encore savoir si le poème se lisait, quelle référence il pouvait être devenu. Grimm ne nous surprend qu'à peine, lorsqu'il écrit : « Le poème des *Jardins* a été plus acheté que lu » (XI, août 1782, p. 198). Mais ce n'est pas là non plus vraiment la question. Celle que nous nous posons, concerne plutôt les conditions qui ont favorisé un accueil aussi chaleureux, en dépit de la mordacité de certaines critiques comme celle de Rivarol. En même temps, il faut reconnaître que cette consécration qu'atteste la masse des éditions est fortement discutée, même par les plus sincères admirateurs du poète. En effet, ce succès étonne jusqu'aux critiques les plus avertis des habitudes éditoriales ; au moment d'entrer dans une analyse de l'œuvre, voici que nous dit le rédacteur de la *Correspondance* de Grimm : « Il n'y a guère plus de deux mois que le poème des *Jardins* a paru, et l'on en a déjà fait une demi-douzaine de critiques [...]. La seule défense que l'abbé Delille ait opposée à toutes ces attaques, et c'est la meilleure sans doute, quoiqu'elle ne soit pas à l'usage de tout le monde, a été de laisser multiplier en silence les éditions de son ouvrage ; on en est actuellement à la septième ». Quelles circonstances président donc à cette frénésie éditoriale ? Il y a tout d'abord la prévention du public en faveur d'un poète qui a accompli l'impossible en traduisant Virgile : « Je crains que ces *Géorgiques* », note la *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, « n'achèvent de faire oublier le

[12] L'édition anglaise à Londres (Bensley) date de 1798, celles en italien, à Venise (S. Valle) et à Florence (A. G. Pagani), respectivement de 1792 et 1794, et celle en portugais, à Lisbonne (Arco do cego) de 1800.

poème des *Saisons* » (XI, 15 décembre 1769, p. 318)[13]. Même lorsque la traduction des *Géorgiques* était encore dans les limbes, la correspondance de Grimm notait déjà, dans son envoi du 15 janvier de cette année-là, le talent de versificateur du poète à l'occasion d'une épître écrite après le passage du roi du Danemark en France[14]. Un autre indice de cette prévention, c'est l'impression des *Jardins* dans la très prestigieuse collection du comte d'Artois, annoncée dès janvier 1781 dans cette même correspondance[15]. Un tel honneur permet de croire au chef-d'œuvre. D'ailleurs, on ne pouvait trop penser autrement, car Delille avait très vite pris cette habitude de parler de ses œuvres au moment où il les travaillait encore, et d'en faire ensuite des lectures publiques et particulières. Lors de la réception de Malesherbes à l'Académie, Delille lit deux chants du poème qui deviendra les *Jardins*. La correspondance de Grimm note aussi, à propos de la traduction de l'*Énéide* : « ceux qui lui ont entendu réciter le second et le quatrième chants, en parlent comme d'un chef-d'œuvre » (IX, novembre 1776, p. 262). Les chants lus devant l'Académie, La Harpe avoue les avoir « entendus en société cinq ou six fois » (I, 14, p. 116)[16]. Ainsi se créait une rumeur autour de l'œuvre. Notons, cela dit, qu'il n'y a là aucune originalité de l'abbé Delille : Saint-Lambert et Roucher faisaient de même, et ces lectures étaient attendues du public des salons. En revanche, ce qui est plus le fait de notre poète, c'est qu'il ne lisait que certains morceaux, et toujours les mêmes, sans jamais donner l'œuvre intégrale : nous avons supposé que sa cécité expliquait en partie cette stratégie. Ce sont ceux de Versailles et de Marly[17], la destruction de ce dernier[18], le tableau des ruines de Rome[19] et la ferme[20], « tous ces morceaux », rappelle Grimm, « restés dans le souvenir de toutes les personnes qui les avaient entendus » (XI, août 1782, p. 198). Le poète disposait ainsi le public à recevoir favorablement la publication de son poème, appâté pour ainsi dire par cette perception fragmentaire de l'œuvre ; n'est-ce pas d'ailleurs ce dont témoignent ensemble la quantité et le prestige des éditions ?

Au vrai, toutes ces remarques bio-bibliographiques forment certes un portrait de l'homme et décrivent une carrière qui, au fond, peut surprendre, si on oublie à quel point le champ littéraire était sans doute plus vaste, d'une certaine façon, au 18e siècle qu'aujourd'hui, élargi, dirions-nous, par l'esprit de conquête philosophique[21]. De fait, on honorait également le poète et le traducteur, tant il est vrai que la traduction comme exercice poétique et mondain avait acquis de gloire. C'est en ce sens que confrontées aux journaux, les correspondances littéraires aident à une compréhension de l'homme dans son temps et tracent des perspectives pour une histoire qu'intéresse tout le cheminement de la création[22].

---

[13] Rappelons que les *Saisons* de Saint-Lambert viennent à peine de voir le jour en 1769 : c'est dire l'estime profonde que suscite la traduction. D'autre part, Voltaire avait beaucoup ri du temps que dura la composition du poème de Saint-Lambert.

[14] Nous rappelons le passage que nous avons déjà donné : « je crois l'abbé Delille propre à tout autre chose qu'à être professeur ; il a, par exemple, sûrement le talent des vers » (VI, p. 126).

[15] « Ce charmant poème va être imprimé dans la collection des auteurs de M. le comte d'Artois, édition plus précieuse encore par la beauté du papier, des caractères, par l'élégance et la netteté de l'impression, que par sa rareté. On n'en tire de chaque ouvrage que soixante à soixante-dix exemplaires dont le prince seul dispose » (X, p. 385).

[16] Lectures particulières et lectures publiques façonnent ainsi l'opinion. C'est ce que note, non sans ironie, la critique de Rivarol, parlant de « l'artifice des lectures particulières » : « Il s'est fait entendre, je l'avoue, dans les cercles d'hommes & de femmes, dans les musées, dans les loges maçonniques, dans les promenades, à l'académie et à la campagne » (p. 10).

[17] Chant I. Le passage débute par ce quatrain :

Loin de ces vains apprêts, de ces petits prodiges,
Venez, suivez mon vol au pays des prestiges,
À ce pompeux Versaille, à ce riant Marli,
Que Louis, la nature, et l'art ont embelli (p. 25).

[18] Chant II. Le morceau commence ainsi :

Ô Versaille ! ô regrets ! ô bosquets ravissants,
Chefs-d'œuvre d'un grand roi, de Le Nôtre et des ans (p. 41).

[19] Chant IV. Je donne de nouveau le début :

Ô champs de l'Italie ! ô campagnes de Rome !
Où dans tout son orgueil gît le néant de l'homme ! (p. 87).

[20] *Ibid.* En voici le début :

La ferme, le trésor, le plaisir de son maître,
Réclamera d'abord sa parure champêtre (p. 81).

[21] Y entraient par exemple des œuvres dont le genre nous embarrasse encore, même si elles font partie des grands ouvrages d'un écrivain, tels les écrits historiques de Voltaire ou son *Essai sur les mœurs*.

[22] C'est dire que si la thèse magistrale d'Édouard Guitton évalue très précisément cette poésie dans son temps, il faudrait peut-être encore s'interroger sur le passage de

La controverse des Jardins

Cela dit, ce regard critique qui considère le poète et son œuvre, livre surtout les enjeux d'un genre comme la poésie descriptive dans un siècle qui ressentait fortement le besoin de régénérer son appréhension de la poésie et qu'intriguaient les productions d'outre-Manche, d'un Thomson certes, mais aussi d'un Young ou d'un Gray.

Les correspondances littéraires ont le mérite de nous donner une lecture à la fois immédiate et rétrospective de l'actualité littéraire : immédiate, car elles nous parlent des événements contemporains ; rétrospective, car elles tiennent compte des périodiques imprimés dans les analyses qu'elles livrent, soit qu'elles en élargissent la portée, soit qu'elles en restreignent les conclusions. Toute la critique de la *Correspondance littéraire, philosophique et critique* s'organise comme une réponse à la *Lettre* de Rivarol, jugée « de toutes les critiques du poème des *Jardins* la plus amère, la plus injuste peut-être, mais aussi la plus piquante » (août 1782, p. 193). Aussi de larges extraits de cette *Lettre* sont-ils cités afin de créer une controverse et de rétablir une certaine justesse. Pour La Harpe, il ne propose que vers la fin de son analyse un face-à-face entre cette critique qu'il ne cite d'ailleurs pas expressément et celle du *Mercure* : dans ce périodique, « la louange perd tout son prix à force d'exagération », tandis que l'autre morceau se discrédite par l'« excès contraire » (III, 180, p. 23). Nous verrons qu'il y a bien de l'injustice dans le jugement que La Harpe porte sur la critique du *Mercure de France*. En fait, cela revient, de son point de vue, à dire assez lestement qu'il considère sa propre critique comme le juste milieu nécessaire entre deux excès préjudiciables à l'œuvre comme à la critique. Ainsi, l'analyse des correspondances cherche à se démarquer des critiques (prétendument) partisanes des ouvrages imprimés comme des morceaux qui demandent un recul et une conception de la critique plus proche de celle des cours de littérature. De fait, le mouvement des deux critiques diffère, mais la finalité est similaire ;

la traduction à la création ainsi que sur les raisons des choix qui président aux lectures particulières et publiques comme avant-texte et non plus seulement comme fait pré-éditorial, toutes questions que nous impose le regard critique des contemporains du poète. Ce sont là quelques pistes qui pourraient entrer dans un projet d'études plus large sur la poétique de l'œuvre.

celle de Grimm donne dans un va-et-vient, tandis que celle de La Harpe oppose deux temps : l'un qui en s'intéressant aux deux premiers chants, note des défauts majeurs qui n'ont pas échappé à la *Correspondance littéraire, philosophique et critique* ; l'autre qui porte sur les « deux derniers chants [...] assez remplis de beautés pour compenser » (p. 21). En ce sens, chacun des moments de l'existence d'une œuvre paraît y être saisi : entre les annonces et la publication, puis la publication.

Néanmoins, les perspectives qu'offrent, d'une façon générale, les correspondances de Grimm et de La Harpe s'accordent pour stigmatiser un affaiblissement général qui s'aggrave au cours du temps. Voici ce qu'écrit La Harpe : « J'ai observé qu'en général l'abbé Delille ne travaille pas avec un goût aussi sévère qu'autrefois, à beaucoup près. Des *Géorgiques* aux *Jardins* il y avait déjà de la différence ; il s'en faut bien que ce dernier ouvrage soit aussi pur que le premier » (tome IV, p. 121-122). Le passage à l'imprimé atténue, en outre, l'enthousiasme suscité par les lectures ; à propos de son débit, La Harpe dit aussi qu'il « cachait des défauts qu'on peut apercevoir sur le papier » (II, 162, p. 466). Cela dit, les critiques éprouvent quelque malaise à considérer les diatribes auxquelles donne lieu la publication du poème, car La Harpe reconnaît malgré tout des qualités dont fait fi le libelle vindicatif de Rivarol : « ce n'est pas que les juges équitables et éclairés n'y aient retrouvé dans le même degré le talent poétique qui se faisait sentir quand l'auteur lisait ses vers » (III, 170, p. 19).

Plus précisément, que reproche-t-on à cette poésie ? Voici comment la critique de La Harpe explique globalement les défauts qu'il remarque dans les deux premiers chants :

> Quand il donna ses *Géorgiques*, qu'il refondit jusqu'à trois fois, il vivait dans la retraite d'un collège, et ne consultait que quelques amis. Il s'est depuis laissé trop aller aux séductions et aux flatteries de la société et la dissipation du monde ne lui a plus permis que de composer des morceaux détachés, mauvaise méthode qui a produit le plus grand défaut de son poème des *Jardins*, celui de manquer totalement de plan et de marche, et même de laisser voir assez souvent des coutures grossières, au lieu des transitions de l'art. Cette extrême dissipation l'a empêché aussi de chercher des épisodes et des conceptions attachantes (tome IV, p. 121-122).

Plusieurs faits sont à noter qui reprennent certains éléments de la réception de l'œuvre déjà évoqués dans la partie bio- et bibliographique ; tout d'abord, ce *topos* de la critique : la traduction vaut pour une création. Cette appréciation explique que celle des *Géorgiques* serve, au fond, de référence obligée lorsque les critiques jugent toute l'œuvre. D'autre part, l'inspiration est assez fortement mise en cause, lorsque La Harpe présente les facteurs qui justifient une dégénérescence du génie poétique. Mais il faut le dire : en cet endroit, il reprend la critique de Rivarol ; pour les deux critiques, c'est la vie mondaine de l'abbé qui l'empêche de bien écrire[23]. Ainsi, La Harpe reconnaît les avantages de la solitude dans la création poétique[24]. Pendant de celle de Rivarol, sa critique des *Jardins* se présente, par conséquent, comme une sorte de tableau d'équivalences entre morale et art d'écrire qui n'est que la mise en forme méthodique et journalistique du rapport traditionnel qu'établit la rhétorique classique entre éthique et esthétique : aux « séductions » et aux « flatteries » répond, dans la composition, l'absence de plan et de rythme ainsi que des défauts dans la cohérence des chants et des épisodes entre eux ; enfin, à la « dissipation » des manques dans la matière.

Or ce sont ces défauts généraux qui vont orienter les deux extraits de Grimm et de La Harpe à la publication du poème ; ils sont toutefois déjà formulés lors des lectures, même si leur analyse n'est pas encore précisément développée. Ils concernent essentiellement l'association du descriptif et du didactique, autrement dit le genre lui-même : « il tombe alors », note La Harpe, « dans l'inconvénient d'enseigner ce qu'on a fait, quelquefois même d'enseigner ce qu'il ne faudrait plus faire, parce qu'on l'a beaucoup fait » (I, 12, p. 106). Plus profondément, c'est la conception classique de la poésie comme ornement qui est dénoncée : « il met souvent une belle broderie sur un canevas très commun » puisqu'elle ne parvient pas à rehausser suffi-

[23] Et il faut dire que les raisons pour lesquelles Delille suit Choiseul-Gouffier dans son ambassade n'ont rien d'honorable : elles n'échappent pas à la mémoire de ses contemporains.

[24] Ce trait a une pertinence particulière dans la critique de La Harpe qui, jusque là, n'avait pas vraiment compris, par exemple, l'intérêt qu'éprouvait l'abbé à poursuivre l'exercice de son magistère, s'étonnant en effet, dans une des premières lettres, que Delille « professe encore la troisième au collège de La Marche, quoiqu'il soit assez ridicule qu'un académicien français dicte des thèmes à des enfants » (I, 17, p. 132).

samment la fadeur de la matière. Autant dire que les deux principes qui commandent au genre ne sauraient satisfaire à l'exigence d'une poésie qui se définirait par elle-même. Le didactisme entre dans un équilibre difficile avec la matière dont sont déduits les préceptes, et la qualité même de ces derniers ne s'élève guère au-dessus d'une doxa, ce que dénonce La Harpe. Mais les critiques demeurent d'accord de ce qu'il est aussi impossible de les renouveler : « vous devez bien vous attendre », dit-il au grand-duc, « que le fond en est commun » (I, 14, p. 116) ; le propos est réitéré : le poème « roule sur le fond le plus commun » (II, 162, p. 470).

Se rattachent, par conséquent, à cette question du didactique un jugement sur la matière, dont on dénonce l'absence d'originalité, ainsi que sur les transitions. Toute la composition, *i.e.* la cohérence et le plan du poème, dépend de cette articulation. « Le défaut le plus sensible, même pour les lecteurs les moins instruits, c'est celui du plan qui est trop peu marqué, et qui ne mène pas assez le lecteur » ; de là se déduisent l'impression que le poème se compose de « morceaux détachés » et l'inconvénient d'un « sujet faiblement et vaguement conçu » (La Harpe, III, 170, pp. 19-20). A cet égard, l'examen de La Harpe est minutieux : il considère chaque moment en expert de la rhétorique : « un exorde de mauvais goût, trop peu de style, des transitions qui ne sont que des coutures maladroites, des idées fausses ou petites, des vers combinés avec de petits rapports, des phrases obscures et embarrassées, de mauvais vers [...] un fond d'ailleurs un peu maigre » (*Ibid.*, p.21). Heureusement, sa critique des deux derniers chants relève cette impression très défavorable.

Pour la description, elle pose le problème du lyrisme, non de sa définition formelle, mais de ce qu'il signifie du point de vue de l'expression personnelle. Les préceptes relèguent évidemment au second plan les élans d'une expression trop personnelle pour convenir à l'esthétique du temps, mais il n'empêche que les critiques attendent, entre autres choses, plus d'émotion, une vérité plus personnelle, lorsqu'ils stigmatisent, comme La Harpe, une « stérilité d'imagination » (lettre 170, p. 20) ; la description est « sans âme » : « quand au contraire le poète crayonne, c'est qu'il a peu de sentiments dans le cœur et peu de richesse dans l'imagination » (*Ibid.*). Mais c'est qu'on demande aussi à la poésie de s'élever vers le sublime et de passer ainsi de la description au tableau, seul capable de donner une idée

de la grandeur ; et La Harpe déplore encore qu'« il n'y a pas dans ce genre un seul morceau approfondi et d'un grand effet » (*Ibid.*).

Les Jardins *face à la poésie descriptive : une critique discutable ?*

Aussi bien, quoi qu'on dise de la réussite des *Jardins*, le doute est de mise : on se demande si ces miroirs d'une critique personnelle que sont les trois correspondances ne se fourvoieraient pas en intentant un procès aux *Jardins* qui dépasse l'œuvre, et qui est celui de la poésie descriptive en général. Il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'en 1782, les consciences françaises avaient pu s'accoutumer à la poésie du premier romantisme anglais, que Suard avait contribué à diffuser largement dans les milieux intellectuels, et que, pour défier les canons de l'esthétique encore classique, cette poésie mélancolique de Gray ou de Young n'en fascinait pas moins le public français. Suzanne Curchod n'entreprend-elle pas la traduction de la seconde *Nuit* de Young, par exemple ? De fait, l'enthousiasme soulevé par la publication des *Jardins* résonne comme une réaffirmation du génie français.

Mais si l'on s'en tient plus strictement à la critique des correspondances littéraires, on éprouve quelque perplexité. Et l'idée s'impose bientôt : les limites de la poésie des *Jardins* ne seraient-elles pas d'abord elles de la Critique elle-même ? En effet, les correspondances littéraires présentent en la matière un défaut qui tient à deux facteurs : se devant tout d'abord de rendre compte des nouvelles littéraires sans pour autant ennuyer le destinataire princier par des remarques trop savantes, la critique ne saurait entrer dans une analyse vraiment minutieuse des procédés. De fait, les épistoliers se satisfont souvent des grands traits. On évoque certains tableaux ou certains épisodes, comme ceux de Potaveri ou de Cook, mais l'analyse est prise dans des généralités. On atteint pourtant, avec La Harpe, une certaine précision ; dans sa lettre 141 (tome II, p. 357), il note que certains passages déclamés à l'Académie française manquent « d'élégance et de justesse », puis il va plus loin dans sa lettre 162 en relevant les mots et les images du poème qu'il réprouve :

> Il me semble que ces deux vers si admirables de Virgile,
> *Non ego vos posthac viridi projectus in antro,*
> *Dumosa pendere procul de rupe videbo...*
> que le poète français a voulu imiter, ne sont pas heureusement rendus. *Buissonneuses* est un mot de l'invention de l'auteur : je doute qu'il fasse fortune : il n'est ni assez noble, ni assez agréable à l'oreille pour lui faire pardonner le néologisme. Je serais encore bien plus blessé de cet hémistiche qui se veut pittoresque, *je vois pendre la chèvre* : *pendre* est un mot très-mal choisi, quand on veut exprimer une idée agréable : *au rocher suspendu*, était le mot propre et nécessaire. *Les cris de mille agneaux* que *l'écho porte de coteaux en coteaux*, sont encore d'un effet faux et manqué. *Les cris* sont un mot trop vague : il fallait exprimer le bêlement plaintif, et alors l'auteur aurait senti que cette marche de *l'écho de coteaux en coteaux*, est beaucoup trop imposante pour la scène champêtre dont il s'agit. Son *air animé* est bien faible après le premier hémistiche qui annonce davantage. *Pesant, ardent, trident, jouant, courant, frissonnant, luttant*, font trop de consonances en huit vers ; c'est de la négligence. Le *fleuve accoutumé* rend bien le *flumina nota* ; mais dans cet hémistiche, le *flot qui blanchit et qui gronde* n'est-il pas beaucoup trop fort pour rendre le murmure de l'eau sous un cheval qui se baigne ? M. de Saint-Lambert a dit :
> *L'Orellane et l'Indus, le Gange et le Zaïre*
> *Repoussent l'Océan qui gronde et se retire.*
> *Gronde* est là supérieurement placé et du plus grand effet : il rappelle bien le vers de Boileau :
> *D'un mot mis en sa place enseigner le pouvoir.*
> Il me paraît une véritable impropriété de terme dans le vers de l'abbé Delille. *Beau d'orgueil et d'amour* a paru hasardé : je le trouve heureux (pp. 467-469).

En fait, La Harpe reprend certaines critiques qui avaient été émises dès le moment des lectures : « on a fait grand bruit de quelques fautes légères », écrit-il dans sa lettre 142, (p. 362) : elles concernent avant tout les termes de « pendre » et de « buissonneuses ». Les corrections qu'apporte La Harpe, ses remarques à certains égards fort judicieuses, montrent aussi que l'invention dans le choix des mots et des images est encore fortement bridée : on admet mal que le sens vienne des images, voire que ces significations métaphoriques ajoutent au sens postulé par le sujet dont traite le poème ; il faut, au contraire, que les images se plient aux significations que sous-tend la matière. Cet impératif imposé par la convenance resserre fortement l'élan poétique, même lorsqu'il s'appuie sur les modèles en donnant dans le néologisme ou la tournure d'imitation. Enfin, la critique est elle-même

réduite à certains aspects de la poétique ; lorsqu'elle s'en prend à la facture générale de l'œuvre, elle va à grands pas et se contente des termes de l'art qu'elle soumet à un terme à valeur axiologique : tantôt c'est un nom — on note un « manque », une « absence », un « défaut » —, tantôt un adjectif : « faible » ou « inutile », par exemple.

De fait, la critique du *Mercure de France* (n° 26, 29 juin 1782), dont La Harpe cherche à corriger l'engouement par la sienne, voit plus loin en s'intéressant à la structure des poèmes et en la justifiant ; ainsi, de certains épisodes comme celui du capitaine Cook qui clôt le chant IV. Mieux : s'y trouve saisi l'intérêt des coupures et la variété des transitions et des préceptes, ce qui est omis dans toutes les correspondances littéraires :

> Si on considère le Poème, tout n'est pas description dans ce genre essentiellement descriptif ; une suite non interrompue de peintures, même parfaites, fatiguerait et ennuierait à la longue, comme l'observe M. de La Harpe, dans une Épître ou Poème sur la Poésie descriptive. Ici, les tableaux sont coupés par des préceptes, par des réflexions, par des traits d'esprit, par des allusions heureuses, par des souvenirs intéressants qui amènent un récit, un épisode. A des tableaux sérieux succèdent des tableaux plaisants ; à l'éloge des vraies beautés se mêle un ridicule jeté avec esprit et gaîté sur le mauvais goût prodigué dans tant de jardins (p. 202).

D'autre part, le *Mercure de France* signale une particularité des *Jardins* que les épistoliers ne relèvent pas et qui explique pourtant la variété des tons du poème ; c'est que « M. l'Abbé de Lille cause avec son Lecteur » (*Ibid.*, p. 203). Il montre en quoi consiste « cette familiarité avec le Lecteur » (p. 204) :

> Sans jamais s'abaisser jusqu'à la plaisanterie, qui dégraderait le genre qu'il traite, il a un enjouement philosophique, un badinage poétique, une gaîté française, qui n'en est que plus piquante pour être jointe à un goût antique (p. 203) ;

de là vient un « mélange du gai et du beau » (p. 204), définissant le charme du poème, que n'avait exprimé aucune des correspondances.

Ainsi, ce qui pourrait passer pour un ajustement de la pensée critique dans les correspondances littéraires, relève d'une stratégie critique, épistolaire et auctoriale qui tient naturellement à affirmer son

point de vue comme le plus avisé. Cette stratégie importe fortement à l'existence de la correspondance, car elle justifie sa raison d'être[25]. Le point de vue personnel s'érige en critique ultime, à la fois comme représentation d'une opinion générale qui fait autorité, celle des hommes de lettres, et d'une réflexion singulière, tant par la prééminence de la voix qu'impose la lettre que par le recul que cherche à fonder le jugement, en se donnant comme mesure de la critique imprimée. Ce qui est tronqué dans ce que développent les journaux imprimés en passant dans les correspondances, finalement plus précis que ces dernières en dépit même de l'éloge qui ordonne le discours, relativise ainsi pour nous la controverse, montrant que l'échec prétendu de la poésie descriptive tient sans doute d'abord à une lecture de l'œuvre qui n'avait pas été réalisée. Peut-être même ne pouvait-on encore la mener, car tous les jugements, des journaux imprimés aux correspondances littéraires, obéissent aux mêmes lois d'approche, bridées par les présupposés d'une conception essentiellement rhétorique.

Et l'on se prend à s'interroger : les *Jardins* ne postuleraient-ils pas leur propre échec ? Et d'ailleurs quel échec ? Celui des *Jardins*, celui de la poésie descriptive ou celui de la Critique ? Plus spécifiquement, que n'a-t-on pas lu dans les *Jardins* ? Lorsqu'on signale le manque de fond ou la banalité des préceptes, la critique ne saurait entendre qu'elle parle d'elle-même. Or, de quoi est-il question dans ces préceptes ? Que postule le titre de l'œuvre qui les induise ? En fait, c'est de la poésie elle-même qu'on parle : n'est-elle pas l'art d'embellir et d'orner ? Et les fleurs des jardins évoquent alors celles de la rhétorique et de la poésie, bouquet mêlé qui compose un poème allégorique et qui permet de lire les *Jardins* comme un art poétique.

[25] Si les correspondances littéraires saisissent à la fois la personnalité littéraire des auteurs mineurs et la réception de leurs œuvres avec plus d'acuité que les périodiques imprimés, c'est qu'elles se composaient sous le sceau du secret. Certes, Jochen Schlobach discute à raison l'ambiguïté d'un tel secret, mais il n'en demeure pas moins qu'il était réel et qu'il importait à la stratégie générale des nouvellistes à la main. Au reste, cela n'empêchait pas une diffusion plus large de certains articles ni leur reprise d'une correspondance à l'autre, preuve que les rédacteurs se connaissaient et savaient sinon ce qui se disait précisément dans les correspondances, du moins quelle matière s'y traitait. C'était l'effet des conversations que l'on tenait dans les salons comme celui du baron d'Holbach qui réunissait tous les rédacteurs des correspondances les plus éminentes de l'époque.

Est-ce à dire que Delille manque son propre projet, lui qui affirme : « Un jardin à mes yeux est un vaste tableau » (I, p. 12) ? Comme Grimm, La Harpe et Suard, il pense que :

> C'est peu de charmer l'œil, il faut parler au cœur (I, p. 20) ;
> C'est dans ces grands effets que l'art doit se montrer (I, p. 26).

Il convient de la difficulté de la composition dont le but est double : doivent y présider « l'art d'avertir les yeux et l'art de les surprendre » (I, p. 24). Ces quelques préceptes se lisent ainsi, avec bien d'autres encore, tout à la fois comme règles d'un art d'embellir les jardins, mais aussi de composer un poème. Le jardin est poème, « vaste tableau » ; il doit, comme lui, produire de « grands effets », et sa marche consiste dans l'art d'avertir et de surprendre.

C'est qu'en vérité, les fleurs de la rhétorique sont celles que cultive naturellement la poésie descriptive qui montre et enseigne en même temps. Mieux : dans les *Jardins*, tout ce que montre le poème est également enseignement, par la signification allégorique que lui confère d'emblée son titre, *l'art d'embellir*, lequel évoque la fonction traditionnellement ornementale dévolue à la poésie. C'est sans doute ce qui explique profondément le dépit que les critiques éprouvent, sans vraiment en percevoir la raison, à la lecture des préceptes qu'ils trouvent sans originalité.

Au reste, l'abbé Delille paraît avoir retenu l'intérêt de ces leçons[26]. Il règle certes ses comptes avec Rivarol :

> À côté de vos fleurs, aimez à voir éclore,
> Et le chou panaché que la pourpre colore,
> Et les navets sucrés que Fréneuse a nourris,
> Pour qui mon dur censeur m'accusa de mépris.

[26] L'avertissement donné dès 1782 et reproduit dans chaque édition comme préface de l'œuvre prend d'ailleurs implicitement le contre-pied des critiques qui pouvaient souligner le manque d'originalité du poème, en l'opposant à celui du père Rapin : « il n'a traité que la partie mécanique de l'art des jardins ; il a oublié la partie la plus essentielle, celle qui cherche dans nos sensations, dans nos sentiments, la source des plaisirs que nous causent les scènes champêtres et les beautés de la nature perfectionnées par l'art » (p. VIII).

Mais il réaffirme aussi la nécessité de l'imagination, mêlant, selon le goût du temps, images mythiques du Nord et du Sud :

> Imagination, pouvoir que j'ai chanté,
> Conduis-moi, porte-moi dans ce temple enchanté,
> Où des murs byzantins, d'un temple où le Druide
> Souillait de sang humain son autel homicide,
> D'un palais de l'Écosse, et d'un fort de Paris,
> S'assemblent les fragments, l'un de l'autre surpris.
> Rome, Rome elle-même en ravages féconde,
> Mêla ici sa ruine aux ruines du monde (I, p. 17)

Il ajoute certains épisodes comme celui du berger et de son fils visités par Alexandre[27] qui donne à la fin du poème une grandeur à la fois philosophique et émouvante, très conforme au sentiment de l'époque.

En effet, le tableau est bien le symbole de la grandeur attendue dans le genre poétique, et les corrections que Delille apporte à son œuvre vont en ce sens. A cet égard, il n'est pas inintéressant de relever ce que Suard[28] dit à propos du salon de 1773, ne serait-ce que

[27] Étant donné sa situation dans le poème, on peut concevoir cette scène comme le pendant de l'épisode du Tahitien qui, à la fin du chant III, découvre dans le Jardin des plantes un arbre de son pays.

[28] La *Correspondance littéraire avec le margrave de Bayreuth* ne rend pas compte des *Jardins* puisqu'elle s'arrête en 1775. Mais à propos des *Mois* de Roucher, Suard entre dans des considérations sur la poésie descriptive, alors que le poète n'en a encore fait que des lectures particulières :

> « Les vers du poème des *Saisons* et ceux de l'abbé Delille [Suard songe sans doute à la traduction des *Géorgiques*] étaient déjà de beaux monuments en ce genre. Un homme qui vient de sortir tout à coup de l'obscurité en propose un moins régulier, mais dans lequel il y aura des parties brillantes » (lettre 51, 5 juin 1775, f° 445).

Mais cet éloge ne dure pas : presque aussitôt, la critique s'affûte et devient plus mordante ; le procès se plaide avant même que l'œuvre n'ait vu le jour, comme si Suard avait déjà pris la mesure du genre, de ses ressources mais aussi de ses insuffisances ; en effet, l'angliciste qu'il est avait lu les *Saisons* de Thomson et les avait comparées à celles de Saint-Lambert :

> « Son poème aura douze chants, les douze mois de l'année ; vous sentez d'avance le vice du sujet ; il n'y a à proprement parler que quatre mois pour un poète, ce sont les mois qui marquent les saisons, les autres n'offrent que des différences arbitraires. D'ailleurs douze chants sans un fond d'action auront bien de la peine à n'être pas ennuyeux. J'en ai entendu trois. La disposi-

parce que les poètes et critiques s'en tiennent toujours, d'un commun accord, au précepte horatien, *ut pictura poesis* ; son propos, les mots mêmes qu'il emploie, s'appliqueraient parfaitement à la poésie. Il pose tout d'abord une question très importante : « Pourquoi ce génie des arts qui s'est élevé si haut en France dans le dernier siècle, est-il si sensiblement déchu ? » ; et il répond en distinguant la peinture de genre de la peinture d'histoire, expliquant ainsi : « c'est l'histoire qui demande du génie, de la verve, de la sensibilité et de l'imagination ; qui élève les artistes au rang des hommes supérieurs et qui donne à l'art toute la dignité et l'importance dont il est susceptible » (lettre 7, 17 septembre 1773, f° 163). Par ailleurs, les défauts qu'on reproche à Delille sont ceux que Suard adresse aussi à Gessner : « Le défaut des Idylles, c'est de tourner dans un cercle trop étroit d'idées, d'images et de sentiments ; il en résulte une monotonie de couleur qui en émousse l'effet » (VI, 30 mars 1773, f° 49) ; et un peu plus loin : « Un défaut qui me blesse dans la poésie de Gessner, c'est cette affectation de décrire avec des détails trop minutieux les objets physiques » (*Ibid.*, p. 50) ; enfin, tombant sur la poésie descriptive : c'est un « genre qui ne s'accorde pas, je crois, avec le goût de la grande et belle poésie, qui doit peindre à l'âme plus qu'aux sens »(*Ibid.*). Plus tard, alors qu'il est secrétaire perpétuel de l'Académie française, le cas de la poésie descriptive n'est toujours pas tranché ; il écrit dans le rapport du concours de 1809 (séance du 5 avril), nous laissant, en fin de compte, fort perplexe :

---

tion des parties n'en est pas heureuse. Le style en est inégal. Les épisodes sont médiocres » (lettre 51, 5 juin, f° 445).

Pour Suard, l'ouverture du sujet des saisons aux mois signale la difficulté de régénérer la matière. D'autre part, on retrouve la critique de la description cultivée pour elle-même : c'est aussi en ce sens qu'il faut concevoir le reproche touchant au défaut d'imagination souligné par La Harpe. On voit également que les lectures de Roucher sont sans doute inférieures à celles de Delille, plus doué. On revient enfin sur les problèmes de composition, tant de l'ordonnance que des transitions. Pour le style, Suard se plaint de « l'enflure », « des détails minutieux » et du fait que les « contrastes sont souvent des caricatures maladroites » (*Ibid.*, f° 446). Cette question du style englobe en fait deux aspects distincts, l'un qui ressortit à l'écriture de Roucher, l'autre qui touche plus spécifiquement au genre : la minutie des détails. A quoi fait donc allusion Suard ? Pourquoi cette minutie, au fond assez normale dans le genre descriptif, lui pèse-t-elle ? C'est qu'il y voit un écueil fondamental : la minutie empêche la peinture de devenir tableau, quoiqu'il importe parfois de particulariser.

> L'art de décrire les objets sensibles est sans doute une partie précieuse du talent poétique, mais ce n'en est qu'une partie subordonnée. Ce n'est pas assez de peindre en vers harmonieux les objets qui frappent les sens ; il faut surtout parler à l'esprit et toucher le cœur. La poésie purement descriptive, froide par elle-même, fatigue bientôt lorsqu'elle se prolonge, si le poète n'a pas l'art d'animer les imitations physiques, en y rattachant des idées, des sentiments, des souvenirs intéressants (pp. 4-5).

Il paraît constant que les réfections que Delille apporte à son poème s'éclairent par ces préceptes : elles répondent précisément aux exigences de l'époque. Certes, comme le remarque E. Guitton, les dates de la carrière de Delille qui dure jusque dans le 19e siècle, correspondent à celles de la poésie descriptive et suffisent dans un premier temps à expliquer pourquoi les critiques se répercutent au-delà de la publication des *Jardins*. Mais il faut être surtout sensible à une double convergence thématique et temporelle dans les correspondances littéraires qui permet de saisir à la fois le sens du poème, l'esthétique qui y préside et sa durée : ainsi s'expliquent un jugement unanime dans le fond, et, dans le temps, une permanence des idées sur la question du genre.

Les préceptes mêmes contenus dans le poème de Delille invitent à cette lecture et donnent à percevoir tout naturellement l'absence d'originalité du fond. En même temps, la lecture allégorique du poème n'est pas étudiée : on distingue beaucoup trop le sens didactique des qualités de la versification, sans prêter une attention suffisante à la poétique particulière de l'allégorie, sans même appréhender que des liens pourraient unir didactisme, description et prosodie. Quelles fleurs ornent donc ce poème ? Cet ornement n'est-il que parure ? La versification, jugée excellente, sert-elle une telle lecture ?

Si la poésie descriptive était, comme le dit E. Guitton, « un rêve mort-né », rien n'empêche de comprendre ce que fut ce rêve, et son livre est la première pierre de cet édifice de reconstitution du rêve. Car enfin, son principe la vouait-elle à l'échec ? Ou faut-il croire plutôt qu'au-delà d'elle, c'est le procès général que les Lumières intentent à la poésie qui s'offre à nous à travers toutes ces critiques et qu'il faudrait rouvrir ? Ne vaut-il pas mieux, en effet, se demander en quoi les *Jardins* peuvent être regardés comme la réussite exemplaire d'un

genre, certes historiquement marqué, mais susceptible de fournir une leçon plus précise sur l'esthétique du temps, et tenter enfin une réhabilitation de la poétique de l'œuvre ? En vérité, il est sans doute très sain de considérer que le discours critique a toujours du retard, ne fût-ce que parce qu'il se construit *a posteriori*. L'ouvrage d'Édouard Guitton nous indique le chemin à suivre ; sa perspective historique, réhabilitation essentielle qui situe la création de l'abbé Delille dans le contexte littéraire et philosophique de son époque, devrait désormais servir de fondement aux études de poétique qui manquent encore et qui devront éclairer, nous semble-t-il, la signifiance allégorique de ce beau poème des temps anciens que sont les *Jardins ou l'art d'embellir les paysages*.

La Harpe lecteur de l'abbé Delille dans le *Lycée*

Thierry MALIGNE

Le *Lycée*, on peut le lire comme on se promènerait dans un jardin décrit par Delille. On parcourt des allées tirées au cordeau qui séparent les massifs de poésie de ceux du théâtre comique. On tombe parfois sur des bosquets de noms d'auteurs que La Harpe aime énumérer sur plusieurs lignes. Contre Roucher on lit des pages entières de paroles peu ordonnées, texte « à l'anglaise », aux limites peu marquées. L'auteur s'amuse à planter des espèces rares comme telle églogue qu'il copie intégralement[1]... On peut agréablement musarder dans l'œuvre littéraire qu'est le *Lycée*, mais le texte est aussi, comme l'indique la suite du titre, un « cours de littérature ».

Le *Cours de littérature*, publié pour la première fois à partir de 1799 chez Agasse, ne correspond pas exactement aux textes lus par La Harpe à partir de 1786 dans l'enceinte du Lycée à Paris. L'auteur remania, après sa conversion au catholicisme et son reniement des Lumières sous la Terreur[2] en 1794, de nombreux passages, et en l'absence d'une édition critique, la prudence est de règle notamment concernant les datations des remarques critiques au sein de ces 19 volumes d'environ 500 pages chacun qui constituent le *Lycée ou Cours de Littérature*.

L'abbé Delille apparaît, en 5000 pages de cours, une dizaine de fois. Delille, dans le *Lycée*, est celui que l'on invite dans les grands moments. Il occupe deux pages dans la première partie sur les Anciens ; vingt lignes dans la deuxième sur le siècle de Louis XIV ; et en

---

[1] À propos de Fontenelle dont il reproduit intégralement une églogue, on voit La Harpe préciser : « aujourd'hui les églogues sont si peu lues, qu'on me pardonnera, je crois, de la rapporter » (*Lycée ou Cours de littérature*, Baudouin, 1829, t. 8, p. 90 sqq.).

[2] Pour Christopher Todd, auteur du remarquable recensement bibliographique sur La Harpe, la meilleure édition du *Cours* est celle rédigée par Buchon, parue en 1826 chez Ledentu. Nous utiliserons pour des raisons pratiques l'édition de 1829 chez Baudouin. Voir Christopher Todd, « Bibliographie des Œuvres de Jean-François de La Harpe », in *Studies on Voltaire*, 1979, n° 181, p. 49. Il existe une édition électronique, non consultée (Richard Robert, *La critique littéraire de Laharpe à Proust [Données lisibles par machine]*, Paris, Le catalogue des lettres, 1998).

gros huit pages dans la troisième sur le 18e siècle. Cette présence peut sembler rare — Delille ne se trouve pas à chaque coin de paragraphe comme c'est le cas de Voltaire — mais elle est le reflet d'une lecture lourde de sens, une lecture qui va de la théâtralisation — et l'on verra que cette mise en spectacle a un but spéculaire — à des significations sans doute plus implicites.

La lecture spectaculaire de Delille

Le *Cours de Littérature*, fut d'abord pensé comme « un plan d'instruction[3] ». Il commence par une sorte de propédeutique en trois chapitres et une introduction qui présentent les bases littéraires générales à acquérir. C'est là qu'apparaît, dans le troisième de ces touts premiers chapitres du *Lycée* intitulé « De la langue française comparée aux langues anciennes[4] », une première occurrence de l'abbé Delille qui est savamment mise en scène.

Si l'exigence pédagogique de vulgarisation emprunte, dans le *Lycée*, plusieurs stratégies, elle demeure en partie conditionnée par la confrontation à un auditoire adulte. Ce public se reconnaît aisément dans le discours de La Harpe notamment à travers les fréquentes répétitions du *vous*, (pronom de présence, selon la terminologie pédagogique d'aujourd'hui) : « Si *vous* vous connaissez en vers[5] »... Ces adresses aux individus réunis dans l'enceinte du Lycée pour écouter les conférences du maître reviennent souvent, dans ce chapitre 3, au sein de tournures interrogatives qui jalonnent une conduite maïeutique du discours. Le texte dessine ainsi un profil de l'assistance. C'est un public de « personnes bien nées[6] », personnes ignorantes des Anciens car elles « ne peuvent pas lire dans l'original[7] », à qui il faut exposer « *sommairement* les avantages du grec et du latin (car cet examen approfondi serait une dissertation qui ne pourrait s'adresser qu'aux savants)[8] ». Le fait que La Harpe s'adresse à des personnes en grande mesure incapables de lire le latin jouera un rôle certain dans sa présentation de Delille. Le collège est souvent un lointain souvenir pour ce public, aussi le maître développe-t-il des précautions oratoires pour justifier une étude de la grammaire, désignée par le mot de « détail » : « Ne rougissons point de descendre à ce détail, qui ne peut paraître petit que parce qu'on en parle très inutilement aux enfants qui ne peuvent l'entendre[9] ». Ce qui est « petit » ce n'est donc pas la grammaire, mais le souvenir des pupitres usés des Collèges. La Harpe pensait-il, en prononçant ces mots, que le poète Delille enseigna une bonne part de sa vie dans ces établissements obscurs ? En 1786, à l'ouverture du Lycée, Delille est au moins devenu un écrivain célèbre et son nom, associé ici au brillant de la poésie, semble s'opposer à l'ambiance studieuse de la « poussière des Collèges[10] ». C'est là susciter l'intérêt dans le cours en y laissant pénétrer, avec Delille, une certaine forme de la mondanité. Cette démarche jouera son rôle sur la présentation et la lecture de Delille effectuée par La Harpe.

Le poète fait son entrée officielle dans ces débuts du *Cours* par ces mots « un écrivain tel que notre Delille[11] ». Cela se situe au centre, en nombre de pages, du chapitre 3, et arrive de façon travaillée, comme on ménage le crescendo dramatique d'une scène tragique. L'entrée est préparée par un exposé des dérivés du verbe latin *aspicere* sur une page entière, puis par l'exposé d'un exemple diffus et général qui met en relief, par contraste, le clou des arguments que sera le commentaire d'une traduction éminente, un « Virgile par Delille », sur deux pages. La Harpe commente la traduction du livre IV des *Géorgiques*, précisément du mouvement de tête effectué par Orphée au sor-

[3] *Lycée*, I, 126. Nous abrégeons les renvois au *Lycée ou Cours de littérature* (Baudouin, 1829) par *Lycée* suivi de l'indication du tome en chiffres romains et de celle de la page en chiffres arabes.

[4] La propédeutique littéraire du *Lycée* est formée de ces quatre textes : l'introduction d'abord : « Notions générales sur l'art d'écrire, sur la réalité et la nécessité de cet art, sur la nature des préceptes, sur l'alliance de la philosophie et des arts de l'imagination, sur l'acception des mots de *goût* et de *génie* » ; les trois premiers chapitres ensuite : « Analyse de la *Poétique* d'Aristote », « Analyse du *Traité du Sublime* de Longin », « De la langue française comparée aux langues anciennes ».

[5] *Lycée*, I, 168. C'est nous qui soulignons.

[6] *Lycée*, I, 128.

[7] *Lycée*, I, 125 ; on trouve aussi : « J'atteste tous ceux qui ont ici quelque connaissance du latin » (I,153)... Le déictique *ici* inscrivant nettement dans le moment de l'énonciation du cours la présence d'une majorité ignorante du latin.

[8] *Lycée*, I, 128 ; c'est nous qui soulignons.

[9] *Lycée*, I, 133.

[10] Expression de La Harpe.

[11] *Lycée*, I, 153.

tir des Enfers. Il choisit donc de parler d'une scène mythologique archi-connue à l'époque, « ce fameux épisode d'Orphée » écrit-il[12], et il choisit précisément le vers le plus spectaculaire de la scène si connue. Écoutons-le citer Delille *ex cathedra*, au Lycée, pour la première fois :

> Delille a mis :
>
> Presque aux portes du jour, troublé, hors de lui-même,
> Il s'arrête, *il se tourne… Il revoit* ce qu'il aime :
> C'en est fait, etc.[13]

De nombreuses gravures peignaient ce « *respexit* » de Virgile que La Harpe traduit par « *il regarde derrière lui*[14] », depuis 1769, année de la première édition de la traduction par Delille[15]. C'est donc une scène d'anthologie que le conférencier évoquait face à ce public qui pouvait avoir un souvenir de l'iconographie. Dans les articles du *Mercure* où il avait commenté la traduction de l'abbé Delille, dès 1770, il avait déjà longuement cité et analysé le passage d'Orphée et Eurydice, mais jamais il n'avait encore, à notre connaissance, discuté ces vers précis[16]. On est bien ici face à une volonté délibérée de faire dans le *spectaculaire*, tant par le choix de ce vers unique de l'extrait, que dans la manière de l'amener. La Harpe veut intéresser et impressionner les esprits des assistants en parlant de ce qu'ils connaissent le mieux, un cliché mythologique, pour leur rappeler ce qu'ils ignorent : le latin et cette poésie antique à l'accès réservé à de rares initiés. Se faire le cen-

[12] *Ibid.*

[13] *Ibid.* Les italiques sont de La Harpe.

[14] *Ibid.*

[15] Et avant Delille. On peut lire de nos jours les *Géorgiques*, version Delille, dans une édition abordable (Gallimard, « Folio classique », édition bilingue présentée et annotée par Florence Dupont, 1997). Cependant, ni cette édition, ni l'édition Furne (due à Tissot) de 1832, ni les nombreuses éditions populaires assez répandues du 18e siècle ne reproduisent la gravure de cette scène pourtant présente dans les premières éditions (voir par ex. l'éd. Bleuet de 1770). La Harpe, dans un article du *Mercure* consacra quelques lignes élogieuses à la qualité de ces gravures : *Mercure de France*, février 1770, p. 112.

[16] Nous avons vérifié et comparé entre le *Lycée* et les numéros suivants du *Mercure*, indiqués par la bibliographie de Christopher Todd : fév. 1770, p. 93-112 ; mars. 1771, p. 81-121 ; juin 1772, p. 64 -113. Il peut exister dans le *Mercure* des articles, inconnus encore, que La Harpe n'aurait pas signés.

seur élogieux de la traduction de Delille, c'est se donner une aura, un pouvoir. Certes, la motivation principale de cette *mise en spectacle* de la lecture de l'abbé Delille est certainement à rechercher dans une volonté de *captatio* du public avec une finalité didactique. Cependant cette lecture publique rappelle l'existence d'une pompe qui entourait, et entoure encore, toute forme de pouvoir, même le pouvoir du maître dans sa chaire[17]. Il faut se demander dans quelle mesure cette mise en spectacle de la lecture publique présente dans le *Cours* influence et oriente la perception de l'abbé Delille.

De la lecture spectaculaire à la lecture spéculaire

On a l'impression que La Harpe déforme la posture de notre poète face au latin. À partir de l'argument fort de la supériorité des langues anciennes sur les langues modernes, argument au demeurant partagé par Delille, La Harpe associe ensuite le traducteur dans une conception qui en fait un poète certes brillant mais, comparativement à Virgile, forcément plus faible. Pour La Harpe, est démontrée « l'impossibilité qu'éprouvent les meilleurs traducteurs des anciens, à soutenir toujours la comparaison avec eux, parce qu'enfin l'on ne peut pas trouver dans une langue ce qui n'y est pas[18] ». Pour preuve, il dit : « quand un écrivain tel notre Delille n'a pu y parvenir, on peut croire la difficulté insurmontable[19] » et véhicule ainsi, tout en l'entretenant, ce fantasme de la langue originale seule apte à donner les effets les plus purs, les plus sublimes. Lire Delille, dans ces conditions, c'est entrevoir un aperçu de l'âge d'or antique du langage poétique.

Delille, s'il ne nie pas la supériorité de la poésie antique (« l'observation des règles de notre poésie produit de moins grandes beautés que l'observation des règles de la poésie latine[20] »), s'attache, lui, à démonter le mythe d'une langue intraduisible en le

[17] Comme la connaissance du droit tellement parodiée par Beaumarchais chez les juges, ou celle du latin des médecins, que les « *Sçavantissimi doctores, / Medicinae professores* » de l'intromission des Diafoirus du *Malade imaginaire* tournent au burlesque.

[18] *Lycée*, I, 152-153.

[19] *Ibid.*

[20] « Discours préliminaire », in *Œuvres de Delille précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par P.-F. Tissot*, t. I, *Les Géorgiques*, Paris, Furne, 1832, p. 23.

ramenant à la réalité linguistique. S'il écrit : « Voilà les idées que je me suis faites de la traduction ; je sens combien je suis loin de les avoir remplies[21] », c'est plus avec la pensée qu'on peut toujours mieux faire que sous l'influence d'une idolâtrie du latin. Pour lui, la poésie latine n'est pas la Gorgone. Tout son « Discours préliminaire » montre non seulement que la traduction est possible mais surtout que l'on peut atteindre au sublime poétique : « Par cette exposition des avantages que la poésie latine a sur la nôtre, on peut juger combien est difficile une traduction des *Géorgiques* en vers français. Cependant, j'ose le dire, j'ai cru sentir plusieurs fois que ces difficultés ne seraient pas invincibles pour un grand écrivain, s'il voulait déroger jusqu'à traduire[22] ». À qui pense-t-il ? À Voltaire certainement.

La Harpe emprunte la plus grande partie de sa démonstration sur la supériorité du latin au « Discours préliminaire » de Delille[23], mais il l'infléchit insidieusement. Cela s'opère lorsqu'il procède, devant son auditoire, au commentaire comparé des tournures verbales « il se tourne » et « *respexit* ». Delille ne pouvait pas rendre « l'idée essentielle[24] » du verbe latin, dit-il, puisque « ce mot, qui dit tout, le traducteur ne l'avait pas[25] ». Ce faisant, sa lecture déplace le problème des questions linguistiques et techniques où Delille le cantonnait vers une contemplation nostalgique et religieuse des Anciens. Le choix du verbe *respexit*, (dérivé de « regarder »), donne un sens allégorique à sa lecture : cette langue latine serait la belle Eurydice, disparue, et qui certes est rappelée au souvenir, à travers les chants lyriques d'un Orphée moderne tel Delille, mais avec cette couleur du regret émouvant, qu'elle n'est plus, à jamais. La Harpe propose dans ce chapitre initial une présentation qui fait « se retourner » Delille vers un passé poétique et linguistique idéalisé, vision spéculaire, alors que celui-ci écri-

[21] « Discours préliminaire », *op. cité*, p. 37.
[22] *Ibid.*, p. 25.
[23] « Discours préliminaire » lui-même pris à Dryden, sans le dire, par Delille (voir Sainte-Beuve, *Critiques et Portraits*, Paris, Bocquet, 1841, vol. V, p. 80 ; la remarque est originellement de Joseph-Victor Leclerc, qui fut professeur d'Éloquence latine à la Faculté des Lettres de Paris).
[24] *Lycée*, I, 153.
[25] *Ibid.*

vait, nous semble-t-il, vers ce qui était, à l'époque, avenir et progrès[26]. Delille, nous le voyons en traducteur humaniste : nous le voyons qui maîtrise son latin, l'attrape à bras le corps et le tourne résolument vers ses contemporains ; alors que La Harpe, à travers sa présentation, semble contempler une image latine, une Eurydice linguistique. Si le français est pour tous la « langue universelle[27] », les écrivains antiques sont, selon le mot de La Harpe, « les dieux[28] ». Déformation spéculaire non sans implications idéologiques…

De la lecture spéculaire à la lecture idéologique

Dans toute réception littéraire, les attentes du lecteur jouent leur rôle. C'est une piste possible pour mieux comprendre une certaine réserve de La Harpe à l'égard des *Jardins*, du moins dans son *Lycée*. Cette réserve, on la rencontre au détour d'une présentation critique des *Saisons* de Saint-Lambert auprès de qui Delille fait pâle figure : « le mérite de la création, que le traducteur de Virgile n'a pas porté assez loin, dans ses *Jardins*, pour qu'il soit permis de le juger sur une esquisse qui ne se soutient que par le brillant des détails […][29] ». Certes, La Harpe peut sincèrement considérer que les *Jardins* manquent d'invention. Publiés en mai 1782[30], il n'en cite pas une ligne :

[26] Dans les débuts du « Discours préliminaire », Delille situe nettement son poème dans la perspective des savants : « par leurs secours elle [l'agriculture] sortira insensiblement des sentiers étroits que lui a tracés la routine, et des ténèbres où la retient un instinct aveugle. » éd. Furne, p. 1. La poésie de Delille, un reflet de ce que peut être la poésie au 18e siècle, est « pour une part essentielle une poésie *politique* », rappelle Jean-Noël Pascal en soulignant « les liens évidents entre l'éclosion de la poésie géorgique et la mode physiocratique dans la seconde partie du Siècle de Lumières » (« "C'était Bacchus lui-même en grappes transformé " : vendanges poétiques dans la seconde moitié du Siècle des Lumières », in *La Vigne et le vin dans la littérature moderne et contemporaine*, Michel Prat éd., Bordeaux, Université Michel de Montaigne, collection *Eidôlon*, 2001, p. 21).
[27] *Lycée*, I, 130.
[28] *Ibid.*, p. 157.
[29] *Lycée*, IX, 301.
[30] Voir Édouard Guitton, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1976, p. 329.

absence troublante[31]. « L'esquisse » qu'il évoque pourrait n'être qu'une version écoutée dans un salon, un texte antérieur à l'édition de 1782, remontant à l'époque où il avait seulement été auditeur de Delille. On peut du moins se demander si sa conception idéalisée de Virgile ne perturbe pas son appréciation du poème. On a l'impression que sa lecture ou son audition des *Jardins* l'a déçu, comme s'il s'attendait à mieux, ce qu'on perçoit dans une note de bas de page: « Il faut attendre deux autres ouvrages qu'il nous promet, un poème sur *l'Imagination* et un sur *les Géorgiques françaises*, qu'il aura sans doute travaillés davantage [que les jardins] en raison des sujets ; *et il convenait à celui qui a si bien traduit Virgile de se mesurer contre lui*[32]. » Nous soulignons cette dernière remarque : tout en justifiant l'entreprise, elle peut aussi trahir l'existence d'une prévention, d'une attente réceptive surdimensionnée. La Harpe semble en effet avoir recherché du Virgile dans tout écrit de l'abbé ; cette attente ne pouvait que transformer sa réception en déception.

Dans le *Cours*, la lecture de Delille hors les *Géorgiques* est peu évoquée, mais elle existe, sous deux formes. La première est celle d'une perception éblouie par le statut de traducteur émérite du poète. Delille est un grand poète, celui qui, s'échinant au pupitre, s'est « particulièrement occupé de maîtriser notre vers alexandrin par le travail de construction et des tournures, et de lui donner un mouvement aussi diversifié qu'il soit possible[33] », et c'est là décerner une palme de grande valeur au poète si l'on pense que l'alexandrin était considéré comme le vers noble par excellence. Mais cette virtuosité fondatrice du poète est aussitôt modulée, dans un sens qui n'est pas nécessairement péjoratif pour La Harpe qui ajoute : « qui peut douter que ce travail heureux ne soit la suite naturelle d'une longue et pénible lutte contre la perfection de Virgile, le plus grand maître de l'harmonie poétique[34] ? » La Harpe réduit ainsi le talent de l'écrivain au labeur du traducteur de Virgile. Il est ébloui par le statut de traducteur reconnu du « dieu » Virgile. Tissot rapporte une conversation avec Delille au cours de laquelle ce dernier avait rappelé qu'il avait été « blessé de l'obstination malveillante de la critique à lui opposer la traduction des *Géorgiques* comme le *nec plus ultra* de son talent[35] ». La Harpe a sa part dans cette « obstination ».

[31] Marie Joseph Chénier reprocha en 1809 ces sortes de silences dans le *Lycée*. Voir R. Fayolle, « Critique dogmatique et critique des beautés », in *Manuel d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, éd. Sociales, 1987, t. 4, p. 155.

[32] *Lycée*, IX, 301.

[33] *Lycée*, IX, 300-301.

[34] *Ibid.*

La seconde forme est assez clairsemée et se caractérise par l'absence d'enthousiasme. La Harpe ne cite ni les *Jardins*, ni même un autre poème, alors qu'il aurait pu le faire, Delille lisant souvent des manuscrits de ses œuvres en cours à l'Académie. Cependant il les évoque, ces œuvres écoutées, et en plus du silence de la citation non effectuée, La Harpe laisse transparaître un accueil quelque peu froid. Il semble ne pas ressentir le transport du sublime lors de ces lectures : « J'ai entendu vingt fois des morceaux de différents ouvrages que le traducteur des *Géorgiques* achève actuellement : ils sont brillants d'élégance, et piquants de variété ; mais je n'y ai rien vu qui soit du même ordre de beauté que les vers qu'on vient de lire[36] ». On mesure donc par contraste tout ce que les vers du « traducteur des *Géorgiques* » ne possèdent pas opposés qu'ils sont ici à ceux de Saint-Lambert. Il est vrai que Saint-Lambert est (lui aussi) un ami, et cela peut en partie expliquer que dans la conclusion de cette troisième partie du *Cours*, La Harpe consacrera Delille dans le genre didactique, et Saint-Lambert dans le descriptif[37], un peu comme sont réparties les récompenses dans certains festivals de cinéma… Que chacun reparte avec quelque chose.

Il laisse donc filtrer dans le *Lycée* une critique plutôt défavorable à Delille, mais il en rend compte de manière très édulcorée. Veut-il ménager le poète par amitié, même si d'autres mobiles à cette modération du ton peuvent prédominer ? Ainsi lorsqu'il compare les traductions de la scène du cheval fougueux prise à Virgile chez Delille et chez Voltaire[38], La Harpe aboutit à une attitude extrêmement rare chez lui : le refus de conclure. Alors qu'il vient de citer les vers respectifs de chaque auteur et d'écrire à propos de la traduction de Vol-

[35] Tissot signala cela en 1832. Voir P.- F. Tissot, « Sur Jacques Delille », in *Œuvres de Delille*, op. cité, p. XXXV.

[36] *Lycée*, IX, 302.

[37] *Ibid.*, 448.

[38] Morceau fameux de *La Henriade* (chant VIII).

taire : « *les crins mouvants et la tête superbe* montrent davantage le cheval ; ce qui prouve que quelquefois l'expression simple est d'un effet plus sensible que les plus belles figures[39] », les « plus belles figures » s'appliquant à la métaphore des flots dans le vers suivant de Delille :

D'une épaisse crinière il fait bondir les flots,

il sanctionne au passage le brillant, l'effet de salon superficiel chez Delille, le « sensible » étant ailleurs. La Harpe de préciser : « on n'a pas, ce me semble, égalé les vers de Voltaire pour l'effet et la vérité. M. l'abbé Delille, par exemple, bien digne de soutenir ce parallèle, a dit[40] » [suit le vers]. La remarque laudative place Delille au rang d'un Voltaire dans l'art du vers, et ce n'est pas rien sous la plume d'un La Harpe, mais sous le compliment perce le désenchantement de la lecture. Au point qu'il s'empresse d'atténuer les conséquences de son jugement et termine par cette conclusion surprenante : « chacun d'eux a fait ce qu'il devait faire. Pourquoi ? C'est que l'un traduisait la description physique du cheval dans les *Géorgiques*, et l'autre imitait de *l'Énéide* la peinture du coursier qui vole pour la première fois aux combats». Devant ce genre de passage du *Lycée* on pourrait douter de la bonne foi du critique. L'argument des sources et des tonalités différentes paraît spécieux : pourquoi les comparer dans ces conditions ? N'est-ce pas mieux une façon de ménager Delille ? En fait, pour le lecteur La Harpe, le sublime n'est pas chez Delille, mais bien chez Voltaire, comme on peut le lire après une nouvelle citation du philosophe : « Ce dernier vers est sublime. Ces sortes d'oppositions qui terminent une comparaison par une circonstance plus grande que toutes les autres, sont dans la manière du chantre de *l'Iliade* : et Voltaire a su la prendre ici sans rien emprunter au poète[41] ». Par le jeu des non-dits, on en arrive à la conclusion que Delille, qui lui emprunte tout « au poète » Virgile, n'est pas un poète sublime. Mais La Harpe ne le dit pas explicitement. C'est une attitude d'esquive que l'on retrouve lorsqu'il compare les traductions de la même scène du cheval entre Rosset et Delille. Il reproduit une dizaine de vers de chacun, puis au lieu de donner la palme et de commenter en lecteur critique

[39] *Lycée*, X, 101.
[40] *Ibid.*
[41] *Lycée*, IX, 102.

comme il le fait systématiquement ailleurs, il refuse de conclure : « C'est aux lecteurs exercés à faire la comparaison, qui nous mènerait trop loin. J'aime mieux vous offrir la peinture du coq[42] ». Il apparaît dans le *Lycée* que La Harpe ne ressent pas le transport sublime à la lecture de Delille, mais qu'il préfère éviter de l'affirmer trop fort.

L'amitié ne peut expliquer cette attitude d'esquive. Les auteurs ne craignaient pas le désaccord. Et s'il avait voulu ménager un ami, La Harpe n'aurait pas laissé filtrer ses sentiments en filigrane, car Delille était de ces « lecteurs exercés » évoqués plus haut. La crainte des conséquences pour sa propre œuvre ne peut guère être alléguée. S'il est vrai que La Harpe se trouvait tiraillé par la « difficulté de la double appartenance » entre la position d'auteur et de critique[43] il semble avoir toujours conservé son franc parler.

Des accords idéologiques[44], ou politiques, plus ou moins formulés, semblent plus à même d'éclairer sa conduite. La Harpe préfère renvoyer dos à dos ses alliés plutôt que de prononcer des préférences qui risqueraient de passer pour des dissensions, ou être utilisées comme telles, entre membres d'un même bord. C'est moins la mauvaise foi que ces contraintes implicites qui peuvent peser sur le compte-rendu de lecture de Delille dans le *Lycée*. De ce point de vue, sur le strict plan littéraire, mais il n'est pas séparable de l'idéologique et du politique, on voit que Delille occupe une place particulière qui se reflète dans le *Lycée*. Dans la partie Anciens, La Harpe évoque « notre Delille » ; mais dans la partie Dix-huitième siècle il le nomme le plus souvent avec la périphrase : « le traducteur de Virgile ». Delille reçoit donc le statut de représentant ô combien vivant du modèle ancien pour les écrivains contemporains. La Harpe rappelle avec une certaine insistance dans le *Lycée*, la vitalité de Delille : « ceux qui connaissent le traducteur des *Géorgiques* savent[45]… » écrit-il au présent de l'indicatif, et si La Harpe s'est fait une « loi », dit-il, « de ne point

[42] *Lycée*, IX, 317.
[43] Rémy Landy, « La Harpe, Beaumarchais et les revendications des auteurs dramatiques, 1777-1799 », in *Dix-huitième siècle*, n° 11, 1979, p. 359.
[44] Cette collusion idéologique a été signalée par Édouard Guitton, *op. cité*, p. 251, qui parle de « croisade idéologique ».
[45] *Lycée*, VII, 381.

parler des auteurs vivants[46] », il fait exception pour Saint-Lambert et surtout Delille.

C'est que Delille présente le double avantage d'avoir brillamment traduit Virgile et d'avoir été coopté par le fils Racine. Il relie les Anciens aux contemporains réunis avec Voltaire, via Boileau et Racine. Aussi est-ce lui que La Harpe convoque lorsqu'il s'agit de défendre Boileau alors que le *Cours* devient plus polémique. La partie sur Boileau du *Lycée* s'achève par une longue réplique à une brochure anonyme[47] qui attaquait *L'Art poétique*. La Harpe échange le rôle du conférencier encyclopédique pour celui de gardien du temple (du goût) : « le traducteur des *Géorgiques* [...], il n'y a point d'auteur dans notre langue qu'il n'ait plus étudié que Boileau, ni dont il estime davantage la versification[48]. » Delille est l'argument fort. Lui qui débutera *L'Homme des Champs* par un fameux « Boileau[49] », est présenté au Lycée comme le défenseur des règles, comme une sorte d'incarnation vivante de l'héritage des grands classiques. Delille est un vecteur vivant : il assure la continuité avec les auteurs du 17e siècle classique. Il le souligne lui-même dans sa préface de *L'Homme des champs* en racontant sa visite au fils Racine. Sainte-Beuve signalera plus tard combien Guinguené avait développé l'anecdote dans la *Décade* : « Ainsi, les deux plus grands poètes [il parle de Le Brun et de Delille] que nous ayons encore, sont, avec un seul intermédiaire [Louis Racine], de l'école de Racine et de Boileau [...] Tous tiendront plus ou moins à la grande et primitive école[50]. » L'alliance pour la défense des préceptes poétiques hérités du Grand Siècle, dans une période de montée révolutionnaire et de radicales remises en questions, a pu sinon émousser la plume habituellement si acérée du critique, du moins la rendre plus politiquement discrète.

***

[46] *Lycée*, IX, 301.

[47] Que l'on aurait pu croire de Mercier à la lecture de La Harpe, mais dont l'auteur doit être, nous signale Jean-Noël Pascal, Michel de Cubières (*Lettre à M. le marquis de Ximenès sur l'influence de Boileau en littérature*, 1787).

[48] *Lycée*, VII, 381-382.

[49] *Œuvres de Delille (...), éd. citée*, t. VII, p. 183.

[50] Voir Sainte-Beuve, *Critique et portraits*, *op. cité*, p. 75.

Comme le *Cours* devient très vite l'affirmation publique d'une orthodoxie poétique, la présentation de Delille y est sous-tendue par une volonté de faire barrière aux attaques lancées contre les règles que Boileau avait versifiées. La lecture spectaculaire de Delille, qui trahit une vision spéculaire d'un âge d'or de la poésie forgeant les modèles et les préceptes, propose finalement une réception grandement soumise à des contraintes idéologiques. Delille en est plus la victime que le bénéficiaire, sa réception par La Harpe étant largement réfractée par ces facteurs idéologiques. Sans doute en raison de ce ménagement, qui en dernière analyse est d'essence politique, La Harpe n'évoque qu'à mi-voix son accueil tempéré de la poésie de Delille. On peut penser que sans ce rôle de vecteur vivant entre les Anciens, la poétique de Boileau et les Lumières, Delille aurait bénéficié d'une lecture moins prévenue, permettant à La Harpe d'y trouver le sublime tant recherché dans le *Lycée* qu'à l'évidence les lecteurs anonymes de l'époque ont ressenti si l'on en juge par les succès de librairie des *Jardins* et des autres poèmes.

Delille et Marie-Joseph Chénier

François JACOB

Étudier, sur un plan strictement événementiel, les rapports qu'ont pu entretenir Delille et Marie-Joseph Chénier, mène vite à une impasse : les données précises, dans l'état actuel des recherches, restent en effet très lacunaires. Plus intéressante en revanche se révèle l'évocation de deux parcours parallèles, ponctués de ressemblances, de points communs, mais aussi de dissemblances, de discordances sur lesquelles, chemin faisant, il faudra nous arrêter quelque peu.

Sur le plan biographique, l'itinéraire des deux hommes est celui de bon nombre d'hommes de lettres de cette époque : tous deux connaissent des succès certains dans leurs domaines respectifs (poésie et traduction pour Delille, théâtre pour Marie-Joseph Chénier), et tous deux entrent à l'Institut et à l'Académie Française. Un point plus anecdotique les rapproche toutefois davantage : ils ont connu Constantinople, Chénier pour y être né, en 1764, et Delille pour y avoir, vingt ans plus tard, suivi le comte de Choiseul Gouffier, alors nommé ambassadeur à la Porte.

Delille et Chénier, dans leurs parcours respectifs, présentent de même quelques points de convergence qu'il est possible de cristalliser, ou dont il est possible de rendre compte, par des dates précises. C'est ainsi que les rapproche, en 1794, la condamnation de la Terreur. C'est là certes, dira-t-on, chose commune, et le Comité de Salut public comptait finalement peu de partisans sincères. Mais ce rapprochement devient intéressant si l'on songe que tous deux avaient entretenu jusque là des positions tout à fait opposées, voire inconciliables : l'*Hymne à l'Être Suprême* et le *Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme* marquent, le temps d'un bref accord, l'espoir d'une conciliation politique au départ bien improbable.

C'est dès lors sur le seul plan des belles lettres, une fois l'orage de la Révolution apaisé, que s'engage entre eux une polémique assez vive. La date est connue (1802) ainsi que l'objet de la querelle : il s'agissait de savoir quelle était la légitimité d'une poésie purement descriptive. Les épigrammes succèdent aux écrits théoriques, les libelles aux accusations, et les articles de l'époque se font l'écho d'une

joute qui a l'avantage d'éviter la question politique, particulièrement sensible en cette fin de période consulaire. Une dernière date enfin, qu'on pourrait marquer du sceau de 1811, vient confirmer la réconciliation définitive des deux hommes. Réconciliation posthume certes (Chénier meurt au début de l'année), ou plutôt destinée commune sur le plan de l'histoire littéraire : les deux anciens adversaires sont en effet très rapidement rangés au rang de *minores*. Chénier est effacé par son frère en 1819, date de la publication des *Poésies* d'André par Henri de Latouche, et il est très vite réduit à l'état de tragique de second ordre. Delille, quant à lui, est rejeté en même temps que la poésie descriptive, et ses plus grands textes, au nombre desquels *L'Imagination* ou *Malheur et pitié*, cessent progressivement d'être réédités.

C'est peut-être par là, par cette destinée littéraire quelque peu commune, qu'il faut commencer. A l'instar de bon nombre de gens de lettres de la fin du 18e siècle et des périodes révolutionnaire et impériale, Delille et Marie-Joseph Chénier ont fait les frais du Romantisme naissant. Et ils les font au moment même où l'on parvient à éditer l'ensemble de leurs œuvres. Les *Œuvres complètes* de Delille sont en effet éditées en 17 volumes in-8° au début de la Restauration (1816 exactement), et une seconde mouture en 16 volumes voit le jour huit ans plus tard, avant la grande édition in-4° du début de la monarchie de juillet. Chénier, lui, est publié entre 1824 et 1826 par Robert (cette édition est généralement appelée « Robert et Daunou » du nom de l'ami de Chénier, disparu avant d'avoir pu mener à bien ce projet éditorial). Comble d'infortune, on trouve bon, lors d'une réédition, d'adjoindre aux œuvres de Marie-Joseph celles d'André.

Il est vrai que certaines des œuvres de Delille paraissent encore, de manière séparée, jusqu'à la toute fin du 19e siècle : mais elles restent marquées de cette condescendance qui vaut bien la condamnation ou la réprobation, évidemment beaucoup plus politiques, des œuvres de Chénier au même moment (*Tibère*, dernière tragédie de Marie-Joseph, et, de l'avis même de ses plus fervents défenseurs, la meilleure qui fût, est au centre d'une très véhémente querelle, en 1844, entre Félix Pyat et Jules Janin). Delille et Chénier semblent, alors qu'éclate la révolution de 1848, appartenir à un monde défunt, difficilement convocable, même par le truchement du seul souvenir. Les essais de relecture de l'un et de l'autre s'assimilent très vite à de

véritables tentatives de réécriture : il s'agit par exemple, pour Delille, de le dépoussiérer des références parfois trop nombreuses qui viennent comme entamer une inspiration devenue, au milieu du XIXe siècle, le vecteur obligé de tout programme poétique.

De Chénier, on édulcore volontiers la violence du personnage, réduite à l'état d'épiphénomène et dénuée de toute signification possible. C'est à propos de l'*Épître à Delille*, par exemple, que Charles Robert se livre à ce petit travail de modalisation tardive :

> Il est à regretter que cette petite épître, où brille d'un bout à l'autre tant d'esprit et d'enjouement, ne soit qu'une espèce de pamphlet dirigé contre un des premiers poètes du dix-huitième siècle. Mais, il faut en convenir, les manœuvres infâmes auxquelles Chénier fut si longtemps en butte de la part d'hommes obscurs et jaloux de sa gloire qui, pour le rabaisser, exaltèrent souvent outre mesure ses rivaux, durent nécessairement aigrir son humeur, déjà très portée à la satire, et susciter chez lui le désir impatient de la vengeance. La colère est aveugle : sa plume, indignée, devint dans ses mains un instrument fatal, dont par malheur il ne s'est pas toujours servi avec discernement. Toutefois, la probité fut la plus chère idole de Chénier. Plus tard, quand l'expérience et l'étude vinrent affermir son âme, et mûrir son esprit, il ne songea plus qu'à rendre au vrai talent la justice qu'il méritait. Ainsi le traducteur des *Géorgiques* reçut le titre glorieux de *Classique* des mêmes mains qui naguère n'avaient pas craint de lui faire une blessure aussi profonde[1].

Si Marie-Joseph est un esprit « très porté à la satire », c'est précisément Delille qui, si l'on en croit la préface de *Malheur et Pitié*, mérite, sur ce point précis, de lui être opposé :

> L'auteur de ce poème ne se dissimule pas toutes les haines que doit lui attirer sa publication. Il attaque un million de propriétaires illégitimes et de spoliateurs barbares. Aucun regret ni aucun ressentiment personnels n'ont conduit sa plume ; il ne s'est jamais permis aucune satire, il n'a répondu à aucune[2]...

---

[1] « Petite épître à Jacques Delille », dans Marie-Joseph Chénier, *Œuvres*, édition de Charles Robert, 1824-26, tome 3, p. 77, note 1.

[2] Delille, *Malheur et Pitié*, préface de l'auteur, dans *Œuvres complètes*, Paris, 1847, p. 69.

La joute satirique de 1802 ne sera donc qu'un épisode passager, tout juste bon à mettre en relief la discrète sympathie qui, au contraire, n'aurait cessé d'unir les deux hommes. Sympathie ou, du moins, entente sur le plan de la création littéraire et d'une poétique dont le maître mot reste le goût des Anciens et la principale caractéristique son lien à l'Ancien Régime. Cette épithète de « classique » qui scelle, fût-ce un peu tardivement, la réconciliation des deux écrivains, scellera du même coup, et de manière surprenante, leur éviction du champ littéraire.

Point n'est d'ailleurs besoin de développer longtemps les convictions de l'un et l'autre pour comprendre que leurs chevaux de bataille seront précisément, et pour leur malheur, au cœur des batailles futures. Le meilleur exemple est sans doute celui des poèmes en prose. Chénier les rejette sans concession : « Nous ne parlerons point des poèmes en prose, quoiqu'il ait paru quelques ouvrages sous cette dénomination ridicule[3] ». Le *Tableau* propose même un remède contre ce mal décidément contagieux : « mais des traductions du premier mérite nous occuperont bien davantage. Virgile et Milton semblent parler eux-mêmes notre langue ; et grâce à un classique vivant, que ce mot fera nommer, nous aurons le plaisir d'observer qu'à cet égard, l'époque actuelle est supérieure à toute autre[4] ». Bitaubé, justement, s'est essayé à une traduction en prose, traduction qui a « beaucoup de naturel et d'élégance[5] » et se fait même « lire avec un extrême intérêt ». Mais « elle est en prose, et quelle prose peut rendre une telle poésie ? » Là encore, le seul antidote est Delille, puisque les traductions de Bitaubé et de ses confrères prosateurs sont « bien loin de pouvoir entrer en concurrence avec la traduction immortelle qui les a précédés, et qui suffit à notre littérature[6] ».

Ce consensus apparent ne doit cependant pas masquer la nature réelle des rapports qu'ont entretenus Delille et Marie-Joseph Chénier, rapports plutôt marqués par un esprit de controverse ou de

[3] Chénier, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, édition de Jean-Claude Bonnet et Pierre Frantz, Paris, Belin, 1989, p. 207.
[4] *Ibid.*, p. 49.
[5] *Ibid.*, p. 214. De même que les emprunts qui suivent.
[6] *Ibid.*, p. 221.

contestation. C'est Marie-Joseph, bien sûr, qui en veut à son aîné, et son opposition est de trois ordres : politique, poétique et, enfin, dans le domaine poétique, plus particulièrement prosodique.

Sur le plan politique, la déchirure intervient en 1802 et pourrait être nommée « l'outrage à Robespierre ». Cette date est en effet la date du retour de Delille en France et de son succès dans les salons, mais c'est aussi la date du dénuement complet de Marie-Joseph et de l'appel pressant qu'il lance à Bonaparte, en dépit de leurs divergences de vue sur l'avenir hélas trop clair promis au Consulat. M. Édouard Guitton porte sur le Marie-Joseph de cette époque un jugement bien sévère. Delille a, selon lui, plus d'allure, Marie-Joseph étant contraint, une fois l'Empire proclamé, de « supplier l'Empereur de ne pas le laisser mourir de faim[7] ». En fait, l'opposition de Delille et Chénier à cette époque est plus simplement celle du républicain et du monarchiste, et la *Petite Épître à Jacques Delille* ne fait qu'établir, en des termes certes peu amènes pour l'auteur de *L'Homme des Champs*, l'inacceptable équation Capet/Bonaparte. Il est par ailleurs peu probable que l'épigramme sur *L'Homme des Champs* soit le produit d'une simple jalousie littéraire : c'est plutôt celui de la prise de conscience de la mort définitive de toute idée de république. Rappelons les premiers vers, qui ne sont pas les plus aimables, de la *Petite Epître* :

Marchand de vers, jadis poète,
Abbé, valet, vieille coquette,
Vous arrivez, Paris accourt.
Eh ! vite, une triple toilette :
Il faut unir à la cornette
La livrée et le manteau court.
Vous mîtes du rouge à Virgile ;
Mettez des mouches à Milton ;
Vantez-nous bien du même style
Et les émigrés et Caton ;
Surpassez les nouveaux apôtres
En théologales vertus ;
Bravez les tyrans abattus,
Et soyez aux gages des autres.
Vous ne nous direz plus adieu :

[7] Édouard Guitton, *Jacques Delille et le poème de la nature en France*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 469.

Nous rendons les clefs de saint Pierre ;
Mais, puisque vous protégez Dieu,
N'outragez plus feu Robespierre[8].

Cette querelle sur les moyens de subsistance de l'un et l'autre n'est bien entendu que le prolongement de la question qui, à l'époque consulaire, secoue tous les esprits : le devenir des biens nationaux. Les « spoliateurs barbares[9] » de *Malheur et Pitié* ne pouvaient aucunement réjouir Marie-Joseph, encore accusé, même sur le tard, d'avoir favorisé le dépouillement des anciens nantis. Or cette négation des acquis de la Révolution, si elle trouve dans la remise en cause des biens nationaux un terrain de prédilection, n'est pas, dans le cas de Chénier, sans nourrir des liens étroits avec la justification d'une poétique particulière. La fracture sociale perceptible en cette extrême fin du dix-huitième siècle trouve sa traduction dans le caractère anachronique des descriptions de l'auteur des *Jardins*. Le *Tableau* en témoigne en des termes peu équivoques :

> Ce qui a surpris bien des lecteurs, et qui peut décourager ceux qui auraient du goût pour la vie champêtre, c'est que, pour devenir un homme des champs dans le sens du poète, il faut commencer par avoir une opulence très peu commune au sein des villes[10].

Ces quelques divergences de fond sur le plan politique ne peuvent, on s'en doute, qu'influer sur le débat poétique. Or si opposition il y a entre Delille et Marie-Joseph Chénier, elle tient toute en un mot, ou en une formule : le refus du genre descriptif. Refus qui transparaît dans bon nombre des œuvres de Chénier, mais qui trouve évidemment deux points d'appui textuels plus conséquents : le *Discours sur les poèmes descriptifs* de 1805 et le fameux *Tableau*, qui lui est de quelques années postérieur.

Ce que Chénier refuse, c'est l'émergence du *genre* descriptif. La description doit pour lui concourir au succès du genre dans lequel elle s'inscrit (qu'il s'agisse de la tirade d'une tragédie, d'un récit héroïque ou d'une joute épique) mais ne peut en aucun cas prétendre à une

[8] *Petite Épître à Jacques Delille*, *op. cit.*, p. 75-76.
[9] Delille, *Malheur et Pitié*, dans *Œuvres complètes*, Paris, 1847, p. 69.
[10] Chénier, *Tableau…*, *op. cit.*, p. 216.

totalité artistique qui n'aurait aucun sens. Les Anciens, si l'on en croit les premiers vers du *Discours sur les poèmes descriptifs*, ne s'y étaient d'ailleurs pas trompés :

Le Pinde a vu des jours en talents plus fertiles ;
Des lois y séparaient les genres et les styles ;
Et les chantres fameux s'empressaient d'obéir
À ces lois du bon sens, du goût et du plaisir.
Sa trompette à la main, l'héroïque Épopée
Célébrait les exploits, les crimes de l'épée ;
Simple avec majesté, la Tragédie en pleurs
Consacrait dans ses vers les illustres malheurs ;
L'aimable Comédie au sourire pudique
Offrait à nos travers un miroir véridique ;
L'Ode mélodieuse, et chantant tour à tour
Les Dieux et les festins, les héros et l'amour,
Aux élans du Génie abandonnait sa lyre ;
Le ridicule heureux d'une utile satire
Flétrissait les méchants, humiliait les sots ;
Et la Description, se plaçant à propos,
À ces genres divers sobrement départie,
Venait dans chaque tout former une partie.[11]

Très logiquement, le génie de Delille, dans la masse indigeste de ses productions, ne peut plus qu'apparaître lui-même fragmentaire, réparti dans un fouillis de vers qui ne trouvent plus, et pour cause, de tradition à laquelle se rattacher. Autant le début du *Discours sur les poèmes descriptifs* laissait entendre que la description se doit d'être passagère et incluse dans un morceau relevant d'un genre autre, et évidemment plus noble, autant la fin du poème nous indique, en se focalisant sur le seul exemple de Delille, que celui-ci se perd à force de vouloir étendre son sujet, s'étire et finalement s'éteint pour n'avoir pas compris que la description comme genre mourrait avec son concepteur :

Aujourd'hui, nous dit-on, c'est un genre nouveau :
Des grimauds impuissants, dont jamais le cerveau
N'a saisi les contours d'un sujet noble et riche,
D'une image stérile enflent chaque hémistiche,

[11] Chénier, *Discours sur les poèmes descriptifs*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, tome 3, p. 37.

Sur un papier rebelle, et d'un esprit glacé,
Riment avec effort ce qu'un autre a pensé,
De vingt compilateurs compilent les merveilles,
Assomment le public endormi par leurs veilles ;
[...]
Et Delille, égalant ces heureux écrivains,
Sur le ton didactique a chanté les jardins.
On retrouvait encor l'élève de Virgile ;
Si même il a depuis, plus recherché qu'habile,
Étalé dans ses vers le prestige éclatant
D'un feu qui, sans chaleur, s'évapore à l'instant,
Jaillissant quelquefois, après mainte bluette,
Un beau trait nous enflamme, et révèle un poète.[12]

Delille aurait dû se limiter à ces « narrations animées » qui ont fait sa gloire. Bien plus, les excès du genre descriptif ont entraîné des bouleversements métriques ou prosodiques qu'un défenseur du vers aussi acharné que l'est Chénier ne peut que regretter, et condamner.

Cette question est posée en détail dans le *Tableau*. Après avoir reconnu que Delille excellait surtout « dans le difficile[13] », Chénier veut se permettre « quelque scepticisme ». Delille en effet s'est « fait admirer par les formes d'une versification savante et variée avec un art infini », mais cet art n'est pas exempt de reproches, puisque, pour prendre ce seul exemple, « il se permet jusqu'aux enjambements que Malherbe avait bannis des vers français ». Non content de cette infraction à Malherbe, l'auteur des *Jardins* s'en prend aussi à Boileau : « M. Delille [...] prodigue aussi les coupes singulières et les effets d'harmonie imitative ». Ces excès trouvent précisément leur justification et leur condamnation dans un débat sur l'harmonie, lequel vient clore cette liste, on le voit *mesurée*, des quelques observations de Chénier : « En s'occupant trop de l'harmonie particulière, ne nuit-on pas à l'harmonie générale ? On emploie les coupes extraordinaires pour éviter la monotonie de notre versification ; mais si on les emploie souvent, ne court-on pas le risque de tomber dans une autre monotonie d'autant plus répréhensible, qu'elle est recherchée ? Ne blâme-t-on pas ces compositeurs qui négligent la mélodie pour étaler leur science musicale ? »

[12] *Ibid.*, p. 38 et p. 41.

[13] Chénier, *Tableau...*, *op. cit.*, p. 216. De même pour les citations suivantes.

L'intérêt du pseudo-genre descriptif pour les sciences est en partie responsable de cet état de choses. On trouve un peu plus loin cette assertion selon laquelle Delille « se permet quelquefois des vers hérissés de termes d'école et qui semblent purement techniques ». Cette « technique » est bien celle qui préside à une description scientifique de la nature, difficilement conciliable avec les exigences poétiques : « M. Delille est entré dans les détails des sciences naturelles, et même avec un succès qui agrandit notre poésie ; peut-être aussi en dépasse-t-il les bornes, qui sont celles du beau. »

Curieusement, le début du *Discours préliminaire* des *Trois Règnes* semble donner partiellement raison à Chénier. Mais c'est, bien entendu, pour mieux le réfuter par la suite. Delille y fait une première concession sur les vertus de la description, apparemment limitées : mais il rebondit sur la nécessité d'englober les sciences et ce qu'elles ont de nécessairement technique, voire élitiste, dans le domaine artistique :

> Ce poème ne peut se disculper d'appartenir au genre descriptif. Les inconvénients et les avantages de ce genre d'ouvrages sont encore un sujet de contestation entre les critiques et les auteurs. C'est faute de s'entendre que cette discussion dure encore. Décrire pour décrire, est une sottise ; mais décrire pour rendre plus sensibles les procédés des arts et les phénomènes de la nature physique ou morale, est non seulement permis, mais nécessaire ; et ce qui est nécessaire est toujours irrépréhensible.[14]

Lier les procédés des arts aux phénomènes de la nature physique ou morale, c'est appeler à une admiration de la Providence, c'est, si l'on veut, s'orienter vers une action de grâce à laquelle le chantre de la République ne peut que répondre négativement. Il semble pourtant que les relations de Delille et de Chénier aient toujours participé d'un malentendu. Les Romantiques en effet, au-delà du mépris affiché par certains d'entre eux pour les œuvres poussiéreuses de leurs aînés, n'ont-ils pas engagé une réforme poétique dont certaines pages théoriques de Delille annonçaient l'imminence ? Et que penser, d'un autre

[14] Delille, *Les Trois Règnes*, Discours préliminaire, dans *Œuvres*, Paris, 1847, p. 199.

côté, des hommages discrets d'un Stendhal ou d'un Hugo, qui ne peuvent nier, par exemple, les tentatives de réforme dramaturgique impulsées par Chénier ? Delille et Chénier n'allaient-ils pas tous deux, finalement, dans le sens de l'Histoire ? Histoire qui a doublement causé leur perte : en les reléguant d'une part au rang de *minores* à peine lisibles, en laissant ensuite entre les deux hommes cette image persistante d'un malentendu artistique, malentendu rendu possible par l'accélération brutale de l'Histoire et les soubresauts idéologiques nés de la Révolution. C'est peut-être ce malentendu qu'il s'agirait, dans une étude rétrospective du champ littéraire, de dissiper aujourd'hui. Il conviendrait d'étudier les influences respectives, sur l'un et l'autre, de Voltaire (auquel Delille avait jadis rendu visite, et à qui Chénier avait adressé son tout premier poème), des insultes de Clément (baptisé, comme on sait, Clément l'inclément par le patriarche de Ferney), de Chateaubriand, des libraires (Michaud et quelques autres). L'histoire de Delille et Chénier reste, on le voit, à écrire.

Jacques Delille en Russie

Elena GRETCHANAÏA

Jacques Delille est surtout connu en Russie à la fin du 18e siècle et pendant le premier quart du 19e, époque où il est beaucoup lu et souvent traduit. Il jouit d'une bonne réputation officielle comme ami de l'ordre et de la religion, et auteur qui témoigna de la sympathie envers la Russie dans son *Épître sur les voyages* (1765), ses poèmes *Les Jardins* (1782) et *Le Malheur et la Pitié* (1803). La parution des *Jardins* concorda avec les fêtes données à Trianon en l'honneur du comte et de la comtesse du Nord, noms sous lesquels voyagèrent en Europe le grand-duc Paul (le futur empereur Paul Ier) et sa femme, la grande-duchesse Marie Fedorovna[1]. La traduction de l'*Énéide* parue en 1804 est dédiée à l'empereur de Russie (Alexandre Ier). Dans le chant III du poème sur *Le Malheur et la Pitié*, juste après la description des souffrances de la famille royale française lors de la Révolution de 1789 et avant « l'apothéose » des « vierges de Verdun », Delille chante une émigrée française, la princesse de Tarente, dame du palais de Marie-Antoinette qui ne « trahit » pas la reine, se sauva par miracle de la prison lors des massacres de septembre et fut invitée en Russie en 1797 par Paul Ier (elle y mourut en 1814). Ce poème se termine par des louanges adressées à Alexandre Ier, au sujet duquel Delille prophétisait : « Sur la tête de Louis tu mettras la couronne ».

Les fragments des œuvres de Delille ornent les albums de l'époque, y compris celui de l'impératrice Élisabeth Alexeïevna, épouse d'Alexandre Ier, et ce sont surtout *Les Jardins* et le poème de *L'Imagination* qui y sont cités[2]. Dans les premières années du 19e siècle

---

[1] N. A. Jirmounskaia, « Jacques Delille et son poème *Les Jardins* », Jacques Delille, *Sady* (*Les Jardins*), p. p. N. A. Jirmounskaia, D. S. Likhatchev, I. M. Lotman, I. I. Chafarenko, Leningrad, Naouka, 1987, p. 175.

[2] Album du comte Nikolaï Tolstoï (fin du 18e-début du 19e siècle), département des manuscrits de la Bibliothèque d'État russe, fonds 301, carton 9, N 9, f° 23 v° : *La Mélancolie*, fragment de l'*Imagination* ; Album de l'impératrice Élisabeth Alexeïevna (1803-1810), Archives d'État de Fédération russe (GARF), fonds 658, inventaire 1, N 2, f°58v° : *La Mélancolie* ; Cahier de l'impératrice avec des citations littéraires (début du 19e siècle), Archives Russes d'Actes anciens, fonds 1278, inventaire 1, N 452, ff°4,

les revues russes — et notamment *Vestnik Evropy* (*Le Messager de l'Europe*) — parlent régulièrement de Delille en puisant l'information dans des revues françaises.

Sa poésie est perçue en premier lieu dans l'optique du sentimentalisme lié au nom du plus grand écrivain de cette époque, Nikolaï Karamzine (1766-1826) qui prônait le renouvellement de la langue et de la littérature russes, en s'appuyant en grande partie sur les modèles littéraires français. Dans ses *Lettres du voyageur russe* (publiées en 1791-1792 et 1794-1795) il décrit les jardins français le livre de Delille à la main et traduit librement deux fragments des *Jardins* qu'il transforme en petits poèmes lyriques. Il remplace l'alexandrin de l'original par une structure métrique variée, plus souple et mélodique, et ce sont les accents élégiaques qui sont renforcés dans sa traduction.

« As-tu des nouvelles des poèmes de Delille ? », demandait Karamzine à Ivan Dmitriev, poète de la même école sentimentaliste, dans une lettre de 1798[3]. La traduction faite par Karamzine d'un fragment de *L'Imagination* devient une sorte de manifeste sentimentaliste. Il la publie en 1802 dans le *Messager de l'Europe*. C'est le fragment du chant II sur la Mélancolie qui commence par ces vers : « Ô penchant plus flatteur, plus doux que la folie ! », qui fut publié en 1800 dans un recueil de poèmes de Delille[4] (le texte parut en son entier en1806).

L'imagination, la source des arts, des religions, des mœurs et des coutumes des peuples, est entourée dans le poème de Delille d'une sorte d'aura religieuse ; elle unit — comme la religion — deux mondes : matériel et spirituel. Le poète donne des descriptions détaillées du monde terrestre et des sensations physiques mais « ce matérialisme poétique ne s'oppose pas au spiritualisme religieux auquel Delille reste fidèle[5] ». Les sens peuvent devenir le soutien du spirituel,

8 : fragments du poème l'*Imagination*, f°16 : fragments des *Jardins* ; Album de la princesse Zinaïda Volkonskaia (1806-1810), Archives d'État russes de Littérature et d'Art, fonds 172, inventaire 1, N 1, ff° 91, 103v°-104 : fragments de l'*Imagination* (y compris *La Mélancolie*).

[3] *Pis'ma N .M. Karamzina I. I. Dmitrievu (Lettres de N. M. Karamzine à I.I.Dmitriev)*, Saint-Pétersbourg, 1866, p.120.

[4] *Recueil de poésies et de morceaux choisis de Jacques Delille*, Paris, Giguet et Cie, an IX-1800.

[5] *Précis de littérature du 18e siècle*, sous la direction de R. Mauzi avec la collaboration de S. Menant et M. Delon, Paris, PUF, 1990, p. 210.

comme lors de l'office à l'église, « s'armer [...] pour un culte armé contre les sens », dit Delille dans son poème[6].

Tout en conservant l'imagerie sensualiste, Karamzine renforce l'intériorité, le caractère intime des vers de Delille consacrés à la Mélancolie en accentuant l'alliance du sensible et du spirituel : tandis que le poète français n'a pour sujet que la troisième personne, la Mélancolie, et parle de « son cœur », de « sa plus douce fête[7] », le poète russe change la troisième personne en deuxième et s'adresse à lui-même en appuyant non pas sur les jouissances du cœur mais sur cette vérité sur soi qu'apporte la solitude. « Dans la solitude tu es plus avec toi-même[8] », dit-il au lieu de : « Son cœur plus recueilli jouit mieux de lui-même », comme on lit dans Delille[9]. Ainsi Karamzine se rapproche de *L'Imitation de Jésus Christ*, livre très lu à l'époque en Russie, et des ouvrages d'inspiration piétiste dans lesquels les avantages de l'isolement sont mis en relief à plusieurs reprises.

Le début du 19e siècle est marqué en Russie par une forte tendance à la fusion de différentes confessions et par l'intérêt accru envers le catholicisme, le protestantisme et les courants mystiques. Si la poésie allemande, surtout, a servi de source d'inspiration religieuse en Russie, les poètes français aux tendances catholiques (comme Delille, La Harpe, Fontanes) ont été remarquablement appréciés par les littérateurs et le public russes. En mars et avril 1803, N. Karamzine donna dans trois numéros (5, 6 et 8) du *Messager de l'Europe* un compte-rendu détaillé de la mort et du testament de Jean-François La Harpe converti au catholicisme, du discours funèbre de Louis de Fontanes et des funérailles du poète racontées par Chateaubriand : il traduisait des publications parues en France tout récemment, en février 1803.

Les accents catholiques de l'*Imagination*, ouvrage où sont beaucoup décrites les cérémonies et les fêtes religieuses, furent perçus en Russie comme la manifestation d'un seul et unique sentiment religieux et de ce renouveau spirituel qui tendait à dépasser les barrières confessionnelles.

[6] Jacques Delille, *Œuvres*, Paris, Lefèvre, 1833, p. 174.

[7] Jacques Delille, *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot frères, 1847, p. 131.

[8] N. Karamzine et I. Dmitriev, *Œuvres choisies*, Leningrad, Sovetskiï pissatel, 1953, p. 221.

[9] Jacques Delille, *Œuvres complètes*, p. 131.

Un écrivain russe aux tendances orthodoxes prononcées Evstafiï Stanevitch (1775-1835) donne en 1803 la traduction de *L'Homme des champs* de Delille. La vie simple et vertueuse en union avec la nature et Dieu prend dans sa traduction des dimensions idéales, et le sentiment religieux n'est pas limité par un cadre confessionnel strict. Cela permet à l'auteur de rapprocher la description de la vie d'un prêtre de village qui figure dans le poème de Delille de l'ambiance russe : dans sa traduction le prêtre asperge d'eau bénite des fruits le jour de la fête de la Transfiguration, comme c'est l'usage en Russie.

Le poète Dmitriï Glebov (1789-1843) traduit un fragment du chant VII de *L'Imagination* (à partir de « Aussi voyez comment l'automne nébuleux... » jusqu'à « Le lieu des châtiments et le lieu des délices ») en lui donnant le titre *Le Cimetière* (1827). La fin de ce passage où il s'agit du Jugement dernier est interprétée par Glebov selon la mentalité religieuse russe : il atténue le coloris plutôt orageux de ce tableau final, omet l'imagerie terrible et fait triompher la lumière de la résurrection, chère à la conscience religieuse russe. Là où Delille appuie sur la « sombre retraite » de la mort, sur « la terrible trompette[10] », Glebov parle de « la vie lumineuse » qui supprime le pouvoir de la mort, et de « la voix de la résurrection » qui réveille les morts[11].

Delille devient à cette époque un des poètes préférés d'une Russe d'origine allemande, élevée dans la foi luthérienne, la future propagandiste du mysticisme chrétien Mme de Krüdener. Elle le fréquente beaucoup à Paris en 1803. Delille connaît d'autres aristocrates russes séjournant à Paris, notamment la princesse Ekaterina Dolgoroukaia, dont le salon fut célèbre à l'époque. La fille de Mme de Krüdener Juliette décrit ainsi une des soirées chez la princesse russe :

> Ce soir maman a été chez la princesse Dolgorouki. Elle a vu chez elle l'abbé Delille dont elle a été enchantée. Il a récité des vers magnifiques mais il a dit si vite qu'à peine personne [ne] peut le comprendre. Madame Delille a dit des vers sur la mélancolie et a chanté. La petite princesse Dolgorouki a dansé la danse du châle et a chanté des couplets pour sa mère[12].

[10] *Ibid.*, pp. 162-163.

[11] Dmitriï Glebov, *Eleguii i drouguie stikhotvoreniïa (Élégies et autres poèmes)*, Moscou, v tipografii Avgousta Semena, 1827, p. 223.

Mme de Krüdener cite des vers tirés de *L'Imagination* en 1799 dans sa *Description du jardin de Schönhoff* :

> Mes yeux s'arrêtèrent sur une tige élégante ornée de fleurs pourprées, je lui adressai ces vers de l'immortel Delille :
>
> Tel qu'un faible arbrisseau dans sa serre nourri
> Ne quitte qu'à regret son sûr et doux abri,
> Timide il craint les vents et leur souffle infidèle[13].

Ce sont des vers légèrement modifiés du chant II de *L'Imagination* où il s'agit de l'histoire d'Azélie et Volnis, composée par Delille vers 1790[14]. On sait que les fragments de *L'Imagination*, commencée en 1783, étaient lus par Delille au public des salons bien longtemps avant l'achèvement de l'ouvrage complet et devenaient ainsi connus[15]. Dans le roman de Mme de Krüdener *Valérie*, publié en décembre 1803, les héros lors d'une promenade lisent des extraits du même poème : « Nous avions avec nous quelques fragments du poème de *L'Imagination*... Valérie fut émue en lisant l'épisode enchanteur d'Amélie [*sic*] et de Volnis...[16] ».

Dans un poème consacré à son séjour à Paris en 1803, écrit en 1811, l'oncle d'Alexandre Pouchkine, Vassiliï Pouchkine, poète lui aussi, annonce fièrement qu'il a vu non seulement « es rues, des places et des maisons », mais qu'il a connu aussi « Saint-Pierre, Delille, Fontanes[17] » : c'étaient à l'époque les noms des écrivains français les plus imposants pour les littérateurs russes.

Par ceux qui opposaient une résistance à l'école de Karamzine et penchaient pour les grands genres classiques — le poème épique

[12] Juliette de Krüdener, *Journal*, 5 décembre 1803, GARF, Fonds 967, inventaire 1, N 5, f° 3v°.

[13] GARF, fonds 967, inventaire 1, N 26, f°3.

[14] Édouard Guitton, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Lille, Université de Lille III, 1976, p. 422.

[15] Voir Édouard Guitton, *op. cit.*, p. 421.

[16] Mme de Krüdener. *Valérie*, p. p. Michel Mercier, Paris, Klincksieck, 1974, p. 39.

[17] Vassiliï Pouchkine, « K. D. V. Dachkovu (Épître à D. V. Dachkov) », *Poety 1790-1810 godov (Poètes des années 1790-1810)*, Leningrad, Sovetskiï pissatel, 1971, p. 667.

notamment, considéré comme moyen efficace d'affermir la tradition nationale, en utilisant les richesses de la langue slavonne —, Delille fut perçu comme un grand poète épique qui maintenait la tradition rhétorique et le style noble. Un style archaïque d'une extrême lourdeur caractérise la première traduction russe des *Jardins* publiée en 1801 par le poète Piotr Karabanov (1765-1829), connu à l'époque pour ses principes franchement conservateurs .

Les différentes approches de l'œuvre de Delille sont manifestes si l'on considère l'histoire de la traduction de son *Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme* publié en 1802. Il est d'abord traduit en 1804 par Alexandre Labzine (1766-1825), un maçon russe qui était sous une forte influence du mysticisme occidental et en même temps optait pour les traditions nationales, pour l'église orthodoxe. Il fut ennemi de la gallomanie dont on accusait l'école de Karamzine. Préoccupé de hauts principes moraux et religieux, Labzine apprécie en premier lieu la valeur morale du *Dithyrambe* de Delille dont il dédie la traduction à Alexandre Ier. Dans la préface de Labzine à sa traduction est reprise « la légende royaliste » selon laquelle tout le *Dithyrambe* fut composé en 1794 comme défi aux tyrans de la France (c'est-à-dire les Jacobins[18]). Labzine insiste sur « le contenu » de cette œuvre de Delille, produit d'une « âme sublime[19] », qui témoigne du courage et de la fermeté morale de l'auteur. « J'ai traduit ce dithyrambe non pas à cause de ses vers mais à cause de son contenu », dit-il dans sa préface[20].

Sa traduction suit en général fidèlement le texte de Delille ; cependant l'auteur russe glisse parfois vers des concepts de l'Église orthodoxe : ainsi au lieu de « l'ardente inquiétude » (« D'où me vient de mon cœur l'ardente inquiétude ?[21] ») apparaît chez Labzine « l'ennui douloureux qui consume le cœur » : c'est l'ennui qui est un vrai mal de l'âme, un péché mortel selon la tradition spirituelle russe.

[18] Voir Édouard Guitton, « Jacques Delille et la Terreur : du silence au lyrisme expiatoire », *Cahiers Roucher-André Chénier*, 1995, n° 15, pp. 165-169.

[19] Alexandre Labzine, *Difiramb na bessmertie douchi. Sotchinenie Gna Delila* (*Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme. Œuvre de M. Delille*), Saint-Pétersbourg, v tipogafii meditsinskoï kolleguii, 1804, p. III.

[20] *Ibid.*, p. IV.

[21] Jacques Delille, *Œuvres complètes*, p. 875.

Cette traduction fut la dernière œuvre poétique de Labzine qui bannit la poésie de sa revue et ne publia ensuite que ses traductions des mystiques français et allemands.

La même année (1804) parut la traduction d'un autre détracteur du karamzinisme et de la gallomanie, Alexandre Palitzyne (fin des années 1740-1816). Il insiste aussi dans sa préface sur l'opposition de Delille aux autorités révolutionnaires, à Robespierre qui « voulut après avoir exterminé tout ce qui était sacré proclamer par décret de la Convention l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme[22] ». Palitsyne dit dans sa préface que dans sa traduction il « n'osa s'écarter en rien de l'original[23] ». Cette traduction s'inscrit dans la tradition du discours oratoire, c'est une sorte de sermon dont les principaux pivots sont le Tout-Puissant, l'Éternité, la Vertu. Dépourvue de métaphores et d'épithètes elle est marquée par une sécheresse digne d'une dissertation abstraite. En 1814 Palitsyne publie sa traduction des *Jardins* de Delille, dans le même esprit.

Les adeptes de l'école de Karamzine préfèrent aux traductions complètes des œuvres de Delille la traduction des petits fragments. Ainsi Iourii Neledinskii-Meletskii (1752-1829), le représentant de la poésie fugitive, et Vassilii Joukovskii (1783-1852), le poète romantique et maître d'Alexandre Pouchkine, traduisent les deux strophes du *Dithyrambe* où il s'agit de l'immortalité comme châtiment des oppresseurs et récompense des opprimés (celle qui commence par « Dans sa demeure inébranlable... » et la suivante: « Oui ; vous qui de l'Olympe usurpant le tonnerre... »). Neledinskii-Meletskii allie l'élan oratoire aux accents sentimentaux de l'école de Karamzine. Il introduit des images absentes de l'original : « un silence paisible », « la consolation des bons », et dans sa traduction les « terres étrangères », une image qui renvoie au sort des émigrés français, deviennent « une vallée inondée de larmes », une image biblique qui s'applique à l'humanité en général. La traduction de Joukovskii des mêmes strophes du *Dithyrambe* (1806) acquiert un caractère à la fois mystique et sensualiste grâce aux images absentes dans le texte de Delille comme « dans les

[22] Jacques Delille, *Difiramb na bessmertie douchi*, perevel Alexandre Palitsyne (*Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme*, traduit par Alexandre Palitsyne), Moscou, v tipografie P. Beketova, 1804, p. V.

[23] *Ibid.*, p. VI.

rayons jamais éteints », « du refuge affreux des cercueils », « la douce patrie », « le voyageur protégé par une main secrète[24] » — c'est ce que deviennent les vers de Delille : « ...victimes passagères, / Sur qui veillent d'un Dieu les regards paternels[25] ». Les deux poètes russes choisissent un dessin métrique varié, propre à traduire les intonations d'un monologue intérieur. Les tendances mystiques s'alliaient souvent à cette époque au sensualisme poétique. Joukovskiï, tributaire à la fois des influences française et allemande, savait bien traduire ses aspirations mystiques en des vers langoureux et mélodiques, en des images lumineuses, mystérieuses et en même temps concrètes, tangibles.

Ces principes sont adoptés dans la traduction toute romantique du *Dithyrambe* qui parut en 1820. Pour son auteur, un jeune poète de 17 ans, Alexandre Pissarev (1803-1828), Joukovskii fut un maître incontestable (une épigraphe tirée d'un poème de Joukovskiï précède cette traduction). La traduction de Pissarev est pénétrée d'une aspiration romantique vers l'au-delà, d'un sentiment de langueur et de l'insuffisance des choses terrestres. Elle accentue surtout l'opposition des deux mondes et abonde en clichés romantiques : « de sombres désirs », « des songes aux ailes légères », « des cordes ardentes », « un charme secret », « des rêves pénibles ».

Cette interprétation reste unique à cette époque, puisque le nom de Delille est déjà définitivement associé en Russie avec une école poétique conservatrice, réfractaire au courant romantique. Ce fait est lié notamment à l'activité du poète Alexandre Voïeïkov (1778 ou 1779-1839) qui, à partir des années 1810, devient le principal traducteur de Delille. En 1816 il publie sa traduction des *Jardins* où dans le chant I il ajoute tout un passage de 80 vers de sa propre composition décrivant les jardins russes. En 1821-1823, il fait paraître dans des revues ses traductions de plusieurs passages de *L'Imagination* en choisissant surtout ceux qui sont marqués par « un charme d'horreur » (parmi ces fragments figure notamment celui tiré du chant IV dans lequel sont décrites les catacombes de Rome[26]).

---

[24] Vassiliï Joukovskiï, *Œuvres complètes*, t.1, Moscou, Iazyki koultoury, 1999, pp. 78-79.
[25] Jacques Delille, *Œuvres complètes*, p. 877.
[26] *Syn otetchestva*, 1821, kniga 69, p.227-232; *Novosti literatoury*, 1822, n IX, pp. 137-142, n XIII, pp. 204-208; *ibid.*, 1823, n X, pp. 155-160.

Voeïkov était partisan du poème épique tombé en discrédit à l'époque romantique et ennemi du style métaphorique de Joukovskiï. Il aime les périphrases et les antithèses. Grâce à lui Delille devient comme l'emblème du style classique, monotone et laborieux. Pouchkine appelle le poète français « la fourmi du Parnasse ». Cependant l'art de Delille de créer un monde à la fois sensible et magique devint un des éléments essentiels de la nouvelle poésie russe, y compris celle de Pouchkine. Son autre maître dans ce domaine, un maître plus avoué et apprécié, mais lui aussi tributaire incontesté de Delille, fut André Chénier.

La fête de la Rosière de La Falaise

(Dessin préparatoire de Marillier pour l'illustration du poème des *Mois* de Roucher ; réserve du musée Carnavalet)

Le marquis de Tourny, un lecteur attentif des *Mois*

Marie BREGUET

Le marquis de Tourny est à l'honneur dans les *Mois* de Roucher. Non seulement le poète consacre soixante-douze vers à la fête de la Rosière que Tourny avait instituée sur ses terres de La Falaise mais il a décidé que la gravure illustrant les mois de l'été serait la représentation de cette Rosière. Qui était donc ce marquis de Tourny ? Quels rapports entretenait-il avec Roucher ? Qu'est devenu son domaine de La Falaise, œuvre de sa vie ? Autant de questions auxquelles nous tenterons de donner une réponse aujourd'hui.

Le marquis de Tourny lié à Roucher était le plus jeune fils du célèbre intendant de Bordeaux. Né le 10 août 1731, Gallyot Louis Aubert de Tourny embrassa la carrière des armes et franchit rapidement les différents échelons : capitaine de cavalerie au régiment d'Aquitaine, mestre de camp du régiment de la Reine-cavalerie, à partir de 1759, brigadier des Armées du Roy en 1768, Commandeur de l'Ordre Royal et Militaire de Saint-Louis, le 9 décembre 1771, enfin maréchal de camp le 1er mars 1780. C'était un brillant officier qui participa à la Guerre de Sept ans en Allemagne, de1759 à 1761. Son dossier conservé aux Archives historiques de l'armée de Terre, révèle l'estime dont il jouissait aussi bien auprès de ses supérieurs que des officiers placés sous ses ordres[1]. Étranger aux intrigues de la cour, comme son père, il eut à subir la volonté des princes, non sans amertume. En 1771, on lui retira, en effet, son régiment de la Reine-cavalerie, pour le donner au jeune comte du Barry. Tourny avait épousé, en janvier 1755, Antoinette Bénigne Bouhier de Lanthenay, fille du président du parlement de Bourgogne, qui décéda en 1784. Roucher fut chargé de rédiger l'épitaphe gravée sur son tombeau dans l'église de La Falaise et publiée dans l'*Almanach des Muses* de 1785 :

> Esprit, grâce, jeunesse, et fortune et beauté,
> Tous ces titres si chers, où notre orgueil se fonde,

[1] Service historique de l'armée de Terre, Dossier 4Yd 2694.

Tourny, dans un seul jour, hélas ! a tout quitté ;
Et possédant son âme en une paix profonde,
Sans effroi, sans regret, elle a vu fuir le monde,
Et s'avancer l'éternité.

Où se trouve le village de La Falaise si étroitement lié à la famille de Tourny ? Le poète en donne une description assez précise dans les notes du chant IV des *Mois* :

> La Falaise est le nom d'un Village situé à dix lieues de Paris, entre les villes de Mantes et de Montfort-l'Amaury, dans un vallon charmant que traverse, dans toute sa longueur, la petite rivière de Maudre, et qui remplit assez bien l'idée qu'on se forme de la fameuse vallée de Tempé[2].

Roucher connaissait bien cette petite vallée puisqu'il lui arrivait de parcourir à pied les quelque vingt kilomètres qui séparent Montfort-l'Amaury de La Falaise en suivant la rivière de la Mauldre. Rappelons que Roucher avait été nommé receveur des gabelles à Montfort-l'Amaury en septembre 1774, grâce à l'intervention de Turgot. Il avait trouvé là non seulement l'indépendance financière mais aussi une retraite propice à ses travaux poétiques et à l'achèvement de son grand poème.

En 1794, le 30 germinal an 2, prisonnier de Saint-Lazare, il ressuscitait le passé dans une lettre à sa fille Eulalie. La botanique était l'un de ses passe-temps favoris :

> Tout en ramassant des plantes, nous aurions poussé jusqu'à La Falaise-Tourny autrefois. Il y a là, dans cette longue vallée qu'arrose la Maudre, et qui est digne d'être visitée par les botanistes autant que chantée par les poètes, il y a là une riche moisson à faire. Je suis sûr que nous n'en serions pas revenus les mains vides. Deux ou trois jours d'absence de chez ton oncle[3], nous auraient suffi pour cette riche herborisation. Et puis, je t'aurais montré, dans cette excursion, les lieux, les sites divers qui font de La Falaise une Arcadie en France. Peut-être que tu y aurais retrouvé encore les inscriptions que le propriétaire y avait placées dans les endroits les plus piquants, et qui toutes étaient sorties de ma plume. Moi-même je les aurais revues avec plaisir ; car je les ai oubliées, du moins en partie, et je n'en ai point gardé de copie, à mon ordinaire, toutes les fois qu'il est question de fugitives. Cependant, j'en veux placer ici trois dont il me souvient. Tu ne seras peut-être pas fâchée de les conserver.
>
> Sur le plus bel arbre d'une saussaie où la Maudre entre et forme à droite, à gauche, de tous côtés, une foule de petits ruisseaux qui, murmurant à la fois, firent dire si joliment un jour à ta maman : *on ne sait auquel entendre*, on lisait ces vers :
>
> Amis de la vertu, venez sous cet ombrage,
> Venez et suivez dans son cours
> L'onde qui fuit, revient toujours,
> Fuit encore, et de son rivage
> Avec un doux murmure embrasse les détours.
> Votre âme ici plus reposée,
> Oubliant des humains le profane séjour,
> Croira voir se lever l'aurore du beau jour
> Qui vous attend dans l'Elysée.
>
> Dans un autre endroit où la Maudre, déjà près de son embouchure dans la Seine, ramasse toutes ses eaux et fait une chute en cascade bruyante ; sur un grand aulne que le hasard a fait naître, juste au milieu de la rivière, précisément à l'endroit où elle tombe, ces quatre vers animaient encore la scène :
>
> Quand le sort vous oppose un obstacle jaloux,
> Mortels, n'imitez pas cette bruyante source ;
> Sans murmure soumettez-vous,
> Et suivez en paix votre course.
>
> Enfin, dans un autre site, le plus beau de toute la vallée et où un véritable moulin tourne et moud pour les villages voisins, je faisais parler la rivière en ce quatrain :
>
> Le beau sans l'utile n'est rien.
> Riche, qui viens jouir de mon charmant rivage,
> Imite-moi ; sur ton passage,
> Comme moi, fais un peu de bien[4].

« Vallée de Tempé », « Arcadie en France », « Élysée », autant d'appellations empruntées au vocabulaire mythologique pour évoquer

[2] *Les Mois*, « Remarques du Chant IV », Paris, Quillau, 1779, p. 236.

[3] Pierre Roucher d'Aubanel, frère du poète, qui avait tenu pour lui le bureau de la réception des gabelles et lui avait ensuite succédé à cette charge.

[4] *Consolations de ma captivité*, Lettre CXV, Roucher à sa fille, Paris, an VI (1797), t. II, p. 92.

un lieu paradisiaque et idyllique. L'enthousiasme de Roucher pour ce havre de paix et de beauté rejoignait celui des propriétaires et créateurs de La Falaise.

La seigneurie de La Falaise fut acquise le 21 juillet 1714 par Aubert de Tourny, président de la Chambre des Comptes à Rouen et père de l'intendant de Bordeaux[5]. Il ne semble pas que des aménagements importants y aient été apportés avant que le domaine ne revint à son petit-fils Gallyot. Il est possible que l'intendant y ait séjourné au cours des trois années qui précédèrent sa mort survenue à Paris en 1760. Jusqu'alors il avait laissé à sa sœur, Mme de Grancey, et à son fils aîné, Claude Louis, avocat général au Grand Conseil, le soin de gérer le domaine. A partir de 1762, La Falaise appartient au plus jeune fils de l'intendant, Gallyot Louis, qui lui consacre une grande partie de sa vie. En 1808, dans un *Éloge de M. de Tourny, ancien intendant de la Guyenne*, prononcé devant la Société des sciences et arts de Bordeaux, François Jouannet donne une description précise de l'endroit :

> Bâti sur une colline, le château simple et modeste n'a de remarquable qu'un immense bassin d'eau vive, entouré de plantations agréables ; mais l'heureux emploi que M. Tourny sut faire de ces eaux abondantes, tient du prodige. Avant d'aller arroser les vallons, elles sont répandues ou ménagées avec tant d'art sur le vaste rideau de la colline, qu'elles y réunissent tous les accidents de la nature. Vous y trouverez des ruisseaux, des fontaines, des cascades, des étangs : ici l'eau paisible fait tourner d'utiles moulins ; là ce sont des torrents impétueux, des chutes bruyantes au milieu des rochers brisés, l'onde en courroux mugit et s'abyme dans les entrailles de la terre ; elle en ressort plus loin en mille ruisseaux qui s'égarent parmi les fleurs. Imaginez au milieu de ces riants tableaux, des cavernes, des gazons, des parterres, des cabanes, des tombeaux, tous les contrastes, mais disposés avec art, sans effort, à la distance nécessaire, pour que l'œil passe de l'un à l'autre sans fatigue. Tout est bien ; tout est à sa place. L'imagination y trouve ses rêves, le cœur ses sentiments, la gaieté un sourire, la mélancolie des pensées, tous les sens des jouissances. Quelques statues se montrent de loin en loin ; on les prendrait pour les âmes heureuses de ce nouvel Elysée[6].

[5] « L'acte de vente, daté du 21 juillet 1714, est conclu entre Jean Brossard, Président Trésorier de France et général de ses finances de la généralité de Caen, comme vendeur, et le président Aubert comme acheteur. » Acte de vente conservé à l'étude Delestre, anciennement Durant, à Paris. Voir Michel Lhéritier, « Tourny en Seine-et-Oise », dans *Bulletin de la Commission des Antiquités et des Arts du département de Seine-et-Oise*, t. 41 et 42, Rennes, 1924, p. 124.

Un parc avec cascades était l'ornement de la maison et la fierté des maîtres des lieux. Dans cet endroit de rêve, le poète avait également pu satisfaire sa curiosité pour les vestiges archéologiques. Ainsi écrit-il à sa fille, le 1er pluviôse an 2 :

> [...] j'avais vu à la Falaise, dans les jardins de feu madame de Tourny, l'urne funèbre d'un héros romain, mort en Auvergne, lieutenant de Jules-César. Le tombeau de ce capitaine avait été découvert depuis peu, et madame de Tourny avait en sa possession, il ne me souvient plus par quel moyen, tout ce que ce tombeau renfermait encore, quand il fut ouvert. J'ai tenu dix, trente et cent fois dans mes mains la lampe lacrymatoire[7], le petit pain qu'on plaçait auprès des morts, comme viatique de leur passage aux enfers ; ce pain était pétrifié, mais très reconnaissable encore. J'ai tenu surtout et examiné, d'un regard triste et mélancolique, les restes du guerrier réduit, par la combustion, en une espèce de pierre noirâtre de la grosseur d'à peu près deux fois ma tabatière. *Oh ! que l'homme ainsi fait est court*[8] !

La lecture du testament de Gallyot Louis de Tourny, établi à Paris le 26 septembre 1786 et conservé aux Archives nationales, permet de mieux comprendre l'admiration de Roucher pour La Falaise[9]. Sans postérité, Gallyot décide de léguer cette terre chère à son cœur à l'une de ses amies, la comtesse de Murinais, née Mlle Charon, « dont le goût pour le dessin et la peinture, l'attrait pour les paysages et la sensibilité pour leurs effets, la caractérisent ». Il lui laisse non seulement fief, seigneurie et dépendances de La Falaise mais aussi tout le mobilier y « compris tous les objets d'histoire naturelle et autres qui décorent la grotte d'Asor sous le rocher ainsi que l'armoire égyptienne et

[6] François Jouannet, *Éloge de M. de Tourny, ancien intendant de la Guyenne*, discours couronné, le 2 septembre 1808, dans la Séance publique de la Sté des Sciences et Arts de Bordeaux, Périgueux, chez F. Dupont, impr. de la Préfecture, 1809, p. 81-82.

[7] On appelait *lacrymatoire*, dans l'ancienne Rome, un vase ou une urne destinée à recueillir les larmes des proches d'un mort, recueillies lors de la cérémonie des funérailles. L'emploi adjectif du mot est rare.

[8] Lettre LVIII, Roucher à sa fille, t. I, p. 185.

[9] Archives nationales, Y 80, fol. 48-55.

tous autres objets de curiosité précieux ornant le tombeau allégorique de Vertumne et Pomone dans le grand verger et aussi ceux qui composent et décorent les monuments de sensibilité et qui se rencontrent dans les promenades accessoires de ce château». Il émet aussi le désir « que cette terre qu'il a toujours affectionnée » lui devienne aussi intéressante qu'agréable. Il rappelle combien le site est enchanteur et ses promenades variées, qu'elles réunissent des points de vue pittoresques à des tableaux magiques, qu'il a cherché à perpétuer. Il recommande à la comtesse de Murinais de prendre soin de l'entretien de la tenue des promenades mais aussi d'en augmenter encore les embellissements et les agréments pittoresques. « J'aime à me persuader, déclare-t-il, qu'en laissant subsister et soignant les monuments champêtres que mon cœur a élevés avec attendrissement à la mémoire d'objets qui me furent chers, elle réunira la mienne avec sensibilité à l'hommage que mon cœur a rendu à la leur. » .

Auparavant Gallyot de Tourny avait longuement expliqué qu'il souhaitait être inhumé non pas dans l'église Saint-Roch à Paris comme son père mais dans le caveau qu'il avait fait lui-même édifier dans la chapelle seigneuriale du village de La Falaise et où l'attendaient déjà sa femme et sa fille. En effet les Tourny ont perdu leur fille Anne Augustine Bénigne âgée de cinq ans et quatre mois en 1773. Ils décident de perpétuer son souvenir en établissant une rosière. Une pierre tombale déposée aujourd'hui au Musée Carnavalet en conserve le souvenir ému, tout en précisant les différentes étapes de la fondation. En mémoire de leur fille décédée, les seigneurs de La Falaise « ont fondé et établi à perpétuité pour la conservation des bonnes mœurs, la Fête et cérémonie de la Rosière en faveur des filles de cette Paroisse qui par leur vertu, sagesse et bonne conduite auront été jugées dignes de cet Honneur et conséquemment de la dot y attachée ainsi qu'il est porté en l'Acte de cet établissement et fondation du 11 Juin 1775, déposé le 25 Mai 1776 en l'Étude de Me Sauvaige notaire au Châtelet de Paris, sur lequel est intervenu Arrêt du Conseil d'État du Roy du 6 Septembre 1775, lettres patentes du 27 même mois enregistrées au Parlement de Paris le 13 Février 1776.

On commencera à célébrer pour la première fois la dite Fête et cérémonie de la Rosière le jour de la Sainte Trinité en l'An 1778 et elle continuera dans la suite des temps d'être célébrée tous les trois ans à pareil jour qui fut celui du Sacre du Roi Louis seize. »

L'inscription lapidaire est d'une exactitude parfaite. On trouve bien à la date du 6 septembre 1775, l'Arrêt du Conseil du roi homologuant l'établissement d'une fête de la rosière dans la paroisse de La Falaise, sur proposition du marquis de Tourny[10]. Et c'est bien en juin 1778, le dimanche de la Trinité, comme le rappelle Roucher dans ses notes, qu'eut lieu la première cérémonie.

Nous ne nous attarderons pas au couronnement de la Rosière tel que le poète l'a décrit dans les *Mois*. M. Roland Mortier en a donné une analyse exemplaire dans un article intitulé « Prélude à la fête révolutionnaire : la « fête bocagère » dans la poésie descriptive de la fin du 18e siècle. » paru en 1977 dans les *Fêtes de la Révolution*. L'auteur établit un parallèle entre la rosière de Salency telle qu'elle est décrite dans les *Fastes* de Lemierre et la rosière de La Falaise chantée par Roucher. Il souligne que « le couronnement de la Rosière prend, chez Roucher, une valeur sacrée, presque mystique». En fidèle disciple de Rousseau, le poète exalte les bons sentiments surtout lorsqu'ils surgissent à l'état naturel dans un groupe non encore pénétré de culture. Plus optimiste que Lemierre, Roucher « croit à l'innocence paysanne et à son pouvoir d'entraînement » (p. 79). Il « s'insurge contre la pratique qui tend à donner au couronnement de la Rosière un éclat officiel et une forme institutionnelle ». « Je me serais défendu de louer cette solennité champêtre, si le fondateur l'avait revêtue d'un appareil fastueux, peu convenable à la modestie de la vertu qu'on y couronne », proclame le poète dans ses notes. Cette déclaration lui valut une demande d'explication dans le *Journal de Paris* daté du 7 avril 1780, comme l'a rappelé ici-même M. Georges Buisson[11].

Dans une lettre datée de Versailles et signée « De la Forêt, avocat », le poète était requis, au nom de son « zèle du bien » et de son « honnêteté », de s'expliquer : « [...] vous faites, permettez-moi de vous le dire, une sortie un peu trop vive contre les Seigneurs dont le zèle a cherché à donner de l'éclat à cette cérémonie. La malignité peut faire des applications défavorables de votre Note : vous l'ignorez peut-être dans votre retraite ; je me crois obligé de vous l'apprendre : et je ne doute pas que vous ne vous empressiez d'effacer les impres-

[10] Archives nationales, E. 2516, fol. 236-237.

[11] Voir « Roucher après *les Mois* : une réputation étouffée ? dans *Ducis et Roucher*, *CRAC*, n° 5, 1985, pp 154-155.

sions que laisserait votre jugement, bien digne souvent de diriger celui du Public. Le *zèle du bien*, s'égarât-il dans les moyens qu'il emploie, est fait pour être respecté d'une âme comme la vôtre ». Roucher était soupçonné d'avoir visé personnellement quelques grands seigneurs. « C'est une personnalité dont quelques ennemis de la vertu qui n'a pu se cacher, et des talents qui sont faits pour la célébrer, veulent vous rendre coupable. J'ai donc lieu d'attendre une réponse ; votre honnêteté m'en est garant. »

Datée du 12 avril, la réponse de Roucher parut le 21 avril. Il récusait l'accusation mais sans rien rétracter de ses affirmations et protestait de sa bonne foi :

> Devais-je prévoir que des réflexions générales se transformeraient en une satire particulière contre des Citoyens respectables, les uns par leur naissance, les autres par des talents renommés, et tous par l'amour du bien public et des bonnes mœurs ? Certes, j'ai assez prouvé, je crois, tant en prose qu'en vers, combien je respecte tout ce qui est bon et honnête, pour mériter qu'on m'estime incapable d'avoir voulu faire outrage aux Modernes Instituteurs des Rosières !
>
> Il est vrai que j'ai blâmé les théâtres, les gardes, les cordons employés pour relever l'appareil du couronnement des Rosières ; mais les reproches que je me suis permis frappent également et les institutions nouvelles et l'ancienne institution de Salency ; car dans celle-ci, comme dans les autres, on a introduit la décoration d'un Cordon bleu. Pourquoi donc les séparer dans l'imputation gratuite dont on me charge ? C'est que les nouveaux instituteurs vivent encore, et que de les indisposer serait peut-être une assez douce jouissance pour certaines personnes.

Non seulement le poète n'entendait ne rien changer à ses remarques : « Ce que j'ai écrit, je l'ai pensé, et ce que j'ai pensé, je le pense encore ». Mais aussi il espérait que ses réflexions inspireraient la réformation des fêtes de la rosière trop solennelles. Fidèle à son idéal de franchise même indélicate, le poète concluait avec hauteur : « Je compare l'Homme de lettres à un Archer qui vise droit au but devant lui, sans regarder ni à droite, ni à gauche. La flèche part ; si quelque fourvoyé la croise au passage et la reçoit, qu'il s'en prenne à lui seul, il s'est percé lui-même ».

Parmi les Rosières dénoncées pour leur excès de fastes se trouvait en premier lieu la Rosière de Salency dont les origines remontaient au 6ème siècle avec saint Médard et qui bénéficia d'une remise à l'honneur dans la seconde moitié du 18e siècle. Particulièrement célèbre, elle servit plus ou moins de référence à toutes les rosières. Roucher la citait nommément. Mais il visait également d'autres rosières de création ancienne ou plus récente. Les Rosières fleurissaient en France. On peut en répertorier une dizaine dans l'Ile-de-France en 1778.

Le poète a tenu à donner un relief tout particulier à la Rosière de La Falaise, en la choisissant comme thème de la troisième gravure pour illustrer son poème. Si l'on en croit une lettre citée par Antoine Guillois et adressée à Tourny par l'auteur deux semaines à peine après la parution des *Mois*, le 6 mars 1780, Roucher n'était pas pleinement satisfait par le travail réalisé par Marillier (voir notre illustration, ci-dessus p. 88). Il aurait souhaité que Greuze, pour lequel il avait une profonde admiration, dessinât lui-même la scène. « Madame de Tourny et vous, monsieur, vous mettez trop de prix à la gravure de votre rosière. Le dessin n'est pas ce que je voulus qu'il fût, encore moins ce qu'il devait être. Je le souhaitais de la main de M. Greuze ; lui seul était fait pour traiter ce sujet. Il m'avait promis de s'en charger. Mais ses occupations l'ont empêché de remplir sa parole. Alors je me suis vu contraint de m'adresser à qui j'ai pu. » La gravure manquait de la simplicité rurale que Roucher avait voulu souligner dans ses vers.

Le marquis de Tourny comptait parmi les admirateurs inconditionnels de Roucher et il sut le lui dire. Sensible à ses louanges, le poète lui répondit : « Vous avez couru avec trop de distinction une autre carrière où l'on poursuit également la gloire pour penser qu'on s'y refuse, lorsqu'elle arrive. Ainsi, j'avouerai sans honte que je suis flatté que vous m'ayez jugé poète[12] ».

Quatre mois plus tard, en juillet 1780 le marquis de Tourny remettait à Roucher un manuscrit autographe de vingt-cinq pages, qu'il avait intitulé *Extraits du poème des Mois*, preuve s'il en était besoin qu'il avait bien lu l'ouvrage dans son entier. Ce manuscrit a été pieusement conservé jusqu'à aujourd'hui par les descendants du poète. La lecture n'en est pas sans intérêt. Le sous-titre du manuscrit est plus fidèle au contenu du recueil. Plus que d'extraits, il s'agit bien d'un

[12] Lettre du poète au marquis de Tourny, citée par Antoine Guillois dans *Pendant la Terreur, le poète Roucher*, Paris, Calmann Lévy, 1890, p. 81.

Aperçu des tableaux peints dans le poème des Mois. Au milieu d'une énumération somme toute assez froide et peu originale, on remarque cependant quelques annotations plus personnelles. On devine ainsi que le lecteur attentif a été particulièrement séduit par la « charmante description des fleurs et surtout de la sensitive » au chant III, par les « délices de l'ombrage des forêts pour les âmes sensibles en opposition avec les plaisirs tumultueux des villes » au chant V, par la « description d'un Bocage ressemblant à celui de La Falaise » au chant VII :

Un vallon, traversé de ruisseaux diaphanes,
Une grotte mousseuse, un coteau verdoyant,
D'un bocage touffu le sentier tournoyant ;
Voilà, voilà les lieux où se plaît la Nature.
Là, vos yeux et vos pas errants à l'aventure,
Par un charme innocent tout-à-coup arrêtés,
Flotteront suspendus entre mille beautés.
Vous verrez des troupeaux les courses incertaines ;
Vous boirez cet air pur, exhalé des fontaines ;
Votre oreille charmée écoutera le chant
Du laboureur joyeux, qui sillonne son champ :
Les couleurs de son front par le hâle noircies,
Ses vénérables mains dans les travaux durcies,
Vous forceront peut-être à respecter un Art
Qui n'obtenait de vous qu'un dédaigneux regard.

La sensibilité du lecteur rejoignait celle du poète. Ainsi au chant XII, il relevait après les « devoirs pieux que les anciens rendaient dans ce mois [de février] aux mânes des Morts, le tableau de sensibilité de la part du poète pour celle de sa mère ». Il semblait adhérer aux pensées philosophiques de Roucher « sur la manière dont on doit envisager la mort sans la voir aussi farouche qu'on la peint ». Les notes étaient à leur tour soigneusement examinées. Au chant V, Tourny qualifiait d'instructive la dissertation sur la poésie orientale et sur la poésie hébraïque, d'intéressants les détails sur le travail des castors, de « curieuses » les remarques sur les montagnes de la Suisse et sur les débordements périodiques et féconds du Nil. Avait-il donc vieilli d'une année, celui qui avait su être en trois mois, un lecteur si attentif des *Mois* ? L'histoire ne le dit pas. Seule la mort devait disten-

dre les liens du poète avec les seigneurs de La Falaise. Le marquis de Tourny décéda le 29 octobre 1787.

Que devint son cher domaine tant apprécié de Roucher ? Dans son testament, Tourny avait laissé des instructions très précises à respecter après sa mort. Il désirait que son cœur soit séparé de son corps, qu'ils soient embaumés l'un et l'autre, que son corps soit enseveli dans un cercueil de plomb sur lequel seraient gravés ses noms, âge, qualités, grade et jour de son décès. Son cercueil serait transporté ensuite à La Falaise et placé sur des tréteaux de fer dans le caveau de sépulture qu'il avait fait construire sous la chapelle seigneuriale dans l'église paroissiale de La Falaise, où reposaient déjà les cendres de sa femme et celles de sa fille. Il souhaitait que son cœur fût mis dans une boîte de plomb de sa forme, laquelle serait placée dans une boîte d'argent de même forme et dorée, puis porté à la chapelle du château de La Falaise. Il y serait placé sur un mausolée en marbre orné avec simplicité et composé de la statue en marbre blanc d'une jeune fille de seize à vingt ans, décorée des attributs et ornements de la Rosière, tenant dans ses mains une urne elle aussi de marbre blanc sur laquelle serait posé le cœur. La jeune paysanne regarderait ce cœur avec reconnaissance et paraîtrait le présenter avec complaisance. Une inscription en lettre d'or et en français sur un marbre noir devait rappeler aux habitants de La Falaise, lorsqu'ils entreraient dans la chapelle, l'attachement qu'avait toujours eu pour eux ce cœur qu'ils avaient sous les yeux.

Le marquis de Tourny avait choisi Duval d'Épremesnil, conseiller au parlement de Paris, comme exécuteur testamentaire. Comme preuve de son estime et de son amitié, il lui laissait un diamant d'une valeur de 20 000 livres Les dernières volontés du défunt furent scrupuleusement remplies. Le mausolée fut exécutée selon ses vœux. Le musée Jacquemart-André à l'abbaye de Chaalis en conserve aujourd'hui le modèle en terre cuite, qui servit à l'exécution du marbre grandeur nature. Sculpté par François-Nicolas Delaîstre, il fut exposé au Salon de 1793, sous le n° 86[13]. Le marbre demeura assez longtemps à La Falaise. Déplacé quand la chapelle fut détruite et

[13] Cf. *La Révolution française et l'Europe. 1789-1799*, Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1989, tome I, p. 273-274.

placé dans le vestibule du château de La Falaise, il serait aujourd'hui en Russie.

Quant au domaine de La Falaise, la comtesse de Murinais s'appliqua à l'entretenir. Il traversa sans aléas notoires la Révolution française. À la mort de Mme de Murinais, survenue en 1826, son fils, garde du corps du roi Charles X, en devint propriétaire. Il le laissa tomber à l'abandon. Vers 1850, la terre de La Falaise trouva un nouvel acquéreur en la personne de Pinard, maître de forges et bientôt député au Corps législatif du Second Empire. Ce dernier fit aussitôt établir les plans d'un nouveau château plus vaste et de style Henri II, et il finança en 1861 la restauration de l'église paroissiale. Mausolée et pierre tombale furent démontés. Le mobilier de La Falaise fut dispersé au cours d'une grande vente à Drouot, le 10 novembre 1919. De nouveaux aménagements furent apportés par un autre propriétaire en 1925. Enfin le château de La Falaise est aujourd'hui la propriété de la ville de Puteaux qui y installa une école puis une maison de retraite, enfin un terrain de campement l'été. L'ensemble est assez délabré.

Dans le parc subsistent la grande pièce d'eau, alimentée par les sources situées au sud du château, le pigeonnier, la cascade actuellement à sec, utilisant un banc de rocher, l'allée des tilleuls, longue de 180 mètres, un sentier d'environ 130 mètres qui donne accès au secteur paysager du parc, réalisé par Tourny, la petite Suisse, avec une ancienne maison champêtre en ruine, une source d'eau qui alimentait autrefois l'Élysée, une suite de bassins en palier rapides, la pierre d'Azor, énorme bloc tourmenté détaché de la « falaise » de calcaire très dur, qui cachait une grotte aujourd'hui envahie par l'eau, l'île des Amours, bloc plus modeste jadis entourée d'eau, enfin un bâtiment assez singulier, abritant le « bélier » qui refoulait l'eau. Cette petite Suisse est aujourd'hui dans l'abandon le plus total. Les arbres y formaient une très belle futaie : un hêtre colossal de 40 mètres de haut subsiste[14]. Un sauvetage est encore possible. Des agriculteurs du nom de Gilbert, patronyme de la première rosière couronnée à La Falaise et chantée par Roucher, demeurent toujours dans le village.

[14] Pour une description plus précise de l'état du domaine, voir Daniel Bricon, « Un village...Un château...La Falaise » dans *Bulletin du Centre de recherches archéologiques de la région mantaise*, N°8, Épone, mars 1989, pp. 7-26.

Les jardins de La Falaise comptaient parmi les plus remarquables de la fin du XVIIIème siècle. Si Delille ne les a pas chantés dans ses *Jardins* (1782), il s'en explique dans une note du premier chant : « Je n'ai pu nommer tous les jardins agréables qui ont été faits depuis quelques années. Il en est plusieurs qui auraient mérité de l'être ; et de ce nombre sont : La Falaise, Morfontaine, Roissy, La Malmaison, agréable par la beauté de ses bois, de ses eaux, de ses vues, et de sa situation ».

Roucher, quant à lui, partageait totalement la sensibilité rousseauiste des Tourny qui avaient présidé à l'aménagement de ces jardins de La Falaise et à la fondation de la Rosière. Il adhérait pleinement à son programme architectural. Peut-être même avait-il participé à leur conception ? Ses inscriptions en soulignaient certains des attraits pittoresques. D'autres contemporains demeurèrent totalement insensibles et imperméables au charme qui s'en dégageait. Par exemple le voisin Hérault de Séchelles, seigneur d'Épône, n'a retenu que le ridicule de ce qu'il considère une sensiblerie exacerbée, dans ses *Pensées et anecdotes* :

> La douleur a des charmes, sans doute, et cela est heureux pour l'homme destiné presque exclusivement au malheur. Mais avant d'attendrir, il faut y préparer, autrement les larmes ne viendront pas, quelque touchant que soit l'objet, et des urnes sans douleur, mais non sans art, obtiendront ce que des cendres réelles n'ont pu arracher. J'en ai un exemple sous les yeux. À Falaise, M. de Tourny a répandu dans différentes parties de son jardin les tombeaux de son père, de sa fille, de son ami et d'une momie. Croiriez-vous que le mieux enterré de tout cela c'est la momie ? Elle est au fond d'un noir souterrain, où trente marches conduisent, tandis que le père, la femme, la fille, l'ami, sont jetés en plein champ, comme des betteraves. Aussi, je l'avoue, quelques intéressantes que furent ces inscriptions :
>
> À MA FEMME, À MON PERE, À MA FILLE,
>
> je n'ai pleuré que la momie[15].

Avec son cynisme habituel, non dénué d'esprit ni de justesse, Hérault de Séchelles marquait toute la distance qui pouvait le séparer

[15] Hérault de Séchelles, *Œuvres littéraires* publiées avec une préface et des notes par Emile Dard, Paris, Librairie académique Perrin, 1907, p. 246-247.

de l'univers rousseauiste presque religieux de Tourny, dont Roucher s'était fait l'interprète dans les *Mois* :

Ici de la Vertu c'est la pompe paisible !

Un émule de Du Bartas au siècle des Lumières : Dulard (1696-1760)

Gilles BANDERIER

Il reste encore beaucoup à penser, à dire et à écrire sur le renouveau de la poésie descriptive 18e siècle. On souhaitera que la livraison des *Cahiers* que le lecteur tient entre les mains permît de présenter à la fois un bilan des connaissances acquises et de nouvelles pistes de recherche, en des temps où les *terrae incognitae* de l'érudition se font bien rares[1].

Paul-Alexandre Dulard n'est point la figure la plus haute de ce mouvement mais, à coup sûr, une des plus curieuses[2]. Né à Marseille le 8 mars 1696, il étudia d'abord la médecine ; sa vocation hippocratique fut toutefois contrariée par ses parents, qui jugeaient (à tort ou à raison) le commerce plus lucratif, ce qui n'empêcha pas notre homme d'être un des membres fondateurs de l'Académie de Marseille. Avant de s'éteindre le 7 décembre 1760, il donna plusieurs ouvrages, qui lui valurent trois distinctions aux Jeux Floraux. Un poème (de sept mille vers) en particulier connut un certain succès, attesté par plusieurs éditions : *La Grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature* (édition originale : 1749). Le titre en dit assez long sur l'intention apologétique de l'auteur, qui rencontre le *Spectacle de la Nature* de l'abbé Pluche ; ce qu'avaient déjà vu les critiques du temps[3]. Mais Dulard rencontre

---

[1] Il ne m'a pas été possible de présenter ce bref exposé lors de la journée d'étude du 16 mars 2002, à laquelle m'avaient aimablement convié François Jacob et Jean-Noël Pascal. Je les remercie d'avoir accepté malgré tout qu'il paraisse parmi les autres communications.

[2] Voir les analyses très fines d'Edouard Guitton, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 95-98.

[3] « Lucrèce a mis en vers la philosophie d'Épicure. M. Dulard de l'Académie des Belles-Lettres de Marseille, vient de faire le même honneur au *Spectacle de la Nature*, ouvrage célèbre de M. Pluche. Il a conçu et exécuté le dessein d'embellir du coloris poétique le tableau de l'Univers » (Fréron, *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Londres et Paris, Duchesne, 1752, t. III, p. 130-131). Observation analogue chez l'abbé Joseph de La Porte : « [...] l'ouvrage jusqu'au sixième chant, n'est à proprement parler, que le *Spectacle de la Nature*, mis en vers par le poète Ronsard ; avec cette différence,

également — en toute conscience — un devancier vieux de près de deux siècles, Du Bartas (1544-1590), dont la *Sepmaine*, publiée en 1578, fut jusque vers 1630 environ un éclatant succès de librairie. Composée de sept chants (chiffre impair inhabituel pour un poème long[4]), cette *Sepmaine* paraphrasait en plus de six mille alexandrins les premiers versets de la Genèse. L'extraordinaire fortune éditoriale de ce poème et son corollaire (même en 1750, il ne devait pas être très difficile de mettre la main sur un exemplaire[5]) avaient laissé des traces. Il n'est pas impossible que la réception en France du *Paradis perdu* de Milton, qui doit tant à la traduction par Sylvester de la *Sepmaine*, ait contribué à cet affleurement de Du Bartas parmi la conscience littéraire des Lumières[6].

que celui-ci y eut mis plus d'imagination, plus de vivacité, plus de force » (*Observations sur la littérature moderne*, Londres-Paris, Duchesne, 1752, t. I, p. 288).

[4] Dulard divisera la matière de son poème en un nombre identique de chants, ce qui avait troublé un de ses plus vigoureux critiques, l'abbé de La Porte : « Il contient sept chants. Ce nombre est mystérieux, et renferme quelques secrets que l'auteur n'a pas jugé à propos de nous dévoiler. Dans le premier, on expose tout ce qui est contenu dans le ciel astronomique ; dans le second, on parle de la mer ; on trace dans le troisième le tableau de la terre considérée comme élément ; le quatrième offre le spectacle de la campagne ; le cinquième traite des oiseaux, des insectes, des reptiles, des quadrupèdes ; dans le sixième, on analyse l'âme de l'homme et ses facultés, et dans le septième enfin, on examine son cœur et ses affections » (*op. cit.*, p. 276).

[5] Dans son compte rendu, Fréron cite les premiers vers du poème de Du Bartas, en ajoutant : « Les sept jours de la *Semaine* sont remplis de ce bas comique » (p. 132). Au préalable, le critique avait noté : « Il est vrai que Du Bartas essaya de [...] défricher [ce sujet] dans le seizième siècle. Mais ses travaux n'y firent éclore que de mauvaises herbes. Personne ne lit aujourd'hui sa *Semaine*, qui de son temps lui fit beaucoup d'honneur, et lui valut même le titre de *Prince des Poètes Français*. Que les Auteurs estimés de leur vivant comptent après cet exemple sur les suffrages de la postérité ! Combien y en a-t-il dont les ombres plaintives iront se consoler avec les tristes mânes de Du Bartas des mépris de nos descendants ! Ce dernier n'avait pas les moindres notions de physique. Une imagination sans jugement et sans goût était son mérite unique » (p. 131). À comparer avec la page que Goethe consacre à Du Bartas dans les remarques jointes à sa traduction du *Neveu de Rameau* publiée à Leipzig en 1805 (*Rameaus Neffe*, « Anmerkungen », *Sämtliche Werke*, Bd. VII, hrsg. N. Miller und J. Neubauer, München, Hanser, 1991, p. 664)

[6] Comme le remarquait Édouard Guitton, « quelque chose de la gloire de Du Bartas survit en plein 18e siècle. On accepte l'analogie des projets, mais on rejette le grouillement interne et le mysticisme. Delille a Du Bartas sur sa table de travail. Louis Racine le juge avec sévérité » (*op. cit.*, p. 41). Une note de Delille, au chant III de *L'Homme des champs*, est ainsi rédigée : « Guillaume de Saluste du Bartas, auteur, in-

Dulard ne va naturellement pas jusqu'à s'inscrire sous le patronage d'un auteur qui, son heure de gloire passée, avait fini par représenter un parangon du mauvais goût[7]. Une seule phrase lui suffit pour rappeler son devancier et l'éloigner en même temps. Dans les premières éditions, on lit qu' « il paraît surprenant qu'un sujet qui réunit ces deux grands avantages [admirer la Nature et en célébrer la grandeur], n'ait point encore été traité en Poésie : car l'avoir traité comme a fait parmi nous du Bartas, dans sa *Semaine*, c'est-à-dire, en style Tudesque, et sans les moindres notions de Physique, c'est assurément l'avoir laissé encore tout neuf[8] ». À partir de 1758, l'auteur s'exprimera en termes guère plus flatteurs : « Notre Parnasse, si abondant en tous les genres, avait à se reprocher une stérilité dans celui-ci : car il faut compter pour rien la *Semaine* de Du Bartas, ouvrage informe, écrit d'un style barbare, sans goût, et sans les moindres notions de Physique[9] ». Dans le plaidoyer *pro domo* que constitue sa préface, Dulard critique Du Bartas juste assez pour légitimer sa propre entreprise. Que cela ne fasse toutefois pas illusion : il lui doit beaucoup plus qu'il n'ose l'avouer. Le plan en sept chants, tout d'abord, est à quelques détails près celui de la *Sepmaine*. C'est également au poème bartasien, rencontré on ne sait comment, que Dulard emprunte, selon toute vraisemblance, le principe des notes explicatives abondantes, voire pléthoriques, qui accompagnent sa propre œuvre. En effet, trois ans

connu aujourd'hui, de beaucoup de poésies et d'un grand poème sur la création, intitulé *la Semaine*. Il a été non seulement poète, mais négociateur et vaillant capitaine ; et aucun de ces titres ne l'a sauvé de l'oubli » (*Œuvres*, Paris, Michaud, 1824, t. VII, p. 353).

[7] On se reportera aux études complémentaires de Robert Garapon (« Sur la renommée posthume de Ronsard et de Du Bartas », *Œuvres et critiques*, VI-2, hiver 1981-1982, p. 53-59) et Michel Magnien (« Du Bartas en France au 17e siècle », *Du Bartas (1590-1990)*, p. p. James Dauphiné, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1992, p. 45-80). Tout à son travail d'éreintement, l'abbé de La Porte en arrive presque à réévaluer le vieux poète, puisqu'il considère que l'œuvre de Dulard est « assez semblable à la *Semaine* de Du Bartas ; excepté, qu'il y a dans celle-ci moins de termes d'art, moins de dissertations physiques, et par conséquent moins d'aridité, moins de sécheresse », *op. cit.*, p. 279).

[8] Paris, Desaint, Saillant, Despilly, 1751, p. II.

[9] Paris, Saillant, Despilly et Desaint, 1767, p. XI-XII. En note, p. XI : « Ce Poème parut en 1578, et fut alors aussi estimé qu'il est méprisé aujourd'hui ; mais il n'y avait en France, dans ce siècle-là, ni poésie, ni physique, ni goût ».

après l'édition originale, le pasteur genevois Simon Goulart (1543-1628) avait pourvu la *Sepmaine* d'un commentaire, de plus en plus ample, et qui allait être reproduit dans la plupart des éditions. Dulard n'a pas attendu qu'un hypothétique exégète lui propose ses services et a préféré se charger lui-même de la besogne[10]. Notons toutefois que le poème glosé était revenu au goût du jour. Xavier de Maistre a dit ce qu'il fallait penser de cette mode — puisque c'est bien de cela qu'il s'agit — des commentaires joints à des œuvres poétiques[11].

La réalisation de l'œuvre entière semble enfin ressortir au projet bartasien. Selon l'idée de saint Paul, on part des créatures pour parvenir au Créateur[12]. La mise en listes du monde s'impose donc. Si Dulard renvoie au rang des chimères de l'esprit humain certains prodiges décrits par Du Bartas :

> [...] j'ai rejeté bien des faits avancés sans preuves par les Anciens, certainement mois exacts physiciens que les Modernes, comme l'existence du Phénix, la force de la Remore, la génération du Basilic, et l'effet de son regard sur l'homme, les vertus de la Mandragore, etc., erreurs longtemps accréditées, mais enfin reconnues, et mises au rang des fables [13] ;

il n'en conserve pas moins d'autres « pages à faire », telle la description de la torpille[14], à laquelle s'était déjà exercé le poète du 16e siècle.

[10] Ces gloses furent appréciées de Fréron : « Les notes, qui sont en grand nombre, m'ont paru généralement estimées, et avec justice. Elles servent ou à éclaircir le texte, ou à communiquer au lecteur des recherches curieuses sur la physique spéculative et expérimentale » (*ibid.*, p. 133-134).

[11] « [...] dans le poème en vingt-quatre chants que j'ai composé depuis lors, et qui sera publié avec *la Prisonnière de Pignerol*, je n'ai pas cru nécessaire jusqu'à présent de commencer les vers ; mais j'ai mis au net cinq cents pages de notes, qui forment, comme on le sait, tout le mérite et le volume de la plupart des poèmes modernes » (« Expédition nocturne autour de ma chambre », chapitre XII, *Nouvelles*, éd. Pierre Dumas, Piero Cazzola et Jacques Lovie, Genève, Slatkine [*Bibliothèque Franco Simone*, XII], 1984, p. 95). Voir les remarques de Christian Leroy, *La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours. Histoire d'un genre*, Paris, Champion, 2001, p. 110.

[12] « [...] les perfections invisibles de Dieu, sa puissance éternelle et sa divinité, se voient comme à l'œil, depuis la création du monde, quand on les considère dans ses ouvrages » (*Romains*, 1, 20 ; trad. L. Segond).

[13] Édition de 1767, p. XXIX.

[14] Chant II, éd. cit., p. 78-80.

Dulard goûte fort les périphrases, ce qui constitue un autre trait bartasien :

> L'animal, destructeur de la souris timide ;
> Et celui dont l'Arabe en Asie est le guide,
> Qui, d'un genou flexible, à terre s'abaissant,
> Reçoit et porte au loin le faix le plus pesant[15].

Faut-il lourdement insister sur l'échec de cette tentative de régénération de la poésie descriptive, *via* la poésie encyclopédique de la Renaissance ? Même si Dulard sut trouver un public durant quelques années, celui-ci l'abandonna vite[16]. Cette désaffection rapide doit-elle être mise en parallèle avec le discrédit qui frappait Du Bartas ? Détail curieux : Fréron, dans une recension par ailleurs enthousiaste, déplorait que l'auteur ne fût point parisien[17]. L'air de la capitale n'eut pas manqué d'atténuer les défauts de son style. On a fait exactement le même reproche au Gascon qu'était Du Bartas, peu soucieux du bon ton de mise à la cour des derniers Valois. Fixé de bonne heure à Paris, Delille put échapper à cette critique.

[15] Chant V, éd. cit., p. 270-271.

[16] Édouard Guitton signale que, dès 1770, Gallien de Salmorenc publia à Liège une édition abrégée du poème de Dulard, en deux mille vers (contre sept mille). Sur ce procédé, qui anticipe les *digests* modernes et que l'on appliqua à d'autres poèmes longs, voir « Balzac et Pierre Le Moyne », *Les Cahiers haut-marnais*, n° 205-206, 1996, p. 14-24 et « Du *Saint Louis* à la *Louisiade* : note sur la réception du P. Le Moyne au 18e siècle », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, XXV, 49, 1998, p. 595-599.

[17] « Quel dommage qu'un talent si heureux n'ait pas été cultivé dans la Capitale ! Il n'est pas étonnant qu'on rencontre dans un si long ouvrage quelques vers durs, et des tours singuliers où l'on reconnaît le dialecte méridional. Mais ces taches légères sont effacées par de vraies beautés, et n'ont pas empêché ce Poème de parvenir au bout de six mois à une seconde édition, déjà presque épuisée » (*ibid.*, p. 140-141). L'abbé de La Porte fut moins indulgent : « (...) on y aperçoit, comme dans tous les autres chants qui composent ce poème, des barbarismes sans fin, des solécismes nombreux, des termes bas, des expressions surannées, des épithètes mal choisies, des vers ridicules, des métaphores outrées, des images gigantesques, des peintures dégoûtantes » (*ibid.*, p. 279).

Jacques Delille, tel qu'en lui-même enfin...

(Le plus répandu des portraits de Delille, en frontispice de l'édition in-4° sur deux colonnes de la collection du Panthéon littéraire de Desrez, reprise un grand nombre de fois par Firmin Didot pendant tout le 19e siècle.)

Sur la ménagerie des poètes descriptifs

Jean-Noël PASCAL

À la mémoire de Marcel Barral

Impossible de négliger, quand on considère la surabondante production des poètes descriptifs à partir des années 1770, l'influence déterminante du développement de l'histoire naturelle et de son principal artisan, au temps des Lumières : Jacques Delille, tout le premier, auteur d'un assez médiocre quatrain à mettre sous le portrait du grand naturaliste[1], revendique à différentes reprises sa dette envers Buffon, auquel il reproche cependant, dans un passage emphatique de *L'Homme des champs*, d'avoir trop peu quitté son cabinet et par conséquent fait trop de confiance aux livres des voyageurs ; « Gloire, honneur à Buffon », s'écrie notre poète[2] :

---

[1] Ce quatrain fit couler en son temps, dit-on, beaucoup d'encre... Le rédacteur de *l'Almanach des Muses*, Sautereau de Marsy, en imprima une version fautive qui en accentuait encore la maladresse. La Harpe le commente dans sa *Correspondance littéraire* (*Œuvres de La Harpe*, Paris, Verdière, 1820, t. XII, lettre 258 ; voir aussi C. Todd, *Letters to the Shuvalovs*, *SVEC*, 108, 1973, pp. 304-307) à l'occasion de l'utilisation maligne qu'en fait Rivarol, en 1788, dans son *Petit Almanach de nos grands hommes*. Voici ces *Vers pour le portrait de M. le comte de Buffon* (*Œuvres de J. Delille*, Paris, Lefèvre, 1844, t. II, p.509 ; mon édition de référence dans le cours de cet exposé) :

La nature, pour lui prodiguant sa richesse,
Dans son génie et dans ses traits
A mis la force et la noblesse :
En la peignant, il paya ses bienfaits.

Dans l'*Almanach des Muses* de 1778 (p. 192), le dernier vers devenait : *En la peignant, il peignit ses bienfaits*. On sait, évidemment, que Lebrun (*Ode à M. de Buffon*, 1779) et André Chénier (*L'Invention*) ont, tout comme Delille, chanté les louanges de Buffon, et que Voltaire (ce n'est pas forcément, dans sa bouche, un compliment) voyait en lui un poète en prose... Quant aux quatrains pour son portrait, ils furent apparemment très nombreux. Voici celui que proposa Saurin (*Almanach littéraire*, 1779, p. 162) :

Heureux confident d'Uranie,
Il sut à la Nature arracher son bandeau.
Sur son front brille le génie,
Dans ses mains, Michel-Ange a remis son pinceau.

[2] *L'Homme des champs* [1800], III, t. I, pp. 167-168 (en prélude à l'évocation des volcans d'Auvergne.)

Mais il quitta trop peu sa retraite profonde ;
Des bosquets de Montbard, Buffon jugeait le monde :
À des yeux étrangers se confiant en vain,
Il vit peu par lui-même ; et, tel qu'un souverain,
De loin, et sur la foi d'une vaine peinture,
Par ses ambassadeurs courtisa la nature.

On passera sur l'amphibologie un peu gênante du dernier de ces vers, où la grammaire préférerait que ce fût la nature qui eût des ambassadeurs, plutôt que le roi des naturalistes, auquel un peu plus loin[3], dans le même poème, l'hommage rendu, moins alambiqué, est sans doute plus significatif : le savant y apparaît comme le guide qui apprend à lire le sens des phénomènes et accompagne le poète dans sa minutieuse et enthousiaste exploration descriptive. Donc comme une caution revendiquée... L'ambition d'être, dans son domaine spécifique qui est celui de la poésie, un autre Buffon n'est d'ailleurs probablement pas étrangère à Delille[4], et c'est sans aucun doute dans la description poétique des animaux qu'elle trouve sa plus brillante illustration.

Qu'on se rassure : il n'entre pas dans mon propos d'aujourd'hui de conduire une comparaison suivie, qui serait longue et fastidieuse, entre *l'Histoire naturelle* et les différents poèmes descriptifs de « notre Delille », pour reprendre une expression de La Harpe[5]. Ce que

[3] *L'Homme des champs*, *ibid.*, p. 169 (Delille a convoqué Linné peu auparavant : le poème explore maintenant le milieu marin) :

Souvent avec Buffon vos yeux y viennent lire
Les révolutions de ce bruyant empire,
Ses courants, ses reflux, ces grands événements
Qui de l'axe incliné suivent les mouvements.

[4] C'est cependant Rosset, l'auteur de *L'Agriculture* [1774], qui bénéficie dans le *Lycée* de La Harpe (Paris, Costes, 1813, t. VIII, p. 97) d'un compliment qui le compare à Buffon, après une citation partielle de sa description du coq, au chant VI de son poème. Voir *L'Agriculture*, seconde édition, Paris, Moutard, 1776, pp. 222-224. Je citerai désormais cette édition.

[5] Je ne comparerai pas non plus systématiquement, même si la tentation est grande, les poètes descriptifs aux fabulistes, qui sont cependant assez naturellement des peintres animaliers.

je souhaite faire, seulement, c'est parcourir la « ménagerie[6] poétique » de l'abbé Virgile et de quelques-uns de ses rivaux ou émules, sans prétendre aucunement à l'exhaustivité[7], afin d'en tirer quelques considérations sur leur pratique de la poésie descriptive tout en faisant entendre leurs voix. Nous allons voir que d'assez nombreuses espèces sont, si l'on ose dire, *représentées*.

***

À la ménagerie, au temps de Marie-Antoinette à Trianon, appartient de plein droit la basse-cour, sur laquelle règne **le coq**. Dans *Les Jardins* de Delille, la ferme du chant IV, microcosme emblématique d'un âge d'or révolu, est peuplée de volatiles divers, mais d'abord de volailles[8] :

À leur tête est le coq, père, amant, chef heureux,
Qui, roi sans tyrannie, et sultan sans mollesse,
À son sérail ailé prodiguant sa tendresse,
Aux droits de la valeur joint ceux de la beauté,
Commande avec douceur, caresse avec fierté ;

[6] *Ménagerie*, si l'on se fie à l'édition de 1798 du *Dictionnaire de l'Académie*, signifie « lieu bâti auprès d'une maison de campagne pour y engraisser, y élever des bestiaux, des volailles, etc. », aussi bien que « dans les maisons des Princes, [...] lieu où se tiennent des animaux étrangers et rares ». J'ai préféré ce terme à *bestiaire*, qui à l'époque ne désignait encore que la catégorie de gladiateurs destinés à combattre, aux temps de la Rome antique, les fauves dans l'arène.

[7] Je m'en tiendrai à quelques animaux dont le traitement m'a semblé significatif, souvent d'ailleurs en emboîtant le pas des anthologistes du début du dix-neuvième siècle, dont j'aurais volontiers étudié les choix parmi le corpus descriptif, si notre colloque n'avait déjà été largement pourvu en études de réception. Tant le manuel de Noël et Laplace (*Leçons françaises de littérature et de morale*, 1804, innombrables rééditions — un succès éditorial très supérieur à celui du moderne Lagarde et Michard — avec des corpus accrus en prise constante sur l'actualité littéraire) que ceux de Lemonnier (*Nouvelles Leçons de littérature*, 1822), de Lebrun de Charmettes (*Études de littérature et de morale*, 1822 ; le compilateur est un poète lui-même, auteur d'une *Orléanide*) ou de Berriat Saint-Prix (*Nouvelles Leçons françaises de littérature et de morale*, 1835) sont remplis de « belles pages » empruntées aux poètes de l'école de Delille, dans des sections intitulées *Tableaux* et *Descriptions*. Il y eut même des anthologies strictement consacrées à la poésie descriptive, comme celle de Fréville (*Lectures poétiques, morales et descriptives*, Paris, Genets, 1810). Quoi qu'il en soit, je suis pleinement conscient de tout ce que j'ai dû laisser de côté, souvent à regret, car bien des descriptions animalières, en plus de leur caractère significatif, ont d'indéniables qualités d'écriture.

[8] Delille, *Les Jardins*, IV, t. I, p. 97.

Et, fait pour les plaisirs, et l'empire, et la gloire,
Aime, combat, triomphe, et chante sa victoire.

Un système de comparaison s'engage d'entrée entre le monde animal et celui des humains, à partir du rôle sexué joué par le coq dans le poulailler : au lieu d'être *prosopographie* (peinture des aspects extérieurs de l'objet considéré), la description est d'emblée *éthopée* (peinture du caractère, portrait moral comme on disait autrefois[9]), avec une surabondance, notamment, du lexique des sentiments. C'est en somme une légitime restitution au volatile, qui est si souvent le comparant obligé de tel ou tel travers des hommes…

Dans *La Maison des champs* de Campenon, il se produit à peu près le même phénomène, mais dans une situation rhétorique plus complexe. Le coq, en effet, est peint en combattant[10], sous la modalité de l'*hypotypose* :

Amant jaloux, et monarque intrépide,
Si d'un rival l'aspect frappait ses yeux,
Vous le verriez, athlète furieux,
Lui déclarer une guerre sanglante. […]
Triomphe-t-il ? Dieu ! quel transport éclate !
Il fait flotter son casque d'écarlate ;
D'un rouge obscur son œil s'est coloré ;

[9] Pour tout ce qui concerne les questions de rhétorique, ma référence est *L'Art de bien parler et de bien écrire en français*, de Beauvais (seconde édition, Paris, Veuve Valade, 1784), dont Fréron — un fin connaisseur — avait vanté l'ouvrage dans *L'Année littéraire*, lors de la parution de la première édition, en 1773.

[10] Campenon, *La Maison des champs* [1809], dans *Poèmes et opuscules de M. Campenon*, nouvelle édition, Paris, Ladvocat, 1823, t. II, pp. 48-49. Je citerai désormais cette édition. Outre celui de Rosset, que j'envisagerai un peu plus bas, il y a d'autres « coqs combattants » un peu partout chez les poètes didactiques et descriptifs, dans *Les Oiseaux de la ferme* [1805] de Lalanne, évidemment, mais aussi chez le trop négligé Parseval-Grandmaison, dans un de ses *Fragments sur la peinture* :

Il marche, et d'un cou d'or fait rayonner l'orgueil :
Ah ! quel feu belliqueux est empreint dans son œil !
Voyez, pour conquérir une Hélène emplumée,
Contre un de ses rivaux sa colère allumée,
Ils s'attaquent, leurs pieds s'entrechoquent, leurs flancs
Retentissent percés des éperons sanglants.

Les connaisseurs sauront apprécier cette écriture audacieusement rythmique chez un poète, inégal mais supérieurement doué, qui attend toujours une réhabilitation…

Son bec sanglant proclame sa victoire ;
Je vois s'enfler son plumage doré,
Et chaque plume a tressailli de gloire.
Est-il vaincu ? muet, abandonné,
Objet de haine, il court dans la retraite,
Loin du sérail, en sultan détrôné,
Pleurer sa honte et cacher sa défaite.

La description en action (description narrativisée, comme on dit parfois[11]) n'exclut pas les détails prosopographiques, que Delille négligeait, avec une grande cohérence lexicale pour suggérer la violence et les blessures du guerrier valeureux, ou encore la gloire brillante qui illumine le vainqueur de la lutte. Elle abonde, aussi, en éléments d'humanisation pour suggérer un portrait moral, depuis la désignation de départ comme un *athlète* jusqu'à l'accumulation de stéréotypes de la fin, qui n'est pas loin d'être une réécriture inversée du texte du maître de Campenon…

C'est l'image paternelle et nourricière que développait, avant Delille, Colardeau, dans son *Épître à M. Duhamel de Denainvilliers* [1774], dans un curieux climat où s'entrelacent mollement la symbolique — éculée — de la pastorale et la galanterie — butineuse — des Lumières du boudoir[12] :

Nous verrons, dans ta cour, le coq fier et superbe,
Pour y chercher le grain, éparpiller la gerbe ;
Appeler aigrement son sérail assoupi,
Entre mille beautés partager un épi ;
Et d'un bec amoureux, distribuer entre elles
Des baisers, qui jamais n'ont trouvé de cruelles.

L'on n'échappe décidément pas au sérail, lieu propice, après tout, aux suggestions d'un érotisme gazé de bon aloi. Surtout, on voit, encore et toujours, le coq agir absolument comme s'il était un homme.

Chez Rosset, évidemment, c'est la même chose : dans son *Agriculture*, qui est avant tout un poème didactique, il enseigne à cons-

[11] Je signale avec plaisir — une fois n'est pas coutume — l'existence d'un excellent manuel universitaire récent sur *La Description* (par Marie-Annick Gervais-Zaninger, Paris, Hachette, 2001, collection « Ancrages »).

[12] Voir les *Œuvres de Colardeau*, Paris, Ballard et Lejay, 1779, t. II, p. 285.

tituer une basse-cour en réunissant différences races de poules, puis il consacre une très long morceau, qu'on dirait volontiers *de bravoure*, au coq[13]. On y trouve une superbe et rutilante description prosopographique du volatile :

Une crête de pourpre orne son front royal ;
Son œil noir lance au loin de vives étincelles ;
Un plumage éclatant peint son corps et ses ailes,
Dore son cou superbe, et flotte en longs cheveux ;
De sanglants éperons arment ses pieds nerveux ;
Sa queue, en se jouant, du dos jusqu'à la crête
S'avance, et se recourbe en ombrageant sa tête.

On pense à la fois à La Fontaine (*Le Cochet, le Chat et le Souriceau*), à quelque toréador anticipé par un visionnaire laborieux, au Vercingétorix et au panache blanc des livres d'histoire de notre enfance... Bref, la peinture est saturée de détails si nombreux que le modèle éclate presque sous l'excès de la variété[14]. Puis le pinceau du poète fait un détour par l'érudition, pour rappeler le rôle divinatoire du coq chez les anciens Grecs ou Romains, avant de s'attarder sur sa fonction, bien connue, de « héraut du Soleil[15] », puis d'évoquer, comme on l'a vu faire à Colardeau, son rôle paternel et nourricier au sein du poulailler :

Sa tendresse toujours active et vigilante
Défend le peuple heureux qu'il conduit par ses soins.
Roi sensible, époux tendre, il veille à leurs besoins.
Il aime à leur offrir la pâture cachée
Que son pied scrutateur sous la terre a cherchée.

Certes, certes, le régent de collège, ici, à la main qui le démange : la cacophonie n'est pas loin et la hardiesse bien proche de l'incorrection. Mais après tout, je pardonnerais volontiers ces vétilles à celui qui souligne si bien le sens politique de sa démarche de poète agricole : allégorie du souverain, comme chez Delille qui sans doute le démarque pour l'améliorer (stylistiquement s'entend), le coq protecteur de Rosset est une sorte de mixte entre le monarque éclairé des Lumières (qui doit être « économiste ») et la figure patriarcale qui régit avec bienveillance tous les âges d'or. C'est aussi, de manière peu surprenante, un foudre de guerre, toujours prêt à voler dans les plumes de celui qui viendrait tenter de lui ravir l'une de ses épouses[16] :

L'ambition, l'amour, une Hélène, un empire
Appellent aux combats deux superbes rivaux ;
Leurs transports furieux, leurs efforts sont égaux.
Élevés sur leurs pieds, et s'excitant de l'aile,
Ils se heurtent ; du choc l'un et l'autre chancelle.
Le bec et l'éperon blesse et perce leur flanc ;
Déjà la plume vole, on voit couler le sang.
Enfin de son rival forçant la résistance,
Le vainqueur le terrasse et sur son corps s'élance.
De l'aile il s'applaudit ; ses chants victorieux
Célèbrent son triomphe, et percent jusqu'aux cieux.

---

[13] Référence donnée ci-dessus à la note 4 : c'est un fragment de ce texte qui mérite les compliments de l'Aristarque La Harpe.

[14] À qui voudrait un exemple encore plus caractéristique de la luxuriance descriptive, je proposerais volontiers le paon — l'oiseau de Junon —, tel que le dépeint en 1749 Dulard, l'auteur de *La Grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature* (troisième édition, Paris, Desaint, Saillant et Despilly, 1751, p. 139 ; je citerai désormais cette édition). Les vers de ce poète trop négligé (voir plus haut la communication de G. Banderier) ne sont pas toujours très souples, mais son catalogue d'oiseaux est très riche :

Fixe ma vue, oiseau dont le riche plumage
Sur les autres oiseaux te donne l'avantage.
Tu réunis en toi la grâce et la beauté.
Ton corps d'or et d'azur est partout moucheté.
Que je me plais à voir cette brillante crête,
Ce panache azuré qui flotte sur ta tête,
Ce regard noble et fier, ce port majestueux !
De ta rare beauté noblement orgueilleux,
Promène avec fierté ta somptueuse roue,
Lorsque le spectateur et t'admire et te loue :
Présent que tu reçus de la reine des cieux,
S'il faut s'en rapporter aux fastes fabuleux.

[15] Le Soleil, ici, a évidemment la majuscule : la poésie didactique et descriptive, si elle est très apte à chanter les merveilles de la création dans une optique chrétienne (et Rosset — il n'est pas le seul — ne fait parfois que paraphraser la Bible), dérive facilement, en chantant la nature, vers un panthéisme tout à fait païen.

[16] Rosset, qui écrit un poème réellement didactique, en fixe le nombre idéal à quinze... car il faut « modérer les feux » du coq et « borner ses vœux ».

Inutile d'insister sur la réminiscence voyante, au départ du morceau, de la fable fameuse de La Fontaine[17], qui lance l'hypotypose épique : le combat se veut homérique, les gallinacés s'entredéchirent comme deux héros antiques et, n'était la présence du lexique anatomique qui rappelle que nous sommes dans le règne animal, on pourrait aisément confondre les adversaires avec Hector et Achille, par exemple.

Les poules, auprès du coq, ont un statut — poétique — moins confortable, si l'on veut bien me passer ce mot. Les lexiques spécialisés considèrent le terme comme familier et ne l'acceptent guère que dans « un poème sur l'économie rurale[18] ». Elles sont présentes néanmoins. Roucher les évoque rapidement au début du chant II[19], dans *Les Mois* :

> La compagne du coq, les yeux sans cesse ouverts,
> De ses nombreux poussins marche et glousse entourée.

C'est l'image, en elle-même déjà attendrissante, de la mère de famille vigilante[20] au milieu de sa progéniture.

Lalanne, dans *Les Oiseaux de la ferme*, sans aucun doute lecteur de son prédécesseur[21], développe beaucoup plus longuement la même édifiante thématique, qu'il fait évoluer de l'idylle sensible au tableau pathétique — et même terrible — dans le cadre d'un véritable apologue[22] :

> Chez les oiseaux, ainsi que chez l'humaine espèce,
> Prudence est rarement compagne de jeunesse.
> Par un beau jour d'avril, en troupe rassemblés,
> Vont se répandre au loin les nourrissons ailés.
> Ces bruyants étourdis, que leur mère accompagne,
> Pour la première fois sortis dans la campagne,
> Fêtent leur liberté par d'innocents ébats ;
> Jeunes aventuriers qui n'aperçoivent pas
> Que déjà dans les airs le brigand sanguinaire
> Promène la terreur de son vol circulaire.
> Une mère voit tout ; ses yeux veillent toujours :
> À l'aspect du péril qui menace leurs jours,
> De l'œil et de la voix conjurant la tempête,
> Elle frémit, va, court, vole, rien ne l'arrête,
> Hâte les plus tardifs, les rassemble en courant ;
> Mais il faut une proie au vautour dévorant ;
> Le plus faible de tous, le plus chéri sans doute,
> Du rempart maternel n'a pu s'ouvrir la route :
> Le monstre ailé s'abat, et d'un bec assassin
> L'enlève, le déchire et l'immole à sa faim.
> Barbare ! qui ravit les petits à leur mère !
> L'infortunée, hélas ! gémit, se désespère.
> Que lui sont les enfants qu'elle n'a point perdus !
> Elle n'avait de fils que celui qui n'est plus.

On comprend, en lisant ce morceau, que Lalanne a d'abord souhaité, comme l'ont fait souvent les fabulistes[23], stigmatiser l'insouciance de l'imprudente jeunesse : le caractère allégorique est souligné par les deux vers d'ouverture, qui ont le ton sentencieux de tant de moralités pédagogiques. La description, ensuite, s'attarde significativement à montrer les jeunes « étourdis », accompagnés de la poule (qui n'est

---

[17] Les fabulistes ont souvent peint les coqs, emblèmes faciles de l'espèce humaine... Citons seulement *Le Coq fanfaron*, pièce posthume de Florian imitée du Provençal Gros, ou *Le Coq déplumé*, du duc de Nivernais (1796), dont la source est la même. On connaît par ailleurs l'apostrophe de Delille, au chant IV des *Jardins* [1782], à La Fontaine (t. I, p. 97) :

> La Fontaine, c'est toi qu'il faudrait en ces lieux :
> Chantre heureux de l'instinct, il t'inspirerait mieux.

Et le morceau s'achève sur une citation littérale des *Deux Coqs*.

[18] Carpentier, *Gradus français ou Dictionnaire de la langue poétique*, Paris, Johanneau, 1822. Cet ouvrage est absolument fondamental pour toute étude, littéraire ou technique, sur la poésie de la fin du dix-huitième siècle et du début du siècle suivant.

[19] Roucher, *Les Mois* [1779], Paris, Brissot-Thivars, 1826, 2 volumes, t. I, p. 62. Je citerai désormais cette édition.

[20] Dans Buffon, la description de la poule et de ses poussins développe à plaisir cette idée « touchante », comme on disait à l'époque.

[21] Le chant II de Roucher, qui fait commencer l'année en mars, est celui du mois d'avril. On va voir que Lalanne place sa description en récit au même moment de l'année.

[22] Lalanne, *Les Oiseaux de la ferme*, Paris, Louis, 1805.

[23] Certains se souviendront peut-être d'avoir récité dans leur enfance une fabulette de Louis Ratisbonne (connu surtout pour ses relations avec Baudelaire et les milieux littéraires de la seconde moitié du dix-neuvième siècle), *Le Poulet et le Renard*, tirée de l'immortelle *Comédie enfantine* — qui fut un best-seller —, où un pauvre « petit poulet » imprudent était croqué par le goupil... La thématique est vieille comme les fables.

pas nommée), qui découvrent les joies de la liberté sans percevoir la menace qui plane au-dessus d'eux. L'écriture, ici, se fait insistante jusqu'à la maladresse, mais il s'agit de bien préparer, à cet épisode délibérément pédagogique, une fin tragique, et l'on peut pardonne « la terreur du vol » au versificateur un peu gêné aux entournures. L'attendrissement vient du reste tout aussitôt, et l'on se prend à frissonner avec la pauvre mère[24], qui a aperçu le danger et qui s'active pour rassembler sa progéniture imprudente, même si la course à la rime[25] accompagne l'activité fébrile de la malheureuse. La suspension est de courte durée : elle fonctionne, rhétoriquement, de manière tout à fait conventionnelle, puisque ce qui se produit est précisément ce que le texte nous contraint à attendre en sachant que cela va se produire, et le petit poussin périt dans les serres du rapace qui l'a enlevé tandis que l'énonciateur souligne lourdement la cruauté de la situation et peint avec une certaine réussite le désespoir poignant de l'impuissante mère. L'épiphonème du morceau est même, dans le genre attendrissant, tout à fait sublime... On ne sait pas, au fond, s'il faut rire ou pleurer de cette poule en deuil : l'arsenal poétique déployé est sans doute sans commune mesure avec la nature du sujet, sauf à se laisser prendre absolument au piège de l'humanisation que le lexique, tout au long du fragment, n'a cessé d'ourdir. Peut-être, en somme, Lalanne, ne décrit-il pas ici vraiment l'émoi de la poule (étymologiquement *innommable*[26]), mais à travers ce tableau animalier tou-

[24] La comparaison avec l'*Histoire des oiseaux* s'impose. Buffon écrit : « Paraît-il un épervier dans l'air, cette mère si faible, si timide, et qui, en toute autre circonstance, chercherait son salut dans la fuite, devient intrépide par tendresse ; elle s'élance au-devant de la serre redoutable, et, par ses cris redoublés, ses battements d'ailes et son audace, elle en impose souvent à l'oiseau carnassier, qui, rebuté d'une résistance imprévue, s'éloigne et va chercher une proie plus facile. »

[25] Si sémantiquement la tempête, du moins dans le lexique tragique, n'a rien pour surprendre et offre même assez de cohérence avec le contexte de menace et de terreur que les vers précédents ont instauré, le mot sonne pourtant comme une métaphore paradoxalement trop abstraite s'agissant d'une poule et de ses poussins... Si ce qui arrive est tragique, en un sens, de tels acteurs ne sont pas ceux du genre tragique.

[26] Delille est, à ma connaissance, un des rares à nommer la poule par son nom (voir *Les trois Règnes* [1806], VIII, *Œuvres de Delille*, t. II, p. 153 : le passage, qui rappelle brièvement comment la poule « se hérisse et se dresse », en bonne mère qu'elle est, « à l'aspect du milan », la montre ensuite victime de son excessif instinct maternel et couvant des œufs de canne ; il est largement tributaire de Buffon).

chant le deuil terrible de toutes les mères qui perdent un enfant. Peut-être que ce poète plutôt médiocre nous enseigne que la poésie descriptive est vraiment de la poésie, parce qu'elle parle de tout autre chose que de son sujet explicite.

De la basse-cour, on peut commodément aller à la volière : les oiseaux, tant familiers que plus sauvages, tant européens qu'exotiques, ont aussi, bien sûr, les faveurs des poètes descriptifs. **Le pigeon** inspire au Delille des *Trois Règnes* de beaux vers :

> Écoutez du pigeon, épris de sa maîtresse,
> Le doux roucoulement exprimer sa *(sic)* tendresse ;
> Il s'approche, il s'éloigne, il revient mille fois,
> Arrange son maintien, passionne sa voix :
> J'aime à suivre de l'œil ces timides approches ;
> Je comprends ces soupirs et ces tendres reproches.
> Avec quelle pudeur son amante à son tour,
> En déguisant ses feux, irrite son amour,
> Au moment de céder, avec art se retire,
> Le rappelle, le fuit, le repousse et l'attire !
> Quel peintre en ses tableaux, quel poète en ses chants
> Représente l'amour sous des traits plus touchants ?
> On croit voir Galatée en sa ruse ingénue,
> Fuyant derrière un saule, en brûlant d'être vue.

Le ton, ici, est à la mollesse galante, qui se lit non pas tant dans les réminiscences (le sujet est conventionnel et rebattu) que dans la complaisance à tisser le fil de la comparaison entre la parade nuptiale des oiseaux emblématiques de l'amour[27] et les agaceries des amants humains. Le lexique est sans équivoque : le mâle est un « amant », la

[27] Dans la mythologie, c'est la colombe — l'oiseau de Cypris — qui est consacrée à Vénus. Je rappellerai que *colombe* est considéré comme plus digne du style poétique et du style soutenu que *pigeon*. Il y a de fort beaux passages sur la colombe chez les poètes descriptifs, chez Roucher ou Saint-Lambert, notamment, mais aussi chez ce précurseur qu'est Dulard (pp. 139-140) :

> Colombe domestique, attache aussi ma vue.
> De couleurs, sur ton cou, quel riche assortiment,
> Lorsque l'astre du jour le frappe obliquement. [...]
> Respirant la concorde et l'aimable douceur,
> Constante dans tes feux, sans fierté, sans aigreur,
> Chérissant les doux fruits de ton amour fidèle,
> Sers à tous les époux de règle et de modèle.

femelle une « maîtresse » ; tous deux éprouvent des sentiments, tous deux prennent des attitudes parfaitement analogues à celles de jeunes gens amoureux ; ils ont même cette perversité ingénue et piquante que la poésie de boudoir affectionne particulièrement… Et le poète se livre sans complexes au jeu léger que le thème lui impose[28] : il se fait Fragonard ou Dorat pour souligner ensuite, avec un sourire faussement modeste, que les volatiles sont forcément meilleurs artistes que lui, terminant son idylle — un petit tableau, une miniature — par un renvoi humoristique à la pastorale[29]. Peut-on, d'ailleurs, échapper à la pastorale, en parlant du « peuple ailé » ?

Même Campenon, qui entend dans sa *Maison des champs* enseigner aux habitants des campagnes à écarter « ces voleurs » qui menacent de piller la récolte, après avoir succinctement expliqué comment

[28] À peu de choses près, on pourrait donner le même commentaire du passage de son chant III où Roucher (*Les Mois*, t. I, p. 140) décrit les amours des oiseaux des bois (il ne nomme la colombe que dans ses notes, après avoir cité Rousseau et Guéneau de Montbéliard) :

Cependant asservis à de plus douces lois,
Les oiseaux réveillés se cherchent dans les bois.
Les innocents désirs, la volupté tranquille
Rend leur voix plus touchante et leur vol plus agile.
Peu sensible, ou s'armant d'une feinte rigueur,
Si d'un air froid, l'amante accueille sa langueur,
L'amant plus empressé voltige à côté d'elle.
Il se plaint, s'attendrit, la frappe d'un coup d'aile,
L'enflamme par degrés au feu de ses désirs,
La caresse en vainqueur, et chante ses plaisirs.

[29] Delille se souvient probablement ici de Rousseau (*Lettre à d'Alembert*) : « La blanche colombe va suivant pas à pas son bien-aimé, et prend chasse elle-même aussitôt qu'elle se retourne ; reste-t-il dans l'inaction, de légers coups de bec le réveillent ; s'il se retire, on le poursuit ; s'il se défend, un petit vol de six pas l'attire encore ; l'innocence de la nature ménage les agaceries et la molle résistance, avec un art qu'aurait à peine la plus habile coquette. Non, la folâtre Galatée ne faisait pas mieux ; et Virgile eût pu tirer d'un colombier l'une de ses plus charmantes images ». Voir la troisième des *Bucoliques* (traduction Tissot — le successeur de Delille au Collège de France —, quatrième édition, Paris, Delaunay, 1822, p. 121) :

Avec un fruit qui vole échappé de ses mains
Galatée, en riant de sa ruse imprévue,
Me frappe, et fuit déjà sous des saules prochains ;
La folâtre se cache et brûle d'être vue.

Voir aussi, bien sûr, la *Galatée* de Florian, imitée de Cervantès.

construire un épouvantail à moineaux[30] ou même une volière en laiton[31], trouve des accents assez analogues à ceux de son maître Delille pour évoquer les hôtes du pigeonnier :

Eh ! qui pourrait d'un œil d'indifférence,
Voir s'établir ces ménages heureux !
Qui n'envierait leur paisible indolence,
Leur chaste hymen, leurs caresses, leurs jeux,
Leurs nuits d'amour et leurs jours d'innocence !

Le descriptif, ici, une fois de plus, passe par les clichés liés à l'analogie entre les comportements des pigeons et ceux d'humains idéalisés, tels que les présente la tradition littéraire pastorale. Mais il y a plus, chez Campenon. Aussitôt après l'esquisse conventionnelle, le texte se fait didactique, dans la lignée de Virgile, sans quitter l'univers un peu artificiel de la galanterie champêtre :

Préparez donc un logement pour eux.
Qu'une tourelle à vingt pieds de la terre,
Près d'une source aux bords silencieux,
Ouvre aux pigeons son dôme solitaire.
Que par le toit un jour pur introduit,
D'un rayon faible éclaire ce réduit ;
Et que l'enceinte, au repos consacrée,
Dans ses détails présente tout à tour
Pour le repas la graine préparée,
L'eau pour la soif, et des nids pour l'amour.

Le cadre, ici, évoque — et de quelle plastique façon — une sorte de castel dans le style troubadour, au bord de l'eau, propice à l'isolement ou du moins au calme et à la retraite, siège d'une vie à la fois voluptueuse et frugale, union — si l'on peut dire — parfaitement réalisée dans les deux vers qui terminent le passage. Le pigeon galant de boudoir ne serait-il pas en train de devenir un peu romantique ? Peut-être, ici, la poésie didactique et descriptive, tellement décriée[32], témoi-

[30] *Poèmes et opuscules*, t. II, pp. 43-44.

[31] *Ibid.*, p. 46.

[32] Et en son temps déjà (on connaît *l'Épître au comte de Schuwalow sur les effets de la nature champêtre et la poésie descriptive*, de La Harpe), et par ceux-là même qui en étaient les défenseurs les plus zélés (les professeurs, thuriféraires têtus de l'*ut pictura poesis*).

gne-t-elle de sa capacité à forger, très modestement mais authentiquement, des instruments poétiques nouveaux, à défaut de faire entendre une sensibilité renouvelée.

Ce n'est pas toujours le cas : quand Delille — nous passons de la volière au bassin —, dans *Les trois Règnes*, décrit **le cygne**, c'est le tour de force qu'on admire, et non pas je ne sais quel frémissement avant-coureur de musiques nouvelles. Ce morceau — de bravoure, assurément — apparaît plutôt comme une sorte de récapitulation de presque tout un siècle de poésie largement marquée au sceau de l'artifice[33] :

Mais quel heureux amant égale en volupté
Le cygne au cou flexible, au plumage argenté ?
Le cygne toujours beau, soit qu'il vienne au rivage,
Certain de ses attraits, s'offrir à notre hommage ;
Soit que, de nos vaisseaux le modèle achevé,
Se rabaissant en proue, en poupe relevé,
L'estomac pour carène, et de sa queue agile
Mouvant le gouvernail en timonier habile,
Les pieds pour avirons, pour flotte ces oiseaux
Qui se pressent en foule autour du roi des eaux ;
Pour voile enfin son aile au gré des vents enflée,
Fier, il vogue au milieu de son escadre ailée.

J'emprunte une formule assez représentative, malgré sa date déjà un peu tardive, au *Cours de littérature profane et sacrée* de Collombet (4 volumes, Paris et Lyon, Bohaire et Sauvignet, 1833, voir au t. III, p. 252-253) : « Les beaux jours de la poésie descriptive sont passés pour longtemps, pour toujours peut-être ; et, comme il n'arrive que trop souvent, elle est tombée de la plus brillante fortune dans un mépris aussi exagéré que la folle admiration qu'elle excita d'abord. Delille lui-même éprouve un retour qui deviendrait funeste à sa réputation, si elle n'était appuyée sur des chefs-d'œuvre, et défendue par un mérite qui n'a point d'éclipse et qui fait vivre les ouvrages indépendamment du fond des choses. [...] J'applaudis au jugement qui a fait cesser la vogue du genre descriptif. Il ne tendait à rien moins qu'à discréditer la poésie, et à perdre chez nous le génie de la composition, le secret de la peinture des passions, et l'éloquence qui fait parler le cœur de l'homme en des vers inspirés par un sentiment profond. » Ce propos, aux yeux du pédagogue que je suis, constituerait un splendide sujet de dissertation... et, pour injuste qu'il soit en grande partie, il pose assez bien l'antinomie naturelle entre lyrisme personnel et poésie d'inventaire.

[33] *Œuvres*, t. II, pp. 146-147. Le passage succède immédiatement à la description des amours des pigeons.

L'immense métaphore continuée, poussée jusque dans le détail le plus technique avec une virtuosité époustouflante et un soin d'écriture d'une minutie ostentatoire (les chiasmes : de véritables exemples d'école), transforme ce nageur majestueux traînant des canetons dans son sillage en une étonnante frégate navigant au milieu d'une flottille de canots[34]... Cela se marie de manière assez improbable, sauf à supposer quelque calembour implicite et vulgaire, avec l'image préalable d'un oiseau très féminin, venu avec une coquetterie voluptueusement narcissique quêter « l'hommage » des admirateurs de cette somptueuse fête nautique. Mais cette présence du féminin est destinée à préparer la très complaisante hypotypose qui met en tableau les parades amoureuses des cygnes :

Mais quand son feu l'atteint dans l'humide séjour,
De quel charme nouveau vient l'embellir l'amour !
Que de folâtres jeux, que d'aimables caresses !
Qu'il prélude avec grâce à ses vives tendresses !

La sensualité, qu'on risquait de ne pas avoir bien aperçue dans les vers précédents, fait irruption, à travers des formulations à la fois précieuses (le brûlant et l'humide) et conventionnelles (les jeux, les caresses : il ne manque que les ris), de manière plutôt explicite (les préliminaires). Le poète, alors, souligne la parenté entre les postures du cygne et celles de l'humaine espèce, « dans ses nobles désirs », avant de se lancer dans un nouveau morceau d'anthologie qui peint avec fort peu de gaze, en somme, les ébats amoureux de ces oiseaux

[34] On ne peut guerre éviter, reconnaissons-le, la comparaison du cygne à un vaisseau. Saint-Lambert, dans *Les Saisons* (Paris, Didot, 1796, p. 24 ; c'est l'édition que nous citerons), l'esquisse avec assez de discrétion :

Le cygne a déployé ses ailes argentées,
Et sillonnant les eaux mollement agitées ,
Aux yeux de son amante étalant sa beauté,
Navigue avec orgueil, flotte avec majesté.

Quant à Parseval-Grandmaison, dans un de ses *Fragments sur la peinture*, il emprunte — non sans balourdise — à Delille sa précision technique :

Le cygne sur les eaux navigue avec noblesse,
Courbe de son grand cou l'onduleuse souplesse,
Et de ses pieds rameurs agite l'aviron.

aquatiques clairement humanoïdes[35] :

> Doux et passionné, majestueux et tendre,
> Déployant mollement son plumage amoureux,
> De quel air caressant à l'objet de ses feux
> Il tend son cou d'albâtre, et s'enlace autour d'elle !
> Il l'invite du bec, il l'excite de l'aile ;
> Enfin par ses transports, ses doux frémissements,
> Brûlants avant-coureurs de ses embrassements,
> Il prouve aux flots émus, par son ardeur féconde,
> Que la mère d'Amour est la fille de l'onde ;
> Et de son corps, choisi pour plaire à deux beaux yeux,
> Justifie, en aimant, le monarque des dieux.

Aphrodite, Léda, Zeus… Si la mythologie arrive à temps pour barrer la route à la cavalcade érotique qui trop devenait précise, malgré les habiles contorsions périphrastiques du poète, force est bien de constater qu'on a quitté « les trois règnes » de la nature[36] pour gagner les

[35] La Fable, du reste, rapporte comment le pauvre Cycnus, désolé d'avoir perdu son ami Phaéton, fut changé en cygne sur les bords de l'Éridan. Virgile — le cygne de Mantoue — le raconte dans *L'Énéide* (chant X), et Ovide dans ses *Métamorphoses* (chant II). On connaît aussi le début de l'héroïde de Didon.

[36] Et pourtant… Ouvrons un instant Buffon : on y trouve non seulement tous les détails descriptifs mis en œuvre par Delille, mais encore l'essentiel des suggestions voluptueuses ou fantasmatiques que nous avons commentées. On me pardonnera de citer longuement, mais c'est un éclairage essentiel sur l'atelier du poète descriptif : « La nature, en effet, n'a répandu sur aucune [espèce] autant de ces grâces nobles et douces qui nous rappellent l'idée de ses plus charmants ouvrages : coupe de corps élégante, formes arrondies, gracieux contours, blancheur élégante et pure, mouvements flexibles et ressentis, attitudes tantôt animées, tantôt laissées dans un mol abandon, tout dans le cygne respire la volupté, l'enchantement que nous font éprouver les grâces et la beauté ; tout nous l'annonce, tout le peint comme l'oiseau de l'Amour ; tout justifie la spirituelle et riante mythologie d'avoir donné ce charmant oiseau pour père à la plus belle des mortelles. À sa noble aisance, à la facilité, la liberté de ses mouvements sur l'eau, on doit le reconnaître, non seulement comme le premier des navigateurs ailés, mais comme le plus beau modèle que la nature nous ait offert pour l'art de la navigation. Son cou élevé, et sa poitrine relevée et arrondie, semblent en effet figurer la proue du navire fendant l'onde ; son large estomac en présente la carène ; son corps, penché en avant pour cingler, se redresse à l'arrière, et se relève en poupe ; sa queue est un vrai gouvernail ; ses pieds sont de larges rames, et ses grandes ailes demi-ouvertes au vent, et doucement enflées, sont les voiles qui poussent le vaisseau vivant, navire et pilote à la fois. Fier de sa noblesse, jaloux de sa

cimaises du musée des fantasmes convenus d'une époque libertine ou la petite maison d'une marquise peu farouche[37], qu'ornent des groupes d'albâtre voluptueux et d'aguicheurs tableaux qui ne cachent pas grand chose. Ni l'instrument, ici, ni la sensibilité ne sont nouveaux : c'est virtuose, très conventionnellement hardi, d'une parfaite plasticité, torride et froid en même temps.

Il n'y a pas plus de réelle chaleur, je le crains, dans les incursions de nos poètes descriptifs au-delà des mers, et leurs oiseaux exotiques, s'ils exercent leur palette chamarrée, ne révèlent pas une sensibilité trop brûlante. On connaît **le colibri** des *Trois Règnes* de Delille[38], au chant VII :

> Avec la lourde autruche et ses mesquines ailes
> Comparez cet oiseau qui, moins vu qu'entendu,
> Ainsi qu'un trait agile à nos yeux est perdu,
> Du peuple ailé des airs brillante miniature
> Où le ciel des couleurs épuisa la parure ;
> Et pour tout dire enfin, le charmant colibri,
> Qui, de fleurs, de rosée et de vapeurs nourri,
> Jamais sur chaque tige un instant ne demeure,
> Glisse et ne pose pas, suce moins qu'il n'effleure :

beauté, le cygne semble faire parade de tous ses avantages ; il a l'air de chercher à recueillir des suffrages, à captiver les regards, et il les captive en effet. » Texte paru en 1783 dans la neuvième volume des *Oiseaux* (Buffon retravaille un brouillon de l'abbé Bexon, son principal collaborateur, avec Guénot de Montbéliard, pour les *Oiseaux*). Delille, en somme, ne fait que versifier ce passage somptueux et complaisant en commençant à rebours…

[37] Campenon, sur le même sujet, n'échappe pas à la vulgarité brutale quand il évoque les habitants de l'étang (*Poèmes et opuscules*, t. II, pp. 50-51) :

> Que le canard, dans ses flots paresseux,
> Baigne l'émail de son aile changeante ;
> Et que le cygne, au plumage argenté,
> Dans l'Eurotas se croyant transporté,
> Frémisse encor sur Léda palpitante.

[38] *Œuvres*, t. II, p. 126. On pourra aller voir la description de l'oiseau-mouche dans Buffon. Les amateurs de poésie parnassienne n'ont pas besoin qu'on leur rappelle les textes de Leconte de Lisle : le grand impassible est souvent plus vibrant que ses prédécesseurs. Et Sully-Prudhomme aussi, quand il chante le cygne, sans parler d'écrivains moins fréquentés encore par l'oublieuse postérité. On fait souvent de Chénier un ancêtre du Parnasse : les poètes descriptifs devraient figurer dans cette généalogie…

Phénomène léger, chef-d'œuvre aérien,
De qui la grâce est tout, et le corps presque rien ;
Vif, prompt, gai, de la vie aimable et frêle esquisse,
Et des dieux, s'ils en ont, le plus charmant caprice.

C'est un sylphe, plutôt qu'un oiseau… Le pinceau du poète s'amuse à en effleurer les contours insaisissables, à en souligner comme en abîme en jouant sur le mot la taille minuscule et le coloris éclatant, à en suggérer le mouvement perpétuel et insaisissable, non sans passer par quelques épithètes très convenues (charmant, aimable) et des périphrases banales (peuple ailé, caprice des dieux…). Le tout, dans une esthétique du petit qui surprend à côté de l'emphatique surabondance qu'on avait repérée pour le cygne, se nimbe de quelques gracieuses suggestions de volupté fugace, comme l'oiseau qui jamais ne s'arrête, inlassable, de frôler sans être pris, de bruisser, invisible et léger, comme l'elfe ou le sylphe.

Ainsi, les oiseaux de la ferme ou de l'étang, ou même de lointains oiseaux des contrées exotiques, décrits d'après nature ou d'après des souvenirs culturels (Buffon, la mythologie, les fables), chargés de véhiculer l'imagerie morale ou la suggestion voluptueuse, placés aussi parfois dans un décor où peut se lire l'approche d'une nouvelle sensibilité poétique, peuplent la ménagerie des poètes descriptifs. Ils n'y sont pas seuls. Rendons maintenant visite à quelques animaux domestiques ou d'élevage parmi les plus courants.

***

« À leur tête est **le chien** », selon le Delille des *Trois Règnes*, qui consacre (chant VIII) à ce modèle de dévouement, « aimable autant qu'utile », un développement ému[39] :

Superbe et caressant, courageux, mais docile,
Formé pour le conduire et pour le protéger,
Du troupeau qu'il gouverne il est le vrai berger.
Le Ciel l'a fait pour nous, et dans leur Cour rustique
Il fut des rois pasteurs le premier domestique.
Redevenu sauvage, il erre dans les bois :
Qu'il aperçoive l'homme, il rentre sous ses lois ;
Et, par un vieil instinct qui jamais ne s'efface,

[39] *Œuvres*, t. II, pp. 147-148.

Semble de ses amis reconnaître la trace.

Présenté d'abord dans un rôle assez convenu de gardien de troupeau, l'animal aussitôt s'humanise, devient « le vrai berger » à la place du pasteur qui l'a formé pour ce rôle et permet une rapide allusion au modèle politique idéalisé de premiers âges, ce qui lui donne une vraie place dans la structuration du mythe pastoral. Mais c'est surtout le compagnon fidèle et dévoué qui inspire le poète[40], qui se tient prudemment à l'écart des images trop explicitement régressives :

Souvent il me regarde ; humide de tendresse,
Son œil affectueux implore une caresse .
J'ordonne, il vient à moi ; je menace, il me fuit ;
Je l'appelle, il revient ; je fais signe, il me suit ;
Je m'éloigne, quels pleurs ! je reviens, quelle joie !
Chasseur sans intérêt, il m'apporte sa proie.
Sévère dans la ferme, humain dans la cité,

[40] Je signalerai au passage que Delille, l'un des rares à décrire le chat dans un poème descriptif — au chant III de *L'Homme des champs* — (on en trouve ailleurs, bien sûr, dans les fables, ou par exemple dans l'amusante *Épître à Minette* de Colardeau), ne trouve pas de plus grand compliment à adresser à Raton, sa minette favorite, que de souligner qu'elle joignait à « la grâce du chat » la tendresse du chien (*Œuvres*, t. 1, p. 179) :

Ô toi dont La Fontaine eût vanté les attraits,
Ô ma chère Raton ! qui, rare en ton espèce,
Eus la grâce du chat et du chien la tendresse ;
Qui, fière avec douceur et fine avec bonté,
Ignoras l'égoïsme à ta race imputé ;
Là je voudrais te voir, telle que je t'ai vue,
De ta molle fourrure élégamment vêtue,
Affectant l'air distrait, jouant l'air endormi,
Épier une mouche, ou le rat ennemi,
Si funeste aux auteurs, dont la dent téméraire
Ronge indifféremment Du Bartas et Voltaire ;
Ou telle que tu viens, minaudant avec art,
De mon sobre dîner solliciter ta part ;
Ou bien, le dos en voûte et la queue ondoyante,
Offrir ta douce hermine à ma main caressante,
Ou déranger gaiement, par mille bonds divers,
Et la plume et la main qui t'adresse (*sic*) ces vers.

La présence de Du Bartas, un des premiers parmi les poètes descriptifs, est significative : tout en le décriant, comme il est de règle au temps des Lumières, Delille — comme Dulard — l'a lu (et lui emprunte parfois).

Il soigne le malheur, conduit la cécité ;
Et moi, de l'Hélicon malheureux Bélisaire,
Peut-être un jour ses yeux guideront ma misère.
Est-il hôte plus sûr, ami plus généreux ?

L'hypotypose, avec son accumulation, donne du mouvement à un tableau d'abord sensible et doux : l'animal, soumis et caressant se met à bondir aux quatre coins des alexandrins, qui ne contiennent pour ainsi dire plus que des verbes d'action, avant d'être envahi, par le biais d'une comparaison allusive, par le pathétique. L'image d'un poète vieilli — un Homère, sans doute —, souverain détrôné du royaume des Muses, fait entendre en abîme, au sein de cette écriture souvent trop guindée pour qu'une âme s'y dévoile, l'angoisse intime et *vraie* de Delille. Mais ce n'est que fugitif : l'art reprend aussitôt ses droits et reviennent les clichés harmonieux ou les références attendues. Le pathétique s'exténue dans la convention ronflante, malgré la convocation de Buffon[41] et le rappel du rôle du chien au moment du retour d'Ulysse.

Chez Dulard, dont le poème trop méconnu entend chanter la gloire de Dieu dans sa création, l'animal[42], dont on vante la « discernement » si proche de l'intelligence humaine, sert d'abord à pourfendre le cartésianisme[43], ce « système abusif », dans un système d'énonciation emphatique qui apostrophe l'objet du tableau. Puis

[41] « Enfin, le grand Buffon écrivit son histoire »... Voir le développement sur le caractère domestique du chien : « Il vient en rampant mettre aux pieds de son maître son courage, sa force, ses talents ; il attend ses ordres pour en faire usage ; il le consulte, il l'interroge, il le supplie ; un coup d'œil suffit, il entend les signes de sa volonté : sans avoir, comme l'homme, la lumière de la pensée, il a toute la chaleur du sentiment, il a de plus que lui la fidélité, la constance dans ses affections ; nulle ambition, nul intérêt, nul désir de vengeance, nulle crainte que celle de déplaire ; il est tout zèle, tout ardeur et tout obéissance ; plus sensible au souvenir des bienfaits qu'à celui des outrages, il ne se rebute pas par les mauvais traitements ; il les subit, les oublie, ou ne s'en souvient que pour s'attacher davantage ; loin de s'irriter ou de fuir, il s'expose de lui-même à de nouvelles épreuves ; il lèche cette main, instrument de douleur, qui vient de la frapper ; il ne lui oppose que la plainte, et la désarme enfin par la patience et la soumission ». Texte paru en 1753 dans le quatrième volume de l'*Histoire naturelle*.

[42] *La Grandeur de Dieu*, chant V, pp. 163-164.

[43] « L'hypothèse cartésienne révolte le préjugé naturel, elle amuse la raison quelque temps, et enfin, elle se voit détruite par la raison même », écrit Dulard dans la longue note qu'il adjoint à ses vers (p. 164).

l'hypotypose insiste sur « le zèle généreux » qu'il prodigue à son maître :

Je te vois à sa porte, active sentinelle,
Veiller sur son trésor avec un soin fidèle.
Il t'appelle, et soudain tu voles à sa voix.
Il ordonne, et soumis tu respectes ses lois.
À la chasse, pour lui tu prouves ton adresse.
Le châtiment ne peut amortir ta tendresse,
Et ta fidélité jamais ne se dément.
Mais, ô trait signalé de ton attachement,
Souvent de l'assassin repoussant la furie,
Ton amour à ton maître a conservé ta vie[44].

C'est peindre avec assez d'habileté les caractéristiques usuelles du chien, gardien vigilant, compagnon docile, auxiliaire adroit, ami affectueux et fidèle jusqu'à l'abnégation du sacrifice. Bref, l'animal est pour ainsi dire plus humain que bien des hommes, et l'on comprend les réticences du poète à le réduire à l'état de machine animée...

Du meilleur ami de l'homme à sa plus noble conquête, il n'y a qu'un pas : franchissons-le hardiment. Rosset, dans le chant V de son *Agriculture*[45], prétend enseigner l'art d'installer un haras : il commence donc par indiquer les endroits favorables et énumère quelques régions privilégiées pour l'élevage. Mais c'est le choix de **l'étalon** qui retient ensuite son attention :

L'étalon que j'estime est jeune, vigoureux ;
Il est superbe et doux, docile et valeureux.
Son encolure est haute et sa tête hardie,
Ses flancs sont larges, pleins, sa croupe est arrondie ;
Il marche fièrement, il court d'un pas léger ;
Il insulte à la peur, il brave le danger.

Le processus d'humanisation, que nous connaissons bien maintenant, passe ici par des caractérisants qui suggèrent tous la noblesse, un

[44] Delille, dans des vers des *Trois Règnes* que je n'ai pas cités, reprend cette idée, preuve, s'il en fallait, qu'il a lu son prédécesseur, dont le poème a eu de nombreuses éditions. Mais tous deux connaissent bien l'*Apologie de Raymond Sebond*.

[45] *L'Agriculture*, pp. 176-181. Je ne puis évidemment pas citer tout au long un passage très étendu, du reste largement inspiré des *Géorgiques* de Virgile.

mixte de vigueur et de fierté, une démarche déliée, un port de tête dégagé : on dirait un jeune aristocrate à la tête de son régiment… Il en a même le courage, exactement comme un homme, dans le dernier vers où le poète semble avoir oublié que c'est d'un animal qu'il parle. Et du reste, ces préparations débouchent sur une évocation martiale[46], où s'entremêlent les rumeurs de guerre et les notations anatomiques :

> S'il entend la trompette, ou les cris de la guerre,
> Il s'agite, il bondit, son pied frappe la terre ;
> Son fier hennissement appelle les drapeaux ;
> Dans ses yeux le feu brille, il sort de ses naseaux ;
> Son oreille se dresse et ses crins se hérissent ;
> Sa bouche est écumante, et ses membres frémissent.

Une telle bête, piaffant au moment d'en découdre, ne pourra que transmettre à sa descendance un sang de qualité, si du moins elle est appelée à saillir une jument de choix, que Rosset décrit aussi avec minutie, et de leur union naîtra un futur coursier, bien digne de prendre rang « aux champs de Mars ». Le tableau du dressage est digne d'intérêt, notamment par le mélange qu'il propose entre les conseils judicieux, les éléments descriptifs bien sonnants et la persistante personnification de l'animal :

> Un coursier belliqueux qui, formé pour la gloire,
> Doit avec le guerrier voler à la victoire,
> Dès ses plus jeunes ans au bruit accoutumé,
> Sans crainte entend tonner le salpêtre allumé.
> Son œil audacieux parcourt l'éclat des armes ;
> Le son de la trompette est pour lui plein de charmes ;
> Il souffre les arçons, il soutient en repos
> Son maître qui s'élève et s'assied sur son dos.
> À ses ordres docile, il s'arrête, ou s'avance,
> Il revient sur ses pas, il se dresse, il s'élance ;
> Plus léger que les vents, par son vol devancés,

[46] Le cheval est le premier des animaux décrits par Buffon, en 1753 : « La plus noble conquête que l'homme ait jamais faite est celle de ce fier et fougueux animal qui partage avec lui les fatigues de la guerre et la gloire des combats : aussi intrépide que son maître, le cheval voit le péril et l'affronte, il se fait au bruit des armes, il l'aime, il le cherche et s'anime de la même ardeur. »

> Ses pas sur la poussière à peine sont tracés.
> Il aime la louange, et son ardeur éclate
> Au doux bruit de la main qui le frappe et le flatte.

Les procédés sont voyants, assurément, et le style un peu gauche par l'accumulation des clichés, mais la cohérence lexicale est très acceptable, qui *conduit* de la gloire à la *louange* une monture qui semble parfaitement s'identifier à son cavalier et se comporter comme au manège ou à la parade, malgré le fracas des batailles. On risquerait volontiers l'idée d'un cheval *sans peur et sans reproche*… trouvant son bonheur dans le noble service qu'il rend. Et l'image d'une bête de race volant plus vite que le vent, semblant à peine toucher terre, est rendue par l'hypotypose avec, en somme, beaucoup de poésie : à sa manière, Rosset est un bon peintre en vers, malgré ses inégalités (et ses longueurs).

Delille, assurément, a plus de souplesse et de brio. Quand, dans *Les trois Règnes*, au chant VIII, il entend brosser un tableau analogue[47], il n'hésite pas à emboucher la trompette épique.

[47] Les réminiscences ne sont d'ailleurs probablement pas absentes : je défendrais très volontiers l'idée que le travail des poètes descriptifs est un labeur incessant de réécriture et qu'il fonctionne « en séries ». En réalité, le « tableau du coursier belliqueux » provient du *Livre de Job*… Les très savantes notes de l'édition de Delille que j'utilise — dues au docteur Descuret — citent une traduction en vers de ce morceau matriciel, de Levasseur (t. II, p. 192) :

> Sous lui la poudre vole et le sol étincelle :
> Orgueilleux de sa force, il fond sur le guerrier ;
> Il méprise la peur, il insulte à l'acier.
> Entend-il près de lui siffler le trait rapide,
> Voit-il briller le glaive ou le dard homicide,
> Il agite dans l'air ses naseaux frémissants ;
> Il se couvre d'écume, il s'enflamme, il bouillonne :
> Terrible, il bat la terre, et du pied la sillonne.
> A-t-il de la trompette entendu les accents :
> Allons, dit-il ; soudain comme un trait il s'élance ;
> Intrépide il affronte et la flamme et la lance.
> Il dévore l'espace, et, bravant le trépas,
> S'enivre du tumulte et du bruit des combats.

N'était l'invention un peu malencontreuse du lance-flamme, c'est vraiment une belle réussite. Dans son *Éloquence et poésie des livres saints* (Paris, Le Clère, 1849, pp. 159-163), l'abbé Henry, à propos du *Livre de Job*, reproduit le dossier des textes, en prose et en vers, qui lui paraissent appeler la comparaison avec le « tableau du coursier » : Ho-

L'hypotypose, alors, n'est pas une juxtaposition de fragments, mais un ensemble dynamique et rythmé, soigneusement construit en fonction d'un *climax* que doit suivre une accalmie. Autrement dit : l'habileté rhétorique parvient à unir le narratif et le descriptif de la plus brillante façon, créant ainsi une couleur d'ensemble qui éblouit l'œil et l'oreille. De ce point de vue, à raisonner du moins en fonction des arts plastiques, ce style est bien, déjà, plus romantique que classique[48] :

> Dès qu'a sonné l'airain, dès que le fer a lui,
> Il [le cheval] s'éveille, il s'anime ; et, redressant la tête,
> Provoque la mêlée, insulte à la tempête :
> De ses naseaux brûlants il souffle la terreur ;
> Il bondit d'allégresse, il frémit de fureur ;
> On charge, il dit : Allons, se courrouce et s'élance ;
> Il brave le mousquet, il affronte la lance,
> Parmi le feu, le fer, les morts et les mourants,
> Terrible, échevelé, s'enfonce dans les rangs,
> Du bruit des chars guerriers fait retentir la terre ;
> Prête aux foudres de Mars les ailes du tonnerre,
> Il prévient l'éperon, il obéit au frein,
> Fracasse dans son choc les cuirasses d'airain,
> S'enivre de valeur, de carnage et de gloire,
> Et partage avec nous l'orgueil de la victoire ;
> Puis revient dans nos champs, oubliant ses exploits,
> Reprendre un air plus calme et de plus doux emplois ;
> Aux rustiques travaux humblement s'abandonne,
> Et console Cérès des fureurs de Bellone.

Parmi les synecdoques usées, les périphrases et les singuliers collectifs, à travers une accumulation de verbes d'action, on oublie presque totalement que c'est un cheval qui se lance dans la mêlée sous la conduite d'un cavalier : seuls les *naseaux*, élément descriptif strictement anatomique, et la présence du harnachement (mais l'*éperon* et le *frein* sont en position d'objet) peuvent nous rappeler que ce n'est pas un héros épique qui combat avec cette vaillance formidable. La per-

mère, Virgile, Le Tasse, Sarrazin, Voltaire (*La Henriade*, chant VIII), Rosset, Delille, Ducis (*Abufar*, I, 5), Bossuet (*Méditations sur l'Évangile*), Buffon et Chateaubriand (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*).

[48] *Œuvres*, t. II, p. 149-150.

sonnification envahit tout : du bivouac où il reposait, dès les premiers signaux de l'affrontement, le coursier guerrier, nouveau Bucéphale, se meut, agit, parle même comme un homme. Il règne dans le fragment on ne sait quel climat à l'antique, emprunté aux épopées fameuses, qui après le point culminant constitué par la victoire se confirme dans l'image d'un retour à la maison digne d'un général romain des temps héroïques de la République.

Delille avait déjà auparavant, dans ses *Jardins*, donné une esquisse du **cheval**[49]. « Cet animal guerrier » y conservait, à travers quelques postures significatives, sa véritable nature et n'était guère humanisé, de manière convenue, que par l'évocation de ses amours. Il est vrai que la description s'inscrivait dans une liste où venaient de défiler chèvres, agneaux et bœufs :

> Tandis qu'impétueux, fier, inquiet, ardent,
> Cet animal guerrier qu'enfanta le trident[50],

[49] Chant I. *Œuvres*, t. I, p. 46. La comparaison s'impose avec le passage du chant III des *Géorgiques* qui débouche sur la peinture de la course de chars et des amours des chevaux (*Œuvres*, t. II, pp. 341-346). Delille s'en souvient évidemment, tant dans les *Jardins* que plus tard dans *Les trois Règnes* :

> L'étalon généreux a le port plein d'audace,
> Sur ses jarrets pliants se balance avec grâce ;
> Aucun bruit ne l'émeut ; le premier du troupeau
> Il fend l'onde écumante, affronte un pont nouveau :
> Il a le ventre court, l'encolure hardie,
> Une tête effilée, une croupe arrondie ;
> On voit sur son poitrail ses muscles se gonfler,
> Et ses nerfs tressaillir, et ses veines s'enfler.
> Que du clairon bruyant le son guerrier l'éveille,
> Je le vois s'agiter, trembler, dresser l'oreille ;
> Son épine se double et frémit sur son dos ;
> D'une épaisse crinière, il fait bondir les flots ;
> De ses naseaux brûlants, il respire la guerre ;
> Ses yeux roulent du feu, son pied creuse la terre.

Il pourrait être intéressant d'étudier avec précision la dispersion des éléments de cette matrice dans les différents morceaux où le poète en réutilise des souvenirs.

[50] D'après Virgile (*Géorgiques*, I), Neptune fit sortir un cheval du sein de la terre en la frappant de son trident. C'est à ma connaissance la seule attestation de cette généalogie fabuleuse, probablement liée aux récits qui concernent la naissance du dieu lui-même, que Rhéa fit passer pour un poulain afin de le soustraire à la vindicte de Saturne.

Déploie, en se jouant dans un gras pâturage,
Sa vigueur indomptée et sa grâce sauvage.
Que j'aime et sa souplesse et son port animé,
Soit que, dans le courant du fleuve accoutumé,
En frissonnant il plonge, et, luttant contre l'onde,
Batte du pied le flot qui blanchit et qui gronde ;
Soit qu'à travers les prés il s'échappe par bonds ;
Soit que, livrant aux vents ses longs crins vagabonds,
Superbe, l'œil en feu, les narines fumantes,
Beau d'orgueil et d'amour, il vole à ses amantes !

Chaque petit tableau, à peine esquissé, s'intéresse ici à une caractéristique aisément identifiable du cheval, qu'on voit successivement batifoler dans les prés, prendre un bain à la rivière, bondir pour s'élancer crinière au vent. C'est, en somme, plutôt une série de dessins au crayon qu'une fresque épique, et si le poète ne se départ jamais de son style noble, son regard — explicitement inscrit dans le texte — est plus familier, plus proche de l'objet décrit : la pompe descriptive semble estompée par cette sympathie, cette proximité[51].

Je ne saurais, avant de quitter à regret les animaux de la ferme, oublier ce cousin malchanceux du cheval qu'est **l'âne**. Delille lui fait une place de choix dans le chant VIII des *Trois Règnes*[52], en commençant bien sûr par une comparaison[53] avec le « fier coursier » :

L'âne est son suppléant, et non pas son rival ;
Il laisse au fier coursier sa superbe encolure,
Et son riche harnois, et sa brillante allure.
Instruit par un lourdaud, conduit par le bâton,
Sa parure est un bât, son régal un chardon.
Pour lui Mars n'ouvre point sa glorieuse école ;

[51] Il se peut que cette différence corresponde à une évolution interne de l'œuvre de Delille, *des Jardins* [1782] aux *Trois Règnes* [1806], et aussi à un changement de modèle (Virgile, d'abord, puis Buffon — et la Bible ? —, de plus en plus).

[52] *Œuvres*, t. II, pp. 150-151.

[53] Cette comparaison, qui peut facilement tourner à l'affrontement, est fréquente chez les fabulistes, notamment au temps des Lumières : il leur est commode d'opposer l'animal utile et modeste qu'est l'âne au cheval orgueilleux et vain, qui se pavane et se croit dispensé des tâches domestiques ou des travaux nécessaires à la bonne marche de la société.

Il n'est point conquérant, mais il est agricole[54].

Vient ensuite un évocation du tâcheron modeste et dévoué :

Son service zélé n'est jamais suspendu ;
Porteur laborieux, pourvoyeur assidu,
Entre ses deux paniers, de pesanteur égale,
Chez le riche bourgeois, chez la veuve frugale,
Il vient, les reins courbés et les flancs amaigris,
Souvent à jeun lui-même, alimenter Paris.

On voit se dessiner, conformément au stéréotype des fables, l'image volontiers pathétique d'une bête de somme implicitement comparée aux classes laborieuses de la société, dont l'existence morne est consacrée à servir, aux dépens même de sa propre subsistance. Et c'est de là, bien sûr, qu'il tire sa noblesse, résigné à son sort malheureux :

De tous nos serviteurs, c'est le moins exigeant ;
Il naît, vieillit et meurt sous le chaume indigent ;
Aux injustes rigueurs dont sa fierté s'indigne,
Son malheur patient noblement se résigne.

Le poète, en parfaite harmonie avec une tendance majeure de l'esthétique et de la sensibilité de son temps — celle de la peinture « populiste », celle de la condescendance émue et bienfaisante à l'égard des pauvres gens —, conclut, non sans énergie mais aussi comme en s'excusant d'avoir donné asile à cet animal subalterne, en validant lui-même sa propre description :

À force de malheurs, l'âne est intéressant :
Aussi le préjugé vainement le maltraite,
En dépit de l'orgueil il aura son poète.

Manière de dire, peut-être, en se plaçant ainsi en abîme comme le défenseur du pauvre roussin d'Arcadie, que le chantre de la nature

[54] Un tel vers mérite assurément de rester dans les mémoires, tant il est juste et drôle à la fois. Un Delille humoriste, pourquoi pas ?

rutilante et de ses beautés brillantes peut aussi, *doit aussi* être, parfois, le poète des humbles[55].

Il n'en reste pas moins que Delille et ses rivaux ou émules privilégient les tableaux qui permettent à leur art de s'épancher en fresques pittoresques ou en idylles chamarrées, qu'ils préfèrent aux serviteurs modestes les compagnons plus nobles de l'homme, que cette littérature, au fond, ne condescend généralement à ce qui n'est pas considéré comme digne de la haute poésie que pour y faire ressortir les traces d'une ressemblance valorisante ou celles d'un mythe agrarien et pastoral qui est dans l'air du temps[56]. Un bref regard à quelques habitants sauvages ou exotiques de la ménagerie nous permettra de compléter notre présentation, un peu dans le désordre.

***

Je rapprocherai d'abord deux espèces industrieuses, **les fourmis**[57] et **les castors**. Dans son admiration emphatique pour les merveilles de la nature, Dulard, dans *La Grandeur de Dieu*, s'écrie[58] :

Est-ce vous que je vois, ô fourmis prévoyantes,
Sur vos divers besoins sagement clairvoyantes,
Vous qui dans vos foyers, asiles sinueux,

[55] Même effort, mais en plus petit — comme toujours — chez Campenon (*La Maison des champs*, p. 74). Le poète, après avoir déclaré préférer le cheval de labour au coursier fringant, ose faire place à l'âne :

Et même enfin, si l'âne osait paraître,
J'implorerais quelques soins généreux
Pour l'animal trop avili peut-être,
Qui toujours prêt, toujours utile au maître,
Porte au marché la fermière, les œufs,
Et qui du moins, du coursier qu'il remplace
N'a point l'orgueil, s'il n'en a pas la grâce.

[56] À peine est-il utile d'insister sur la nature politique de ces choix, tiraillés entre la conscience nébuleuse d'une évolution (c'est le temps des économistes, après tout, mais ils ne sont pas plus libérés des souvenirs scolaires — Virgile, etc. — que nos poètes descriptifs) et un mode de pensée structuré en fonction des hiérarchies et des valeurs sociales : le chien — Rousseau — est un fidèle Achate, le cygne un noble vaisseau, la colombe un emblème de la galanterie et/ou de la fidélité conjugale, le coq un protecteur de la grande famille du peuple — Henri IV —, la poule une mère exemplaire…

[57] Je laisserai délibérément les abeilles de côté : elles sont trop marquées par le modèle virgilien des *Géorgiques*.

[58] Chant V, pp. 150-151.

Bravez le froid, la pluie et l'aquilon fougueux ?
Sous ces obliques toits quelle sage police !
Hors de vos souterrains quel actif exercice !
Vous marchez dans la plaine à nombreux bataillons.
Je vous vois dans un champ former de noirs sillons.
Vous traînez un fardeau dont le poids vous affaisse.
À le faire rouler tout s'aide, tout s'empresse,
Et ce grain avançant par de communs efforts,
De vos petits greniers va grossir les trésors.
Tandis que dans les champs régnera la froidure,
Ces grains accumulés seront votre pâture.
Utile prévoyance ! Instructive leçon,
Qu'un insecte, ô mortel ! adresse à ta raison !

Le fonctionnement de ce morceau comme un apologue n'est pas pour nous surprendre : depuis le *Livre de Salomon* en passant par la tradition ésopique jusqu'à La Fontaine et ses successeurs, l'insecte est l'emblème obligé de la prévoyance industrieuse[59]. La description minutieuse du fonctionnement de la fourmilière, qui est d'ailleurs l'objet d'une note savante où sont cités, entre autres, Pline et Réaumur, insiste sur la « sage police », l'organisation intelligente et rationnelle de la colonie, que des images — assez convenues mais très visuelles (*bataillons*, *sillons*) — viennent parer des grâces — ici discrètes — de la poésie, avant de déboucher sur une véritable leçon, lancée par une exclamation et adressée explicitement, par l'invocation, aux lecteurs sagaces.

Delille, sur le même sujet, dans *Les trois Règnes*, construit une réflexion philosophique et morale plus ambitieuse, plus éloignée des fables traditionnelles et de leur objectif pratique un peu étriqué. Mais ce ne sont pas nos fourmis européennes, trop plébéiennes, « méconnaissant les arts de la paix, de la guerre », qui retiennent son attention. Il leur préfère les fourmis africaines et les tertres hauts « de dix pieds » qu'elles bâtissent[60] :

[59] L'exemple le plus significatif, à mon sens, est dans les *Fables* [1692] d'Eustache Le Noble. Voir *l'Anthologie des fabulistes français de La Fontaine au Romantisme*, Étoile-sur-Rhône, Nigel Gauvin, 1993, pp. 142-144.

[60] Chant VII. *Œuvres*, t. II, pp. 125-126. Pour être juste, je dois signaler toutefois que Delille a aussi consacré des vers soignés aux fourmis « ordinaires », comme Roucher d'ailleurs, et même Louis Racine, dans *La Religion*.

Que d'heureux monuments dans leurs petits états !
De leurs toits, dont dix pieds nous donnent la mesure,
Les yeux aiment à voir la ferme architecture ; [...]
Au dedans quelle heureuse et savante industrie
De leurs compartiments règle la symétrie,
Aligne leur cité, dessine leurs maisons,
Leurs escaliers tournants et leurs solides ponts,
Qui partout présentant de faciles passages,
Pour alléger leur peine, abrégent leurs voyages !

Le poète se fait architecte (c'est la rhétorique de la topographie) pour nous guider parmi la colonie. Il dépeint la reine aux « quatre-vingt mille enfants », au centre d'un incessant ballet d'actives auxiliaires, puis revient à la construction de la fourmilière, qui décidément le fascine :

L'ordre règne partout : épars de tout côté,
Leurs riches magasins entourent la cité.
Ailleurs sont élevés les enfants de la reine ;
La cour habite enfin près de sa souveraine ;
Le voyageur, de loin découvrant leurs travaux,
D'une heureuse peuplade a cru voir les hameaux.

De sorte que, par un effet de grandissement, une comparaison surgit entre les tertres immenses des fourmis exotiques... et les pyramides d'Égypte, analogie qui introduit la leçon philosophique finale :

Ô Nil ! ne vante plus ces masses colossales,
Des sommets abyssins orgueilleuses rivales,
L'insecte constructeur est plus grand à mes yeux
Que l'homme amoncelant ces rocs audacieux ;
Et quand une fourmi bâtit des pyramides,
Nos arts semblent bornés, et nos travaux timides.

Ce n'est plus un précepte pratique, comme chez Dulard — un poète religieux, pourtant —, que nous assène Delille, mais une invitation à la méditation métaphysique sur la petitesse de l'homme et le caractère

borné de son intelligence au regard de la raison suprême qui régit la nature[61].

La leçon que l'auteur des *Trois Règnes* tire de sa description du castor[62] est moins ambitieuse, mais pas moins enthousiaste. Il ne s'agit guère que de relever la ressemblance frappante entre l'instinct des animaux et l'intelligence humaine, au bout d'une prosopographie et d'une topographie particulièrement soignées :

Quatre dents, ou plutôt quatre terribles scies
Qu'en un tranchant acier la nature a durcies,
Et sa queue aplatie, et ses agiles doigts,
Voilà de ses travaux les instruments adroits :
D'autres les ont vantés[63], d'autres ont su décrire

---

[61] Ceux qui fréquentent un peu le Delille de *L'Imagination* ne seront pas surpris de cette allure pascalienne de sa démarche. Par ailleurs, le poète précise au passage, dans le chant VII des *Trois Règnes*, qu'il s'agit pour lui « d'admirer le monde et son auteur » (*Œuvres*, t. II, p. 131).

[62] Chant VII. *Œuvres*, t. II, p. 133.

[63] Parmi eux, notamment, La Hontan... qui assurément n'a pas la même attitude religieuse que Delille. Parmi eux aussi Roucher dont je vais citer les vers. Parmi eux pareillement Le Mierre (*La Peinture* [1769], III, dans *Œuvres choisies*, Paris, Lecointe, 1829, t. II, p. 47) :

Que vers le Labrador et sur le bord des eaux
Le castor, architecte aussi prudent qu'habile,
Cimente cette digue et se forme un habile.

Parmi eux encore Dulard, évidemment plus proche de notre poète (chant V, p. 171) :

Ta queue est ta truelle, et tes dents sont la scie ;
La glaise est par tes pieds broyée et ramollie,
Et par l'heureux secours de ces trois instruments,
Tu construis tes foyers, solides bâtiments.
De brique et de ciment tu fais un alliage,
Et bientôt le logis s'élève à triple étage.
Des pieux sont alentour par tes dents enfoncés :
Murs qui bravent l'effort des Autans courroucés.
Tu creuses un fossé. L'eau s'y fraye une issue,
Et dans ton logement par un canal reçue,
Elle y sert tes besoins, elle y sert tes plaisirs.
Ah ! le mortel en proie à mille vains désirs,
Sous ces lambris dorés que le peuple respecte,
Est moins heureux que toi, merveilleux architecte.

On aura beau jeu de remarquer les réminiscences, mais aussi la similitude de procédé en ce qui concerne l'exploitation philosophique et morale de la topographie descrip-

Tous ces grands monuments de leur petit empire :
Ces arbres renversés, façonnés avec art,
De leur digue à la vague opposant le rempart ;
Des écluses, des ponts l'habile architecture,
Des voûtes, des cloisons la solide jointure ;
Ces soins si prévoyants et cet art merveilleux,
Accommodés aux temps, appropriés aux lieux ;
Cette Hollande enfin et cette humble Venise,
Sur ces longs pilotis solidement assise :
L'étranger retrouvant l'homme dans le castor,
Le voit, s'étonne, rêve, et le regarde encor.

On retrouve ici la même fascination pour l'architecture que dans la peinture des fourmis : l'usage de termes spécialisés, empruntés aux productions des hommes, a pour but évident de faciliter l'émergence de la comparaison des cités aquatiques des castors avec le pays des polders et la ville des Doges, si souvent inondée... L'analogie entre ces rongeurs bâtisseurs et les hommes capables de conquérir leur espace vital sur la mer devient évidente : elle donne à rêver. Mais la conclusion que nous avons vue explicite à propos des insectes demeure ici comme en suspens.

Le choix de Roucher, qui consacre un long morceau[64] aux castors dans *Les Mois*, est un peu différent. Ce qui l'a visiblement marqué, c'est l'organisation sociale extrêmement cohérente qui s'exprime dans le travail collectif des colonies de ces animaux. C'est en ce sens qu'ils peuvent ressembler aux hommes ou leur servir de modèles, et le poète méridional ne s'attarde pas à *rêver* au-delà de cette philosophie très pratique :

Le castor avec nous disputant d'industrie,
De hardis monuments embellit sa patrie. [...]
Aux rivages d'un fleuve ils s'avancent *ensemble* :
Ils veulent, *l'un par l'autre* au travail excités,
D'un pont couvrir les eaux, et bâtir des cités.
En désordre d'abord répandus dans l'arène,

tive. Signalons encore que, dans des vers que nous ne citons pas, Dulard avait placé son morceau sous le patronage de deux fameux architectes du Grand Siècle.

[64] Mois de juin, t. I, pp. 247-250. L'ampleur du passage conduit à opérer quelques coupures, mais j'ai tenu à citer longuement. Je souligne quelques détails qui me paraissent significatifs.

Ils s'y rangent en cercle, ils attaquent un frêne
Qui, robuste, noueux, élancé dans les airs,
D'épais et longs rameaux couvre les bords déserts.
Sous l'effort de leurs dents, à grands bruits, sur la place,
Il tombe ; il a perdu l'honneur de son feuillage.
Tandis que *par la foule* à la hâte emporté,
Le tronc au sein des eaux roule précipité,
D'autres, que dans leur marche *un vieux chef* accompagne,
D'arbres moins vigoureux dépeuplent la campagne,
Les portent jusqu'au fleuve, et nerveux matelots,
Les font d'un cours heureux naviguer sur les flots.
Des pieux en sont formés. Une magique adresse
Dans l'onde en pilotis les enfonce, les dresse.
On enlace autour d'eux le souple balisier,
Et le saule flexible, et le docile osier.
Celui-ci va, revient, et voyageur agile,
Sur sa queue aplatie il emporte l'argile[65],
Qu'en ciment sous ses pieds *un autre* ramollit.
De ce limon broyé la digue se remplit,
S'élève, sort enfin des eaux qu'elle domine,
Et déjà sur le pont le castor s'achemine.
Solide monument ! son immense longueur
Étonne des humains l'adresse et la vigueur[66].

Nombreuses sont les indications, dans ce fragment, d'une activité miraculeusement concertée et organisée, avec une répartition des tâches très précise et une hiérarchie évidente des emplois : ce chantier a son chef, ses ouvriers, même ses manœuvres, et l'activité débordante s'apparente à un mécanisme d'horlogerie bien huilé. Un lexique technique (architecture, botanique) précis, une décomposition soigneuse des différentes étapes de l'édification de la digue : voilà pour l'aspect didactique de l'*entreprise* poétique. Pour la poésie de l'entreprise, parallèlement, l'effort de Roucher est significatif : si les qualificatifs sont souvent convenus ou hérités de la tradition, latine notamment (le saule est *flexible*, le frêne est *noueux*), le rythme fait l'objet d'une certaine attention (le rejet du verbe marquant la chute de

[65] On sait que le poème des *Mois* est accompagné de notes abondantes et variées. Ici Roucher invoque l'autorité de Raynal...

[66] La note de Roucher compare les castors à des architectes...

l'arbre abattu par les castors) et le style, qui vaut d'abord par son mouvement, est parfois recherché, même à l'excès (le latinisme *l'honneur de son feuillage*). Mais le texte se poursuit :

Ces travaux achevés, la sage *république*
Se *partage* en tribus, *et par groupes* s'applique
À créer une ville, où sous trente maisons,
Elle doit voir renaître et mourir deux saisons[67].
Le travail recommence ; et le double rivage
Des arbres qu'il nourrit souffre encor le ravage.
De leurs vastes débris à la glaise mêlés,
Naissent des pavillons avec art modelés :
Ils montent, couronnés d'une cime arrondie.
Telle on vit s'élever aux champs de Numidie,
La ville où les Troyens, du naufrage assaillis,
Furent par une reine en triomphe accueillis. [...]

La comparaison peut paraître un peu trop grandiose, mais elle couronne une topographie et une prosopographie bien conduites, malgré quelques contorsions « poétiques » d'une préciosité archaïsante. Ce qui s'érige là, parmi le peuple exemplaire des castors — l'utopie n'est pas loin —, c'est une sorte de cité idéale, tant dans son organisation matérielle que dans son harmonie sociale, qui le met à l'abri des vents réels comme des tempêtes métaphoriques :

Que les vents, désormais de sa cité jaloux,
L'assiègent : le castor insulte à leur courroux.
Le buis et le sapin qu'épargne la froidure,
Prêtent à son sommeil des tapis de verdure.
Les querelles jamais ne troublent ses loisirs ;
Et lorsque ramenant la saison des plaisirs,
L'amour viendra régner sur ce peuple amphibie,
Le castor, peu semblable aux monstres de Libye[68],
N'ira point, altéré de combats et de sang,

[67] C'est Buffon que Roucher invoque ici à l'appui de ses dires, en précisant qu'il est rare tout de même de trouver des villages de castors qui comptent plus d'une douzaines de « loges ».

[68] Les lions et les tigres. Le mot est amené sans doute par l'excursion en Afrique du Nord en compagnie de Virgile... et par la tentation descriptive (le lion est présent dans *Les Géorgiques*).

Défier un rival et lui percer le flanc :
Aimé de sa compagne, il lui reste fidèle.
Mais nous qui l'admirons, nous sert-il de modèle ?
Savons-nous comme lui, sans haine, sans discords,
De l'ordre social respecter les accords ?

L'utopie sociale fait mine de se terminer dans l'idylle domestique : bien à l'abri dans leurs huttes douillettes, bien au chaud sous la couette, les castors pacifiques et tendres semblent n'avoir plus qu'à s'aimer fraternellement ou conjugalement... Mais la question finale, avec sa réponse négative implicite, introduit une ombre au tableau : la société humaine est bien éloignée de cette harmonie idéale des animaux : l'instinct des bêtes, en somme, ne serait-il pas supérieur à la raison des hommes ?

Immédiatement avant le castor, dans *Les trois Règnes*, Delille avait décrit **l'éléphant**[69]. Ce tableau, particulièrement soigné, constitue sans doute la synthèse la plus claire de la position de notre poète face au vieux débat à propos de la nature de l'intelligence animale, en laquelle il croit sans hésitation, refusant ainsi que Dulard la théorie cartésienne, même s'il prend la précaution, dans l'ample et solennelle conclusion de son ouvrage[70], de bien marquer la supériorité de l'homme sur les bêtes. L'énorme pachyderme, en effet, est présenté comme celui des animaux qui est le plus proche de l'homme :

Si donc respire un être en qui les dieux puissants
Aient dans un seul organe associé trois sens,
Dont la flexible main, de ces trois sens pourvue,
Corrigeant par le tact les erreurs de la vue,
Des qualités des corps habile à s'assurer,
Puisse à la fois sentir, et sucer, et flairer ;
Qui, toujours redoutable et souvent caressante,
Tantôt renverse tout par sa force puissante,
Tantôt, avec plaisir savourant les odeurs,
Ainsi qu'un doigt léger sache cueillir des fleurs,
Reconnaisse l'enfant du conducteur qui pleure,
Enlève des fardeaux, ferme, ouvre sa demeure,

[69] Chant VII. *Œuvres*, t. II, pp. 132-133.

[70] *Les trois Règnes*, chant VIII. *Œuvres*, t. II, pp. 159-162. On connaît l'apostrophe qui commence ce morceau : « Sujets, abaissez-vous, votre roi va paraître »...

Et, roulant, déroulant ses replis tortueux,
Serve sa faim, sa soif, sa colère et ses jeux ;
Enfin, qui dans un point, dans un instant rassemble
Trois forces, trois effets, trois jugements ensemble,
Le monde admirera ce pouvoir triomphant ;
Et puisqu'il n'est point l'homme, il sera l'éléphant,
L'admirable éléphant, dont le colosse énorme
Cache un esprit si fin dans sa masse difforme,
Que pour son rare instinct dans un corps si grossier,
Presque pour ses vertus, adore un peuple entier ;
L'éléphant, en un mot, qui sait si bien connaître
L'injure, le bienfait, ses tyrans et son maître.

Dans un tel morceau, tout — ou presque — est dit. Toute la palette descriptive est mise à contribution : le lexique précis de l'anatomie souligne le perfectionnement extraordinaire de la trompe de l'éléphant en réussissant le tour de force surprenant de ne pas la nommer ; l'évocation de l'énorme bête occupée à faire des bouquets introduit une touche de galanterie qui parvient, malgré le caractère incongru du croquis, à n'être pas absolument hors de propos ; le pathétique même, à travers l'image d'un pachyderme sensible tout prêt à consoler l'enfant de son cornac, est discrètement sollicité… Ce n'est plus une description, c'est une fresque narrativo-descriptive, déroulant sous nos yeux les contrastes et les mystères de la nature. La syntaxe périodique, avec son immense proposition hypothétique qui contient tous les éléments descriptifs, provoque une suspension rhétorique qui est un exemple d'école et débouche sur l'énoncé, dans la première proposition principale, d'une conclusion admirative hyperbolique, non seulement dans le choix de l'épithète (*triomphant*) qui permettra une rime recherchée et riche avec le sujet de la description, qui n'est nommé que dans la seconde proposition principale et provoque un nouvel enchaînement périodique, mais encore dans l'indication du caractère universel de la réaction que les étonnantes qualités de l'éléphant imposent au *monde* entier (et d'abord au lecteur-spectateur). L'humanisation du pachyderme est pour ainsi dire totale : habile, tendre — et même un peu poète : il aime les fleurs —, bienveillant et sensible, intelligent — il est doté d'un « esprit fin » — autant qu'un animal peut l'être, vertueux même, sa parenté avec

l'homme, malgré sa « masse difforme », est absolue[71]. On est en somme bien près du sommet de l'édifice de la création des êtres vivants.

Doigt de Dieu ou miracle de la Nature, peu importe en somme : malgré ses prétentions, parfois, surtout quand le didactique se mêle au descriptif au point de l'écraser, à la philosophie ambitieuse, la poésie descriptive demeure souvent consciente qu'elle doit être un art de la suggestion plutôt qu'une pesante réflexion. Je terminerai donc la promenade avec un « parvenu » aux couleurs souvent magnifiques, emblème de l'insouciance[72], **le papillon**, en proposant d'y voir une image de cette tension entre une légèreté suggestive et un discours édifiant plus pesant. Michaud, dans *Le Printemps d'un proscrit*[73], lui consacre quelques vers à la leçon banale :

Dans un humble tissu longtemps emprisonné,
Insecte parvenu, de lui-même étonné,
L'agile papillon, de son aile brillante,
Caresse chaque fleur, courtise chaque plante ;
De bosquet en bosquet, de verger en verger,
Les enfants du hameau suivent son vol léger.
D'un monde, hélas trop vain, ils nous offrent l'image !

Vaniteux et vain, l'éphémère ne sait pas que son habit brillant et ses plaisirs effleurés sont de courte durée, et les enfants aussi bien ignorent, en tentant de le saisir, qu'il est en quelque sorte insaisissable. L'allégorie, ici, suggère plus qu'elle ne dit l'inconstance des choses humaines, et si le monde animal instruit, il ne corrige probablement pas plus qu'il n'édifie…

---

[71] La description de l'éléphant par Dulard (chant V, pp. 162-163) est extrêmement banale et décevante. Il n'y est pas fait mention de son instinct si voisin de l'intelligence, mais le poète semble plutôt se souvenir des indications fournies par les historiens antiques au moment où les Romains découvrirent le pachyderme avec les troupes d'Hannibal…

[72] Notamment chez les fabulistes, qui ne se privent jamais de lui brûler les ailes à des fins édifiantes.

[73] Je cite d'après l'édition originale du texte, parue en 1800 sous le titre *Le Printemps qui a suivi le 18 fructidor* à la fin *du Recueil de poésies et de morceaux choisis de J. Delille* (Paris, Giguet). Voir p. 336. Le titre définitif apparaît avec l'édition de 1802.

Même chez le Delille vieilli des *Trois Règnes*, le papillon[74] n'est pas absolument *noir*. La chenille est morte pour renaître, image peut-être d'un renouvellement d'où n'est pas exclue l'espérance :

> Il brise le fourreau qui l'enchaînait dans l'ombre ; [...]
> Il se traînait à peine, il part comme l'éclair ;
> Il rampait sur la terre, il voltige dans l'air ;
> Il languissait sans sexe, et ses ailes légères
> Portent à cent beautés ses erreurs passagères. [...}
> Il chérissait les fleurs, les fleurs sont ses plaisirs ;
> Son instinct l'y ramène, et dans leur sein fidèle
> Vient déposer l'espoir de sa race nouvelle.

On pourrait presque convoquer Lucrèce : rien ne naît, rien ne retourne au néant... La Création — ou la Nature —, c'est le perpétuel renouvellement et, pour le poète, le perpétuel émerveillement.

***

La visite à la ménagerie descriptive a sans doute été longue, trop longue, et pourtant elle est demeurée très partielle. Elle a laissé de côté bien des morceaux jadis fameux... Surtout elle n'a retenu que des fragments de quelques œuvres, hors de leur contexte et isolés de la masse de la production[75], et négligé le fait que cette poésie, pour amoureuse du détail qu'elle soit, pratique aussi très souvent l'énumération et l'inventaire. Je citerai quelques exemples de ces listes qui, sans s'attarder à décrire en de longues prosopographies mêlées d'hypotyposes mouvementées tel animal précis, appartiennent à mon sens de plein droit à la poésie descriptive, l'accumulation des noms ayant un rôle complémentaire de celui de l'accumulation des détails.

Voici d'abord, dessinant un paysage rustique où les bouquets d'arbres viennent rompre la monotonie des pâturages, Lezay-Marnésia, l'auteur d'un *Essai sur la nature champêtre*[76] qui souhaita rivaliser avec *Les Jardins* de notre Delille :

[74] Chant VII. *Œuvres*, t. 2, pp. 129-130.

[75] La bibliographie de la thèse d'Édouard Guitton est très abondante, comme chacun sait, pour la tranche chronologique que l'auteur s'est fixée. Mais il est sans doute possible de la grossir encore, particulièrement en poursuivant l'exploration dans le début du 19e siècle.

[76] Paris, Prault, 1787. Chant V, p. 136.

> Les troupeaux, les pasteurs errants dans la prairie,
> D'un soleil dévorant redoutent la furie.
> De l'orme, du tilleul, de l'opulent noyer
> Il[77] arrondit pour eux le dôme hospitalier.
> Sous leurs bras enlacés, la vache ruminante,
> Et la cavale altière, et la brebis bêlante,
> Et le chien vigilant et le jeune berger
> Reposent, rafraîchis par un souffle léger.
> Ces groupes au hasard jetés dans l'étendue,
> Par un charme nouveau sollicitent la vue ;
> D'un plan trop uniforme égayant la beauté,
> Ils lui prêtent l'attrait de la variété.

Ici, le paysage, façonné par le propriétaire des champs, est conçu directement comme un tableau... Il est « fait à peindre », si l'on veut bien me passer l'expression : le dessiner dans la nature, c'est le peindre déjà et déjà le décrire.

Voici maintenant, caracolant avec un enthousiasme voluptueux, Saint-Lambert, dans *Les Saisons*, esquissant un rapide tableau des amours des animaux[78] :

> Je vois les animaux l'un vers l'autre accourir,
> S'approcher, s'éviter, se combattre, et s'unir :
> Ils semblent inspirés par une âme nouvelle ;
> Et le feu du plaisir dans leurs yeux étincelle.
> Le coursier indocile, inquiet, agité,
> Échappe en bondissant au frein qui l'a dompté ;
> Du haut de la colline il porte au loin la vue ;
> Il cherche un seul objet dans la vaste étendue.
> La génisse mugit de vallons en vallons,
> Et le taureau fougueux suit ses pas vagabonds.
> Par les sons étouffés d'un lugubre murmure,
> Il révèle aux échos le tourment qu'il endure.
> La bergère effrayée entend les loups cruels
> Annoncer en hurlant leurs plaisirs mutuels.

La pastorale ici se fait un peu vulgaire pour annoncer le rut général de la nature au printemps : la galanterie est largement balancée par la

[77] Sélicour, qui s'est mué en gentilhomme campagnard.

[78] Chant I, pp. 22-23.

brutalité de cris préludant aux étreintes et d'étreintes accompagnées de cris, que les chastes oreilles de la pastourelle entendent avec un frisson ambigu.

Voici encore, mêlant les végétaux et les animaux en une suggestive évocation de la nature ragaillardie par le retour de la belle saison, le Le Mierre des *Fastes*[79] [1779], vrai poète trop méconnu :

> Je parle, et le Printemps[80] qu'annonçait l'hirondelle
> Des saisons à mes yeux vient d'ouvrir la plus belle :
> Le chêne s'est éteint dans nos foyers déserts,
> Et des arbres déjà tous les sommets sont verts,
> Les troupeaux, librement épars dans les campagnes,
> Broutent le serpolet au penchant des montagnes ;
> Les oiseaux, dans les bois, par couples réunis,
> Suspendent aux rameaux la mousse de leurs nids :
> J'entends le rossignol, caché sous le feuillage,
> Rouler les doux fredons de son tendre ramage ;
> Les champs d'herbes couverts, les prés semés de fleurs,
> De leurs riants tapis font briller les couleurs ;
> Le lilas flatte plus les regards de l'Aurore
> Que les rubis de l'Inde ou les perles du Maure ;
> Et les zéphyrs légers, voltigeant sur le thym,
> Nous rapportent le soir les parfums du matin.

La légèreté et l'inventivité ne font pas défaut à ce Parnassien avant la lettre, qui manie très habilement le style gracieux ou galant et les suggestions idylliques efficacement visuelles jusqu'à cet épiphonème magistral où l'esprit ne nuit en rien à la grâce.

Voici enfin, chez le Delille tardif [1806] des *Trois Règnes*, un *catalogue* d'animaux débonnaires ou cruels, choisi presque au hasard, tant l'écrivain affectionne ce procédé énumératif :

> La génisse paisible et le bœuf débonnaire
> Broutent innocemment leur pâture ordinaire ;
> Et l'hôte ailé des airs, indulgent ennemi,
> S'il rencontre un gain d'orge, épargne une fourmi.
> Mais le tigre cruel, dont l'ardeur vagabonde
> Rôda sans aliment durant la nuit profonde,

[79] Paris, Gueffier, 1779. Chant V, pp. 72-73.
[80] Emploi allégorique, d'où la majuscule.

> S'il découvre au matin, du sommet des coteaux,
> Le daim aux pieds légers, le cerf aux longs rameaux[81],
> Soudain, les crins dressés et la gueule béante,
> Part, court, saisit, abat sa victime tremblante,
> Se couche sur sa proie, et fouillant dans son flanc,
> Se saoule de carnage et s'enivre de sang.

Ici, comme ailleurs, des descriptions embryonnaires, des tableaux à peine suggérés, comme un immense réservoir à la verve descriptive mais aussi comme une tentative succincte d'organiser un monde et de focaliser un regard, se succèdent et s'amoncèlent, à l'image de cette conglobation énorme et généralisée qu'est la poésie descriptive.

***

Innombrable et variée, envisagée avec la minutie détaillée du peintre de portrait ou avec la vue plus cavalière du peintre de paysages, la ménagerie descriptive est finalement à l'image de la poésie dans laquelle elle tient une place majeure, tiraillée entre son désir de vérité, à l'heure où l'histoire naturelle se développe, et une tradition littéraire très ancienne, qui lui fournit aussi bien le modèle didactique des *Géorgiques* que les clichés galants de la pastorale, partagée aussi entre une modernité qui n'hésite pas à voir dans l'organisation des sociétés animales un modèle utopique pour celles des hommes et un discours théologique qui, en des temps où la philosophie déboulonne les dieux, persiste à vouloir montrer dans les beautés de la nature la main omnipotente du Créateur, tentée encore par la légèreté décorative autant que par la métaphysique sublime, par les couleurs brillantes autant que par les pensées profondes. Autant et plus que le rôle strictement stylistique auquel on veut parfois cantonner le travail de poètes censés avoir forgé l'instrument de leurs successeurs romantiques, elle a celui, sans doute plus fastidieux et plus exigeant à lire, d'avoir peint, peut-être sans y penser, les tensions en apparence souriantes et *confortables* d'une époque de transition complexe qui, découvrant de nouveaux savoirs sur la nature et persistant à croire au pouvoir des

[81] Les lecteurs avisés auront remarqué que j'ai évité les différentes chasses au cerf, qui figuraient jadis dans toutes les anthologies (Saint-Lambert, Rosset, Roucher, Delille…).

vers pour la dire, n'était pas en état de percevoir qu'elle était, en somme, la dernière à pouvoir le faire ainsi, avec l'illusion de dominer, par l'inventaire, un monde immuable offert à la contemplation des hommes émerveillés[82].

[82] Liste chronologique des principaux poèmes cités, dans le texte ou dans les notes :
— Dulard, *La Grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature, poème*, 1749 ;
— Saint-Lambert, *Les Saisons, poème*, 1769 ;
— Le Mierre, *La Peinture, poème en trois chants*, 1769 ;
— Delille, *Les Géorgiques de Virgile, traduction nouvelle en vers français enrichie de notes*, 1770 ;
— Rosset, *L'Agriculture, poème*, 1774 ;
— Colardeau, *Épître à M. Duhamel de Denainvilliers*, 1774 ;
— Le Mierre, *Les Fastes ou les Usages de l'année, poème en seize chants*, 1779 ;
— Roucher, *Les Mois, poème en douze chants*, 1779 ;
— Delille, *Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages, poème en quatre chants*, 1782 ;
— Lezay-Marnésia, *Essai sur la nature champêtre, en vers avec des notes*, 1787 ;
— Delille, *L'Homme des champs ou les Géorgiques françaises, poème en quatre chants*, 1800 ;
— Michaud, *Le Printemps qui a suivi le 18 fructidor, poème*, 1800 ;
— Delille, *Les Trois règnes de la Nature, poème en huit chants avec des notes par M. Cuvier, de l'Institut, et d'autres savants*, 1806 ;
— Campenon, *La Maison des champs, poème*, 1809.

DOCUMENTATION

Monseigneur de Boulogne commentateur de l'abbé Delille

Un de nos érudits et actifs sociétaires, M. Jean Duchêne, qui poursuit des recherches historiques sur Monseigneur Leclerc de Juigné (1728-1811 ; ce prélat succéda au fameux Christophe de Beaumont comme archevêque de Paris) auquel il a consacré naguère une thèse, nous a transmis un document issu des *Mélanges de Religion, de critique et de littérature* (1827) de Monseigneur de Boulogne[1]. Il s'agit d'un bref commentaire du passage du chant I de *L'Homme des champs*, de l'abbé Delille, consacré au portrait du curé de campagne.

Nous reproduisons successivement le fragment des *Géorgiques françaises*, que son auteur reconnaît dans ses notes avoir partiellement imité « du charmant poème de Goldsmith, *The deserted Village* », et les remarques de Boulogne, qui proviennent d'un article publié peu après la parution de la première édition du poème de Delille (1800) dans les *Annales philosophiques*. La date n'est évidemment pas indifférente : nous sommes peu avant la publication du *Génie du christianisme* (1802), alors qu'est déjà largement entamée la « restauration morale » post-révolutionnaire et surtout la liquidation — intellectuelle et politique — du legs des Lumières, confondues avec l'irréligion et l'impiété. Nous avons modernisé l'orthographe mais respecté la ponctuation des éditions utilisées. Notre annotation emprunte largement aux remarques de M. Jean Duchêne.

Jean-Noël PASCAL

[1] Étienne-Antoine de Boulogne (1747-1825), né à Avignon, ordonné prêtre en 1771, vint à Paris en 1774, où il eut des démêlés avec l'archevêque Christophe de Beaumont. Il se fit connaître rapidement comme écrivain académique (*Éloge du Dauphin*, 1778) et prédicateur. Député du clergé de la paroisse Saint-Sulpice en 1789, il refusa le serment à la constitution civile, dut se cacher pendant la Terreur, puis devint sous l'Empire chapelain de Napoléon et évêque de Troyes. Louis XVIII en fit un pair de France et un archevêque (de Vienne, siège déjà occupé par le cadet des frères Lefranc de Pompignan, autre grand pourfendeur de philosophes impies). Ses *Œuvres* ont été publiées peu après sa mort, en 1827-1828, en 8 volumes, dont 3 de *Mélanges* constitués en grande partie d'articles de journaux.

[Le curé de campagne]
(*L'Homme des champs ou les Géorgiques françaises*, chant 1er[2])

Voyez-vous ce modeste et pieux presbytère ?
Là vit l'homme de Dieu, dont le saint ministère
Du peuple réuni présente au ciel les vœux,
Ouvre sur le hameau tous les trésors des cieux,
Soulage le malheur, consacre l'hyménée,
Bénit et les moissons et les fruits de l'année,
Enseigne la vertu, reçoit l'homme au berceau,
Le conduit dans la vie, et le suit au tombeau.
Je ne choisirai point, pour cet emploi sublime,
Cet avide intrigant que l'intérêt anime ;
Sévère pour autrui, pour lui-même indulgent,
Qui pour un vil profit quitte un temple indigent,
Dégrade par son ton la chaire pastorale,
Et sur l'esprit du jour compose sa morale.
Fidèle à son église, et cher à son troupeau,
Le vrai pasteur ressemble à cet antique ormeau
Qui, des jeux du village ancien dépositaire,
Leur a prêté cent ans son ombre héréditaire,
Et dont les verts rameaux, de l'âge triomphants,
Ont vu mourir le père et naître les enfants.
Par ses sages conseils, sa bonté, sa prudence,
Il est pour le village une autre providence :
Quelle obscure indigence échappe à ses bienfaits ?
Dieu seul n'ignore pas les heureux qu'il a faits.
Souvent dans ces réduits où le malheur assemble
Le besoin, la douleur et le trépas ensemble,
Il paraît ; et soudain le mal perd son horreur,
Le besoin sa détresse, et la mort sa terreur.
Qui prévient le besoin, prévient souvent le crime.
Le pauvre le bénit, et le riche l'estime ;
Et souvent deux mortels, l'un de l'autre ennemis,
S'embrassent à sa table et retournent amis.
Honorez ses travaux. Que son logis antique,
Par vous rendu décent et non pas magnifique,
Au-dedans des vertus renfermant les trésors,
D'un air de propreté s'embellisse au-dehors :

[2] Texte de l'édition Levrault, Schoell et Cie, Paris, an XIII-1805, pp. 55-57.

La pauvreté dégrade, et le faste révolte.
Partagez avec lui votre riche récolte ;
Ornez son sanctuaire et parez son autel.
Liguez-vous saintement pour le bien mutuel :
Et quel spectacle, ô Dieu, vaut celui d'un village
Qu'édifie un pasteur, et que console un sage ?
Non, Rome subjuguant l'univers abattu
Ne vaut pas un hameau qu'habite la vertu,
Où les bienfaits de l'un, de l'autre les prières,
Sont les trésors du pauvre et l'espoir des chaumières.

Sur le portrait d'un curé de campagne
tiré de L'homme des champs *de Delille, chant 1er*[3]

Ce portrait est digne d'un grand maître, et les pasteurs doivent en être d'autant plus flattés, qu'il leur ressemble parfaitement. Quel coloris ! quelle vérité ! et quelle idée l'illustre poète ne donnera pas de son talent, quand on saura que ce morceau, quoiqu'un des plus saillants de l'ouvrage, par la nature de son objet, est inférieur à beaucoup d'autres en mérite poétique[4] ! il nous rappelle naturellement celui qu'a fait du *bon curé* le philosophe de Genève, et nous ne doutons pas que l'abbé Delille ne l'ait eu sous les yeux quand il chantait en si beaux vers *l'homme de Dieu.*
*[Suivent une citation du livre III de l'*Émile[5] *et un développement dans lequel Boulogne exalte le rôle des curés et des évêques, avec des citations de Voltaire et de « l'Anglais Hume, que nos philosophes ont surnommé le Sage », confirmant la respectabilité et les mœurs exemplaires du clergé français.]*

Cependant que sont devenus ces *modestes et pieux presbytères* qu'a dépeints le Virgile français ? qui les habite maintenant ? qu'a-t-on fait de ces *hommes de Dieu*, de ces *pasteurs édifiants* et de ces *sages consolateurs* ? qui a donc remplacé cette *autre providence des villages* ? quels nouveaux nourriciers[6] a-ton

[3] Boulogne, *Mélanges de Religion, de critique et de littérature*, Paris, 1827, t. II, pp. 337-341.

[4] On voit que Boulogne ne manque pas de sens critique : le morceau sent en effet l'effort.

[5] La ressemblance entre le curé de campagne de Delille et le vicaire savoyard est cependant assez discrète. Mais une des stratégies des « rénovateurs religieux » du début du 19e siècle consiste à agréger Jean-Jacques Rousseau à la cohorte des anti-philosophes… ou tout au moins à le distinguer des impies diaboliques que furent Voltaire et les autres écrivains « impies ». Voir par exemple le *De la Littérature française au XVIIIe siècle* de Barante (1809).

[6] Le substantif nourricier désigne normalement « le mari de la nourrice » (*Dictionnaire* de Gattel, 1799).

donnés aux pauvres ? quels nouveaux précepteurs aux enfants ? quels nouveaux amis aux infirmes et aux mourants ?

C'eût été sans doute un bien magnifique épisode que celui où, après avoir retracé tant de vertus réunies à tant de bienfaits, un aussi grand poète nous eût montré tous ces *modestes presbytères*, tous ces *logis antiques*, aussi vieux que la nation elle-même, devenus la proie d'une triste cupidité[7], ou le séjour d'une immoralité honteuse ; tombant tous, les uns sur les autres, sous la hache philosophique, et au-dessus de leurs débris, l'impiété fièrement assise, distribuant d'une main la barbarie et de l'autre la corruption[8].

Quelle scène encore que celle de tous ces *sages consolateurs*, outragés, dépouillés, chassés par ceux-mêmes peut-être qu'ils avaient nourris ; voués à la misère pour prix de leurs aumônes, et à l'opprobre en récompense de leurs *honorables travaux* ; arrosant de leur sang la terre natale, ou allant expier sur des plages lointaines[9] le crime d'avoir enseigné la vertu ! Mais ce tableau n'entrait point dans le plan de Delille, peut-être même n'était-il pas dans le genre de son talent. C'est au génie terrible de Dante et de Milton[10], c'est aux peintres de la mort, de la destruction, du chaos et des enfers, qu'il appartient de transmettre à la postérité ces horribles exploits de la tolérance moderne, et non cette imagination fraîche et gracieuse, à ce pinceau facile et pur, accoutumé à nous tracer les beautés simples de la nature.

Ce portrait du curé est le seul morceau religieux que l'on trouve dans les *Géorgiques françaises*, et nous regrettons que l'illustre poète y ait si fort négligé le ressort de la religion, de cette source inépuisable des grandes beautés comme des grands sentiments[11]. Les bienséances mêmes de son sujet lui en faisaient une loi. L'homme des champs n'est-il donc pas religieux ? n'est-il pas ramené continuellement à Dieu par ses méditations, par la simplicité de ses mœurs, par le genre de ses plaisirs mêmes, par le spectacles toujours présent des merveilles de la nature ? C'était d'ailleurs une ressource de plus pour son art, et un moyen de plus pour le succès de son ouvrage. C'était le seul secret peut-être d'en écarter cette monotonie fatigante et cette sécheresse que ne compense point la richesse des détails, et de lui communiquer cette chaleur vivifiante, sans laquelle il n'y a pas de véritable poésie.

Au reste, cet oubli ne vient pas dans notre poète d'un sentiment irréligieux. On voit dans la préface avec quel intérêt il rend hommage à la piété comme au talent du fils du grand Racine[12]. Sa muse, toujours décente, n'a point d'écart à se reprocher ; et nous l'avons entendu nous-même un jour se rendre publiquement cet honorable témoignage que, quoiqu'il eût fait beaucoup de vers dans sa vie, il n'y en avait pas un seul dont la pudeur pût s'alarmer, ou dont la religion eût à se plaindre.

[7] Allusion probable à la vente des biens nationaux.

[8] La saturation du texte par les allégories est d'un assez bel effet polémique.

[9] L'abbé Labiche de Reignefort — auteur en 1802 des *Apologues ou allégories chrétiennes* — avait publié, dès 1796, une *Relation très détaillée de ce qu'on souffert les prêtres détenus en 1794 et 1795 dans la rade de l'île d'Aix*. Une seconde édition « revue, corrigée avec le plus grand soin et augmentée de près de la moitié » en parut en 1802 (Paris, Le Clère).

[10] La traduction du *Paradis perdu* ne devait paraître qu'en 1806.

[11] Ne croirait-on pas déjà entendre Chateaubriand? L'idée, cependant, se rencontrait très largement auparavant dans les discours sur la poésie et ses sources sacrées.

[12] Voir *L'Homme des champs*, éd. citée, pp. XVIII-XX. On sait que la « Préface » des *Géorgiques françaises* est surtout consacrée à réfuter les critiques de Joseph de Maistre contre le genre descriptif dans ses *Considérations sur l'état de la France*.

Ode sur la mort de Delille

Jean-Baptiste LALANNE

L'*Almanach des Muses* de 1814 s'ouvre (pp. 1-3) sur cet hommage funèbre, à vrai dire plutôt malhabile, du poète didactique et descriptif Lalanne (né en 1772) à son maître Jacques Delille : la métamorphose en cygne du traducteur des *Géorgiques* qui rejoint l'autre cygne, celui de Mantoue, désigné ici par « l'aigle des Latins », en route pour l'immortalité, risque fâcheusement — malgré son origine horatienne — de nuire à l'émotion, qui est pourtant le but incontestable du texte.

À M. Tissot[1]

Virgilium vidi tantum (Ovid.).

Quoi ! le printemps renaît ! Zéphire agite encore
Les ombrages touffus !
Les champs sont émaillés des doux parfums de Flore !
Et Delille n'est plus !

Ah ! dépouille aujourd'hui tes vêtements de fête,
Nature, prends le deuil :
Peux-tu sourire encor, le jour où ton poète
Descend dans le cercueil ?

Que la mort du grand homme attriste ta carrière,
Ô sublime Apollon !
Unis dans leur douleur le dieu de la lumière
Et le dieu d'Hélicon.

Apprends à l'univers, par des marques touchantes,
Que tu plains son destin ;
Et ne verse sur nous que tes clartés mourantes,
Que tes pleurs du matin.

---

[1] Tissot (1768-1851), traducteur des *Bucoliques* (1800), successeur de Delille dans la chaire de poésie latine au Collège de France et futur éditeur des œuvres du poète.

Couronne, que nos cœurs destinaient à sa fête,
Partage nos regrets :
Au chantre dont les fleurs devaient parer la tête,
Il ne faut qu'un cyprès[2].

Et vous, dont il reçut, avant sa dernière heure,
Des adieux si touchants,
Montrez à mes regards l'éternelle demeure
Du poète des champs.

Est-il dans un jardin ? Son ombre consolée
A-t-elle quelques fleurs ?
Pourra-t-il respirer, du fond du mausolée,
Ce tribut de vos pleurs ?

Que dis-je ? tout son corps d'une plume naissante
Se couvrant à mes yeux,
Il vient de revêtir la forme éblouissante
D'un cygne harmonieux[3].

Mais l'aigle des Latins, dont il suivit l'exemple,
Dans l'air s'est arrêté :
Il attend, et bientôt tous deux partent ensemble
Pour l'immortalité.

Ô vous, vous dont l'éloge encourage ma lyre
Et mes premiers transports,
Vous qui leur succédez ! les voyez-vous sourire
À vos nobles efforts ?

Dans les flots de clarté dont l'éclat environne
Ces poètes fameux,
Ils vous montrent de loin l'immortelle couronne
Qui vous attend comme eux.

[2] « Delille est mort le jour de Saint-Jacques, sa fête » (note de Lalanne).
[3] « ...Album mutor in alitem, / Superne : nascuntur laeves / Per digitos humeros que plumae. (Hor., liv. 2, ode 17) » (note de Lalanne).

Une lettre de Madame Chénier à sa sœur (19 mai 1798)

Nous ne possédons guère de documents sur Élisabeth Chénier (1729-1808), personnalité aussi attachante que singulière, et guère plus de textes de sa main. Outre ses deux lettres sur les Grecs insérées dans la deuxième édition du *Voyage littéraire de la Grèce* de Guys (1776) et une troisième parue dans le *Mercure* du 15 novembre 1778[1], il n'existe sur le plan privé que deux autographes découverts en 1879 par Étienne Charavay[2], auxquels il faut ajouter une lettre ouverte aux rédacteurs du journal *La Sentinelle* en frimaire an V (novembre 1797). La mère d'André et de Marie-Joseph, elle-même non dénuée de prétentions littéraires, demeure à maints égards une inconnue. Toute découverte d'inédit en la matière est par conséquent d'importance. Le texte que nous présentons l'est d'autant plus qu'il jette des lumières nouvelles sur les relations au sein de sa famille de naissance, les Lhomaca[3] de Constantinople. Il s'agit d'une lettre qu'elle adresse en floréal an VI (mai 1798) à sa sœur cadette, Marie Amic, à l'occasion de la mort de leur père, dont Élisabeth venait d'être avertie quelques mois auparavant.

Marie Lhomaca était née à Constantinople en 1740. Une bonne dizaine d'années la séparait de son aînée — et ce détail n'est pas sans intérêt, comme nous le verrons —. Son acte de baptême la désigne comme fille d'Antoine Santi-Lhomaca et d'Élisabeth Petri[4], Grecque convertie au catholicisme à l'occasion de son mariage. C'est à cette dernière qu'Élisabeth Chénier devrait son hellénité, réelle ou supposée. On sait ensuite assez peu de choses sur Marie Lhomaca, si ce n'est qu'elle fut choisie pour marraine d'André et de Marie-Joseph,

[1] *Lettres grecques de Madame Chénier*, précédées d'une étude sur sa vie par Robert de Bonnières, Paris, Charavay, 1879.
[2] *Revue des documents historiques*, Paris, Charavay, t. VI, 1879, p. 143-147.
[3] Ou L'Homaca, comme l'écrit Élisabeth Chénier.
[4] Voir Paul Dimoff, *La Vie et l'œuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution française (1762-1790)*, Paris, Droz, 1936, t. I, p. 23 et II, pp. 575-576.

qu'elle porta donc sur les fonts baptismaux[5]. Elle épouse en avril 1765 un négociant marseillais du nom de Claude Amic, compagnon et peut-être associé de Louis Chénier, qui était devenu dix ans plus tôt le mari d'Élisabeth Lhomaca. En ce même printemps 1765, les deux couples repartent ensemble pour la France. Alors que les Chénier gagnent Paris, les Amic s'établissent durablement dans les environs de Marseille, où ils donnent naissance à deux enfants, Jean-Antoine et Marie-Madeleine (dont il est question dans notre lettre), apparemment nés l'un et l'autre en 1772. Les relations entre les deux branches familiales semblent s'être relâchées par la suite, du moins si l'on en juge par le ton adopté dans la lettre de l'an VI.

En floréal an VI, justement, Élisabeth Chénier est âgée de 69 ans. Elle a perdu successivement deux de ses enfants, André en 1794 et Hélène en 1797, ainsi que son mari, Louis Chénier, décédé le 6 prairial an VI (25 mai 1795). À la mort de celui-ci, elle va s'installer chez son plus jeune fils, Marie-Joseph, qui habite à cette époque au 12, rue Richelieu. Marie-Joseph Chénier est alors un député des plus influents à la Convention nationale (il entrera au Comité de salut public après les journées de Vendémiaire). Cette position en vue ne tarde pas à le désigner à toutes les attaques. À tel point que par une lettre fort vive publiée dans *La Sentinelle* du 26 frimaire an V, Madame Chénier elle-même prendra la défense de son cadet contre les voix qui l'accusent d'avoir laissé mourir André sous la Terreur, puis d'avoir abandonné sa mère[6]. Deux autres lettres de cette période (les 20 et 21 octobre 1798) sont adressées par elle à Mahérault, professeur à l'École centrale et proche de Marie-Joseph, dans l'espoir qu'il presse son fils de se défaire de sa maîtresse, Mme de Lesparda[7].

C'est en janvier 1798 qu'Élisabeth Chénier apprend au détour d'une lettre de sa sœur, qui vit toujours à Marseille, le décès de leur père, Antoine Santi-Lhomaca, disparu à Constantinople le 2 juillet

[5] Comme le montrent les actes de baptêmes reproduits par Paul Dimoff, *op. cit.*, t. II, pp. 583-584.

[6] Elle signe le texte « E. L., veuve Chénier ».

[7] Voir Charavay, *op. cit.*.

1793 à l'âge avancé de 88 ans[8]. Il a donc fallu près de cinq ans pour que nouvelle lui en soit transmise et qu'elle entre à son tour dans les démarches de succession. N'est-ce pas l'indication d'une distance palpable non seulement entre les deux sœurs, mais aussi entre Élisabeth et le reste des Lhomaca ? Une expression frappe dans sa lettre : elle se décrit traitée en « étrangère » à la « famille de son père ». Ce terme d' « étrangère » pourrait-il signifier qu'elle n'est pas née de la même mère que les autres enfants d'Antoine Lhomaca et qu'elle ne leur est donc apparentée que par son père ? Ainsi se verrait confirmée, avec un peu plus de solidité, une hypothèse émise autrefois par Paul Dimoff, hypothèse qui se fondait avant tout sur des considérations de chronologie et sur une tradition véhiculée précisément dans la famille Amic[9] : la mère d'André Chénier ne serait pas issue de l'union d'Antoine Lhomaca et d'Élisabeth Petri, mais d'un premier mariage de son père. Si elle s'avérait exacte, la remarque aurait une conséquence non négligeable : celle de rendre encore un peu plus douteuse l'ascendance grecque des enfants Chénier, voire de l'exclure totalement, puisqu'elle reposait pour l'essentiel sur un lien de filiation entre Élisabeth Lhomaca et Élisabeth Petri — encore que l'on ne saurait alors pas grand chose des véritables origines de Madame Chénier —.

La lettre présente un intérêt supplémentaire et à vrai dire inattendu. La fille de Marie Amic, dont Élisabeth Chénier plaint précisément le malheureux mariage, vient en effet un an plus tôt de mettre au monde un garçon, Marie-Joseph-Louis-Adolphe Thiers, du nom de son père. On l'aura compris, c'est de la naissance d'Adolphe Thiers qu'il s'agit. Le fait était connu : le futur fondateur de la IIIe République est le cousin des enfants d'Elisabeth et Louis Chénier. Mais c'est ici l'unique document qui atteste des liens entretenus à cette époque par les deux branches de la famille[10]. Par une assez curieuse rencontre, la lettre d'Élisabeth Chénier à sa sœur constitue aussi un des tout premiers témoignages sur les origines du futur

[8] Paul Dimoff, *op. cit.*, II, p. 577.

[9] *Ibid.*, I, p. 24-27.

[10] La Bibliothèque municipale de Carcassonne conserve une correspondance échangée plus tard entre la famille Thiers et Gabriel de Chénier (*ibid.*, II, p. 590).

homme d'État, origines mouvementées comme on le sait : lorsque l'enfant voit le jour le 26 germinal an V (15 avril 1797), il est alors illégitime. Louis Thiers son père était officiellement veuf d'une première femme décédée cinq semaines auparavant et il ne devait épouser Marie-Madeleine Amic que le 24 floréal (13 mai). Il n'en quittera pas moins Marseille quatre mois plus tard pour gagner l'Italie et ensuite s'installer à Paris, laissant son fils aux soins de sa femme et de la mère de celle-ci[11]. Telles sont les circonstances du « mariage peu heureux » de la fille de Marie Amic, auquel Élisabeth Chénier appelle sa sœur à se résigner. Il semble que Marie Amic se soit plutôt bien acquittée de sa tâche et qu'elle ait pris aux côtés de sa fille une part essentielle dans l'éducation du jeune Adolphe Thiers, qui en parlera comme d'une autre « mère » lorsqu'elle meurt en 1824[12].

Nous reproduisons la lettre d'Elisabeth Chénier sous sa forme originale. Son orthographe particulière et fortement phonétique est peut-être un indice de prononciation.

Gauthier AMBRUS et François JACOB

[Élisabeth Chénier à Marie Amic]

paris ce 30. floréal an 6. de la republique[13] –
-
la citoyene chénier, a sa chere seure, la citoyene amic, fille, de l'homaca –
-
ma chere seure le 22. du courant j'ai repondu a vos 2 lettres, je vous ay marqué que par devan notaire j'ai fait dressé l'acte de m'a procuration en blanc légalisé, par la municipalité, et le departemen [,] je l'ai envoyé au bureau des relassions éxterieures j'ai écri au chefe du bureau qui est[14] charge de la corespondance de constantinople pour le

[11] Claude Amic n'est plus à cette date.

[12] Dans une lettre à un ami, citée par Hyacinthe Chobaut et Jean de Servières, *Les Origines de M. Thiers*, Marseille, Institut historique de Provence, 1930, p. 78 (et plus généralement p. 73 sq.).

[13] 19 mai 1798.

[14] « A la » Raturé sous le « est ».

priér de faire partir, par le paqué de l'ambassadeur a constantinople[15], m'a léttre ranfermant l'axte[16] de m'a procuration en blanc adressé au chanceliér de la legation de france a constantinople[17] [,] il a eu la bonté de me repondre qu'il ceret fait comme j'ai demandé [,] qu'il a léte paire[18] porter ma lettre au plus tot – ainssi cette une affaire faité / yer au soire j'ai veue une de vos lettres daté du moi de janvier 5. an vi[19] - je n'ai su la mort de feu notre pere[20], que par un mot d'une de vos lettre – qu'el partie prené vous pour la succetion de feu notre pere – voilà tous ce que j'ai su - l'éxecuteur testamantere aurai du écrire a tout les éritiérs et leurs envoyér la copie du testamant, il n'an a rien fait - vous meme ma seure vous orié du m'écrire sur la[21] mort de mon pere mais vous m'aves tous[22] regarde comme étrangere a la famille, de mon pere -
quant a vos fons que vous aves placé en son tams sur les état du langdoc[23], j'ai conssulté je suis afligée de n'avoir rien de conssolan a vous dire la dessus[24] -

[15] Depuis la mort de Jean-Baptiste Aubert-Dubayet en décembre 1797, la France ne disposait plus d'un ambassadeur en titre auprès de la Porte. Carra-Saint-Cyr prit la direction de la légation française en janvier 1798, mais il fut rappelé dès février par un arrêté du Directoire, arrêté qui dut toutefois attendre le début du moi de mai pour être exécuté. Pierre-Jean Ruffin lui succéda officiellement comme chargé d'affaires le 9 mai 1798. Pour une courte période : le début de l'expédition d'Égypte entraînera dès les premiers jours de juillet la rupture des relations diplomatiques entre la France et l'empire ottoman. Il est donc difficile de savoir à qui exactement Élisabeth Chénier avait adressé sa requête – même si les dates semblent plaider en faveur de Ruffin.

[16] « L'acte ». Y a-t-il eu hésitation avec « extrait » ?

[17] Voir note 3.

[18] « Qu'il allait faire ». Résultat d'une hésitation sur le choix du mot (« partir », « porter ») ?

[19] 5 janvier 1798.

[20] Antoine Santi-Lhomaca, décédé le 2 juillet 1793.

[21] « P » raturé après « la ».

[22] Antoine Lhomaca avait au moins quatre autres enfants, tous de sexe masculin : Dominique, Jean-Baptiste, Basile et Ange-Augustin-Joseph.

[23] Il s'agit probablement d'argent investi avant la Révolution dans les travaux publics ou la chambre de commerce du Languedoc. Les états, députations locales qui administraient les finances et les infrastructures d'une province, ont disparu avec la fin de l'Ancien Régime et l'organisation de la France en départements. Ce qui explique le souci de Marie Amic et ses difficultés à recouvrer ses fonds.

[24] Accent raturé au dessus du « u ».

quant au mariage peu heureu de votre chere fille[25], cest comme bien des familles – chacun doit subir son sort dans ce monde, il faut du courage et de la resignation je vous prie de me dire qu'ele age avet mon pere qu'ant il est[26] mort, et quelle étet sa derniere maladie - adieu ma chere seure je vous souhaitte de la conssolation, et du bonheur, je vous pri d'anbrassé votre chere fille pour moi. mes enfans[27] vous presantent leurs omage -
signé, elisabeth, v. chénier –
née l'homaca –
voice mon adresse, meté la avec une épengle sur votre tapicerie, toute les foi que vous voules m'ecrire lisé la, - vous n'oubliere pas – [28]

[25] Marie-Madeleine Amic, dont le mariage avec Louis Thiers avait été célébré le 13 mai 1797.

[26] « Pe » ou « pi » raturé après « est ».

[27] Seuls vivent encore Constantin-Xavier, Louis-Sauveur et Marie-Joseph. Outre André exécuté en juillet 1794, Hélène Chénier est morte en 1797 à l'Ile de France.

[28] Le bas de la lettre porte la trace d'une feuille de papier collée qui a été arrachée.

Une lettre de Louis Chénier à Sabatier de Cabres (29 juillet 1782)

C'est en date du 29 juillet 1782 que Louis Chénier écrit à Sabatier de Cabres[1]. Il s'agit de lui présenter la requête d'un certain chevalier de la Prade, intéressé par sa succession au poste de chargé d'affaires au Maroc.

Rappelons tout d'abord qui était Sabatier de Cabres. Né à Aix en 1737, il devient maître des requêtes en 1758, puis est nommé, trois ans plus tard, secrétaire d'ambassade à Turin. Ministre à Liège en 1769, il est chargé d'affaires à Saint-Pétersbourg de 1769 à 1772, puis retrouve son poste à Liège jusqu'en 1782, date de notre lettre. Il devient alors directeur des consulats au ministère de la marine, situation qu'il conserve jusqu'en 1788.

On comprend, dans ces conditions, que Louis Chénier s'adresse à lui. Sabatier est encore « accessible » (d'où la tonalité particulière de cette lettre, qui évite les formules très officielles et quelque peu compassées des lettres au ministre) et devient l'intermédiaire le plus proche de Vergennes et du marquis de Castries, celui à qui l'on peut, sans craindre de se compromettre ou d'outrepasser les droits et devoirs de sa charge, confier un problème dont les données mettent en jeu, fût-ce indirectement, des intérêts personnels. La date du 29 juillet 1782 est de plus importante en ce qu'elle conjugue une urgence diplomatique (la situation du chargé d'affaires Louis Chénier est des plus inconfortables) et un pressant souci familial (l'établissement de ses fils, et le mariage de sa fille).

Le séjour de Louis Chénier au Maroc connaît, rappelons-le, deux phases distinctes : de son arrivée, en 1767, jusqu'à son long séjour en France (juillet 1773 – avril 1775), il bénéficie des fruits du traité signé le 28 mai 1767 par Sidi Mohammed ben Abdallah et la

[1] Chénier mentionne, au bas de la première page, le nom de son destinataire. Il écrit « Sabatier de Cabres » et non, comme on le voit souvent, « Sabatier de Cabre ». Nous avons choisi de respecter cette orthographe.

Cour de France et qui prévoit, outre l'établissement de consulats de France au Maroc, le libre exercice du commerce dans le royaume shérifien et la sécurité des navires dans le bassin méditerranéen. Dès son retour, en avril 1775, Chénier doit affronter de plus nettes difficultés, dues en particulier au rafraîchissement des relations entre Versailles et Marrakech et à l'insatiable cupidité de Sidi Mohammed ben Abdallah : celui-ci voit dans les rapports diplomatiques avec ses voisins l'occasion de soutirer de fructueuses « donatives » aux pays chrétiens.

Deux ambassades à la Cour de France, en novembre 1777 puis en 1781, avaient été l'occasion pour Sidi Mohammed ben Abdallah de se plaindre de Chénier : mais la Cour avait ostensiblement négligé ces appels, refusant même de recevoir, pour des raisons protocolaires, le dernier envoyé du sultan. Les événements se précipitent alors, à la fin 1781 : le 21 septembre, lors d'une « audience publique du roi du Maroc » à Marrakech, Chénier est prié de se rendre à Mogador, en attendant son départ ; le 11 octobre, il part de Mogador pour Tanger, où il arrive le 6 novembre. Pendant ce temps, le sultan ordonne à Henri-Noël Mure, jusque là vice-consul, d'aller occuper, à Rabat, la maison consulaire laissée vacante par le départ de Chénier. Il faudra quelques mois encore avant que celui-ci puisse enfin quitter le royaume, le 15 septembre 1782 : c'est en effet en juillet 1782, c'est-à-dire précisément au moment où Chénier écrit sa lettre à Sabatier de Cabres, que le Conseil du Roi délibère sur la politique à suivre au Maroc.

La démarche du chevalier de la Prade confirmerait sinon la position, du moins le crédit de Chénier auprès des autorités royales : non seulement il ne se trouverait nullement désavoué, mais bénéficierait encore d'une certaine influence quant au sort réservé à sa succession. Sans doute informé que la décision est proche, de la Prade se manifeste par « de nouvelles instances » et, si l'on en juge par la fin de la lettre, fait intervenir la propre épouse du chargé d'affaires.

Plusieurs autres raisons pouvaient inciter le chevalier de la Prade à se tourner vers Louis Chénier : son passé à Constantinople et les relations qu'il pouvait y avoir conservées, les excellents rapports

qu'il entretenait avec la Chambre de commerce de Marseille, influente au Maroc et décisive partout ailleurs en Méditerranée[2], et enfin les quinze années de loyaux services passés dans le voisinage difficile de Sidi Mohammed ben Abdallah, et qui pouvaient donner à penser que Chénier était le plus indiqué pour conseiller les organes du pouvoir sur la marche à suivre après son départ.

C'était là un calcul assez juste, et qu'illustrera, malheureusement pour le chevalier de la Prade, la confirmation de Mure dans ses fonctions consulaires[3]. Peu soucieuse de développer des relations diplomatiques qui ne lui causeraient que des frais supplémentaires et d'incessants tracas, la Cour de Louis XVI se contente tout à fait d'un homme qui, pour avoir travaillé avec Chénier pendant plusieurs années, est assez au fait des usages pour expédier les affaires courantes, et assurer ainsi une présence minimale rendue nécessaire après le traité de 1767.

La mention de la fille de Louis Chénier est, dans la lettre que nous présentons, intéressante à plus d'un titre. On sait qu'Hélène se marie à un homme bien plus âgé qu'elle, le comte Latour de Saint-Igest, et qu'elle le suivra à l'Ile de France. « La date généralement donnée pour ce mariage, précise Paul Dimoff, est 1786. » Le critique propose, lui, la date de 1783, eu égard à la lettre que Vergennes écrit à Louis Chénier, le 26 juin 1783, et qui contient le passage suivant : « Vous connaissez assez, Monsieur, l'intérêt que je prends à ce qui vous touche, pour ne pas douter du plaisir avec lequel j'ai appris le mariage de Mlle votre fille. [4]» Certes, il peut encore s'agir, d'après les termes de cette lettre, d'un mariage projeté : mais attendrait-on trois années pour conclure ?

---

[2] Ces excellentes relations datent évidemment du séjour de Chénier à Constantinople : voir à ce sujet, et à titre d'exemple, la correspondance échangée entre 1753 et 1756, et conservée aux archives de la Chambre de commerce de Marseille, série AA 171, f°s 18-111.

[3] Mure ne quittera le Maroc qu'en 1795.

[4] Paul Dimoff, *La vie et l'œuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution française, 1762-1790*, Paris, 1936, rééd. Slatkine, 1970, tome I, p. 228.

Peut-on alors songer que l'intervention du chevalier de la Prade a un quelconque rapport avec le mariage d'Hélène et du comte Latour de Saint-Igest ? Le salon de Mme Chénier aurait-il favorisé à ce point l'établissement, problématique au départ, de la fille de Louis Chénier ? Souhaitons qu'un complément d'archives nous permette de faire la pleine lumière sur les circonstances encore mal connues de ce mariage et, au-delà, des derniers moments de Louis Chénier au Maroc.

Nous retranscrivons la lettre de Louis Chénier avec l'orthographe originale. L'écriture du passage change après la signature, la première partie de la lettre n'étant pas de la main de Chénier.

Gautier AMBRUS et François JACOB

[Louis Chénier à Sabatier de Cabres]

A Tanger le 29 juillet 1782. / .

Monsieur,

Sans R

il y a déjà du temps que Mr le Ch.er de la Prade, qui a servi / dans les Consulats, m'a sollicité pour lui procurer la / succession de ma place. sa lettre m'est parvenue dans ces / moments critiques qui pouvaient avoir changé sa / détermination, & qui me mettaient dans le cas de ne pouvoir / donner aucune réponse, vu l'ignorance où je suis sur les / dispositions de la Cour. les vues de M.r de Castries relativement / au Maroc ne m'étant pas connues, il eut été déplacé à / moi de présenter un successeur, dont je ne connais d'ailleurs ni / les services, ni les talents, quoique sa correspondance très sensée / & très judicieuse parle beaucoup en sa faveur. cet Officier, / Monsieur, me fesant de nouvelles instances, je me suis / déterminé de vous en rendre compte, & de vous prier de / vouloir bien le favoriser en ce qui dépendra de vous, & lui / donner les eclaircissemens que vous croirez nécessaires, / - n'ayant pu lui répondre qu'avec quelque ambiguïté. je me / suis enhardi à engager M.r de la Prade de vous entretenir à cet /

égard, et vous serez plus à portée d'apprécier ses talens. / je lui laisse entrevoir en même temps la confiance que / me donnent auprès de vous la bonté de votre cœur & / l'ancienneté & la fidélité de mes services. /

après l'espérance que vous m'avez donnée en Avril der, / Monsieur, d'une prochaine décision de la Cour, je me suis / déterminé à attendre votre réponse à ma lettre du 29 de Mai / pour être éclairci sur cet objet. pour peu que cette décision / tarde encore, il est de mon devoir de faire des dernières / instances pour me tirer d'ici, puisque je n'y / suis plus utile au service de S. M.té, et que le / chagrin & le dépérissement de ma santé m'exposeraient / à ne pouvoir plus être utile à ma famille. ma / position est trop triste et trop désagréable pour / pouvoir y résister ; et j'attends de votre justice, & / de votre générosité, que vous ne me refuserez pas / vos bons offices pour en abréger le terme. /

je prends la liberté de joindre ici, Monsieur, / un pli pour Mad.e de Chénier sur la confiance / que vous avez bien voulu me donner ; je vous prie de / vouloir bien le lui faire parvenir. /

j'ai l'honneur d'être avec l'attachement le plus respectueux,

Monsieur,

Votre très humble & très
obéissant serviteur. / .
Chénier

ma confiance dans vos bontés, Monsieur, et la / franchise dont je fais proffession ne me permettent / pas de vous dissimuler qu'en me sollicitant a luy / ménager la succession de ma place M le Ch. de / la Prade laisse a ma discretion les convenances / que je trouveray a propos de mettre a ma démission. / comme ma place ne m'apartient pas je ne dois pas / de reponse a cette insinuation[5]. J'ay cru cepen-

[5] Insinuation : « Adresse dans le style, dans l'élocution, par laquelle on insinue quelque chose », mais aussi « ce qu'on dit dans un discours pour s'insinuer dans la bien-

dant, / Monsieur, que sans manquer a mes principes & a / ma façon de penser vous me permettriés de vous / confier que Mad. de Chénier en m'engageant a / repondre aux instances de cet officier me laisse / entrevoir que son avancement pourroit favoriser peut etre / l'etablissement de ma fille ; mon epouse ne m'en parle / pas comme d'une affaire proposée mais comme / d'une idée dont la tendresse d'une mère appercoit / la probabilité. ces exemples d'ailleurs sont assez / frequents lorsque les services d'un Pere sont apuyés / de quelque protection. comme mon eloignement / Monsieur ne me permet pas de voir & de suivre ces objets d'assez prés je me suis flatté, qu'en / faveur d'un motif aussi legitime vous approuveriés / ma confidence & que vous ne me refuserez pas votre / apuy & votre intervention aupres de M de Castries / pour peu que les convenances que Mad de Chénier / parait entrevoir puissent se conciliér avec celles du / service. ma confiance dans votre discretion Monsieur / ma enhardi a vous fatiguer de cet interet de famille. / vous feres de ma confidence l'usage que vous croirez / convenir ; quel quen soit le succes je ne diminuerai / rien de ma reconnaissance ni des sentiments que / je dois a vos bontes.

[signature]

---

veillance des auditeurs », *Dictionnaire de l'Académie française*, cinquième édition, an VII [1798].

ANNUAIRE DES MEMBRES DE LA SAPRAC

Cette liste comporte les adhérents individuels (avec leurs adresses) et l'indication des institutions membres de la SAPRAC, qui détiennent donc des collections de notre revue.
Ne sont normalement répertoriés que les particuliers et les bibliothèques ayant versé leur cotisation pour l'année en cours ou l'année précédente.

— Mme Sylviane ALBERTAN-COPPOLA
40, rue des Quatre Amis, 76230 BOIS-GUILLAUME
— M. Gauthier AMBRUS
4, rue de l'Encyclopédie, CH-1201 Genève (Suisse)
— Mme Marie BAGUENIER-DÉSORMEAUX
8, rue des Réservoirs, 78000 VERSAILLES
— M. & Mme BAGUENIER-DÉSORMEAUX
37 bis, rue du Quinconce, 49100 ANGERS
— Dr. & Mme BAGUENIER-DÉSORMEAUX
88, Grande rue, 72200 LA FLÈCHE
— M. Gilles BANDERIER
12, avenue Roger Salengro, 68100 MULHOUSE
—M. Stéphane BARSACQ,
Le Tertre, 41160 LIGNIÈRES ; 2, rue André Barsacq, 75018 PARIS
— M. Philippe BATAULT
Le Crêt aux freins, 40, route de Saint-Thomas, 74500 ÉVIAN
— Mme Madeleine BERTAUD
17, rue du Pavillon, 92100 BOULOGNE
— M. François BESSIRE
28, rue Paul Barruel, 74014 PARIS
— Mme Jeanine BOUVET
114 bis, avenue de Versailles, 75016 PARIS
— Mme Marie BREGUET, *trésorière de la SAPRAC*
123, avenue Mozart, 75016 PARIS
— M. Olivier de BRETAGNE
5, cours d'Ormesson, 51000 CHÂLONS-EN-CHAMPAGNE
— M. & Mme Georges BUISSON
16-18, rue du Brandier, 33170 GRADIGNAN
— Mme Geneviève CAMMAGRE
5, rue du Sénéchal, 31000 TOULOUSE
— M. Jean-Daniel CANDAUX
Bourg de Four, 24, CH-1204 GENÈVE (Suisse)
— Mme Renata CAROCCI
Via Palestro 15.5, I-16122 GENOVA (Italie)
— M. Amédée CARRIAT
Bellevue de Tercillat, 23250 GENOUILLAC

Jacques Delille et la poésie descriptive

Nul poète, peut-être, ne fut plus fameux en son temps que l'abbé Delille, intronisé « Virgile français » dès la parution, en 1770, de sa version en vers des *Géorgiques,* académicien avant même (1774) que ses œuvres majeures n'aient été publiées, spécialiste des longs poèmes descriptifs et didactiques en alexandrins avec *Les Jardins* (1782), *L'Homme des champs* (1800) ou *Les trois Règnes de la nature* (1806), traducteur au long cours du *Paradis perdu* (1805) ou de l'*Énéide* (1804), écrivain en somme emblématique de genres à la mode mais capable, aussi bien, d'accents vraiment personnels, notamment dans *Malheur et pitié* (1803), qui dévoile ses réactions face aux événements d'une période troublée, ou dans *L'Imagination* (1806) et *La Conversation* (1812). Les études réunies ici, pour l'essentiel issues d'une journée d'étude tenue en mars 2002 sous la présidence d'Édouard Guitton, s'efforcent d'une part d'interroger aussi bien la réception et les relations de ce poète célèbre et oublié que le texte même de ses ouvrages, et de l'autre de présenter d'autres figures et d'autres aspects du vaste courant poétique descriptif qu'il incarna aux yeux de ses contemporains.

Couverture : Portrait de Delille, frontispice du *Recueil de poésies et de morceaux choisis,* Paris, Giguet et Cie, an IX-1800

ISSN 0290 5698