

Vincenzo De Santis

“Imiter le *Cantique des cantiques*”

Présence du texte biblique dans l’œuvre de Chénier
et dans la poésie au tournant des Lumières

Le siècle impie de Voltaire et Diderot s’ouvre ironiquement avec la publication en 1700 de la deuxième et plus complète édition de ce que l’on a appelé, depuis *L’Histoire littéraire de Port-Royal* du bénédictin Charles Clémencet, la *Bible* de Sacy¹. Fruit d’un travail de cinquante ans mené par Lemaître de Sacy d’abord et par ses collaborateurs ensuite², la *Bible* de Port-Royal est notoirement avec la *Vulgate* la version la plus souvent imprimée tout au long du siècle des Lumières, ce qui en fait la principale édition de référence pour un grand nombre de lecteurs. Elle s’insère dans un contexte éditorial où l’Écriture Sainte est encore, aux temps de La Mettrie et d’Holbach, l’ouvrage le plus lu et le plus largement commenté. Les proportions de ce phénomène deviennent claires si l’on pense aux bibles du siècle des Lumières conservées aujourd’hui dans les bibliothèques de Paris³. Au grand nombre d’éditions en français et à celles disponibles de la *Vulgate*, on ajoutera les “accès indirects” au texte, c’est-à-dire les abrégés, les commentaires, les explications et les dictionnaires, publiés dans des contextes protestant et catholique, ainsi que les réductions à l’usage des enfants des familles nobles et bourgeoises, ou bien les ouvrages simplifiés pour les domestiques. À côté des éditions, les commentaires érudits, les réécritures – souvent polémiques – ou les textes ouvertement antichrétiens

¹ Philippe Sellier, “Préface”, dans *La Bible*, trad. fr. Louis-Isaac Lemaître de Sacy, éd. par Philippe Sellier (Paris: Laffont, 1990), Bouquins, XXVI-XXX. Toutes les citations bibliques seront tirées de cette édition.

² La traduction du *Cantique des cantiques* a été mise au point et achevée par Pierre Thomas du Fossé à la fin du XVII^e siècle, à un moment proche de la composition d’un commentaire en latin du même poème destiné aux ursulines de Meaux dû aux soins de Boileau. Voir Dominique Millet-Gérard, *Le signe et le sceau. Variations littéraires sur le Cantique des cantiques* (Genève: Droz, 2010), 19.

³ Cf. Martine Delaveau et Denise Hillard, eds., *Bibles imprimées du XV^e au XVIII^e siècle conservées à Paris* (Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2002), *passim*.

des “philosophes” et des penseurs déistes et athées sont par ailleurs innombrables⁴.

D’un point de vue éditorial, le *Cantique des cantiques*, texte biblique parmi les plus commentés de l’Ancien Testament, connaît au XVIII^e siècle un destin particulièrement heureux: outre sa présence dans les différentes éditions de la *Bible*, il compte au moins huit éditions séparées en langue française, dont une en 1774, et six éditions avec le texte de la vulgate en regard de la page⁵. Le statut problématique du poème et son interprétation complexe sont également au centre de la réflexion: son contenu doctrinal controversé est souvent débattu, même en dehors du contexte de l’exégèse biblique proprement dite. Dans une note de la *Nouvelle Héloïse*, Rousseau en souligne par exemple l’excès de sensualité, et souhaite même que le *Cantique* soit “retranch[é] de nos livres sacrés”⁶. C’est encore le Genevois qui revient sur ce qu’il définit ailleurs comme “les méditations voluptueuses du *Cantique des Cantiques*”⁷, dans un article du *Dictionnaire de musique* qui reprend en partie l’analyse de l’épithalame proposée dans l’*Encyclopédie*:

CANTIQUE, s. m. Hymne que l’on chante en l’honneur de la Divinité. / Les premiers & les plus anciens *Cantiques* furent composés à l’occasion de quelque événement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens historiques. / Ces *Cantiques* étoient chantés par des Chœurs de Musique, & souvent accompagnés de danses, comme il paroît par l’écriture. La plus grande Piece qu’elle nous offre, en ce genre, est le *Cantique des Cantiques*, Ouvrage attribué à Salomon, & que quelques Auteurs prétendent n’être que l’Epithalame de son mariage avec la fille du Roi d’Egypte. Mais les Théologiens montrent, sous cet emblème [*sic*], l’union de Jésus-Christ & de l’Eglise. Le sieur de Cahusac ne voyoit, dans le *Cantique des Cantiques*, qu’un Opéra très-bien fait; les Scenes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien ne manquoit, selon lui; & il ne doutoit pas même que cet Opéra n’eût été représenté.⁸

Comme en témoigne l’article que l’on vient d’évoquer, surtout après les années 1750, la *Bible* et notamment le *Cantique des cantiques* sont de plus en plus analysés pour leur nature d’œuvre littéraire. Les problématiques exégétiques ne sont pourtant pas non plus complètement évacuées dans les lectures de non

⁴ Voir Anne Sauvy, “Lecture et diffusion de la Bible en France”, dans Yvon Belaval et Dominique Bourel, éd., *Le Siècle des Lumières et la Bible* (Paris: Beauchesne, 1986), Bibles de tous les temps, 27-46.

⁵ Delaveau et Hillard, *Bibles imprimées du XV^e au XVIII^e siècle*, 272-273.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, VI, 8, dans *Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau* (Genève: [Société typographique, puis] Barde et Manget, 1782-1789), t. III, 441 (note).

⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Lettres écrites de la montagne*, dans *Collection complète*, t. VI, 279.

⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, s.v. *Cantique*, dans *Collection complète*, t. IX, 103-104. Louis de Cahusac, dramaturge et collaborateur de Rameau, avait compilé plusieurs articles de l’*Encyclopédie* consacrés principalement à la danse, à la musique et au théâtre musical et dansé.

spécialistes. Cette vague ne s'arrête pas entièrement pendant les premières phases de la Révolution. En dépit de la progressive déchristianisation, plusieurs tentatives de conciliation entre les contenus de la *Bible* et l'idéologie révolutionnaire, d'où l'image d'un "Jésus Patriote", ont lieu même après la prise de la Bastille. Cette relecture, qui concerne d'abord le Nouveau Testament mais qui s'élargit aussi à l'Ancien, se réalise grâce à la médiation de l'idéologie véhiculée par la *Profession de foi d'un vicaire savoyard*⁹, ce qui montre toute la vitalité d'un texte si profondément enraciné dans la culture occidentale, ainsi que sa complexité exégétique.

1. RIRE DE LA BIBLE ET PAR LA BIBLE

Le *Précis du Cantique des cantiques* de Voltaire, publié la première fois en 1759 et âprement débattu au moment de sa parution, ouvertement profane et subtilement critique – l'auteur affirme dans la préface "ne pas avoir touch[é] aux sublimes et respectables allégories que les plus graves docteurs ont tirées de cet ancien poème"¹⁰ – marque un tournant fondamental dans les modes de réécriture de l'épithalame¹¹. Dans le texte et dans la bibliographie de l'ouvrage de Dominique Millet-Gérard – *Le signe et le sceau. Variations littéraires sur le Cantique des cantiques* – le siècle des Lumières fait pourtant figure de parent pauvre par rapport aux autres périodes étudiées. Si la poésie du XVIII^e siècle, à l'exception du *Précis* de Voltaire, inscrit ses rares réécritures dans le genre dévotionnel – pensons à la "paraphrase" très libre et divisée en scènes de l'abbé Nadal (*L'Épouse du Cantique*, 1738) –, le tournant du siècle affiche en revanche une liberté majeure envers l'intertexte biblique. À cette époque, à mesure que la poésie de dévotion devient un genre progressivement négligé, le filon satirique d'inspiration biblique ne perd pas son envergure. L'œuvre de Népomucène Lemercier – dramaturge anti-bonapartiste, admirateur de Voltaire et auteur surtout connu pour ses "comédies historiques" – en offre un clair exemple. *La Panhypocrisiade*, "comédie épique" imprimée en 1819 mais dont la composition remonte aux années de l'Empire, en dépit de sa date de publication tardive, est un cas représentatif de licence poétique marquant la période¹². Il s'agit d'un vaste poème épico-dramatique à structure extrêmement complexe, où des personnages allégoriques et des personnages

⁹ Daniele Menozzi, "La Bible des Révolutionnaires", dans Belaval et Bourel, *Le Siècle des Lumières*, 677-695.

¹⁰ Voltaire, *Précis du Cantique des cantiques* (Paris: Garnier, 1877-1885), t. IX, 267.

¹¹ Voir, ici même, Christian Biet, "O quam tu pulchra es. Madame Guyon et Voltaire, l'allégorie prise au pied de la lettre", 147

¹² Népomucène-Louis Lemercier, *La Panhypocrisiade, ou Le Spectacle infernal du seizième siècle. Comédie épique* (Paris: Firmin Didot, 1819).

réels paraissent sur la scène d'un théâtre fabuleux situé en enfer, au cours d'une représentation grotesque de l'histoire de l'humanité dont se moque un public de démons¹³. Dans le chant VIII de *La Panhypocrisiade*, le *Cantique* est repris pour ridiculiser l'origine du protestantisme allemand, dans un dialogue en vers entre Luther et la religieuse Catherine de Bore son épouse où le théologien augustinien s'apprête à séduire la femme qui enfantera leur fille, Hérésie. L'allusion repose ici sur deux procédés: la reprise de la forme dialogique et l'évocation persuasive de la Sulamite, sobriquet employé par Luther pour convaincre Bore de céder à sa cour:

LUTHER

J'obéis à sa [de Dieu] loi fécondante...
L'amour est un effet de sa grâce abondante.
Aimer est la leçon qu'Augustin nous prescrit...

BORE

Quel feu matériel pour un divin esprit!

LUTHER

Dieu même s'incarna dans le sein d'une femme.

BORE

D'une vierge: et le suis-je?

LUTHER

Eh! suis-je un Dieu, madame?

Non, bonne Catherine; à mon humanité
Il suffit des douceurs de ta maternité.
Viens donc, ma Sulamite! ... oh! comme tu m'embrases,
Adorable union! ravissantes extases!¹⁴

Cet esprit irrévérencieux marque aussi *Les Galanteries de la Bible*, ensemble de poèmes antireligieux publié en 1805 par Évariste de Parny sous forme anonyme dans un recueil – *Le Portefeuille volé* – dont le titre comporte une allusion éloquente au *Portefeuille trouvé* de Voltaire¹⁵. Poète créole originaire de l'Île de la Réunion, souvent négligé par la critique moderne – les travaux de

¹³ Plusieurs "fragments" que l'auteur commence à publier vers 1806 témoignent du décalage entre la conception de l'ouvrage et sa parution. Sur cet ouvrage de Lemercier, je me permets de renvoyer à mon article "Les divertissements des diables. Le 'Pandémonium' de Lemercier et les enfers burlesques dans le théâtre au début du XIX^e siècle", dans Liana Nissim et Alessandra Preda, éds., *Les lieux de l'Enfer dans les lettres françaises* (Milano: LED, 2014), 141-157.

¹⁴ Népomucène-Louis Lemercier, *La Panhypocrisiade*, VIII, 212.

¹⁵ *Le Portefeuille volé* (Paris: Debray, 1805). Un ouvrage précédent de Parny, *La Guerre des dieux anciens et modernes* (s.l.: s.n., 1798) porte sur l'affrontement entre le Dieu de la Bible et les divinités païennes. Il y montre une scène de séduction entre Jupiter et la vierge Marie, attirée par le dieu dans le palais de Vénus. Parny présente ainsi le mystère de la conception du Christ comme une imposture inventée par l'Église, selon la tradition d'Holbach et de Voltaire. Voir Mladel Kozul, *Le Corps érotique au XVIII^e siècle: amour, péché, maladie* (Oxford: Voltaire Foundation, 2011), 79-90.

Catriona Seth en montrent toute l'importance¹⁶ – Parny avait rapidement entrepris et abandonné la carrière ecclésiastique à la suite d'une crise mystique, ce qui explique sa connaissance profonde des textes religieux, la fréquence des reprises de la *Bible* dans son macrotexte et ses convictions antireligieuses. "Que tes regards sont caressants! / Que tes soupirs sont séduisants!": dans *Les Galanteries de la Bible*, des fragments de l'hypotexte du *Cantique* sont asservis à la démarche parodique de l'ensemble du recueil. "Viens dans ma chambre [...] / mon lit est grand, jonché de fleurs"¹⁷: la reprise du *Cantique* est notamment utilisée dans une description très ironique de la "tendresse conjugale" et de la morale douteuse d'un Salomon bon vivant qui fut un "exemple" de libertinage à Sion¹⁸.

2. CHANT BIBLIQUE ET TONALITÉS ÉLÉGIAQUES

Les réécritures parodiques et irrévérencieuses réalisées par Lemer cier et Parny ne sont ni surprenantes ni particulièrement originales, dans la mesure où elles naissent de la plume d'auteurs ouvertement antireligieux et s'inscrivent dans un mode satirique largement exploité, dont la filiation voltairienne est bien évidente. La particularité du réemploi de la référence biblique à l'époque des Lumières finissantes est probablement à chercher ailleurs. Je me propose donc d'analyser la présence du *Cantique* dans la poésie du tournant des Lumières et le rôle joué par ce texte en ces temps de transformation esthétique¹⁹. Toujours chez Parny, la réécriture de la *Bible* en général et du *Cantique* en particulier n'est effectivement pas uniquement asservie à des procédés parodiques ou satiriques: elle s'insinue dans plusieurs ouvrages du poète créole par le biais d'un dispositif de reprise implicite que l'on pourrait définir comme un

¹⁶ Voir, entre autres, Catriona Seth, *Les Poètes créoles du XVIII^e siècle: Parny, Bertin, Léonard* (Paris - Roma: Évry - Memini [diffusion: Presses Universitaires de France], 1998), et Ead., *Évariste Parny: 1753-1814. Créole, révolutionnaire, académicien* (Paris: Herman, 2014).

¹⁷ "Notre lit est couvert de fleurs" (1,15) – lit-on dans l'original biblique.

¹⁸ Évariste de Parny, *Œuvres complètes*, textes présentés et annotés par Gwenaëlle Boucher (Paris: L'Harmattan, 2010), 4 tt., t. II, 54-55.

¹⁹ Pour une vue d'ensemble sur la période et sur la continuité entre Lumières et romantisme, voir György M. Vajda, éd., *Le Tournant du Siècle des Lumières 1760-1820: les genres en vers des Lumières au Romantisme* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1982), notamment László Ferenczi, "Poésie en France", 339-357; *Dix-huitième siècle* 14 (1982), "Le Tournant des Lumières"; Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1760-1820)* (Paris: PUF, 1986); *Studi Francesi*, Suppl., 24 (janvier-avril 1998), "D'un siècle à l'autre: le Tournant des Lumières", éd. par Lionello Sozzi; Giovanni Bardazzi et Alain Grosrichard, eds., *Dénouement des Lumières et invention romantique* (Genève: Droz, 2003); *Revue italienne d'études françaises* 3 (2013), "Lumières romantiques", Actes du Colloque international de l'Université de Pise (22-23 novembre 2012), éd. par Gianni Iotti et Hélène de Jacquelot, 139-317, <http://rief.revues.org>.

phénomène d'intertextualité locale²⁰. Bien avant les *Galanteries de la Bible*, des traces de l'épithalame se trouvent éparpillées dans ses *Poésies érotiques*, ainsi que dans d'autres ouvrages du même genre. Les *Poésies érotiques*, parues pour la première fois en 1778 et dont l'édition définitive et profondément modifiée n'est publiée que trois ans plus tard²¹, sont un recueil de poèmes en vers variés. Elles sont adressées à Éléonore, double littéraire d'Esther Lelièvre, une jeune créole à qui Parny avait donné des leçons de musique pendant son premier séjour à l'Île de Bourbon lorsqu'elle avait à peine treize ans et qui était devenue sa maîtresse²². Ici, la présence du *Cantique* se manifeste surtout dans l'emploi réitéré de l'impératif "viens", dans les similitudes florales récurrentes (la rose, le lis), ainsi que dans l'insistance sur la création d'un lit végétal (de feuillage et/ou de fleurs) censé accueillir les deux amants, image qui revient six fois dans le recueil²³.

Les motifs du *Cantique* sont aussi repris avec insistance par Parny dans ses *Chansons madécasses*, recueil original de poèmes en prose à la saveur anti-colonialiste:

Belle Nélahé [...] Si tu vois dans ses yeux un amoureux désir; si sa main cherche la tienne et t'attire doucement vers lui et te dit: Viens, belle Nélahé, passons la nuit ensemble; alors, assieds-toi sur ses genoux.²⁴

Publiées pour la première fois en 1787 et composées à la suite du second séjour de Parny dans l'Océan Indien, les chansons se présentent sous la forme de douze traductions de chants populaires madécasses que le poète prétend avoir recueillis pour "donner une idée [des] usages et [des] mœurs" de ce peuple²⁵. L'expédient de fausse traduction, topos éditorial et littéraire en vogue à l'époque – pensons à l'*Ossian* de McPherson – et l'exotisme à la mode au tournant du siècle – consacré par le triomphe en librairie de *Paul et Virginie* – montrent à quel point l'auteur est conscient du panorama éditorial dont il exploite les tendances pour assurer le succès de son ouvrage. Un succès qui est par ailleurs durable, si l'on pense à l'importance des *Chansons*, considérées

²⁰ Sur les notions d'intertextualité "locale" et "globale", voir Andrea Bernardelli, *Intertextualità* (Firenze: La Nuova Italia, 2000), *passim*.

²¹ Cf. Seth, *Les Poètes créoles du XVIII^e siècle*, 30-32. Le texte eut de nombreuses rééditions, dont plusieurs clandestines.

²² Sur les *Poésies érotiques*, la figure d'Éléonore et la vie du poète, voir Catriona Seth, "Entre autobiographie et roman en vers: les 'Poésies érotiques' de Parny", dans Jacques Domenech, éd., *Autobiographie et fiction romanesque* (Nice: Association des Publications de la Faculté des lettres de Nice, 1997), 170-179; Ead., "Les Poésies érotiques' de Parny: le recueil en série close, l'élégie en série ouverte", dans *Séries et variations. Études littéraires offertes à Sylvain Menant* (Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010), 561-565.

²³ Évariste de Parny, *Œuvres. Poésies érotiques* (Paris: Delabray, 1808), t. I, 65, 67, 69, 124, 142, 154.

²⁴ "Chanson II", dans de Parny, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, 143.

²⁵ *Ibidem*.

comme l'un des premiers exemples de poème en prose²⁶, et au poids qu'a eu le macrotexte de Parny pour les poètes du XIX^e siècle et notamment pour Baudelaire²⁷.

Les *Chansons madécasses* abordent des thématiques très variées, de la vie quotidienne à la religion, de l'esclavage au viol, du travail à l'adultère, mais le sentiment amoureux se trouve au centre de plusieurs passages du texte. Les références au *Cantique* se concentrent notamment dans les chansons X et XII, qui mettent en scène les effets de la jalousie et de la passion au sein du mariage. Dans le premier des deux poèmes, un roi découvre que sa maîtresse est infidèle et la thématique de la jalousie est justement introduite grâce à la référence biblique du lit abandonné:

J'ai cherché dans mon lit durant les nuits celui qu'aime mon âme: je l'ai cherché, et je ne l'ai point trouvé. (Ct 3,1)

Où es-tu belle Yaouna? Le roi s'éveille, sa main amoureuse s'étend pour caresser tes charmes; Où es-tu, coupable Yaouna?²⁸

Si dans le contexte original le verset annonçait une quête amoureuse – l'épouse cherche partout dans la ville son promis afin de le conduire dans sa maison maternelle – Parny renverse le schéma des actants (ce n'est plus la femme, mais l'homme qui étend en vain la main dans l'alcôve) et transforme le désir en "colère" jalouse. Cette réécriture rapproche en effet la chanson de l'interprétation dite dramatique du *Cantique*, qui voit le poème comme la mise en scène d'un triangle amoureux entre la Sulamite, Salomon et un jeune berger son rival, lecture assez répandue au XVIII^e et au début du XIX^e siècle²⁹. La recherche de Yaouna ne se termine donc pas par un rituel nuptial de réconciliation mais par une double exécution: le roi ordonne inutilement à l'amant de tuer Yaouna, avant de saisir lui-même la zagaie pour les assassiner l'un après l'autre. Au moment même où cet ordre est donné, la "tendre Yaouna" tourne sur le jeune homme "des regards plus doux que le miel du printemps, des regards où l'amour brillait à travers les larmes"³⁰: par la mise en scène du

²⁶ Sur l'ensemble du recueil, voir Catriona Seth, "Les 'Chansons madécasses' de Parny: une poésie des origines à l'origine du poème en prose", dans Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, éd., *Aux origines du poème en prose français: 1750-1850* (Paris: Champion, 2003), 447-457.

²⁷ Voir Emmanuel Richon, *Le Voyage de Baudelaire à l'île Maurice et à la Réunion (Isle Bourbon)* (St.-Denis: Sham's Editions, 2000), 48. Des morceaux des *Chansons madécasses* ont été mis en musique par Maurice Ravel entre 1925 et 1926 (création: Rome, 8 mai 1926, Alfredo Casella au piano, Jane Bathori mezzo-soprano). Le premier enregistrement connu des *Chansons* est celui de Madeleine Grey (Polydor, 1932, direction musicale de Ravel).

²⁸ "Chanson X", dans de Parny, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, 147.

²⁹ Voir Gianni Barbiero, *Song of Songs: A Close Reading* (Leiden - Boston: E.J. Brill, 2011), 15 (note 82). Voir aussi Northrop Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, trad. fr. Catherine Malamoud (Paris: Seuil, 1984), 217-220.

³⁰ de Parny, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, 148.

meurtre sadique, violent et spectaculaire de Yaouna, Parny montre, comme dans le dénouement pathétique d'une tragédie lyrique, le dernier regard échangé entre les deux amants. Cette description concise utilise encore une fois le lexique de l'épithalame sacré, qui clôt ici le rituel d'un hyménée avorté. D'un ton bien plus proche de celui de l'intertexte, la chanson XII est en revanche un chant nuptial, où un nouveau lit végétal est apprêté, comme dans le texte biblique, pour accueillir un couple heureux: "[T]es baisers pénètrent jusqu'à l'âme; tes caresses brûlent tous mes sens"; "le lit de feuilles est préparé; je l'ai parsemé de fleurs et d'herbes odoriférantes, il est digne de tes charmes, Nahandove, ô belle Nahandove!"³¹.

En dépit de ces derniers exemples d'intertextualité locale, ce qui demeure du *Cantique* dans les *Chansons madécasses* n'est pas seulement le contenu de l'épithalame, mais aussi sa structure, l'alternance rythmée de dialogues, l'usage fréquent de l'anaphore des sujets verbaux, des impératifs et des vocatifs qui confèrent au texte une allure presque formulaire. On y reconnaît encore le choix de la deuxième personne du singulier – ce qui rapproche les poèmes de la version latine – ainsi qu'une sorte d'imagerie édénique. Cette imagerie n'est pas sans rappeler le récit génétique dans le *Paradise Lost*, imbu lui aussi de références au *Cantique*, et dont Parny produit une version parodique publiée avec les *Galanteries de la Bible* dans le *Portefeuille volé*³².

Situer l'œuvre de Parny dans le panorama poétique fin de siècle est une opération critique particulièrement difficile. Dans son essai *Sur l'élégie*, publié pour la première fois en 1822 dans un recueil posthume et conçu avant 1815, le poète et critique Charles-Hubert Millevoye, partisan du renouveau poétique, n'hésite pas à le classer parmi les auteurs élégiaques³³. Or si un autre poète de l'époque, Joseph Treneuil, adopte pour Parny le même classement mais avec des réserves³⁴, la façon dont le traité de Millevoye situe l'œuvre du créole montre avant tout le sens très large que les Lumières finissantes attribuent à l'idée d'élégie. Pour Marmontel – qui en propose un classement tripartite comprenant le genre "passionné, le tendre et le gracieux" – l'élégie "jouit encore de la liberté de son premier âge", et elle peut être "grave ou légère, tendre ou badine, passionnée ou tranquille, riante ou plaintive à son gré"³⁵. Tout en soulignant la variété de ses inspirations, La Harpe associe de manière explicite cette typologie à la poésie d'amour, dans la section

³¹ *Ibid.*, 149-150.

³² Sur le *Paradis perdu* de Parny, voir l'édition procurée par Ritchie Robertson et Catriona Seth (London: MHRA, 2009), et Jean Gillet, *Le Paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand* (Paris: Klincksieck, 1980), 495-499.

³³ Voir Charles-Hubert Millevoye, *Sur l'élégie*, dans *Œuvres* (Paris: Furne, 1833), t. I, 39-43.

³⁴ Joseph Treneuil, *Poèmes élégiaques, précédés d'un Discours sur l'élégie héroïque* (Paris: Firmin Didot, 1817), 151.

³⁵ Voir Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. par Sophie Le Ménahèze (Paris: Desjonquères, 2005), s.v. *Élégie*, 446.

de son *Lycée* consacrée justement à l'élégie et à la "poésie érotique chez les Anciens"³⁶. Comme la critique moderne l'a bien relevé, chez Millevoeye et ses contemporains, l'élégie n'est pas une forme rigidement codifiée. D'après le sens primitif et étymologique du terme, écrire des élégies signifie "dire hélas", ce qui correspond plutôt à un "ton" mélancolique et non à un contenu ou à une forme clairement déterminés³⁷. Dans leurs traités, Treneuil et Millevoeye accordent à la poésie élégiaque une origine mystique, voire sacrée, dont les élégies bibliques seraient les exemples originels: la poésie est justement présentée comme le fruit d'un mouvement spontané et primitif de l'esprit³⁸.

En tant que poète, Millevoeye avait composé plusieurs ouvrages liés au macro-genre de l'élégie, dont précisément sa *Sulamite*, *Imitation du Cantique des cantiques*, publiée pour la première fois en 1808 et insérée ensuite en ouverture du livre II dans son recueil d'*Élégies* paru en 1815³⁹. Réécriture affichée de l'épithalame sacré, contrairement aux cas évoqués jusqu'à présent, *La Sulamite* est une réélaboration de l'ensemble du *Cantique* – phénomène d'intertextualité globale – qui comporte néanmoins des modifications importantes, des déplacements et des montages de versets parfois éloignés dans l'hypotexte (intertextualité locale). L'auteur opte pour une structure métrique extrêmement régulière et compose une séquence de 58 alexandrins à rime plate, allusion à la nature dramatique du poème biblique, que lui reconnaissaient aussi Voltaire et Rousseau⁴⁰. Millevoeye accentue la note élégiaque du chant nuptial et insiste d'abord sur le désespoir de la Sulamite, privée de la présence de son "Bien-Aimé"⁴¹. Il condense l'ensemble des épisodes et évacue les chœurs et les passages centraux du *Cantique*, tels que la recherche dans la nuit. Les vierges de Sion sont présentes hors scène en tant que spectatrices muettes du retour de l'époux, dont la Sulamite entrevoit la figure pendant qu'il descend de la montagne. Millevoeye est fidèle à l'original en ce qui concerne les mor-

³⁶ Jean-François de La Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne* (Paris: Didot le jeune, 1821), t. II, § 10.

³⁷ Voir Pierre Loubier, "Élégiaques aux bords du temps", *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes* 34 (2005): 23-37; Éric Francalanza, "Le statut littéraire de l'élégie au tournant du siècle", et Geneviève Cammagre, "Élégie et lyrique: parcours à travers quelques textes théoriques", *Cahiers Roucher-André Chénier* 25 (2006): 13-32 et 33-47. La critique moderne distingue plus précisément l'élégie de l'épigramme et de la poésie descriptive du XVIII^e siècle, voir Alain Niderst, "La pastorale au XVIII^e siècle, théorie et pratique", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 39 (1987): 97-108.

³⁸ Si Millevoeye se borne à attribuer une origine primitive et mystique au genre, pour Treneuil, la vraie élégie est justement celle de la *Bible* et le genre se serait corrompu en passant par les mains des grecs et des latins. Voir Cammagre, "Élégie et lyrique", *passim*.

³⁹ Ch.[arles-Hubert] Millevoeye, *Belzunce, ou la Peste de Marseille: poème, suivi d'autres poèmes* (Paris: Giguet et Michaud, 1808), 137-141; Charles-Hubert Millevoeye, *Élégies* (Paris: Klostermann, 1815), 60-63. Le texte du poème avec ses variantes d'auteur est reproduit dans l'Annexe du présent article.

⁴⁰ Voir *supra*.

⁴¹ Cette insistance se fait encore plus marquée dans la version de 1815, voir, ici même, les variantes dans l'Annexe.

ceaux prélevés du *Cantique*, mais il n'en suit pas l'ordre et change souvent l'attribution des tirades. Il en respecte donc l'atmosphère et l'imagerie, mais il insiste sur leur ton élégiaque, opte pour un lexique plus recherché par rapport à la version de Port-Royal et élimine les images trop connotées d'un point de vue érotique.

Le choix et le traitement de l'avant-texte biblique dénotent une attention particulière pour l'intériorité des deux personnages, dans un poème qui est une mise en pratique avant la lettre des réflexions théoriques de l'auteur. Cinquante ans plus tôt, Le Franc de Pompignan, ennemi de Voltaire et auteur des *Poésies sacrées*, prônait déjà une version libre du texte biblique, apte à recréer les effets produits par la "poésie hébraïque"⁴². Son entreprise, à laquelle on reconnaît pourtant une ouverture vers l'expérience intérieure et personnelle du poète, se rapproche encore essentiellement de la poésie dévotionnelle, comme le choix des passages réécrits⁴³, qui n'inclut pas un texte lyrique et élégiaque tel que le *Cantique* semble par ailleurs le confirmer. Moins originale peut-être que les réécritures dissimulées dans les *Chansons madécasses*, *La Sulamite* montre néanmoins un rapport nouveau avec le modèle biblique: le poète s'arroge le droit de tirer un poème élégiaque à partir d'une source biblique affichée; dans un poème non parodique, il s'inspire directement de la littéralité du texte, de son contenu immédiat et de ses formules érotiques, comme si ses contenus spirituels et doctrinaux n'existaient pas. Dans *Sur l'élégie*, Millevoye conçoit justement ce genre comme "quelque chose de naturel à l'homme", une sorte de chant primitif auquel les différentes civilisations ont donné des formes tout aussi différentes "extension" thématique remarquable:

L'ÉLÉGIE est un genre de composition naturel à l'homme. Si le premier chant des premiers humains fut un hymne, le second fut sans doute une Élégie. [...] D'abord, la chute d'un arbre en fleur, les ravages du torrent, la perte d'un agneau chéri, inspirèrent les accents nouveaux de la plainte. Bientôt l'amour, dont l'origine, comme celle de la poésie remonte au berceau du monde, exprima naïvement ses joies inquiètes, ses craintes sans objet, son bonheur toujours mêlé de quelque tristesse. [...] Les livres saints respirent cette mélancolie dont le charme mystérieux s'augmente encore de la naïveté des anciens jours. Le nom primitif qu'elle y reçut, semblait la consacrer exclusivement aux larmes. [...] Elle prit par degrés plus d'extension.⁴⁴

La Sulamite s'inscrit encore dans le registre de l'imitation, mais sa vocation mimétique rejoint la recherche d'un effet "naïf" et "naturel". De ce point de vue,

⁴² *Poésies sacrées de Monsieur L*** F**** [Le Franc de Pompignan] (Paris: Chaubert, 1751), 20.

⁴³ Voir Theodore E.D. Braun, "Antiphilosophie dans les 'Poésies sacrées' de Le Franc de Pompignan", *Revue de l'Université d'Ottawa* 54, 3 (1984): 9-15; voir aussi Id., "La Bible dans les 'Poésies sacrées' de Le Franc de Pompignan", dans Belaval et Bourel, *Le Siècle des Lumières*, 355-364.

⁴⁴ Millevoye, *Sur l'élégie*, éd. cit., 3-9.

l'entreprise du poète semble créer un pont entre les réflexions de Diderot sur le rapport liant imitation et naïveté⁴⁵, et les revendications des poètes de la génération suivante, et la célèbre formule de Victor Hugo, qui définit le romantisme comme le "libéralisme en littérature", en offre la synthèse emblématique⁴⁶.

3. CHÉNIER: PARADIS PERDUS ET RETROUVÉS DE LA POÉSIE

Dans la notice sur Millevoye publiée dans le premier recueil posthume du poète, le critique Pongerville établit une comparaison entre l'auteur de *La Sullamite* et André Chénier, tous deux capables d'originalité dans l'imitation des modèles antiques⁴⁷. Comme on peut lire dans les notes préparatoires de son œuvre incomplète et fragmentaire, qui font souvent allusion aux expériences scolaires du poète, la traduction et l'annotation des textes anciens constituent pour Chénier un exercice à la fois ludique et de formation. Sa jeunesse est marquée par la fréquentation des milieux littéraires, comme le salon de Condorcet ou celui de la Comtesse d'Albany, où des personnalités importantes, françaises et étrangères, étaient couramment reçues (Alfieri et Beaumarchais, entre autres). Ces connaissances complètent l'"apprentissage philologique" qui, selon le mot de Denis Thouard, permet au poète de dépasser la simple imitation et de privilégier l'émulation créatrice⁴⁸. Ce procédé qui pose la lecture et le commentaire comme fondements de l'action poétique et que l'état inachevé de l'œuvre de Chénier rend souvent explicite⁴⁹, montre à

⁴⁵ Diderot définit la naïveté comme "une grande ressemblance de l'imitation avec la chose, accompagnée d'une grande facilité de faire" ou encore "de l'eau prise dans le ruisseau et jetée sur la toile". À cette idée de "simplicité", l'encyclopédiste associe "l'innocence [...] et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contrainte", Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, dans *Salons*, éd. par Michel Delon (Paris: Gallimard, 2008), 468-470.

⁴⁶ "Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le libéralisme en littérature", Victor Hugo, "Préface", dans Charles Dovalle, *Le Sylphe, Poésies de feu Charles Dovalle* (Paris: Ladvoat, 1830), V, reprise pour la préface d'*Hernani* de la même année.

⁴⁷ [Jean-Baptiste-Antoine-Aimé Sanson] de Pongerville, "Notice", dans Millevoye, *Œuvres*, éd. cit., t. I, XIV. Le caractère imitatif de l'invention poétique constitue encore un trait d'union entre Chénier et Parny, voir Jean Fabre, *André Chénier, l'homme et l'œuvre* (Paris: Hatier, 1955, 1966²), 241. Sur la notion d'invention au siècle des Lumières et ses rapports à la mémoire littéraire et à l'imitation, voir Édouard Guittou, "Un thème 'philosophique': 'l'invention' de Louis à Racine à Népomucène Lemercier", *Studies on Voltaire and the 18th Century* 88 (1972): 677-709.

⁴⁸ Denis Thouard, "Perfectibilité et norme esthétique dans le néo-classicisme: philologie, poésie et politique chez André Chénier", dans Thierry Belleguic, Éric Van der Schueren et Sabrina Vervacke, eds., *Les Songes de Cléo: fiction et histoire sous l'Ancien régime* (Laval: Presses de l'Université de Laval, 2006), 585-610.

⁴⁹ C'est justement l'inachèvement et la dispersion des textes de l'auteur qui rendent l'édition de son œuvre une opération philologique particulièrement délicate. Voir Georges Buisson, "Pour rééditer André Chénier: apport et ambiguïtés des études textologiques", dans

quel point la *Bible* fait partie du réseau intertextuel qui soutient l'ensemble de la production de l'écrivain. Il s'agit bien, comme le souligne François Jacob, d'une "imitation inventrice"⁵⁰.

Dans une remarque qui accompagne le texte du projet de *Suzanne*, idylle inspirée de l'épisode connu du livre de Daniel, Chénier a pris soin de noter un petit memento à propos de l'atmosphère qu'il entend recréer dans son ouvrage: "Imiter le Cantique des cantiques"⁵¹. La présence de ce texte biblique semble effectivement marquer plusieurs passages de *Suzanne* et projeter son spectre sur l'ensemble de la production du poète. Un long fragment du livre XII de ses *Bucoliques* mêle effectivement une imagerie végétale proche de celle du *Cantique* à des références d'ordre mythologique et païen⁵²; Chénier puise également dans le *Cantique* des éléments qu'il utilise dans plusieurs élégies, et notamment dans l'incipit du poème "Ô c'est toi, je t'attends ô ma belle romaine" (III, 9)⁵³, imité de Properce⁵⁴ et marqué par cet "érotisme indemne de tout sentiment chrétien de culpabilité" typique de la production de l'auteur⁵⁵. *Lydé*, poème élégiaque aux sonorités ovidiennes, en propose une réécriture plus explicite. Il s'ouvre sur les lamentations d'une jeune femme au "visage" blanc "flétri" par les "regards du soleil", comme celui de l'épouse du *Cantique*, qui cherche dans les vallées une trace de son berger bien-aimé⁵⁶. Dans un distique qui n'est pas sans rappeler le ton des *Idylles* de Gessner, elle l'invite à la rejoindre dans une alcôve végétale: "Viens: là sur des joncs frais ta place est toute prête / Viens, viens, sur mes genoux reposer ta tête"⁵⁷.

Jean-Noël Pascal, éd., *Lectures d'André Chénier. Imitations et prélude poétiques, Art d'aimer, Élégies* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005), 15-30, ainsi que les appareils critiques dans André Chénier, *Œuvres poétiques* (Orléans: Paradigme), t. I (2005), éd. par Georges Buisson et Édouard Guitton; t. II (2010), éd. par Georges Buisson. Par leur travail d'édition scientifique, Georges Buisson et Édouard Guitton sont en train d'offrir un texte fiable de cette œuvre si longtemps disponible seulement dans les éditions contaminées réalisées au fil du XIX^e siècle et dans leurs réimpressions plus tardives. Les citations des textes déjà disponibles seront données à partir de leur édition.

⁵⁰ François Jacob, "L'enfance de l'art: André Chénier à ses débuts", dans Pascal, *Lectures d'André Chénier*, 153.

⁵¹ "Description délicieuse des jardins, la nuit... Les anges bienfaisants y voltigent: c'est l'air frais... Les mauvais anges, sous de vilaines formes, serpents, autres... Là, Suzanne se promène avec ses esclaves. Elles s'asseyent et chantent alternativement (imiter le *Cantique des cantiques*)", André Chénier, *Suzanne*, chant II, dans *Poésies*, éd. par Louis Becq de Fouquières [1872] (Paris: Gallimard, 1994), 392.

⁵² Chénier, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. II, 59.

⁵³ *Ibid.*, t. I, 278.

⁵⁴ Properce est considéré au tournant du siècle comme l'un des maîtres de l'élégie amoureuse dans le "genre passionné", voir Marmontel, *Éléments de littérature*, s.v. *Élégie*, 447.

⁵⁵ Christine Planté, "Voix féminines chez Chénier", *Cahiers Roucher-Chénier* 20 (2001): 103.

⁵⁶ Heredia, qui publie le poème sous le titre de *L'Appel* dans son édition de luxe des *Bucoliques*, ne manque pas de relever la similitude du poème avec le *Cantique*. Cf. André Chénier, *Bucoliques*, éd. par José-Maria Heredia (Paris: Maison du livre, 1907), 68 et 232.

⁵⁷ Chénier, *Poésies*, éd. cit., 95-98. Sur le rapport de Chénier à Gessner, voir Violaine Boneu, "Chimères poétiques et poétique de l'éros: Gessner, Chénier", *Cahiers Roucher-André*

Hypotexte caché dans plusieurs fragments où poésie biblique et motifs païens s'entremêlent constamment, la présence de la "belle d'Égypte" est donc particulièrement importante dans l'œuvre de Chénier. C'est cette variété d'inspiration, cette tendance à rapprocher l'épithalame biblique des thèmes et des formes de la poésie gréco-latine, qui frappent au premier abord le lecteur. Le poème inachevé *L'Amérique* témoigne aussi de la diversité thématique et formelle d'une œuvre à la fois unitaire, dispersée et variée:

Mettre dans la bouche de celui qui aura vu les Andes: Ces énormes granits épars çà et là sans ordre... ces fleuves immenses qui se précipitent... ces neiges... ces hauts monts que blanchit un éternel hiver, ce chaos, semblent les débris d'un monde, les Titans.⁵⁸

L'expédient du renvoi toponymique, que Chénier adopte souvent à la place de la description même dans ses poèmes achevés, marque une rupture nette avec les tendances descriptives de la poésie dans la seconde moitié du siècle⁵⁹. Chénier réunit dans ce fragment l'emblème néoclassique de la ruine, que le mot "granit" évoque par la synecdoque, et l'image – peut-être encore plus lointaine pour le poète grec – de la cordillère des Andes. Les deux symboles du monde antique et du nouveau continent se retrouvent et se confondent ensuite dans l'évocation mythologique qui clôt le passage: les Titans, divinités pré-olympiennes de la chute, condensent et cristallisent les polarités de ce double tableau. Les "débris", les "granits épars" des Andes, lieu de naissance d'une civilisation nouvelle, et l'antiquité de la Grèce, berceau de la civilisation occidentale, se rapprochent et se correspondent dans un système de références transformant le Néoclassicisme (ou le Preromantisme) de Chénier en véritable "primitivisme"⁶⁰. Mort prématurément, comme un "jeune lion arrêté au milieu du développement de ses forces"⁶¹, selon le mot de Victor Hugo, Chénier bénéficie seulement d'une réception posthume, lors de la publication de ses *Œuvres* en 1819. Entouré d'une aura légendaire, il devient bientôt l'un des auteurs célébrés par la génération romantique en tant que précurseur avéré du mouvement. Le "goût presque tout à fait païen"⁶² qui, selon Vigny, marque l'ensemble de la production de l'auteur, se répercute aussi dans le traitement

Chénier 26 (2007): 71-86, et Thomas Buffet, "L'influence de Salomon Gessner sur André Chénier", *Cahiers Roucher-André Chénier* 33 (2013): 23-42.

⁵⁸ André Chénier, *L'Amérique*, I, 6, dans *Œuvres complètes*, publiées d'après les manuscrits par Paul Dimoff (Paris: Delagrave, 1911), 85.

⁵⁹ Voir Sophie Ménahèze, "Le paysage impossible d'André Chénier", dans Pascal, *Lectures d'André Chénier*, 81-92.

⁶⁰ Giovanni Macchia, "Primitivismo e Neoclassicismo", dans Giovanni Macchia, Luigi De Nardis e Massimo Colesanti, *La letteratura francese dall'Illuminismo al Romanticismo* (Milano: Rizzoli, 1974, 2000²), 357.

⁶¹ Victor Hugo, "Œuvres complètes d'André Chénier", *Le Conservateur littéraire* (décembre 1819).

⁶² Alfred de Vigny, lettre à Camilla Maunoir, 21 octobre 1841, dans Catriona Seth, éd., *André Chénier: le miracle du siècle* (Paris: PUPS, 2005), 195.

de l'intertexte biblique, inséré dans le cadre d'une poésie suspendue entre le moderne et l'antique. Sa lecture du *Cantique des cantiques*, matrice primitive de l'élegie et de la poésie lyrique s'avère un cas emblématique de cette tension entre l'ancien et le nouveau qui marque le macrotexte de Chénier:

Ego flos campi etc...

Je suis la fleur des champs et le lys des vallées (*Bucoliques* XIII)⁶³

Dans les notes destinées à la composition du chant XIII des *Bucoliques*, Chénier transcrit l'incipit d'un verset du *Cantique*, accompagné de sa traduction en un alexandrin: un élément issu de la poésie sacrée est prélevé et introduit au sein de l'imitation de l'un des textes fondateurs de la tradition littéraire latine, procédé qui est aussi utilisé par un autre auteur du romantisme naissant. Dans l'épisode des noces d'Eudore et Cymodocée du livre XIV des *Martyrs*, Chateaubriand insère des extraits du *Cantique des cantiques* à côté du *carmen* LXI de Catulle sur le mariage de Manlius et Junie⁶⁴. L'auteur du *Génie du Christianisme* crée ainsi une sorte de parallèle entre deux chants d'amour, issus de deux traditions poétiques différentes et éloignées. La démarche de Chateaubriand repose pourtant sur la juxtaposition de deux textes qui demeurent séparés; Chénier opère en revanche une véritable *contaminatio*, où le verset de la *Bible* est destiné à être englobé et dissimulé dans le flux d'alexandrins qui devraient constituer un ensemble organique, où les matériaux linguistiques prélevés de deux intertextes se confondraient et ne seraient plus directement reconnaissables. L'alexandrin, préférable au décasyllabe, est choisi en raison de sa valeur dramatique et narrative découlant de la tradition poétique et théâtrale française. Chez Chénier, il s'accompagne souvent de "rimes sans recherche", souvent "répétitives". À propos de ses *Élégies*, Sylvain Menant parle justement d'une "discretion" de la rime, qui s'accorde avec la recherche d'un style désinvolte et surtout "naturel". Suivant les tendances générales indiquées par les traités théoriques du XVIII^e siècle, l'alexandrin de Chénier se rapproche à la fois du *blank vers* anglais et des "qualités sonores" de la métrique latine. Comme l'observe encore le critique, le respect du vers classique et la conformité, stylistique et thématique, à la tradition française se conjuguent encore avec une esthétique de la "variété", où l'alexandrin à quatre accents "se mêle à des ensembles souples et irrégulier dans leur rythme", pour créer un effet de "transposition de la prose"⁶⁵.

Un alexandrin biblique qui reproduit donc un effet naturel et spontané – et qui semble déjà annoncer "l'alexandrin aussi beau que de la prose" de la "Préface" de *Cromwell* – s'insère dans une composition d'inspiration latine et

⁶³ Chénier, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. II, 61.

⁶⁴ Chateaubriand, *Œuvres complètes* (Paris: Pourrat frères, 1836), t. XX, 125-127.

⁶⁵ Voir Sylvain Menant, "Le vers de Chénier", dans Jean-Dominique Beaudin et Thérèse Vân Dung Le Flanchec, eds., *Styles, genres, auteurs. 5, Marguerite de Navarre, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras* (Paris: PUPS, 2005), 75-87.

païenne. Ce choix stylistique acquiert un sens nouveau si on le lit à la lumière d'une autre évocation du *Cantique des cantiques*, encore issue du poème de *Suzanne*, mais fondée cette fois sur une allusion indirecte:

Viens; coule sur ma bouche et descends dans mon cœur.
Mets sur ma langue un peu de ce miel séducteur
Qu'en des vers tout trempés d'une amoureuse ivresse
Versait du *sage roi* la langue enchanteresse;
Un peu de ces discours grands, profonds comme toi,
Paroles de délice ou paroles d'effroi
Aux lèvres de Milton incessamment écloses,
Grand aveugle dont l'âme a su voir tant de choses!... (*Suzanne*, I)

[The garden] ... where the *Sapient King*
Held dalliance with his fair Egyptian Spouse. (*Paradise Lost*, IX, 442-443)

Dans l'invocation initiale à l'inspiration divine, Chénier use du langage de l'épithalame biblique pour introduire un renvoi intertextuel au *Paradis perdu*. Il explicite la référence anglaise par la *nominatio* de Milton, présenté comme un poète aveugle et voyant, assimilation peu dissimulée à la figure d'Homère. Le dispositif intertextuel est ici au moins double, dans la mesure où Chénier évoque le *Cantique des cantiques* par le biais d'une périphrase indiquant le roi Salomon ("sage roi"; "Sapient King") tirée d'un passage de *Paradise Lost* adapté lui aussi de l'épithalame biblique, et compare en même temps le poète anglais à l'auteur de l'*Odyssée*. Le cercle de références se complète par le renvoi analogique au verset traduit dans le fragment des *Bucoliques* déjà évoqué. Ce renvoi est renforcé par un autre lien intertextuel de filiation virgilienne inséré quelques vers plus haut, où Chénier crée un néologisme à partir du calque d'un adjectif latin:

Ô fille du Très-Haut, organe du génie,
Voix sublime et touchante, immortelle harmonie,
[...]
Toi qui vins sur la terre aux vallons Idumées
Répéter la tendresse et les transports si doux
De la belle d'Égypte et du royal époux;⁶⁶

*Primus Idumaeas referam tibi, Mantua palmas*⁶⁷: Vallons "Idumées" de la Palestine; *palmas Idumaeas* pour Mantoue dans les *Géorgiques*⁶⁸. La Bible, Virgile et Milton: cette mosaïque de citations où les références et les renvois

⁶⁶ Chénier, *Poésies*, éd. cit., 387-388.

⁶⁷ "De moi Mantoue aura les palmes d'Idumée", Virgile, *Géorgiques* III 12, dans *Œuvres complètes de Virgile*, trad. fr. Jean-Pierre Chausserie-Laprée (Paris: Editions de la Différence, 2007), t. II, 90-91.

⁶⁸ Dans la version de 1815 de la *Sulamite*, Millevoeye traduit l'expression virgilienne sans avoir recours à l'adjectif néologique employé par Chénier ("Sous les palmiers de la verte Idumée", voir l'Annexe).

se répondent et se confondent, établit une correspondance profonde entre les trois hypotextes et les trois traditions évoquées. Le dispositif intertextuel fait en sorte que les modèles antiques (chrétien et païen) et les œuvres fondatrices de la tradition moderne deviennent un réservoir de thèmes et d'images dont le poète peut user, en puisant "aux sources primitives" de l'art pour créer du nouveau⁶⁹. Comme le montre Jean Starobinski, pour Chénier "imiter les anciens [...] c'est capter chez eux la vigueur chaleureuse qui permettra de régénérer le langage actuel", au moyen d'une "conciliation des contraires" qui devient "possible par la grâce de l'art"⁷⁰. La poésie gréco-latine et la poésie biblique, que Chénier pose en rapport de pleine équivalence, trouvent leur origine commune dans l'inspiration sacrée qui alimente le feu du poète. Dans un processus créateur qui semble déjà pleinement romantique, la poésie sacrée et la poésie profane construisent un paradis transtextuel reconquis, lieu édénique et berceau originaire de la *poiesis*, où Virgile, Homère, Milton et l'Écriture Sainte se valent, en raison de leur inspiration mystique partagée.

À une époque où les traductions poétiques "foisonnent", si bien qu'un critique s'en dit "las" dans son sévère compte-rendu des *Bucoliques* de Millevoye⁷¹, l'écho précoce de Milton dans l'œuvre de Chénier n'est pas une voix isolée qui crie dans le désert. Dans le parcours du *Cantique des cantiques* esquissé ici, à côté des grands classiques de la tradition gréco-latine, *Paradise Lost* ne cesse justement de réapparaître⁷². En traduisant en 1805 l'épopée anglaise et les *Remarques* d'Addison qui l'accompagnent, Jacques Delille se fait le porte-parole du critique anglais qui avait relevé la parenté entre cette œuvre et le *Cantique des cantiques*⁷³. Ce rapprochement avait déjà été fait en France lorsque l'éditeur parisien Barrois avait publié, l'année précédente, une édition en langue originale du poème de Milton⁷⁴. À l'occasion de cette parution, Charles Delallot publie dans les numéros de mars à juin du *Mercure de France* une longue et précise analyse de l'épopée, dont il loue évidemment les

⁶⁹ Victor Hugo, "Préface", dans *Cromwell*, éd. par Anne Ubersfeld (Paris: Garnier Flammarion, 1968), 88-89.

⁷⁰ Jean Starobinski, "André Chénier et le mythe de la régénération", dans *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison. Volume publié à l'occasion du cinquantenaire de l'École des sciences philosophiques et religieuses et en hommage à Mgr Henri Van Camp* (Bruxelles: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1976), 579 et 590.

⁷¹ *Les Bucoliques* de Virgile, traduites en vers français par Charles-Hubert Millevoye (Paris: H. Nicolle, 1809); voir [s.n.], *Le Spectateur français au XIX^e siècle* (Paris: à la Librairie de la Société typographique, 1810), t. IX, 385.

⁷² Sur la présence et la réception du *Paradise Lost* en France au XIX^e et XVIII^e siècles, voir Jean-Louis Haquette, "L'Enfer selon Milton. Quelques aspects de la réception du 'pandémonium' en France des Lumières au Romantisme", dans Nissim et Preda, *Les lieux de l'Enfer*, 127-139.

⁷³ Jacques Delille, *Paradis perdu* (Paris: Giguët et Michaud, 1805), 84.

⁷⁴ *Paradise Lost*: nouvelle édition, faisant partie de la collection des classiques anglais, qui paraît chez Théophile Barrois, libraire (quai Malaquais); et chez le Normant, imprimeur-libraire, rue des Prêtres Saint-Germain-l'Auxenois, n° 42, en face du petit portail de l'église. [1804] Deux vol. in-12.

traits d'un sublime chrétien. D'après le critique, ce poème, malgré ses aspérités, était "nourr[i]" du langage de la *Bible*, au point de contenir "tout ce qu'il y a de vif et tendre dans la poésie du *Cantique des Cantiques*" (avril 1804). Le texte d'Addison traduit par Delille va néanmoins plus loin, en soulignant les similitudes entre la poésie biblique et la poésie grecque, conformément aux réflexions de Chénier dont la plupart n'étaient pas encore connues par le grand public:

Dans la conversation d'Adam et d'Ève, Milton a eu souvent en vue le cantique des cantiques. On voit, dans ce livre saint, l'esprit de la poésie orientale, et souvent beaucoup de rapport avec Homère, qui, selon l'opinion la plus générale, étoit contemporain de Salomon.⁷⁵

Cette analogie qui réunit, sous le même signe, l'antiquité biblique, la poésie homérique et la modernité fondatrice de Milton, prend tout son sens quand on la met en parallèle avec les réécritures du *Cantique* réalisées au tournant des Lumières. Les réélaborations de l'épithalame, ses travestissements caricaturaux chez Lemercier, sa transformation double – parodique et lyrique – chez Parny, sa transposition purement élégiaque chez Millevoye et notamment sa présence multiple dans l'inspiration syncrétique de Chénier sont autant de signes d'une révolution esthétique qui se met en place. Cette révolution concerne donc l'approche qu'ont les poètes en relisant les Saintes Écritures, objet d'attention pour leur valeur poétique beaucoup plus que pour leur contenu doctrinal, dont l'œuvre de Chateaubriand est une sorte de manifeste⁷⁶. Elle correspond finalement à un retour aux origines du poétique – Homère, Virgile, la *Bible* – ouvert aux suggestions provenant d'un canon de lectures plus récent – dont l'épopée de Milton, et la dramaturgie shakespearienne, représentent les exemples les plus significatifs⁷⁷. Synthèse exemplaire d'une modernité exotique et d'une antiquité à la fois orientale et proche d'Homère, le *Cantique des cantiques* paraît ainsi en mesure d'offrir aux poètes des Lumières finissantes le langage nécessaire au renouveau poétique auquel ils aspirent, renouveau qui sera pleinement accompli par les poètes des générations suivantes: la lecture du "Grand Code" faite par Chénier et par ses contemporains, ouvre la voie aux grands poèmes d'inspiration biblique des Vigny, des Lamartine et des Victor Hugo.

⁷⁵ Delille, *Paradis perdu*, 84.

⁷⁶ Mariane Bury, "Le 'Génie du Christianisme' ou comment classer la bible parmi les chefs-d'œuvre littéraires de l'humanité", dans Fabienne Bercegol et Béatrice Laville, eds., *Formes bibliques du roman au XIX^e siècle* (Paris: Classiques Garnier, 2011), 17-45. Sur les réécritures du *Cantique* dans l'œuvre de Chateaubriand, voir Fabienne Bercegol, "Le *Cantique des cantiques* dans les fictions de Chateaubriand", *ibid.*, 47-68.

⁷⁷ Voir Pierre Frantz, "L'invention du classicisme aux sources de la modernité", dans Daniela Galligani, Claude Leroy, André Magnan et Baldine Saint Giron, eds., *Révolutions du Moderne* (Paris: Méditerranée, 2004), 116-125.

ANNEXE

Texte: Ch.[arles-Hubert] Millevoye, *Belzunce, ou la Peste de Marseille: poème, suivi d'autres poèmes* (Paris: Giguët et Michaud, 1808), 137-141, in-12°, BnF YE- 10491.

Variantes: Charles[-Hubert] Millevoye, *Élégies* (Paris: Klostermann, 1815), 60-63, in-12°, BnF YE- 27834 [c'est le texte repris dans toutes les éditions posthumes].

LA SULAMITE.
IMITATION DU CANTIQUE DES CANTIQUES

LA SULAMITE

- 1 "Ô vierges de Sion! ô mes douces compagnes!
Ne l'avez-vous pas vu descendre des montagnes,
Brillant comme un rayon de l'astre du matin?¹
Dites-moi dans quel champ, sur quel sommet lointain
- 5 Ses chameaux voyageurs vont paissant la verdure.
Est-il donc insensible au tourment que j'endure? (a)
Ai-je cessé déjà d'être belle à ses yeux? ...
Oh! reviens; j'ai cueilli des fruits délicieux;²
Tout est pour toi. Reviens; que ton bras avec grâce
- 10 Me soutienne, et que l'autre autour de moi s'enlace.³
Ô filles de Sion! jusques à son retour,
Couchez-moi sur des fleurs, car je languis d'amour.⁴ (b)
Non, non, n'espérez pas que longtemps je sommeille;
Pour moi plus de repos: je dors, et mon cœur veille.
- 15 Mon œil appesanti, lentement soulevé,
A cherché mon amant et ne l'a point trouvé"
- Elle dit, et s'endort. Vers la plaine odorante,
Non moins prompt que le daim cherchant la biche errante,
Voilà que, l'œil ardent, accourt le Bien-Aimé!⁵
- 20 Son sourire est céleste et son souffle embaumé.

¹ C'est-à-dire Vénus. L'assimilation de l'astre du matin au Lucifer chrétien paraît ici hors contexte, même si la périphrase pourrait bien indiquer Éosphoros (Lucifer chez les romains), divinité de la lumière du matin, fils d'Éos (l'aurore) et du titan Astréos.

² "[L'épouse:] Que mon bien-aimé vienne dans son jardin, et qu'il mange du fruit de ses arbres", *Ct* 5,1.

³ "[L'épouse:] Sa main gauche est sous ma tête, et il m'embrassera de sa main droite", *Ct* 8,3.

⁴ "[L'épouse:] Soutenez-moi avec des fleurs, fortifiez-moi avec des fruits; parce que je languis d'amour", *Ct* 2,5.

⁵ "[L'épouse:] Jusqu'à ce que le jour commence à paraître, et que les ombres se dissipent peu à peu. Retournez, mon bien-aimé, et soyez semblable à un chevreuil, et à un faon de cerf, qui court sur les montagnes de Béther", *Ct* 2,17.

- LE BIEN-AIMÉ, *aux compagnes de la Sulamite*.
“Vierges d’amour! au nom de la biche légère,
Laissez-la sommeiller sur la molle fougère.⁶
Mais sa bouche sourit! ... Sans doute en ce moment
Un songe l’avertit du retour d’un amant:
25 Son œil d’azur s’entrouvre et sur moi se repose.
Épouse de mon cœur! de tes lèvres de rose, (c)
J’ai pendant ton sommeil respiré la fraîcheur:
Que ton haleine est douce, épouse de mon cœur!
Des coteaux d’Engadi la grappe colorée
30 Paraîtrait moins suave à ma bouche altérée.⁷
Ton corps souple est rival de l’élégant palmier,⁸ (d)
Tes yeux voluptueux sont les yeux du ramier,⁹
Et l’émail de tes dents est plus blanc que la laine
De l’agneau qu’a baigné la limpide fontaine”.¹⁰
- LA SULAMITE
35 “Ô plaisir ineffable! ô pur ravissement!
Que la voix de l’époux retentit doucement! 11
Ta parole a dissous mon âme toute entière.
Amertume des pleurs, fuyez de ma paupière! (e)
Fuyez, épargnez-moi, souffle des aquilons!
40 Je suis la fleur des champs et le lis des vallons”.¹²
- LE BIEN-AIMÉ
“Des autans orageux ne crains plus la furie.
Mon amante, ma sœur, ma colombe chérie!¹³
Tes regards et ta voix enivrent ton époux;
Car ta voix est sonore et tes regards sont doux”.
- LA SULAMITE
45 “Mon amant est pour moi l’ormeau de la colline”.
LE BIEN-AIMÉ
“Mon amante a l’éclat de la cité divine.

⁶ “[L’époux:] Filles de Jérusalem, je vous conjure par les chevreuils et par les cerfs de la campagne, de ne point réveiller celle qui est la bien-aimée de mon âme, et de ne la point tirer de son repos, jusqu’à ce qu’elle le veuille”, *Ct* 3,5.

⁷ “[L’épouse:] Mon bien-aimé est pour moi comme une grappe de raisin de Cypré dans les vignes d’Engadi”, *Ct* 1,13.

⁸ “[L’époux:] Votre taille est semblable à un palmier, et vos mamelles à des grappes de raisin”, *Ct* 7,7.

⁹ “[L’époux:] Vos yeux sont comme ceux des colombes, sans ce qui est caché au-dedans”, *Ct* 4,1.

¹⁰ “[L’époux:] Vos dents sont comme des troupeaux de brebis tondues, qui sont montées du lavoir”, *Ct* 4,2; 6,1.

¹¹ “[L’épouse:] Le son de sa voix a une admirable douceur”, *Ct* 5,16.

¹² “[L’époux:] Je suis la fleur des champs, et je suis le lis des vallées”, *Ct* 2,1.

¹³ “[L’époux:] Vous qui êtes ma colombe, vous qui vous retirez dans les creux de la pierre”, *Ct* 2,14; “[L’époux:] Vous avez blessé mon cœur, ma sœur, mon époux”, *Ct* 4,9.

Comme un cèdre au dessus de l'aride buisson,
Tu brilles au milieu des filles de Sion".¹⁴

LA SULAMITE

- "Comme on voit, quand le pin lève sa tête altière,
50 L'arbuste humilié rentrer dans la bruyère,
Les enfants d'Israël s'abaissent devant toi.¹⁵ (f)
Tes rameaux caressants se sont penchés vers moi;¹⁶
J'ai dormi sous ton ombre, et ma lèvre amoureuse
À goûté de tes fruits la fraîcheur savoureuse.¹⁷
55 Revenez, chants d'amour! mes lugubres concerts
N'iront plus attrister le palmier des déserts.
Ô vierges de Sion! ô mes douces compagnes!
J'ai vu le Bien-Aimé descendre des montagnes".

Variantes

(a) *vv.* 4-6 Dites-moi sur quel bord, vers quel sommet lointain / Ses chameaux vont
paissant une herbe parfumée? / Sont-ils sous les palmiers de la verte Idumée,¹⁸ /
Ou sous le frais abri des rochers de Sanir?¹⁹ / Mais, hélas! si longtemps qui peut
le retenir? / Délices de mes jours! loin de toi mon image / A-t-elle fui, pareille au
mobile nuage?

¹⁴ "[L'épouse:] Il se distingue entre les autres, comme les cèdres parmi tous les arbres", *Ct* 5,15.

¹⁵ "[L'épouse:] Tel qu'est un pommier entre les arbres des forêts, tel est mon bien-aimé entre les enfants des hommes", *Ct* 2,3.

¹⁶ "[L'épouse:] Ses cheveux sont comme les jeunes rameaux des palmiers", *Ct* 5,11.

¹⁷ "[L'épouse:] Je me suis reposée sous l'ombre de celui que j'avais tant désiré, et son fruit est doux à ma bouche", *Ct* 2,3.

¹⁸ "Primus Idumaeas referam tibi, Mantua palmas" ("De moi Mantoue aura les palmes d'Idumée"), Virgile, *Bucoliques*, éd. cit., III 12; "Toi qui vins sur la terre aux vallons Idumées", Chénier, *Suzanne*, dans *Poésies*, éd. cit., 387-388 (cf. *supra*). Même si l'œuvre de Chénier n'avait pas encore été publiée, certains de ses poèmes étaient connus et circulaient par exemple dans l'entourage de Palissot, voir Palissot de Montenois, *Œuvres* (Paris: Mouard, 1788), t. III, 123-124. La référence à un poème de Chénier sur la "chaste Suzanne" se trouve aussi dans la *Petite Encyclopédie poétique, ou Choix de poésies dans tous les genres, par une société de gens de lettres*, t. XIV: *Dictionnaire des poètes français morts* (Paris: Capelle et Renan, 1805), 142, ainsi que dans la *Biographie universelle* et dans d'autres ouvrages de vulgarisation. Millevoeye avait participé à la compilation de la *Petite Encyclopédie poétique*, en rédigeant le discours préliminaire des huit premiers volumes. Par ailleurs, le poème *Belzunce, ou la Peste de Marseille*, à la fin duquel Millevoeye publie pour la première fois sa *Sulamite*, est adaptée du livre III des *Géorgiques*. Une édition luxueuse de l'œuvre de Virgile est publiée à Paris chez Didot en 1797 (gr. in-folio, avec planches d'après Girodet et Gérard, BnF GR FOL- 119). On ignore si Millevoeye a pu lire *Suzanne*, mais cette référence à Virgile dans deux poèmes adaptés du *Cantique* représente pour le moins une coïncidence singulière.

¹⁹ "[L'époux:] Venez de la pointe du mont Aman, du haut des monts Sanir et Hermon, des cavernes des lions, et des montagnes des léopards", *Ct* 4,6.

(b) *vv. 9-12* Tout est pour toi. Reviens; que ton bras me soutienne; / Que ma main tendrement frémissse dans la tienne. / Versez des fleurs; je veux jusques à son retour / Reposer sur des fleurs, car je languis d'amour.

(c) *vv. 21-27* Jeunes vierges! au nom de la biche légère, / Laissez-la reposer sur la molle fougère. / Ne la réveillez pas! sans doute en ce moment / Un songe heureux lui peint le retour de l'amant: / Son front rougit, son sein palpite... elle s'éveille. / Épouse de mon cœur! de ta bouche vermeille / Ma bouche a quelque tems respiré la fraîcheur:

(d) *vv. 29-31* Au voyageur errant depuis l'aube naissante / Moins douce est d'Engadi la grappe jaunissante. / Ton corps souple est rival du jeune et beau palmier;

(e) *vv. 37-38* Que sa parole aimable a d'empire et de charmes! / Arrêtez-vous, mes pleurs! fuyez, sombres alarmes!

(f) *vv. 49-50* Comme l'humble arbrisseau rentre dans la bruyère / Quand le pin jusqu'aux cieux lève sa tête altière.