

<b>Zeitschrift:</b>	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
<b>Herausgeber:</b>	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
<b>Band:</b>	4 (1983)
<b>Artikel:</b>	Mythes et corps : quelques aspects de la représentation de l'éros dans la poésie française du XVIIIe siècle
<b>Autor:</b>	Jackson, John E.
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-250739">https://doi.org/10.5169/seals-250739</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 23.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## MYTHES ET CORPS: QUELQUES ASPECTS DE LA REPRÉSENTATION DE L'ÉROS DANS LA POÉSIE FRANÇAISE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Bien qu'elle constitue un témoignage tardif et qu'elle soit due à la plume d'un poète assurément mineur, la citation suivante, empruntée à *L'Art d'aimer* de Pierre-Joseph Bernard (dit Gentil-Bernard)<sup>1</sup>, résume de manière assez succincte la situation dans laquelle se trouve la poésie érotique française à l'avant-veille de la Révolution<sup>2</sup>. Entraînant son lecteur après lui à la suite de l'Amour qui lui a recommandé de «fui(r) le précepte» et d'«enseigne(r) par image», Gentil-Bernard y décrit ainsi la Cythère dont il rêve :

Là, figurés par des marbres fidèles,  
Les dieux amants sont offerts pour modèles.  
Sous mille aspects leurs couples amoureux  
De la tendresse exprimant tous les jeux.  
J'y vois Léda sous un cygne étendue,  
Neptune au sein d'Amymone éperdue,  
Vénus aux bras d'Adonis enchanté.  
Tout est modèle, et pour être imité,  
Fait une loi: tout amant qu'il excite  
Voit et jouit, plein du dieu qu'il imite,  
Et l'on entend dans les bois d'alentour  
La voix mourante ou le cri de l'amour,  
Et l'on entend ces concerts qui résonnent:  
Hymne aux plaisirs, gloire aux dieux qui les donnent!  
Suivons des lois dont l'empire est si doux,  
Adorons-les, ces dieux sont faits comme nous. (p. 41-42)

Deux points, au reste liés, doivent retenir ici notre attention. Le premier point a trait au mode très discret, très atténué, sur lequel le langage cerne l'objet voluptueux de son propos. Ainsi les «couples amoureux» des «dieux amants» — c'est au redoublement qu'est confiée avant tout la fonction d'intensification expressive — ne font-ils que représenter les jeux de la «tendresse», terme certes susceptible à l'époque de servir de synonyme à «volupté», mais combien moins direct que lui. Ainsi les extases amoureuses qui peuplent les bois de Cythère ne sont-elles

indiquées que par le biais métonymique et impersonnel ici de la « voix mourante » et du « cri de l'amour ».

Le second point concerne bien évidemment la qualité de modèles qui est accordée ici aux dieux. Qu'il s'agisse de dieux de convention va de soi: plus exactement de dieux dont la fonction de modèle naît paradoxalement de leur ressemblance avec les hommes. Ainsi que l'affirme le dernier vers: «Adorons-les, ces dieux sont faits comme nous.» Ce recours aux dieux signale en vérité un fait de tradition, nous allons y revenir dans un instant. Ce qu'il faut relever d'abord toutefois, c'est à quel point, en 1760, cette référence est une référence obligée. Non seulement toute la poésie amoureuse de l'époque y revient avec une monotonie qui, la plupart du temps, tue l'invention en la noyant sous les clichés, mais les « concepts » mêmes qui servent aux auteurs à étayer le débat des passions qu'ils exposent sont-ils eux aussi empruntés à cette même mythologie. Ainsi voit-on par exemple le Cardinal de Bernis retracer l'origine du libertinage, dans son épître du même nom, en la faisant remonter à l'union de Bacchus et de volupté:

...Bacchus vient sur son char demander en vainqueur  
Et la main de la nymphe, et son trône, et son cœur.  
Le satyre enivré, la ménade effrénée,  
Sur leurs sœurs aigus célèbrent l'hyménée;  
La volupté soupire, et d'un œil languissant  
Invoque en vain l'amour et cède en rougissant.  
A cet hymen forcé les sylvains applaudirent,  
Tous les bois d'alentour à leurs cris répondirent;  
Et le ciel en courroux maudit le monstre affreux  
Que devait mettre au jour ce couple malheureux:  
Bientôt l'événement confirma le présage.  
Des amours de Bacchus naît le libertinage,  
Monstre dont les progrès rapides et constants  
S'étendent sans efforts et résistent au temps.<sup>3</sup>

Sans doute, l'épître du Cardinal de Bernis s'avoue-t-elle convention: le recours aux figures de la fable n'y prétend à d'autre vérité que littéraire. Bernis sait très bien, en d'autres termes, et son lecteur le sait avec lui, que Bacchus, que la nymphe, les sylvains et les ménades ne sont qu'une *fiction*. Le éléments de la fiction, s'ils sont arbitraires dans leur rapport intrinsèque à la vérité du désir qu'ils sont chargés de convoyer, cessent de l'être toutefois en tant que constituants d'un univers poétique qui semble avoir reconnu comme une nécessité essentielle et unanimement acceptée leur forme de convention. Une telle attitude ne peut être le fait que d'une civilisation tardive et qu'une des formes de la galanterie. Comme l'explique Jean Starobinski: «le recours au code fabuleux, dans la poésie amoureuse, fait partie d'un système d'*éloignement*, lequel, transposant

le sentiment dans la fiction héroïque ou pastorale, permet de manifester le désir, tout en lui conférant une expression glorieuse, purifiée, détachée de la contingence triviale. En ce sens, la fable assure un *déplacement* de tous les éléments du discours en direction d'un registre tout ensemble *ludique* et «poli», en quoi se définit l'essence même de l'attitude galante.<sup>4</sup> »

Pour tardif qu'il soit, l'exemple de Bernis prolonge en vérité une tradition fort ancienne dont il varie moins les thèmes que le statut. Par rapport à la Renaissance, en effet, — pour ne rien dire encore de l'Antiquité — le poème érotique du XVIII<sup>e</sup> siècle se distingue essentiellement par l'allégement de la *créance* portée aux figures de son propos. Mais ces figures, il les reprend en droite ligne aux recueils de la Renaissance dont la poésie précieuse du XVII<sup>e</sup> siècle — le modèle immédiat de Bernis — fut l'héritière thématique en même temps que le censeur sur le plan verbal. L'admirable sonnet XX du *Premier Livre des Amours* (1552) de Ronsard permet de mesurer différences et filiations :

Je voudroy bien richement jaunissant  
En pluye d'or goute à goute descendre  
Dans le giron de ma belle Cassandre,  
Lors qu'en ses yeux le somne va glissant.

Puis je voudroy en toreau blanchissant  
Me transformer pour sur mon dos la prendre,  
Quand en avril par l'herbe la plus tendre  
Elle va, fleur, mille fleurs ravissant.

Je voudroy bien pour alleger ma peine,  
Estre un Narcisse et elle une fontaine,  
Pour m'y plonger une nuict à séjour;  
Et si voudroy que ceste nuict encore  
Fust éternelle, et que jamais l'Aurore  
Pour m'esveiller ne rallumast le jour.<sup>5</sup>

Comme on le voit aisément, tout le sonnet est construit ici aussi sur la triple assimilation du sujet à des figures mythologiques dont la parfaite disponibilité est assurément surdéterminée par le nom, mythologique lui aussi, de Cassandre, sa destinataire. Jupiter, Danaé, Europe, Narcisse remplissent spontanément cette fonction de modèles dont parlait *L'Art d'aimer* de Gentil-Bernard. La grande différence toutefois est qu'ils la remplissent pour ainsi dire *naturellement*, c'est-à-dire sans que leur exemplarité ait jamais besoin d'être affirmée, comme ce sera le cas deux siècles plus tard. Entre le *je* initial et son assimilation implicite à un Jupiter possédant une Cassandre-Danaé, par exemple, nul besoin de médiation : le glissement d'identité se fait sans heurt, par la seule vertu d'un optatif («je voudroy») pour lequel l'écart des registres existentiel et mythique ne semble poser aucun problème.

On peut se demander ce qui rend ici le recours au modèle classique si

aisé. La réponse est simple: les couples évoqués sont tous trois des couples mettant en scène un homme saisi de désir pour une femme ou pour l'image d'un être de beauté, et qui n'hésite pas à suivre ce désir pour lui donner satisfaction. Par là, Jupiter ou Narcisse se trouvent dans la situation inverse de celle de Ronsard, certes brûlant de désir lui aussi, mais paralysé par la rigueur de sa Cassandre. Dès lors, souhaiter être ce Jupiter ou ce Narcisse, c'est réaffirmer la force de son désir tout en en justifiant l'aveu par la légitimité du modèle divin.

Ce premier niveau de réponse par lequel se garantit en quelque sorte le jeu de l'identification poétique se double par ailleurs d'un niveau second, plus spécifique de Ronsard. En effet, ces trois épisodes mythologiques n'autorisent pas seulement l'expression du désir, ils sont tels, de surcroît, que Ronsard peut aisément les intégrer à une perspective poétique qui vise à la concrétion. Ou pour le dire en d'autres termes : le modèle mythique devient ici l'expression suprême d'une sensualité qui est en vérité le principal ressort érotique du poème. Si le corps n'est présent dans ce sonnet que par les trois indications du giron, des yeux et du dos, la concrétion des autres notations est telle qu'elle le rappelle à chaque instant. Ainsi pour commencer, l'emploi du participe «jaunissant», qui de plus assonance avec l'adverbe augmentatif qui le qualifie, donne-t-il au désir exprimé une présence renforcée à la fois par l'originalité de l'idée de «jaunissement» d'un homme et par la plasticité de la couleur. Cette présence se prolonge à son tour par le redoublement «jaunissant» — «pluye d'or» qui insiste sur l'aspect visuel, et par l'effet de *ralentando* fourni par le «goute à goute descendre» que ne contredit guère l'enjambement qui le suit. Aux vers 3 et 4, l'idée de la pénétration érotique s'avive à la fois du parallélisme entre le mouvement de la pluie et celui du sommeil et de l'originalité de cette dernière idée ou plutôt de la liaison ainsi établie entre le «somme» et l'éros — qui constitue, si l'on peut dire, la variante érotique du mythe propre à Ronsard.

La deuxième strophe est encore plus révélatrice de cette tendance pour ainsi dire native de Ronsard à une poétique de la représentation concrète. Le traitement de l'enlèvement d'Europe y est en effet presque entièrement dépouillé de son aspect séducteur au profit d'une sorte d'idylle printanière qui retient électivement du modèle de Moschus les notations susceptibles de contribuer à la mise en place d'une scène naturelle. N'était le contexte plus explicite des strophes environnantes, le second quatrain pourrait sembler plus préoccupé du jeu des métaphores que de l'éros : la transformation du «je» en «toreau blanchissant» et de Cassandre en «fleur» y exprime en effet au moins autant le désir d'une identité du monde humain et du monde de la nature que la force du désir amoureux. Comme nous le verrons encore, c'est cette constante proximité entre l'amour et les figures du monde naturel qui prête à l'éros

ronsardien aussi bien son caractère particulier que son pouvoir de suggestion.

La troisième partie du sonnet, qui couvre les deux tercets, fait signe dans le même sens. Si Ronsard n'hésite pas à y fondre en un deux motifs mythologiques — celui de Narcisse<sup>6</sup> et celui de la nuit prolongée lors des amours de Jupiter et d'Alcmène —, la puissance évocatrice du poème procède avant tout de cette naturalisation de la bien-aimée en une «fontaine» où le poète souhaite «plonger une nuict à séjour», autrement dit dans la force de suggestion de cette eau devenue tout entière milieu d'amour. C'est même, paradoxalement, l'insistance sur le «sejour» dans la fontaine, donc sur le niveau de littéralité de l'image, qui semble donner sa pleine justification au niveau figuré et mythique dont en vérité il dépend.

Cette solidarité du plan mythique et du plan naturel dans la description du désir amoureux n'est pas faite pour surprendre, si l'on pense que la force érotique pour Ronsard n'est rien d'autre que la puissance même qui garantit et qui maintient la cohérence d'un univers rêvé comme le produit de toute une série d'accouplements. Ainsi dans «L'Hynne du Printemps» est-il remarqué à propos de Flore :

Si tost que le Printemps en ses bras la receut,  
Femme d'un si grand Dieu, fertile elle conceut  
Les beautez de la terre, et sa vive semence  
Fist soudain retourner tout le Monde en enfance.<sup>7</sup>

Ainsi, de même, au commencement de «L'Hynne de l'Esté», Nature, remémorant avec nostalgie les débuts de son mariage avec le Temps, rappelle-t-elle que :

Tousjours il m'accoloit d'une chaude embrassée,  
Tousjours ma bouche estoit à la sienne pressée,  
Et fusmes si gaillars que ce grand Univers  
Fut peuplé tout soudain de nos enfants divers,  
Car tout cela qui vit et qui habite au monde,  
Est yssu du plaisir de nostre amour feconde.<sup>8</sup>

Reconnu et posé dans sa fonction créatrice, l'éros acquiert chez Ronsard une immédiateté qui innerve en même temps les figurations les plus ouvertement littéraires, les plus médiates qu'il lui plaît d'en donner : si le sujet désirant, comme nous l'avons vu, assume sans difficulté le truchement mythologique, les représentations qu'il donne du corps convoité, là même où elles reprennent de façon manifeste le modèle poétique du blason, parviennent à renouveler celui-ci en réinfusant dans la formule conventionnelle du corps détaillé membre à membre toute la sensualité d'une expérience poétique pour laquelle le dire répète l'acte

amoureux lui-même par une sorte d'osmose réciproque entre les mots de l'acte évoqué.

Comme ce sera le cas deux siècles plus tard pour Chénier, cette confiance naturelle que Ronsard a certes pu trouver une confirmation littéraire à sa liberté dans certains poèmes de l'*Anthologie grecque* dont il eut connaissance à travers Daurat<sup>9</sup>, — mais pour l'essentiel, elle reste un fait novateur. La tradition à laquelle Ronsard pouvait puiser le plus spontanément restait marquée, au contraire, par la réticence. Comme l'exprime l'épître de Héro à Léandre chez Ovide, dans des termes qui sont comme l'emblème de cette tradition,

multaque praeterea lingua reticenda modesta,  
quae fecisse iuvat, facta referre pudet.<sup>10</sup>

Beaucoup plus que de «referre» les «facta» de la volupté, le modèle classique s'était en effet cantonné le plus souvent à décrire les symptômes physiques engendré par l'irruption ou par la découverte de l'amour dans le corps de l'amoureux. C'est le cas, comme l'on sait, du poème célèbre de Sappho :

φαίνεται μοι κῆνος ἵσος θέοισιν  
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐναντιός τοι...<sup>11</sup>

poème dont l'intensité insurpassée tient sans doute à la traduction somatique désormais presque canonique qui y est donnée d'une impression qui a été posée au premier vers comme un absolu spirituel («ἵσος θέοισιν»)<sup>12</sup>. L'extraordinaire ébranlement auquel conduit la fascination de Sappho pour son amie est ainsi signifiée par une dialectique entre le mouvement de paralysie et le mouvement d'excitation dont son corps devient le théâtre contradictoire, au point d'ailleurs, d'évoquer la possibilité de sa mort («τεθνάκην δ'ολίγω πιδευής φαίνομ 'έμ' αὐται»). La passion trouve ici son expression dans le corps brûlant, mais solitaire, auquel l'être de la poétesse de Lesbos s'est identifié. Loin d'être simplement voluptueux, ce corps renvoie toutefois dans son manque à un désir qui n'est pas, ou qui est bien plus que, désir physique.

Que Sappho soit en ceci une origine, les témoignages sont nombreux pour le montrer. Ainsi, pour nous en tenir aux exemples les plus célèbres, la Didon de Virgile — pour laquelle Enée n'est que l'équivalent masculin de l'aimée de Sappho (Cf. son aveu à Anna «Credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum»<sup>13</sup> — se trouve-t-elle à son tour «blessée d'un soin cruel» au point qu'elle «nourrit sa plaie dans ses veines» en étant «affligée d'un feu secret» («Vulnus alit venis et caeco

carpitur igni») dont le souci ne «laisse de paix à ses membres»<sup>14</sup>, précisions qui contrastent avec la discréetion de l'union amoureuse, dans ce même livre IV, que recouvre aussi bien l'obscurité de la grotte où elle a lieu que le silence du vers qui la dit : «Speluncam Dido dux et Trojanus eamden / Deveniunt<sup>15</sup>». De même, variant à son tour le modèle virgilien, la Didon de la VII e Héroïde d'Ovide oppose-t-elle à la plasticité de l'image à travers laquelle elle dépeint sa flamme amoureuse — «Uror, ut inducto ceratae sulpurae taedae<sup>16</sup>» — à la discréetion de l'évocation de l'union passée : «Illa dies nocuit, qua nos declive sub antrum / caeruleus subitis compulit imber aquis<sup>17</sup>.»

Sans doute, pourrait-on objecter, la précision des instructions données quant aux diverses positions possibles pour le coït à la fin de l'*Ars amatoria* par exemple dément-elle la rhétorique de la réticence que nous cherchons à illustrer ; sans doute la très directe brutalité de certaines pièces de Catulle jouant aussi bien sur le registre homosexuel qu'hétérosexuel prend-elle de court toute notion de chasteté. L'objection tombe toutefois, sitôt reconnu le genre auquel ces textes appartiennent. *L'Art d'aimer* est un traité en vers, les *Carmina* des poèmes souvent satiriques, bien éloignés du lyrisme dont nous esquissons l'histoire. Au contraire, pour toute la tradition de la poésie lyrique amoureuse prévaut la symptomatologie dont Sappho donna le modèle initial et que par exemple la Phèdre de Racine reprendra presque mot pour mot près de 23 siècles plus tard :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;  
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;  
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;  
Je sentis tout com corps et transir et brûler.<sup>18</sup>

A l'avant-veille de la Révolution, pour en revenir à notre propos initial, la poésie française se trouve donc placée dans le sillage d'une convention qui, tout ensemble, avoue la brûlure du désir et interdit la représentation directe de sa volupté, qui suggère l'éros et bride le langage érotique par le jeu des tabous ou plutôt des codes littéraires qui, bien loin de prétendre nommer directement l'éros, se font au contraire un *jeu* de multiplier les formules obliques d'une préciosité devenue à elle-même son propre but. C'est même, assurément, cette prépondérance du jeu<sup>19</sup> ou tout au moins de l'aspect ludique du vers qui, en se substituant à une finalité plus profonde, relègue la plupart des œuvres en question à un genre *mineur*<sup>20</sup>. A l'inverse, on ne saurait trop insister sur le fait que le renouvellement que nous aurons à décrire à propos de Chénier prendra précisément appui, pour la dépasser, sur la situation que nous venons de décrire.

Reste, avant d'en venir à Chénier, à préciser une dernière fois les

paramètres à l'intérieur desquels se joue, à l'époque, le problème de la représentation de l'éros. Et tournons-nous à cet effet vers une œuvre qui les illustre exemplairement : le poème en quatre chants de Jacques-Charles-Louis Malfilâtre, intitulé *Narcisse dans l'île de Vénus*, publié un an après la mort de son auteur, en 1768<sup>21</sup>. Considéré dans son ensemble, ce poème se présente comme une sorte d'allégorie destinée à retracer, et à motiver, la disparition de l'"Amour au profit de l'amour-propre, disparition qui sanctionne du même coup selon l'affabulation du texte, la victoire de Junon sur Vénus. Outre ces deux déesses, les protagonistes du drame sont le couple Narcisse et Echo d'une part et Tirésias, d'autre part, qui en est même, d'un certain point de vue, le personnage principal.

Ayant prié Neptune de lui créer une île, Vénus décide de consacrer celle-ci à l'Amour en y réunissant «mille essaims» d'adolescents des deux sexes sous la garde de Tirésias, seul adulte admis sur le domaine. Liés par les liens «innocents» de l'amitié, les jeunes couples grandissent librement jusqu'au moment de découvrir «non sans rougeur»

Que l'amitié, qui les unit longtemps,  
S'est transformée en d'autres sentiments<sup>22</sup>.

Le but de Vénus est clair : il s'agit pour elle d'assurer à ses jeunes fidèles l'accès à la sexualité d'une manière qui ne fasse que prolonger et confirmer la tempérance qui caractérisait leur état prépubertaire ou, pour le dire avec les mots du texte, que les «feux de Vénus», voire les «brûlants soupirs» de ces «cœurs» enflammés dérobent chastement le «doux tribut» d'une nubilité enfin offerte. Compris et présenté comme ciment social, le lien amoureux doit servir, dans la perspective de Vénus qui est aussi largement celle de Malfilâtre, à renforcer l'ordre d'une loi dont l'harmonie serait la clé. Interprété au niveau proprement poétique, ce désir de maintenir le plaisir à l'intérieur d'un cadre harmonieux peut aussi être fort bien déchiffré comme la tentative de maintenir le langage de l'éros à l'intérieur du cadre classique d'une décence fondée sur l'exclusion de tout excès.

Vénus échouera donc dans son projet : le lien social de l'harmonie amoureuse sera perverti par la volonté vengeresse de Junon qui, en frappant Narcisse d'amour-propre, puis en distillant le «poison» dans la fleur du même nom, corrompra la pureté de tous ces cœurs désormais épris de leurs propres attractions. Pour ce qui nous concerne toutefois, l'essentiel de cette fable n'est pas là, mais bien dans le destin de celui qui se trouve à l'origine de la haine de Junon, le devin Tirésias.

Tirésias, chez Malfilâtre, occupe une place centrale tant par l'importance quantitative que revêtent les passages qui lui sont consacrés que par leur caractère décisif : c'est lui qui, frappant naguère à Samos deux

serpents prêts à l'accouplement et en vérité consacrés à Junon, a déchaîné chez la déesse le désir de vengeance dont Narcisse et Echo seront les lointaines victimes. Mais, plus profondément encore, c'est lui qui métaphorise dans sa personne et dans son destin le problème majeur du poème.

Comme nous venons de l'indiquer, l'origine lointaine du drame que le poème décrit tient à l'acte « impie » de Tirésias frappant les serpents de Junon. Au-delà de l'acte lui-même toutefois, c'est la *représentation* de ces serpents qui doit nous importer ou plus exactement encore la coloration que Tirésias lui donne dans le récit rétrospectif — qui occupe à lui seul le troisième chant — qu'il fait de son aventure à Vénus :

Ce fut, déesse, en ce triste séjour,  
Que de Junon j'excitai la colère.  
Comme à Cadmus, le ciel m'offrit un jour  
Deux grands serpents qui, près d'une onde claire,  
Gardaient ses bords et les bois d'alentour.  
L'amour s'apprête à les unir ensemble :  
Mais quel amour ! à la haine il ressemble.  
Ces fiers dragons, près de se caresser,  
En s'abordant sembloient se menacer.  
Entre les dents, dont leur gueule est armée,  
Sort en trois dards leur langue envenimée,  
Organe impur qu'anime le désir,  
Signal affreux de leur affreux plaisir.  
D'un rouge ardent leur prunelle enflammée  
Jette autour d'eux des regards foudroyants.  
Mais tout à coup ils sifflent et s'embrassent,  
Etroitement l'un l'autre ils s'entrelacent  
Dans les replis de leurs corps ondoyants.  
De vingt couleurs l'éclat qui les émaille  
Varie au gré de ces longs mouvements,  
Et mon œil voit, dans leurs embrassements,  
D'un feu changeant s'allumer leur écaille.<sup>23</sup>

Il est particulièrement intéressant de se reporter, à propos de ces vers, au passage qui leur servit de point de départ. Chez Ovide, en effet, dont Malfilâtre s'est très largement inspiré pour les passages consacrés à l'amour entre Narcisse et Echo, le rappel de l'épisode est aussi bref que peu détaillé :

Nam duo magnorum viridi coëuntia sylva  
Corpora serpentum baculi violaverat ictu.<sup>24</sup>

Tout le développement donné par le poème français est donc de l'invention de Malfilâtre. Or de quoi s'agit-il ? Chez Ovide, Tirésias est puni simplement pour avoir troublé le mystère de l'accouplement des serpents. Chez Malfilâtre, c'est cet accouplement lui-même qui est

devenu objet de réprobation. La signification de ce déplacement tient vraisemblablement à la substitution qui le sous-tend : les serpents sont ici des incarnations des hommes, et leur accouplement une image du coït humain<sup>25</sup>. Dès lors, l'aspect intolérable de ce coït devient clair : ce que les deux serpents métaphorisent n'est que l'image d'une libido vouée à elle-même ou, mieux, vouée à la recherche d'une satisfaction dans laquelle le partenaire ne joue que le rôle de moyen, en l'absence de tout amour ou de toute tendresse. Ce que Tirésias découvre ici — ce qu'il est scandaleux de découvrir, mais ce que le texte *sait* en même temps —, c'est la brutalité d'un appétit sexuel mis à nu ou plus exactement encore c'est la sexualité comme brutalité conquérante et asociale.

Déchiffrée à un autre niveau, la scène permet une interprétation plus directement poétique. Ce qui frappe, en effet, dans ces vers, à côté de leur énoncé, c'est la tournure des formules par lesquelles ils proscriivent et condamnent leur objet. Si le récit s'horrifie à l'évocation rétrospective de l'accouplement, il ne laisse pas, dans le même temps, d'indiquer cette horreur par des termes qui repoussent et refoulent une volupté inadmissible. Rendu à lui-même, le désir se révèle ici dans une impureté d'autant plus intolérable qu'elle refuse de se voiler. Ainsi par exemple de la langue, dite

Organe impur qu'anime le désir,  
Signal affreux de leur affreux plaisir.

L'emploi du chiasme est révélateur. Joint à la rime « désir / plaisir » qui contient, dans l'ambiguïté de ses rapports possibles, l'espoir et l'interdit du texte entier, il permet tout à la fois l'aveu et la proscription du plaisir qu'il indique. « Affreuse », l'érection de la langue signale d'emblée la distance à prendre devant une manifestation intolérable. A son tour, cette manifestation prend un caractère « affreux » parce que — le texte est sans équivoque sur ce point — purement sexuel. Le chiasme dit ainsi la raison de l'horreur dans le temps même où il prononce sa condamnation. L'éros se voit tout ensemble désigné et éludé.

L'importance de cet épisode se situe à plusieurs niveaux. Sur le plan de l'intrigue d'abord dont il détermine l'enchaînement fatal : c'est le « crime » de Tirésias frappant les serpents accouplés qui déchaînera la vengeance de Junon dont Narcisse et Echo seront les dernières victimes. Sur le plan figuré ensuite : l'attitude de Tirésias symbolise une double transgression, — celle de voir quelque chose qui devrait rester caché et celle d'intervenir dans ce qu'il voit et qui, bien que scandaleux, procède tout de même d'une légitimité qu'il ne lui appartient pas de contester. Réciproquement, cette action qui, selon les lois de l'histoire représentée ici, apparaît transgressive, nous pouvons, nous, la comprendre à l'in-

verse, comme une action de *refoulement*: en frappant les serpents, Tirésias dénierait du même coup l'image d'une jouissance sexuelle vouée à elle-même. Ce qui plaide en faveur de cette interprétation, c'est que la punition à laquelle le devin sera soumis se fait précisément selon l'ordre libidinal: la métamorphose de Tirésias en personne du sexe opposé qui, Chez Ovide, est posée de façon très concise comme étant par elle-même un châtiment, prend explicitement chez Malfilâtre le sens d'une privation vengeresse de jouissance. C'est en effet au moment où il s'apprête à s'unir à une certaine Irène dont il est tombé amoureux que Tirésias subit la vindicte de la déesse:

...ô prodige ! ô soudaine disgrâce !  
 Dans tous mes sens émus par le désir,  
 Et qu'animait l'approche du plaisir,  
 Un froid mortel se répand et les glace :  
 J'en perds l'usage... ou plutôt... quel affront !  
 Je perds... La honte est encore sur mon front,  
 O chère épouse ! en quel moment étrange,  
 Et par quel trait, inouï jusqu'alors,  
 Cette Junon me surprend et se venge !  
 Entre tes bras, la cruelle me change  
 En jeune nymphe et trompe mes transports.<sup>26</sup>

Vengeance qui se répétera symétriquement lorsque, au bras cette fois d'un jeune homme nommé Acis, il retrouvera brusquement son identité masculine. L'autre raison de comprendre le comportement du devin comme un refoulement, c'est que la corruption de l'ordre d'une harmonie idéale souhaité par Vénus, par laquelle le poème s'achève, peut raisonnablement s'interpréter comme une sorte de «retour du refoulé», à savoir comme le retour, sous la forme du narcissisme ou amour-propre, d'un désir qui refuse de se couler dans le moule apaisant de la tendresse conjugale.

Ce qu'il faut donc retenir, en définitive, du poème de Malfilâtre pour notre perspective, c'est l'expression d'une ambiguïté, elle-même le résultat d'une double attitude. D'une part, c'est l'évidence même, Malfilâtre reste fidèle à l'esthétique de la réticence qu'il a héritée du siècle précédent. Mais d'autre part l'infexion que subit chez lui la reprise des modèles propres à cette esthétique modifie son objet au point de le personnaliser de façon véritable. L'intérêt de Malfilâtre, ce qui distingue nettement son *Narcisse* de la tradition libertine de la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est, comme Glauco Natoli l'a bien vu<sup>27</sup>, que les figures de son discours ont subi une intérieurisation qui n'a guère de précédent à l'époque. Or ce mouvement vers l'intérieur découvre en même temps la sexualité comme l'une des données fondamentales de la personne<sup>28</sup>, sans pour autant disposer d'un langage — ni, c'est la différence d'avec

Rousseau, d'une anthropologie — susceptible de l'exprimer. La forme mythique devient ainsi le recours d'une poésie désireuse de dire la malédiction qu'elle sent peser au fond d'elle-même sur un amour dont elle pressent tout ensemble la forme divine originale et la forme dégradée (« la débauche hideuse en son ivresse »). Ou pour le dire en d'autres termes, Malfilâtre raconte comme *succession* mythique la double valence d'un amour dont nous remarquerions plutôt, quant à nous, la simultanéité. En même temps, la pression qui naît d'une dévalorisation de la part de sensualité à la fois pressentie et refusée tend son langage selon un battement d'aveu et de censure qui voue ses mots à un statut nécessairement ambivalent.

Ce n'est pas seulement parce qu'il est un bien plus grand poète que Malfilâtre qu'André Chénier échappe à la nécessité de cette ambivalence ; c'est aussi, et d'abord, parce qu'il dispose d'un tout autre système de médiation. Si proche qu'ait été l'imitation des modèles latins dans certaines parties du *Narcisse*, elle ne faisait malgré tout que suppléer au défaut d'un langage qui sût formuler de façon plus directe son objet. A poser l'aveu du désir comme le propos essentiel de ce poème, on comprend, en dernière analyse, que l'affabulation mythologique n'y joue que le rôle d'un vêtement. Malfilâtre a beau prêter à Tirésias une part significative de son propre rapport conflictuel à la sexualité, le truchement reste visible comme tel : la force de conviction du personnage vient non pas de sa puissance suggestive propre, mais de l'intensité des sentiments dont il est le représentant. La motivation poétique du mythe demeure en définitive extrinsèque à celui-ci.

Chez Chénier, au contraire, le recours au modèle classique se fait, pour ainsi dire, naturellement. S'il refusera, dans *L'Invention*, de suivre l'impératif winckelmannien selon lequel « la seule voie pour nous d'être grands, voire même, si cela est possible, de devenir inimitables, consiste à imiter les Anciens<sup>29</sup> », il reste néanmoins persuadé, en bon disciple du penseur de Dresde<sup>30</sup>, que le langage des Grecs est « le plus beau qui soit né sur des lèvres humaines » et que nul n'a su, depuis, le surpasser :

Mais qui jamais a su, dans des vers séduisants,  
Sous des dehors plus vrais peindre l'esprit aux sens ?  
Mais quelle voix jamais d'une plus pure flamme  
Et chatouilla l'oreille et pénétra dans l'âme ?<sup>31</sup>

L'hommage vaut, avant tout, pour l'épopée et pour le langage épique qui se trouvent au centre de l'attention de *L'Invention*. Mais au-delà du problème des genres, le mouvement reste le même : composer des vers se fait pour Chénier avec les grands témoignages de la poésie grecque et latine à l'esprit. Le phénomène est particulièrement sensible dans le

registre qui nous occupe ici : que ce soit dans ses élégies ou, avant tout, dans ses bucoliques, la représentation du corps érotique ne se cherche guère en dehors des paramètres établis par les Anciens.

Ces paramètres, Chénier les connaissait avec d'autant plus de précision qu'à l'éducation raffinée reçue au Collège de Navarre succéda la fréquentation dans le salon de sa mère de quelques-uns des plus célèbres hellénistes et latinistes de l'Europe d'alors<sup>32</sup>, et notamment de Richard Brunck, l'éditeur des *A nalecta veterum poetarum graecorum*<sup>34</sup>, autrement dit de cette *Anthologie grecque* qui contribua sans doute, s'il en était besoin, à légitimer l'épanchement d'une sensualité naturelle qu'il faut imaginer fort vive, en même temps qu'elle venait s'ajouter au mouvement plus général de redécouverte de l'Antiquité et en particulier du genre pastoral dont témoignaient les traductions de Théocrite<sup>34</sup> et la vogue européenne des *Idylles* de Gessner.

Comparé à Malfilâtre, Chénier semble donc disposer d'un modèle à la fois plus large et plus souple, et dont la créance, comme nous le verrons, se révèle moins problématique. Reconnue comme telle, la convention, chez lui, loin de brimer une force d'expression qui cherche à se dire, offre au contraire l'amplitude de ses ressources d'une manière d'autant plus probante que ces dernières ont été consacrées par des maîtres prestigieux. Et tournons-nous pour le constater vers un poème qui est à la fois l'un des plus beaux poèmes érotiques de Chénier et l'un des plus révélateurs de l'équilibre que ce poète a su atteindre dans l'ordre de la représentation du corps érotisé :

### ARCAS ET BACCHYLIS

*arcas*

Tu poursuis Damalis. Mais cette blonde tête  
 Pour le joug de Vénus n'est point encore prête.  
 C'est une enfant encor. Elle fuit tes liens,  
 Et ses yeux innocents n'entendent pas les tiens.  
 5 Ta génisse naissante au sein du pâtrage  
 Ne cherche au bord des eaux que le saule et l'ombrage ;  
 Sans répondre à la voix des époux mugissants,  
 Elle se mêle aux jeux de ses frères naissants.  
 Le fruit encore vert, la vigne encore acide  
 10 Tentent de ton palais l'inquiétude avide.  
 Va, l'automne, bientôt succédant à des fleurs,  
 Saura mûrir pour toi leurs mielleuses liqueurs.  
 Tu la verras bientôt, lascive et caressante,  
 Tourner vers les baisers sa tête languissante.  
 15 Attends. Le jeune épi n'est point couronné d'or.  
 Le sang du doux mûrier ne jaillit point encor.  
 La fleur n'a point percé sa tunique sauvage.  
 Le jeune oiseau n'a point encore de plumage.  
 Qui prévient le moment l'empêche d'arriver.

*Bacchylis*

- 20 Qui le laisse échapper ne peut le retrouver.  
 Les fleurs ne sont plus tout; le verger vient d'éclore,  
 Et l'automne a tenu la promesse de Flore.  
 Le fruit est mûr; et garde en sa douce âpreté  
 D'un fruit à peine mûr l'aimable crudité.
- 25 L'oiseau d'un doux plumage enveloppe son aile.  
 Du milieu des bourgeons le feuillage étincelle.  
 La rose et Damalis de leur jeune prison  
 Ont ensemble percé la jalouse cloison.  
 Effrayée et confuse et versant quelques larmes,
- 30 Sa mère en souriant a calmé ses alarmes.  
 L'Hyménée a souri lorsqu'il a vu son sein  
 Pouvoir bientôt remplir une amoureuse main.  
 Sur le coing parfumé le doux printemps colore  
 Une molle toison intacte et vierge encore.
- 35 La grenade entr'ouverte au fond de ses réseaux  
 Nous laisse voir l'éclat de ses rubis nouveaux.  
 La châtaigne, longtemps cachée et dangereuse,  
 Veut se montrer et fend son écorce épineuse.<sup>35</sup>

Comme on le voit aisément, la réussite de ce poème tient à la virtuosité avec laquelle il évite de nommer sur un mode direct ce qui est son sujet. Tout dans ce texte parle d'éros, (presque) rien n'en parle frontalement. Au caractère d'apparence si «naturelle» de ce dialogue répond toutefois son extrême raffinement.

Le thème de cette bucolique est donné dès l'attaque et même dès le premier hémistiche: «Tu poursuis Damalis.» Qu'il s'agisse d'une poursuite amoureuse devient clair dès le vers suivant; on remarquera toutefois l'ambivalence du verbe qui, tout en suggérant l'idée de la chasse, garde tout d'abord à celle-ci un caractère général: l'affirmation même du vouloir amoureux se fait ainsi par un mot qui n'appartient qu'en partie au registre de l'amour. Une ambivalence d'un autre type affecte le nom de la jeune fille poursuivie. S'il s'ordonne tout d'abord au registre des noms propres à l'onomastique traditionnelle du genre bucolique, ce nom a comme propriété spécifique de recouvrir aussi bien un nom commun: «δάμαλις» en grec signifie en effet «la génisse», ce qui autorise à son tour l'ambiguïté de cette «blonde tête» animale et humaine qui suit immédiatement et annonce le vers 5. A la synecdoque de la «blonde tête» fait donc suite, au vers 2, la métaphore du «jou de Vénus». Le lien entre les deux figures est toutefois plus que conventionnel grâce à la cohérence, en quelque sorte littérale, de cette tête de génisse qui n'est pas encore soumise au joug de l'amour. Si le double jeu sur le nom de Damalis et sur l'instrument de l'asservissement amoureux permet ainsi une figuration indirecte du motif du désir, on notera à l'inverse que ce caractère indirect, tout de convention, suffit à enclancher

l'essor des images « naturelles » qui vont suivre et qui reposent toutes sur un jeu d'équivalence aux deux premiers vers : qu'il s'agisse de la génisse, du fruit, du mûrier, de l'épi, de la fleur ou du jeune oiseau, tous les éléments nommés illustrent de manière parallèle l'immaturité amoureuse de Damalis grâce à la simple symétrie d'une juxtaposition fondée le plus souvent sur la seule reprise du « point encore ». Que nous ayons affaire là à des images conventionnelles est clair. Comme on l'a remarqué depuis longtemps<sup>36</sup>, tout ce début est imité de la cinquième Ode du IIe livre d'Horace<sup>37</sup> à laquelle il reprend aussi bien son thème qu'une part non négligeable de ses images, et notamment l'image de la génisse trop jeune pour porter le joug. Mais ce caractère convenu gêne beaucoup moins, en vérité, qu'il ne supporte la sensualité du poème. Le miracle de l'équilibre atteint par les *Bucoliques* dans la représentation du corps érotisé tient précisément à la force de conviction qui émane de la reprise de motifs ou d'images qui, bien que largement traditionnels, se voient ici réactivés dans une suggestivité nouvelle. C'est ce qu'il nous faut à présent examiner de plus près.

Le dénominateur commun entre les différentes images du discours d'Arcas est donc leur commune expression d'une prématuration devant le désir de Bacchylis. Se succédant par juxtaposition sans qu'on puisse bien leur reconnaître un ordre particulier<sup>38</sup>, les images se composent en un jeu d'équivalences qui fait de chacune d'entre elles le relais et le substitut de celles qui l'entourent. Ici nulle trace de hiérarchie. Même la métaphore de la génisse, qui occupe proportionnellement plus de vers que les autres images, ne détient aucune préséance : elle sera d'ailleurs abandonnée dans la réplique de Bacchylis qui reprendra pourtant toutes les autres (sauf celle de l'épi). Ce jeu d'équivalences internes constitue la ligne directrice du poème dont il assure à la fois la trame et la disposition symétrique puisque le discours de Bacchylis le reprendra terme à terme dans un sens inversé. A ces homologies fonctionnelles correspond toutefois, comme leur présupposé même, le jeu des équivalences externes grâce auxquelles se trouve affirmée l'universalité d'une constante. La clef qui permet en effet aux images de s'équivaloir est l'identification originale de la maturité et du désir : ce qui est mûr dans la nature devient ici de façon systématique une figure de la nubilité. Remarquable, dans ce poème, la parfaite continuité qui permet indifféremment, semble-t-il, à tous les éléments du règne végétal ou du règne animal de figurer un même désir : entre Damalis, la fleur ou l'oiseau, nulle solution de continuité. Tout se passe au contraire comme si l'éros suffisait à fonder et à tenir ensemble une chaîne d'éléments interchangeables virtuellement infinie et dont le poème n'aurait qu'à retenir à discrédition ceux qu'il lui plaît d'élire. La génisse, la vigne, l'épi, le mûrier, la fleur, l'oiseau — ce sont là, bien sûr, des images employées explicitement comme telles. Mais

ces images se voient dotées d'un statut d'être qui déborde largement leur seule fonction analogique et qui leur permet de s'épanouir en une présence renouvelée.

Cette sensualité si évidente, et si pleine, résulte en fait d'un équilibre entre deux tendances complémentaires, qui sont au reste caractéristiques de la poétique de Chénier sur un plan plus général. Si l'auteur de *L'Invention* n'hésite pas à reprendre à Tibulle la fière exergue « *Audendum est* »<sup>39</sup> en tête de ce poème, il s'empresse aussitôt de préciser :

Mais inventer n'est pas, en un brusque abandon,  
Blesser la vérité, le bon sens, la raison.<sup>40</sup>

Cet équilibre entre l'invention et le respect de la tradition sanctionne tout aussi bien « *Arcas et Bacchylis* », tant sur les plan des métaphores que sur celui de la prosodie. Si elles exercent toutes la même fonction, les images ne témoignent pas toutes, en effet, d'une même audace dans la figuration érotique. La génisse, le fruit, le raisin, l'oiseau, Chénier, comme nous l'avons vu, les avait rencontrés ou avait pu du moins les rencontrer chez Horace, Catulle ou dans quelque fragment de l'*Anthologie* dans une fonction qui préfigurât celle qu'ils ont chez lui. Par contre, bien qu'il soit déjà signe de passion dans *Piramus et Thisbé*, le mûrier employé comme fruit de l'amour constitue une nouveauté dans la poésie lyrique, de même, par ailleurs, que le coing, la grenade ou la châtaigne<sup>41</sup>. D'avantage, dans ces trois derniers exemples, l'analogie ne s'arrête pas à suggérer une simple maturité sexuelle, mais fait place à un symbolisme concret dans la mesure où tant la châtaigne que les deux autres fruits deviennent en eux-mêmes des figures fort osées d'un sexe féminin prêt à s'ouvrir. Aux éléments traditionnellement emblématiques de la nubilité, Chénier ne craint pas donc d'adoindre d'autres éléments, de son invention cette fois, et qui se distinguent des premiers par une figuration plus directe et plus audacieuse de l'éros.

Une pareille audace ne serait guère imaginable sans la médiation d'un langage certes suggestif, mais aussi très attentif à éviter toute forme trop immédiate d'expressivité. De ce point de vue, on peut dire du vers de cette bucolique — comme de celui des autres — ce que nous venons de dire à propos du traitement des images, à savoir qu'il représente un équilibre fort délicat entre classicisme et innovation<sup>42</sup>. Si l'on excepte les faits prosodiques cités en note et l'oxymoron du vers 23, « *douce âpreté* », force est de constater toutefois que la balance penche plutôt du côté de la tradition. « *Arcas et Bacchylis* » ne compte ainsi guère de substantif qui ne soit accompagné d'une épithète dont la fonction est souvent apaisante : si « *l'inquiétude* » de Bacchylis est dite « *avide* » (vers 10), et la tête de Damalis « *languissante* » (vers 14), « *l'âpreté* » du fruit mûri est « *douce* »

par contre (vers 24), et sa «crudité» «aimable», ce qui en émousse aussitôt la force. De même, si Damalis est imaginée «lascive» et «caressante» (vers 13), le «sang» du mûrier auquel elle est comparée au vers 16 — l'une des expressions le plus fortes du poème — est ici celui d'un arbre «doux». L'hypallage d'une «amoureuse main» du vers 32 se prépare certes à se refermer sur le sein de la jeune fille avec la bénédiction de l'Hyménée, en ne laissant assurément aucun doute sur la suite des opérations, mais celles-ci demeurent suggérées de façon très oblique, et surtout ambiguë, par l'image suivante, celle de cette «molle toison intacte et vierge» qui est à la fois celle du coing et celle de Damalis. A chaque trait dénotant de façon directe l'état de disposition érotique de Damalis correspond un trait beaucoup plus allusif et surtout beaucoup plus figuré de ce même état.

Un semblable équilibre règle enfin, nous semble-t-il, le rapport même du poème à son genre. Que ce soit par le choix du nom de Damalis<sup>43</sup>, la mention de Vénus, celle de l'Hyménée ou le choix du registre végétal et animal, la composition de Chénier avoue de toute évidence son appartenance au genre pastoral. La convention de cette forme de représentation de l'éros est consentie dès le premier vers: ce poème est écrit à l'imitation des Anciens et ne songe à aucun moment à le cacher. Mais c'est qu'aussi bien cette imitation des Anciens est comprise par Chénier comme le moyen même de renouveler l'actualité de son sujet. Si la tradition bucolique lui offre en effet un cadre et un matériau donnés, tout l'effort poétique de Chénier est de réactualiser ceux-ci en une présence concrète dont la sensualité est la forme tangible. Pour le dire en d'autres termes: si la génisse est bien celle du poème d'Horace et avant lui celle des poèmes et des mythes grecs, elle est aussi une vraie génisse comme le coing, la grenade et la châtaigne sont de vrais fruits que le poème tente de rendre visibles. La régénération du *topos* — qui est l'infexion que Chénier entend donner au mot d'ordre néoclassique<sup>44</sup> — passe ici par le réinvestissement du motif sensible comme tel: si l'on peut «croire» aujourd'hui encore aux bucoliques d'André Chénier, c'est parce que lui-même a cru à la réalité des éléments dont il les composait.

D'où, peut-être, une motivation supplémentaire au thème même d'«Arcas et de Bacchylis». Comme on l'a souvent remarqué en effet<sup>45</sup>, la poésie de Chénier marque une double préférence simultanée tant pour la valeur ou la fonction plastique du langage de la poésie (qu'il emploie alors, selon sa propre expression, à former des *quadri*) que pour le caractère de nouveauté, de *jeunesse* des éléments qui la constituent. De la «jeune Poésie» au «jeune Thyonée», à la «jeune Tarentine» ou la «jeune Locrinienne», le recueil multiplie les indications d'un état en quelque sorte adolescent du monde, ou, tout au moins, du désir. Que le dialogue qui constitue notre poème porte sur la maturité éventuelle de Damalis

peut dès lors se comprendre indirectement comme l'aveu d'une poétique fondée elle aussi sur la préférence de « l'aimable crudité » d'un âge de la parole, certes étayé par l'exemple des Anciens, mais aussi ressaisi dans la virtualité de son pouvoir d'attraction (érotique) propre. La jeunesse est à la fois le prix et l'enjeu du rapport que la poésie d'André Chénier entend établir avec l'Antiquité : elle est le signe que ce rapport est « naturel », c'est-à-dire que le réinvestissement du modèle classique est une possibilité viable du dire poétique contemporain. A l'opposé du truchement mythologique du poème de Malfilâtre, au reste incarné dans la figure d'un vieillard, cette « jeunesse » vient animer de sa vibration spontanée le corpus d'un genre traditionnel dont l'éros est l'expression la plus pure, mais que l'histoire qui commence dans ces années viendra ébranler d'une façon bientôt sans doute définitive.

*John E. Jackson*

Université de Genève

## NOTES

- 1 *Poésies choisies de Gentil-Bernard*, avec une notice bio-bibliographique par Fernand Drujon, Paris, Quantin, 1884.
- 2 Achevé en 1761, le poème n'a paru pour la première fois sous forme imprimée qu'en 1775.
- 3 «Epître contre le libertinage», *Poésies diverses du cardinal de Bernis*, avec une notice bio-bibliographique par Fernand Drujon, Paris, Quantin, 1882, p. 120.
- 4 Jean Starobinski, «Le Mythe au XVIIIe siècle», *Critique* 366, novembre 1977, p. 982.
- 5 Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Gustave Cohen, Paris, Bibliothèque de la Pléiade 1950, I, p. 10-11.
- 6 On peut s'étonner du choix de cette figure qui ne se relie qu'imparfaitement à celle de Jupiter qui la précède. Ronsard est du reste l'un des poètes les moins narcissiques du genre pétrarquisant. La raison de cette assimilation tient sans doute davantage à la possibilité du «plongeon» dans Cassandre devenue fontaine qu'à l'énamoration de l'image spéculaire.
- 7 Ronsard, *Op. cit.*, II, p. 231.
- 8 *Ibid.*, p. 235.
- 9 Cf. Pierre de Nolhac, *Ronsard et l'humanisme*, Paris, 1921 et Gilbert Gadoffre, *Ronsard par lui-même*, Paris, Seuil, 1960.
- 10 Ovide, *Héroïd.* XIX, 63-4.
- 11 fr. 31 LP.
- 12 Cet absolu du «il me paraît égal aux dieux» du poème de Sappho est sans doute la raison de l'affaiblissement que le texte connaît dans sa traduction par Catulle. En ajoutant au 2e vers «ille, si fas est, superare divos (sc. videtur)», le poète latin relativise paradoxalement la divinité en la réduisant à une dimension dépassable.
- 13 Virgile, *Enéide* IV, 12.
- 14 *En.* IV, 5.
- 15 *En.* IV, 165-6.
- 16 *Heroid.* VII, 25.
- 17 *Ibid.*, VII, 93-4.
- 18 Acte I, sc. 3, v. 273-276.
- 19 Cf. E. Guittot, «Jeu, poésie et jeux poétiques» in *Le Jeu au XVIIIe siècle*, Aix en Provence, 1976, pp. 215-230.
- 20 Sur la génération des poètes arrivés à maturité à la moitié du siècle, voir l'ouvrage récent de Sylvain Menant, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française (1700-1750)*, Genève, Droz, 1981.
- 21 Ce poème, totalement oublié de nos jours, fut célèbre à l'époque. En témoignent, outre les éloges qu'il reçut, les quatre éditions qui en furent données avant la fin du siècle. Sur la notoriété de Malfilâtre, on lira l'introduction de L. Derome à son édition des *Poésies de Malfilâtre*, Paris, Quantin, 1884, pp. I-XLIX. Sur le poème lui-même, cf. G. Natoli, «La crisi della poesia e i minores della età voltairiana», *Figure e problemi della cultura francese*, Florence, 1956.
- 22 Malfilâtre, *Op. cit.*, p. 40.
- 23 *Ibid.* p. 59-60.

- 24 *Met.* III, 324-5.
- 25 L'accent que nous plaçons sur la dimension sexuelle de cette scène ne devrait faire oublier toutefois à quel point elle reste modelée sur des exemples classiques. Il semble, à la vérité, que pour sa description des serpents Malfilâtre se soit souvenu de différents passages de l'*Enéide*, notamment le serpent de la tombe d'Anchise et l'épisode du Laocoon.
- 26 Malfilâtre, *Op. cit.*, p. 62-3.
- 27 Natoli, *Op. cit.*, pp. 273 sq.
- 28 Même mouvement chez Rousseau remontant à l'origine de la «chaîne de (s)es affections secrètes» au livre I des *Confessions*.
- 29 J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755.
- 30 Sur le rapport à Winckelmann, cf. P. Dimoff, «Winckelmann et André Chénier», *Revue de Littérature Comparée*, n° 83, 1947, pp. 321-333.
- 31 André Chénier, *Oeuvres complètes*, éd. G. Walter, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 126.
- 32 Cf. Jean Fabre, *André Chénier, L'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1955, p. 21 sq.
- 33 Strasbourg, 1772-1776.
- 34 Fabre, *Op. cit.*, p. 155.
- 35 Chénier, *Op. cit.*, p. 14-15.
- 36 *Ibid.*, p. 853.
- 37 «Nondum subacta ferre jugum valet/Cervice...»
- 38 Ainsi qu'on peut le déduire du fait que la réplique de Bacchylis les reprend dans un ordre différent.
- 39 Tib. 1, 2, 16.
- 40 Chénier, *Op. cit.*, p. 123.
- 41 Coings et châtaignes se trouvent déjà chez Virgile (B. 2, 51-52) dans les présents que Corydon rassemble pour Alexis, mais sans être en eux-mêmes des signes érotiques.
- 42 L'innovation, dans «Arcas et Bacchylis» est surtout de nature prosodique: césure après la 1ère syllabe (v. 11), la 2e (v. 15) ou la 4e (v. 23, 37) — enjambement (v. 1-2). Cf. Y. Le Hir, «La versification de Chénier dans les «Bucoliques»», *Information littéraire* VI, 1954, pp. 97-108.
- 43 Rappelons pour mémoire que les noms d'Arcas et de Bacchylis sont dûs à l'intervention de Latouche puis de G. de Chénier. Le manuscrit se borne à indiquer A et B. Cf. la note de G. Walter à la page 853 de son édition.
- 44 Cf. Jean Starobinski, «André Chénier et la personnification de la poésie», *Argile* XIII-XIV, 1977, p. 133 sq.
- 45 Par exemple L. Sozzi, «Tradition néo-classique et renouvellement des images dans la poésie de Chénier», *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, Paris, 1968, p. 55-71.