
Tangence



Liminaire

Nicholas Dion

Number 109, 2015

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1037382ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1037382ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Dion, N. (2015). Liminaire. *Tangence*, (109), 5–15.

<https://doi.org/10.7202/1037382ar>

Liminaire

Nicholas Dion

Université de Sherbrooke

S'il est une forme poétique aux frontières fuyantes et incertaines pendant les xvii^e et xviii^e siècles, c'est bien l'élégie française. En réalité, il suffit de comparer l'« Élégie à une dame » de Théophile de Viau à celles qui composent le recueil d'Évariste de Parny pour mesurer le large éventail de la production élégiaque française des siècles classiques. De même, entre, d'une part, les traités de poétique de la fin de la Renaissance et du début du xvii^e siècle qui sont plutôt succincts lorsqu'ils abordent l'élégie et, d'autre part, l'analyse détaillée et la recension exhaustive des trois discours que l'abbé Souchay prononce devant l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres à l'aube du siècle des Lumières, ou encore les préfaces à la fois lyriques et érudites de Treneuil ou de Millevoeye, il est aisé de reconnaître le gouffre qui sépare également les auteurs lorsqu'ils tentent de théoriser le genre élégiaque. En quelque deux cents ans, l'objet et sa catégorisation changent tous les deux de façon importante. Certes, on pourrait établir un constat similaire pour plusieurs autres genres ou formes littéraires, grands ou petits, en prose ou en vers : la tragédie, le roman, l'épique, l'ode, la satire subissent chacun de multiples changements au fil des décennies. Or, l'élégie s'avère à notre avis un cas singulier. Il n'est besoin que de lire certaines définitions dans des dictionnaires de littérature modernes pour constater à quel point les préoccupations historiques guident la réflexion des auteurs aux prises avec un objet explicitement protéiforme. On

peut ainsi comparer la brève description de l'éplogue, qui tient en à peine une quinzaine de lignes, au panorama diachronique qui regroupe tant bien que mal Théognis, La Fontaine et Verlaine dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires*¹. De la même manière, la définition du *Dictionnaire des littératures de langue française* propose des sous-titres qui jalonnent l'évolution chronologique de l'élégie en France: «La renaissance», «L'épanouissement romantique», «La brisure moderne²». Il est d'ailleurs tout à l'honneur des chercheurs d'avoir résumé ces diverses étapes, bien que le lecteur se sente parfois un peu confus devant des «sentiments élégiaques [qui] se font jour dans de multiples formes telles que le sonnet, l'ode, la tragédie, l'épopée ou le poème didactique», alors que «l'élégie est moins un genre poétique qu'une certaine tonalité qui exclut la poésie de l'action (l'épopée), de l'affrontement (la tragédie), de l'invective (la satire)³». Et c'est justement là que réside la majeure partie du problème: qu'est-ce que l'élégie? Une forme? Un genre? Un ton? Un registre? Un style? Car derrière la distinction somme toute aussi nécessaire que commode entre *élégie* et *élégiaque*, qui permet de résoudre en partie ces difficultés typologiques, se cache en réalité l'apport le plus significatif que les poètes et théoriciens des siècles classiques ont fourni à la poétique de l'élégie: avoir opéré l'épineuse transposition d'un genre antique défini uniquement par sa métrique, le distique élégiaque, à une forme moderne circonscrite essentiellement par son sujet — ou par une matière plutôt flottante, serions-nous tenté d'ajouter —, la tristesse⁴. D'où le fait qu'un poème gnomique construit en suivant l'alternance d'un hexamètre et d'un pentamètre dactyliques est, à l'époque de la

1. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, 2^e édition augmentée, préface de François Nourissier, Paris, Albin Michel, coll. «Encyclopædia universalis», 2001, p. 242-244.
2. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1994, p. 780-781.
3. Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures*, ouvr. cité, p. 780.
4. C'est peut-être même ce qui explique le statut particulier de l'élégie française. Prenons pour exemple l'*Oxford Handbook of the Elegy*, paru en 2010, qui réunit plus d'une trentaine de spécialistes de l'élégie et de l'élégiaque: dans cet ouvrage qui couvre une période allant de l'Antiquité grecque à nos jours, depuis les élégiaques latins, les *Lamentations* de l'Ancien Testament et le théâtre élisabéthain jusqu'aux poèmes des *Native Americans*, la photographie moderne et le cinéma, seuls l'élégie française et ses cinq cents ans d'histoire manquent à l'appel.

Grèce antique, une véritable élégie au même titre que « Le lac » peut l'être au XIX^e siècle, alors que l'inverse serait faux.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les choses ne sont pas aussi tranchées. Par exemple, la question métrique se voit encore débattue. Non pas que, comme l'avaient tenté Ronsard et quelques autres poètes, on renoue avec l'idée de reproduire artificiellement le rythme inégal du distique élégiaque gréco-latin. Au contraire, la disparition de la contrainte prosodique semble avoir ouvert la porte à l'écriture d'une élégie en prose, ouverture qui se trouvait en germe dès les rapprochements avec l'épître que l'on établissait à la Renaissance, en même temps qu'elle a favorisé l'apparition d'un registre élégiaque au cœur d'autres genres littéraires⁵. Ici, des questions propres à la poétique des genres croisent des matières relevant de la rhétorique : modes de représentation, versification, typologie des discours, mise en forme des passions, figures, motifs, *topoi* sont autant d'angles d'approche qui multiplient les points de rencontre entre des œuvres qui paraissent appartenir de prime abord à des catégories distinctes.

Par ailleurs, la tonalité triste de l'élégie, qui elle aussi fait pourtant son apparition au XVI^e siècle, divise poètes comme théoriciens au moins jusqu'à la Restauration. Le souvenir de l'éclectisme antique est toujours vivant⁶. Les écrits théoriques néo-latins continuent de voir dans l'élégie une forme aux visages multiples. Chez Tommaso Correa, Giovanni Pontano, Tarquinio Galluzzi, Martin Du Cygne et Ole Borch, pour ne nommer que ceux-là, l'érudition et la confrontation des textes gréco-latins empêchent de restreindre le genre à une esthétique précise. La longue énumération que Galluzzi reprend à Scaliger afin de cerner la matière de l'élégie l'illustre bien :

5. À ce sujet, voir entre autres Delphine Denis, « L'élégiaque, entre prose et poésie dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé », dans Hélène Baby (dir.), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 97-109, ainsi que l'article d'Éric Van der Schueren dans le présent volume. Nous nous permettons de renvoyer également à nos propres travaux : *Entre les larmes et l'effroi. La tragédie classique française, 1677-1726*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2012, voir chap. 2 « Élégie et tragédie : éléments de poétique comparée ».
6. Alors qu'aujourd'hui, il semble que les spécialistes doivent le rappeler ; voir Laure Chappuis Sandoz (dir.), *Au-delà de l'élégie d'amour. Métamorphoses et renouvellements d'un genre latin dans l'Antiquité et la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Nous pouvons enfin lui assigner et lui confier les thèmes qui, d'après la proposition de Scaliger qui a observé les écrits des anciens, doivent être traités par elle : la louange, l'imprécation, la plainte, la réclamation, les prières, les vœux, la reconnaissance, les pleurs, le blâme, l'objection du vice, le désaveu, l'explication de la vie elle-même, la comparaison de soi avec un rival, la menace ; l'invective contre la porte, le portier, la servante, la mère, le mari, les tempêtes et le ciel lui-même ; le désir de la mort, l'exil volontaire, le désespoir associé à des imprécations ; les poèmes funèbres, les discours funèbres, les lettres elles-mêmes dans lesquelles des lamentations ou d'autres sentiments de ce genre sont développés⁷.

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la formule succincte que Boileau reprend à Horace, et qui est paradoxalement encore aujourd'hui la référence obligée pour l'élegie au xvii^e siècle, alors qu'elle apparaît pourtant oxymorique de prime abord :

La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.
Elle peint des amants la joie et la tristesse ;
Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse⁸.

Passage d'une thématique funèbre aux sujets amoureux ; coprésence de la joie et de la tristesse ; il n'y a pas jusqu'à l'énumération de la dernière phrase qui ne souligne la vastitude de la matière élégiaque en proposant divers développements narratifs. Néanmoins, c'est

7. «*Ea denique illi assignare, ac permittere possumus argumenta, quae Scaliger, antiquorum observatis monumentis, ei tractanda proponit; laudationem, execrationem, querelam, expostulationem, preces, vota, gratulationem, fletum, coniucium, obiectionem vitii, recantationem, propriae explicationem vitae, sui cum rivali comparationem, comminationem; ianuae, ianitori, ancillae, matri, marito, tempestatibus, caelo ipsi coniucium; exoptationem mortis, exilium voluntarium, cum imprecationibus coniunctam desperationem: epicedia, epitaphia, epistolae ipsas, quibus lamenta, vel alia id genus animi sensa explicantur*» (Tarquinio Galluzzi, *Virgiliana vindicationes et commentarj tres, de tragoedia, comoedia, elegia*, Rome, Alexandri Zannetti, 1621, p. 394, trad. d'Émilie-Jade Poliquin, avec qui nous préparons une édition critique bilingue des commentaires de Galluzzi). Voir Jules César Scaliger, *Poetices libri septem*, Lyon, Antonium Vincentium, 1561, livre 3, chap. 125, p. 169.

8. Nicolas Boileau, *Art poétique. Épitres, odes, poésies diverses et épigrammes*, éd. Sylvain Menant, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, p. 94, chant II, v. 39-42. À ce propos, voir notre article «Muses élégiaques, muses pérennes. La tristesse comme critère définitoire de l'élegie française, de Sébillet (1548) à La Mesnardière (1640)», dans Éric Van der Schueren et Matthieu Fortin (dir.), *De la permanence. Études offertes à Bernard Beugnot pour son quatre-vingtième anniversaire*, Paris, Hermann, coll. «République des Lettres», 2013, p. 65-84.

plutôt en s'écartant de son modèle latin que le Régent du Parnasse identifie le véritable point sensible de la réflexion :

Mais pour exprimer ces caprices heureux,
C'est peu d'être poète, il faut être amoureux.
[...]
Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie⁹.

De fait, entre la fin du xvi^e siècle et le début du xix^e siècle, le changement majeur n'est peut-être pas tant l'apparition d'un registre moins flottant, bien qu'il ait pris du temps à se fixer, mais plutôt la place qu'occupe la sincérité comme critère de validité dans l'appréciation d'une élégie. Nous prendrons ici pour seul exemple le cas de Jean de La Fontaine.

La postérité des élégies du célèbre fabuliste s'avère en effet très éloquente, en ce qu'elle illustre à quel point la subjectivité, qui a longtemps informé la réception des œuvres élégiaques, occupe encore aujourd'hui une place non négligeable dans l'herméneutique des recueils; les tentatives de reconstruction biographique ne sont d'ailleurs pas tout à fait disparues avec l'apparition de la nouvelle critique, comme en témoignent maints livres et articles portant sur les amantes de Tibulle ou de Ronsard, notamment. Un gouffre sépare le traitement de l'*Élégie aux nymphes de Vaux* que le poète de Château-Thierry compose pour prendre la défense du surintendant Nicolas Fouquet après sa disgrâce et son emprisonnement, de celui qui est réservé aux cinq autres élégies qu'il rédige, en particulier aux quatre élégies à Clymène qui forment une sorte de *canzonere* élégiaque en miniature. Et pourtant, sur le plan stylistique, elles ne sont pas fondamentalement si différentes. Certes, les quatre élégies à Clymène partagent des liens évidents, mais comparons l'apostrophe à l'amour qui ouvre l'« Élégie première » à l'incipit de l'*Élégie aux nymphes de Vaux* :

Amour, que t'ai-je fait ? dis-moi quel est mon crime :
D'où vient que je te sers tous les jours de victime ?
Qui t'oblige à m'offrir encor de nouveaux fers ?
N'es-tu point satisfait des maux que j'ai soufferts ?
Considère, cruel, quel nombre d'inhumaines
Se vante de m'avoir appris toutes tes peines ;

9. Nicolas Boileau, *Art poétique*, ouvr. cité, chant II, v. 43-44 et 57.

Car, quant à tes plaisirs, on ne m'a jusqu'ici
 Fait connaître que ceux qui sont peines aussi.
 J'aimai, je fus heureux : tu me fus favorable
 En un âge où j'étais de tes dons incapable ;
 Chloris vint une nuit : je crus qu'elle avait peur.
 Innocent ! Ah ! pourquoi hâtait-on mon bonheur ?
 Chloris se pressa trop ; au contraire, Amarille
 Attendit trop longtemps à se rendre facile.
 Un an s'était déjà sans faveurs écoulé,
 Quand, l'époux de la belle aux champs étant allé,
 J'aperçus dans les yeux d'Amarille gagnée
 Que l'heure du berger n'était pas éloignée¹⁰.

Remplissez l'air de cris en vos grottes profondes ;
 Pleurez, Nymphes de Vaux, faites croître vos ondes,
 Et que l'Anqueuil enflé ravage les trésors
 Dont les regards de Flore ont embelli ses bors.
 On ne blâmera point vos larmes innocentes ;
 Vous pouvez donner cours à vos douleurs pressantes :
 Chacun attend de vous ce devoir généreux ;
 Les Destins sont contents : Oronte est malheureux.
 Vous l'avez vu naguère au bord de vos fontaines,
 Qui, sans craindre du Sort les faveurs incertaines,
 Plein d'éclat, plein de gloire, adoré des mortels,
 Recevait des honneurs qu'on ne doit qu'aux autels
 Hélas ! qu'il est déchu de ce bonheur suprême¹¹ !

Certes, « Vaux » et « Anqueuil » ancrent le poème dans une réalité bien française même pour un lecteur qui ne connaîtrait ni les circonstances de sa rédaction, ni la clé de lecture « Oronte/Fouquet ». En revanche, les deux extraits accumulent les ressemblances, qu'il s'agisse de l'apostrophe initiale filée jusqu'à la fin du poème, du passé que l'on considère avec nostalgie, d'une argumentation peignant le portrait d'une victime innocente, voire des éléments directement inspirés de la veine pastorale. Or, la critique a traité ces deux compositions de manière tout à fait opposée : alors que l'*Élégie aux nymphes de Vaux* demeure l'une des élégies les plus connues du xvii^e siècle français et qu'elle sert souvent à souligner la loyauté

10. Jean de La Fontaine, « Élégie première », dans *Œuvres complètes*, éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 601.

11. Jean de La Fontaine, *Élégie aux nymphes de Vaux*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 528.

indéfectible de La Fontaine dans l'affaire Fouquet, ses autres poèmes élégiaques se trouvent habituellement passés sous silence, et les rares études qui les mentionnent montrent plutôt, et de manière convaincante, ce qu'elles doivent à la tradition littéraire¹². D'un côté, sincérité, empathie, courage; de l'autre, rhétorique, lieux communs, souvenirs antiques. Pour n'être pas une élégie d'amour, cette œuvre de La Fontaine ne constitue pas moins la référence incontournable en matière d'élégie pour l'Ancien Régime dans plusieurs manuels, alors qu'elle s'avère presque une exception dans le corpus élégiaque de l'époque. En outre, la fable « Les deux pigeons » s'est vue plus souvent qualifiée d'œuvre élégiaque que les cinq élégies d'amour de La Fontaine, comme quoi dans ce cas-ci également, élégie et élégiaque ne semblent pas aller de pair.

Ainsi, des œuvres des Illustres bergers aux poésies de Treneuil, de la *deploratio* aux oraisons funèbres, des traités de poétique néo-latins à la préface de Millevoye, l'élégie et l'élégiaque revêtent bel et bien à l'âge classique plusieurs traits que le présent dossier souhaite analyser, interroger et remettre en perspective. Car bien que l'élégie accorde une large place aux pleurs, il importe de savoir pourquoi, aux ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles, ils accompagnaient parfois l'expression d'une plainte, parfois le prolongement d'un plaisir, parfois les deux à la fois dans une larmoyante délectation mélancolique.

À cause de la porosité des genres plaintifs et étant donné que la disparition du distique élégiaque ne laissait que le contenu des poèmes pour fonder l'élégie française, qu'un « ton » qui aurait été commun aux élégies antiques, les lectures, les traductions et les interprétations des auteurs gréco-latins, et plus particulièrement de Tibulle, Propertius et Ovide, constituent une fenêtre privilégiée sur les caractéristiques que l'on associait à cette forme. Par exemple, plusieurs aspects de la postérité des œuvres élégiaques d'Ovide au ^{xvii}e siècle, comme le montre Marie-Claire Chatelain, doivent être mis en perspective si l'on souhaite mesurer l'influence du corpus ovidien sur l'élégie française alors en pleine évolution : nombre et

12. Voir John D. Lapp, *The Brazen Tower*, Saratoga, Amna Libri, 1977, p. 114-119; Marcel Gutwirth, « La Fontaine élégiaque », *French Forum*, vol. 6, n° 2, mai 1981, p. 123-131; Edmund J. Campion, « Convention and Originality: La Fontaine's Four Elegies », *Cahiers du dix-septième: An Interdisciplinary Journal*, vol. 4, n° 2, 1990, p. 163-173; ainsi que l'article de Marie-Claire Chatelain dans le présent volume.

portée des traductions, prédominance d'un recueil sur les autres, hiérarchisation des poètes élégiaques, etc. Les termes utilisés lors de la Querelle des Anciens et des Modernes, alors même que Boileau et Perrault évoquent l'exemple d'Ovide, révèlent d'ailleurs que le clivage entre l'élégie antique et sa cousine française était de plus en plus sensible. En outre, au gré des affinités poétiques, des modes et des goûts, théoriciens et poètes étaient enclins à favoriser tel ou tel aspect de ses élégies, la variété de l'œuvre élégiaque d'Ovide étant invariablement soulignée par ses critiques, à défaut d'être toujours célébrée. Ainsi, la prépondérance des traductions des œuvres d'Ovide par rapport à celles de Tibulle et de Propertius au xvii^e siècle a certes influencé la conception de l'élégie, notamment si l'on songe à la forme épistolaire importée des *Héroïdes*, mais aussi des *Tristes* et des *Pontiques*¹³. La variété de son œuvre lui permet également de servir de modèle lorsque l'élégie française se fait plus badine, et que le contexte littéraire de la fin du siècle valorise « le paradoxe d'une élégie galante et passionnée, qui se veut l'expression naturelle du cœur, mais qui est bien une fiction dans l'espace du jeu littéraire ».

Les emprunts aux élégiaques latins vont cependant plus loin encore, étant donné que plusieurs auteurs ont eu recours à un autre lieu commun de l'élégie antique, la *recusatio*, afin de légitimer la pratique d'un genre mineur. Stéphanie Loubère y voit également une figure qui permet en quelque sorte de caractériser la poésie élégiaque française, voire de constituer un « critère d'identification », alors que les multiples définitions que l'on donne de l'élégie aux xvii^e et xviii^e siècles s'accordent souvent sur un seul point : ses frontières quasi indiscernables. De fait, les élégiaques augustéens incluent à de nombreuses reprises dans leurs recueils des réflexions sur leur pratique de la poésie ; pensons à celle qui est peut-être la plus célèbre d'entre elles, la prosopographie de la Tragédie et de l'Élégie qui ouvre le troisième livre des *Amours* d'Ovide. Les poètes du siècle des Lumières ont été particulièrement sensibles à cette présence d'un

13. En contrepartie, les nombreuses traductions du *Corpus Tibullianum* qui paraissent au tournant du xviii^e siècle ont modifié et la réception des élégies latines, et son influence sur l'élégie française. L'engouement fut d'ailleurs extraordinaire avec les nouvelles traductions d'Alexandre-Frédéric-Jacques Masson, marquis de Pezay (1771), de Pierre Charpentier de Longchamps (1776), de Mirabeau (circa 1777-1780), de Pierre-Augustin Guys (1779), d'Emmanuel Pastoret (1784), de Charles-Louis Mollevaut (1806), de Carondelet-Potelles (1807), etc.

discours critique à l'intérieur d'œuvres lyriques. Chez eux aussi, le recueil d'inspiration élégiaque se définit contre les grands genres, contre la grande œuvre; paradoxalement, c'est ce qui lui accorde sa valeur aux yeux du poète comme à ceux de la postérité. À l'instar d'un Properce ou d'un Ovide, les poètes feignent de ne pas choisir leur muse. On aura compris l'importance d'un tel procédé pour l'évolution de l'élégie française, qui permettait de la sorte aux poètes de revendiquer un même *ethos* élégiaque — faute de partager une forme poétique bien définie —, dans lequel on peut également voir une amorce de la (feinte) sincérité qui fera le succès du genre.

Une certaine posture élégiaque est au demeurant ce qui permet, au-delà de sa tonalité nostalgique ou mélancolique, de regrouper sous la dénomination « élégie » un genre limitrophe comme l'oraison funèbre. L'abbé Michault affirme d'ailleurs à ce propos: « Je ne regarde encore aujourd'hui nos Oraisons Funèbres que comme de longues Pièces Élégiaques en Prose¹⁴. » Le registre élégiaque y trouvait certes des sujets propices à son expression, d'autant plus qu'il renouait au passage avec les origines que les théoriciens prêtaient à l'élégie, à savoir une forme proche du thrène, un poème qui « gémit sur un cercueil » pour reprendre les termes utilisés par Boileau. Ainsi que l'explique Éric Van der Schueren, le passage du vers à une prose se devant d'éviter la présence trop marquée de figures et de saillies poétiques empêche les épanchements de verser dans un véritable lyrisme. La scénographie de la parole funèbre et le genre même de l'éloquence sacrée infléchissent cependant la plainte de manière sensible en y ajoutant une dimension morale, ce qui, de nouveau, est en parfait accord avec le souvenir antique, et plus précisément grec, de l'élégie; il était d'ailleurs fort habituel à l'époque de retrouver *Le livre des Lamentations* ou les plaintes de Job dans les diverses énumérations d'œuvres élégiaques. En outre, sur le plan rhétorique, oraison funèbre et élégie rencontrent la même aporie: celle d'une trop vive, d'une trop vraie douleur qui ne peut s'énoncer à cause de sa force même et qui se résout à dire l'impossibilité de son expression. Bossuet et Fléchier ont tous deux eu recours à un tel métadiscours, qui leur permettait au demeurant d'attirer l'attention sur les aspects rhétoriques de la plainte et d'éviter de « faire de la chaire un lieu de tromperie ou de falsification ».

14. Jean-Bernard Michault, *Réflexions critiques sur l'élégie*, Dijon, Augé, 1734, p. 179.

Or, ce que l'on oublie trop souvent, c'est le nombre considérable d'élégies françaises qui ont été composées au ^{xvii}^e siècle, bien avant le siècle des Lumières et notamment la mode des héroïdes qui prend son essor au ^{xviii}^e siècle : on en retrouve dans d'innombrables recueils de poésies ou d'œuvres complètes. L'élégie connaît ainsi une fortune remarquable dans le contexte de la galanterie littéraire qui prévaut dans les salons : forme assez brève pouvant aisément se plier à l'esthétique mondaine, elle trouve en Madame de La Suze et Madame Deshoulières ses premiers modèles reconnus par les critiques et théoriciens de l'époque. Dans son article, Kim Gladu analyse comment la porosité des frontières esthétiques qui caractérise les petits genres explique le rapprochement qui s'opère entre l'établissement d'un mode élégiaque et le débat sur la pastorale prenant place dans le contexte de la Querelle des Anciens et des Modernes, et dont la poésie de Madame Deshoulières incarne le parfait exemple. Il est en effet révélateur que, chez Marmontel et Rémond de Saint-Mard, des idylles et des églogues de Madame Deshoulières servent de modèles pour illustrer les réussites proprement françaises dans le domaine de la poésie élégiaque et pour formuler des préceptes destinés à encadrer la composition d'élégies. Même l'abbé Le Blanc reconnaît les talents de la poétesse dans une préface qui tente pourtant de rapprocher l'élégie de la tragédie : « Quoiqu'il n'y ait qu'une ou deux de ses Pièces qui portent le titre d'Elégie, il y a beaucoup d'Elégiaque dans ce que nous avons d'elle, et beaucoup de délicatesse dans ce qu'elle a d'Elégiaque¹⁵. » Cette délicatesse caractéristique du style de Madame Deshoulières marque ainsi un moment dans la conception de l'élégie, qui l'éloigne quelque peu de la présence trop marquée d'un legs antique pouvant à tout moment faire verser le poème dans le pédantisme, mais qui ne correspond pas encore parfaitement à la sincérité qui sera de plus en plus exigée à partir milieu du ^{xviii}^e siècle. Avec l'esthétique galante, l'élégie trouvait en revanche une catégorie littéraire où la plainte amoureuse pouvait s'exprimer avec un style doux, tendre et surtout naturel, en parfaite adéquation cette fois avec les discours théoriques sur l'élégie gréco-latine.

Cependant, le modèle galant de l'élégie ne sut s'imposer définitivement et, au ^{xviii}^e siècle, l'éclectisme est toujours de mise. L'élégie

15. Jean-Bernard Le Blanc, « Discours sur l'Élégie », dans *Élégies*, Paris, Chaubert, 1731, p. 27.

emprunte même parfois les accents furieux de la tragédie avant de se faire héroïque, voire religieuse, dans les suites du mouvement révolutionnaire. Aussi la présence d'une poésie badine, et dans certains cas érotique, cohabite-t-elle de manière de plus en plus problématique avec des œuvres nostalgiques, mélancoliques, où se fait entendre le doux *lamento* des amours contrariées que nous associons aujourd'hui à l'élégiaque. Le cas des élégies d'Évariste Parny analysé par Massimiliano Aravecchia l'illustre bien. De fait, la postérité mitigée que connut le poète créole a longtemps occulté le fait que son œuvre représente une étape importante dans l'évolution de la poétique élégiaque, puisqu'elle s'avère à la fois moderne en ce qu'elle anticipe sur l'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique, et inscrite dans la filiation de l'élégie érotique romaine. C'est d'ailleurs à cause de son style naturel que Parny avait d'abord été encensé par ses contemporains, comme quoi la volupté de sa plume et son traitement de la figure d'Éléonore correspondaient somme toute à la poétique de l'élégie telle qu'on l'entendait généralement. Mais au fil des publications et surtout du remaniement des *Poésies érotiques*, un glissement s'opère dans le recours au *topos* de la sincérité élégiaque qui pave la voie à la génération romantique et à notre conception moderne de l'élégie française où s'exprime, pour reprendre la formule d'Émile Faguet, une « mélancolie grave et profonde¹⁶ » n'ayant d'autre choix que de faire oublier tout ce qu'elle devait à un poète comme Parny, voire aux élégiaques et théoriciens français des *xvii^e* et *xviii^e* siècles.

16. Émile Faguet, *Histoire de la littérature française*, t. 1, *Du xvii^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Plon, 1900, p. 333.