

Les poètes et le Président

Colardeau et Léonard adaptateurs du *Temple de Gnide*

Né dans l'ambiance voluptueuse et mondaine de Bélebat et de Chantilly, inspiré sans doute par Mademoiselle de Clermont, *Le Temple de Gnide*, «peinture poétique de la volupté¹», fut probablement rédigé dans la seconde moitié de 1724, et parut sous l'anonymat² pendant la Semaine Sainte de 1725. L'édition en cours des *Œuvres complètes* devant faire le point de façon exhaustive sur la genèse et la publication de l'ouvrage et en donner un ample commentaire³, nous n'entrerons dans aucun détail, nous contentant de signaler qu'après un accueil relativement réservé, ce «petit poème en prose dans le goût grec» (d'Argenson) connut une belle fortune éditoriale et suscita les réactions de la plupart des littérateurs du siècle des Lumières.

En 1772, en parut une splendide édition⁴ ornée de somptueuses gravures d'après Eisen (édition Le Mire). À peu de temps de là, une première adaptation en vers⁵, due à Léonard⁶, elle aussi agrémentée de figures, fit

1. La formule (d'un éditeur) figure dans une note à une lettre de 1742 de Montesquieu à l'abbé de Guasco, lettre contemporaine de l'édition remaniée (*Le Temple de Gnide, revu, corrigé et augmenté*) parue cette année-là «à Londres», in-8° (en réalité à Paris, chez Huart), qui est illustrée de belles figures gravées.

2. *Le Temple de Gnide*, Paris, Simart, 1725, in-12.

3. Carole Dornier et Cecil Courtney sont chargés de ce travail, que nous n'avons pu consulter qu'après la rédaction de cette note grâce à Pierre Rétat, que nous remercions. On s'y reportera pour un ensemble de problèmes que nous ne faisons qu'effleurer en passant. Il nous a permis d'éviter de nombreuses erreurs ou approximations.

4. *Le Temple de Gnide, nouvelle édition, avec figures gravées par N. Le Mire [...] d'après les dessins de Ch. Eisen, le texte gravé par Drouet*, Paris, Le Mire, 1772, in-8°.

5. *Le Temple de Gnide, poème, imité de Montesquieu par M. Léonard*, Paris, Costard, 1772, in-8°. Figures de Desraies.

6. Nicolas-Germain Léonard (1744-1793), natif de la Guadeloupe, débuta en 1766 par des *Idylles morales* (plusieurs fois rebaptisées et remaniées dans la suite) et poursuivit une jolie carrière de poète

son apparition (édition Costard), très tôt suivie d'une version concurrente⁷, signée par Colardeau⁸ (édition Le Jay). Le succès de ces deux «imitations» fut assez spectaculaire, et devait se poursuivre jusqu'au début du siècle suivant, provoquant au passage quelques autres tentatives⁹ du même genre. Le lien entre ces trois parutions est plus que probable. Ce sont sans doute l'annonce, dans *L'Année littéraire*, dès février 1770¹⁰, de la préparation de l'édition illustrée et gravée de l'opuscule de Montesquieu autant que le bruit que Léonard travaillait à une adaptation du *Temple de Gnide*, qui engagèrent Colardeau à préparer l'impression de son poème, qu'il gardait en portefeuille depuis 1762, peu pressé, suivant sa Préface¹¹, de «mettre au jour» un ouvrage qu'il se contentait de lire «dans les sociétés» qu'il fréquentait. Il s'y employa, semble-t-il, dès le début de 1771, mais le libraire Le Jay, visiblement soucieux de toucher la même clientèle de bibliophiles que Le Mire, voulut «embellir son édition du faste des gravures», ce qui fit prendre du retard à la publication. Plus rapide sans doute, mais tout aussi désireux de produire un livre de luxe, le libraire Costard sortit avant son confrère Le Jay le poème de Léonard, tandis que la première apparition de celui de son rival, sans aucun «faste», suivit de près, permettant d'attendre l'édition illustrée¹². Il y avait là, du reste, une belle occasion de joute littéraire, qui promettait des polémiques et un succès de scandale... Mais Colardeau s'employa, dans sa Préface, à éluder

pastoral et galant, à laquelle d'aucuns se plaisent à trouver une tonalité déjà romantique. Sa *Nouvelle Clémentine* (1774) est un court roman épistolaire probablement autobiographique, et ses *Lettres de deux amants, habitants de Lyon* (1783) emboîtent le pas au fameux roman de Rousseau. Consulter l'édition des *Idylles* par Émile Henriot (Paris, Sansot, 1910) et la thèse de Raphaël Barquisseau (*Les Poètes créoles du XVIII^e siècle*, Paris, Vigneau, 1949).

7. *Le Temple de Gnide, mis en vers par M. Colardeau*, Amsterdam et Paris, Le Jay, 1772, in-8°.

8. Charles-Pierre Colardeau (1732-1776), l'un des poètes les plus talentueux de son temps, d'une paresse proverbiale et d'une santé fragile, a l'honneur d'avoir pour ainsi dire inventé l'épître héroïque, avec sa *Lettre d'Héloïse*, en 1758, qui donna l'élan à une mode de plus de vingt ans. Malheureux au Français avec son *Astarbée*, tragédie au sujet inspiré du *Télémaque* (1758), il obtint un assez beau succès avec sa *Caliste* (1760), adaptation réussie d'une pièce anglaise au sujet scabreux (un viol). Sa mort intervint entre son élection et sa réception à l'Académie. Consulter sa *Vie* par Jabineau de La Voûte en tête de l'édition Ballard et Le Jay de ses *Œuvres* (1779), la thèse de Renata Carocci sur *Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* (Fasano et Paris, Schena-Nizet, 1988) et le volume d'accompagnement, *Les Héroïdes [...], choix de textes (ibid.)*, enfin l'édition de sa *Caliste*, à paraître fin 2000 aux Presses universitaires de Perpignan par nos soins.

9. Liron de Limoges (1781), Boisgelin de Cucé (1783). Nous espérons pouvoir consacrer une notice prochainement à ces deux versions.

10. *Année littéraire*, 1770, II, p. 348-50 (*Prospectus du Temple de Gnide*).

11. Nous citerons Colardeau d'après l'édition de ses *Œuvres* parue en 1779 (Paris, Ballard et Le Jay, 2 vol. ; *Le Temple de Gnide* est au t. II). Il existe deux tirages de cette édition, l'un luxueux prévu pour accueillir des gravures, l'autre ordinaire, permettant la mise en vente séparée (pagination indépendante) de *Caliste*, la tragédie à succès de Colardeau.

12. *Le Temple de Gnide, mis en vers par M. Colardeau*, Paris, Le Jay, s.d. [1773], in-8°. Figures de Monnet.

toute querelle, en insistant avec force sur la haute estime en laquelle il tenait les «talents» de son «concurrent», tandis que Léonard¹³, de son côté, avait feint d'ignorer que son rival ait même eu l'intention de publier son poème, sans quoi il se fût abstenu, prétend-il, de donner le sien¹⁴. Peu nous importe, à distance, cette histoire éditoriale un rien confuse, sauf à considérer qu'elle aurait pu s'inscrire, sans la retenue commune aux deux protagonistes, dans la guerre des Philosophes, attisée par les polémiques entre La Harpe, le protégé de Voltaire, et Fréron, le héraut des ennemis du Vieillard de Ferney, qui ouvrit son *Année littéraire* pour 1773 par une violente diatribe contre la secte¹⁵, dont on retrouve la trace jusque dans le compte rendu, extrêmement élogieux, qu'il consacre au *Temple de Gnide* de Colardeau¹⁶, ainsi agrégé au groupe des écrivains de talent, par opposition à un Léonard, même pas nommé, implicitement compris parmi les nourrissons de Voltaire.

Le principal intérêt de la recension de Fréron, qui cite longuement Colardeau selon la stratégie qui lui est habituelle quand il monte en épingle un ouvrage pour mieux le mettre en contraste avec ses cibles favorites, est de proposer les éléments d'une lecture de l'opuscule de Montesquieu, «cette production brillante et légère de notre philosophe le plus profond», dont on ne s'attendait pas qu'il assouplît «son génie» pour appliquer «toutes les richesses de l'imagination» à un «genre de pur agrément». Là finissent les compliments: dans cette pseudo-traduction d'un poème grec, le Président, courant en vain après «les Grâces», ressemble à «Achille sous une parure efféminée» et demeure reconnaissable: la «précision», le «raisonnement», «l'affectation d'écrire par traits» nuisent au «charme» et à «la sensibilité». L'auteur de *L'Esprit des lois* n'est pas poète, son texte est «quelquefois aride», sa «couleur» est «un peu heurtée», son goût excessif pour les «détails» produit de la «confusion»: l'ouvrage est d'un «architecte», qui a trouvé en Colardeau son décorateur... Bref, un nouveau Racine est né, qui vient utilement et librement revivifier un

13. Nous citerons Léonard d'après l'édition de ses *Œuvres diverses* parue en 1777 (Liège, Desoer). Cette édition ne reproduit pas la Préface, pour laquelle nous nous sommes reporté à l'originale citée ci-dessus note 5.

14. Si Colardeau dit probablement la vérité dans sa Préface, il est à peu près certain que Léonard mente.

15. On pourra se reporter à notre contribution au colloque Fréron de Quimper (1998, parution imminente), intitulée «Fréron pourfend Bébés».

16. *Année littéraire*, 1773, II, p. 31 à 46. Le compte rendu concerne l'édition de luxe à gravures. On signalera que La Harpe, l'autre Aristarque du moment, consacra lui aussi un article – plus bref – au poème de Colardeau, dans le *Mercure* (texte repris dans les *Œuvres de M. de La Harpe*, Paris, Pissot, 1778, section «Littérature et critique», t. V, p. 363 et svtes). C'est La Harpe qui succéda à Colardeau à l'Académie: son *Discours de réception* est un moment important de l'histoire littéraire du siècle des Lumières, par les développements qu'il contient sur la notion d'homme de lettres.

Temple de Gnide où se lisait déjà la sécheresse dont la «bise philosophique», sous la plume «morne et décolorée» des «raisonneurs» et des «froids pédants» a glacé tout le siècle. L'excès polémique mis à part, Fréron tranche assez bien un débat que l'opuscule de Montesquieu avait soulevé dès sa parution¹⁷, et que tous ceux qui, successivement, ont dit leur mot sur le «petit roman grec», ont plus ou moins abordé, et qui est, en ce qui concerne très fondamentalement la poésie, dans ces temps où elle est réputée absente, l'un des questionnements cruciaux, surgi après la parution du *Télémaque* (1699) et poursuivi jusqu'aux *Incas* de Marmontel (1777) et au-delà. *Le Temple de Gnide* n'est pas un poème en prose, et sa *traduction* poétique est absolument légitime, aussi nécessaire que peuvent l'être celles d'Homère, de Virgile ou du Tasse¹⁸.

Ni Léonard ni Colardeau ne semblent pourtant avoir partagé l'opinion du régent des Lettres. Le premier, s'il déplore au passage un peu cavalièrement le «style précieux qui dépare parfois l'élégante simplicité» de la prose de Montesquieu, souligne surtout la «délicatesse» et le «goût» de son modèle, dont il souligne la «vérité de sentiment», l'«abondance d'images», le caractère alternativement «touchant» et «sublime»: pour lui, c'est Anacréon «observateur et philosophe», à la fois précis et gracieux. Le second, plus modeste à la fois et plus emphatique, considère explicitement que la prose du Président est «déjà poétique» par l'accumulation qu'elle recèle des «expressions» et des «images» de la poésie. Il n'y manque que «l'effet et le coloris», exactement comme au *Télémaque*, qui eût pu, à ces conditions, devenir le chef-d'œuvre du poème épique.

C'est donc une *traduction versifiée*, et même une traduction fidèle¹⁹, que Colardeau prétend donner du *Temple de Gnide*. Il a voulu suivre «l'original dans sa marche», se contentant d'y mêler «quelques idées» qui lui sont venues «par analogie», développant «les transitions» trop brusques, se refusant au «laconisme» et à la «sécheresse». Sa poétique, qui

17. On se reportera à la *Lettre critique sur le livre intitulé Le Temple de Gnide, avec des réflexions sur l'utilité de la véritable critique, et sur les poèmes en prose*, donnée par M^{re} de Gomez dès 1725 (Paris, Pierre Huet, in-12). Malgré d'incroyables contorsions (qui ne sont pas sans annoncer les infinies nuances déployées par le Père Buffier, en 1728, dans son *Traité philosophique et pratique de la poésie*, dont on n'a pas assez remarqué qu'il anticipait de plus de deux siècles sur certaine «fonction poétique» découverte par la linguistique contemporaine), l'auteur tragique et romancière y décide que l'opuscule de Montesquieu est «un poème en prose française» (p. 13) et le défend contre les critiques du *Journal des Savants* jusque dans son caractère néologique.

18. Voire celle du chef-d'œuvre de Fénelon lui-même, qui fut d'ailleurs entreprise à plusieurs reprises, en vers français, latins, gascons... On se souviendra par ailleurs que la Préface du *Temple de Gnide* fait allusion à la traduction de la *Jérusalem délivrée* (1724) par Mirabaud.

19. Colardeau s'abrite derrière l'exemple de Thomas Corneille, «traducteur» de Molière (*Le Festin de pierre*), et derrière celui, tout récent mais plus surprenant encore (il s'agit d'un échec patent), de l'abbé Aubert, versificateur laborieux et prosaïque (1772) de la *Psyché* de La Fontaine.

repose sur une lecture très voisine de celle de Fréron à l'exception de la conclusion qu'il en tire, est d'un néo-classicisme sans surprise: elle revendique une versification (en alexandrins traditionnels) «fondue, douce, périodique et nombreuse», s'efforce de privilégier à la fois l'ordre et la variété, le nombre et la mélodie²⁰, «la pompe et la richesse des mots» et le naturel. L'aspect le plus original en est probablement la réflexion sur le coloris: le poète a souhaité résoudre les «dissonances» que contient l'opuscule de Montesquieu, organiser «les nuances et les passages les plus doux d'une teinte à l'autre» en jouant sur la ductilité du grand vers, aussi propre à la noblesse soutenue qu'à la molle simplicité. Pour le reste, le plan d'ensemble et jusqu'à la division en chants sont respectés scrupuleusement, Colardeau ne se permettant qu'un changement d'envergure en renversant le dénouement paradoxal²¹ de son modèle: il lui a semblé difficile, «dans un ouvrage du genre érotique et de pur agrément», de laisser le dernier mot à «la pudeur qui résiste» à l'amour qui la combat.

Léonard, quant à lui, a conservé (et même littéralement) la conclusion voulue par Montesquieu. En revanche, il ne s'est pas voulu traducteur fidèle, dans sa mise en vers, préférant «supprimer des détails», «hasarder [ses propres] idées», s'affranchir «d'une imitation servile». Des sept chants de l'original, il en a tiré quatre, auxquels il a donné «plus d'étendue», et «pour éviter la froideur et la monotonie des vers», il a choisi de «varier la mesure», en se plaçant (et l'on comprend pourquoi Fréron a pu l'agréger à la secte philosophique) sous le patronage de Marmontel et de Voltaire²². Sa Préface (p. VI) énumère les temps forts qui ont retenu, dans le modèle, l'essentiel de son attention.

C'est en nous appuyant sur cette liste que nous esquisserons rapidement la comparaison entre les deux poètes du Président²³, nous excusant par avance auprès de nos lecteurs de l'ampleur – sans doute nécessaire – de nos citations.

20. Cette recherche «musicale» est très caractéristique de Colardeau: c'est elle qui lui valut assez souvent la comparaison avec Racine, et qui justifie les compliments que lui adresse Fréron pour ses efforts d'harmonie imitative (notion qui devient d'actualité à partir des années 1730 à la suite des contributions de l'abbé d'Olivet et des commentaires de Louis Racine sur l'œuvre de son père).

21. Des commentateurs, soucieux de lire l'opuscule du Président comme une fable cryptée, ont interprété l'impossible conclusion des amours du narrateur et de sa Thémire comme signifiant l'échec de Montesquieu auprès de la dédicataire supposée du *Temple de Gnide*. On peut se contenter d'y voir le plus narquois (le plus dérisoire) des faux-fuyants...

22. Léonard se réfère à la *Poétique française* (Paris, Lesclapart, 1763, 2 vol.) de Marmontel (voir le chapitre VII, «Du mécanisme des vers») et à un conte de Voltaire (*Les Trois Manières* 1763).

23. On pourra consulter, pour une approche complémentaire, l'article (en italien) de Renata Carocci: «Due versioni poetiche del *Temple de Gnide* di Montesquieu» (*Studi di francesistica*, Genova [Gênes], Università di Genova, 1980, p. 3-28). Le lecteur curieux mais pressé trouvera les poèmes de

«Rien de plus touchant», dit Léonard, que «l'épisode d'Aristée». Ce développement du chant V de l'opuscule de Montesquieu, qui narre les amours de ce jeune homme avec la belle Camille, constitue l'intégralité du chant III de l'adaptation par le poète créole, qui n'hésite pas, pour d'évidentes raisons métriques et euphoniques, à transformer en *Ariste* le nom du personnage. La version poétique ne s'écarte guère de son modèle en prose, Léonard ayant calqué, à peu de choses près, dans une division en stances, la succession des paragraphes proposée par *Le Temple de Gnide* original. Voici ce que devient la prosopographie inaugurale²⁴:

L'habit le plus modeste embellit mon amante :
Elle a le maintien noble, une taille élégante,
Des traits faits l'un pour l'autre et qui charment les yeux,
Le regard plein de feu, mais tout prêt d'être tendre,
Une voix que sans trouble on ne saurait entendre,
Des appas qu'on admire et qu'on sent encor mieux.

Même la préciosité (au troisième vers) légèrement amphigourique risquée par Montesquieu (qui la paraphrase pour l'éclaircir) passe littéralement dans la mise en vers, que les contraintes de la rime conduisent à un discret délayage à base de clichés sans surprises (la voix troublante). L'unique «originalité» est une discrète perturbation de l'ordre du modèle, le vêtement de Camille n'étant évoqué dans l'original qu'après le portrait physique. Colardeau, lui, en son chant V, respecte l'ordre du texte, mais amplifie avec un évident bonheur le portrait :

Sa taille, dont les yeux admirent l'élégance,
Comme un roseau flexible aisément se balance :
Son front, toujours modeste, est noble sans orgueil.
Le regard le plus pur s'échappe de son œil,
Il est vif; et l'on croit qu'il va devenir tendre :
J'ai vu, j'ai vu cent fois mes rivaux s'y méprendre.
Que vous dirai-je encor? C'est un mélange heureux
Des plus beaux traits, unis par d'invisibles nœuds.
Leur accord fait leur charme; et de cette harmonie
L'âme éprouve bientôt la douce tyrannie.

La paraphrase, peut-être, estompe quelques originalités d'expression du modèle, mais elle l'enrichit de suggestions sensuelles à la fois et décem-

Colardeau et de Léonard, malheureusement amputés de leurs Préfaces respectives, dans les *Petits poètes français depuis Malherbe jusqu'à nos jours* du grand lexicographe Prosper Poitevin, maintes fois réimprimés par Firmin Didot au XIX^e siècle (Colardeau est au t. 1, Léonard au t. 2). Cet ouvrage demeure la somme anthologique la plus commode sur la poésie des Lumières à l'aurore du Romantisme.

24. Montesquieu: «Elle a une taille charmante, un air noble, mais modeste, des yeux vifs et tout prêts à être tendres, des traits faits exprès l'un pour l'autre, des charmes invisiblement assortis pour la tyrannie des cœurs». Toutes nos citations du *Temple de Gnide* proviennent de l'édition Vedel-Oster (L'Intégrale-Seuil, 1964).

ment convenues, tout en dramatisant le discours pour lui donner le ton extatique de la passion, parfaitement en accord avec les sentiments stéréotypés qu'on peut prêter à un amant sous le charme. L'éthopée qui suit²⁵ marque encore la distance entre les deux poètes. Colardeau, en rhéteur consommé, n'hésite pas, par la conglobation, à développer le portrait d'une Camille double, à la fois sage et voluptueuse :

Ce feu, dont la beauté rarement étincelle,
L'esprit, anime encore sa grâce naturelle ;
Il se peint dans son geste, il brille dans ses yeux :
Folâtre tour à tour, tour à tour sérieux,
Chez Camille il amuse, il instruit ou badine.
C'est la sage Minerve, ou l'aimable Euphrosine.

Plus vous avez d'esprit, plus vous goûtez le sien :
On s'enivre à longs traits de son doux entretien.
Sur sa bouche ingénue est l'aimable sourire :
Elle s'ouvre; et l'on croit que son âme y respire.
Sa voix tendre et flexible, avec un son flatteur,
Retentit à l'oreille, et va parler au cœur.
Sentir, peindre, exprimer, voilà son éloquence.
De tout ce qu'elle fait, de tout ce qu'elle pense
L'art le plus innocent est au loin rejeté.
C'est la candeur unie à la simplicité,
C'est le ton naturel, le ton vrai des bergères.
Ces traits si délicats, ces grâces si légères,
Ces nuances, enfin, n'échappent point aux yeux :
Mais le cœur les saisit, et les sent encor mieux.

Minerve et Euphrosine (celle des trois Grâces qui symbolise la joie): la maîtresse d'Aristée, qui chez Montesquieu est une bergère de salon à la naïveté un rien mondaine, devient sous la plume du poète une nymphe de pastorale, que l'amplification déréalise (ou idéalise), lui accordant une évanescence paradoxalement précise, ce qu'on pourrait appeler de la *litté-rarité*. Chez Léonard, on demeure plus proche, dans l'esprit, du modèle, et c'est par le jeu – prudent, trop prudent – sur les rythmes et les mètres que l'on prend ses distances avec la sécheresse relative du style du Président :

Sans fierté, sans caprice, oubliant qu'elle est belle,
Camille, si l'on veut, pense profondément ;
Si l'on veut elle rit, et dans son enjouement,
Les Grâces badinent comme elle.

25. Montesquieu: «Elle a un esprit que la nature refuse presque toujours aux belles. Elle se prête également au sérieux et à l'enjouement. Si vous voulez, elle pensera sensément; si vous voulez, elle badinera comme les Grâces.// Plus on a d'esprit, plus on en trouve à Camille. Elle a quelque chose de si naïf, qu'il semble qu'elle ne parle que le langage du cœur. Tout ce qu'elle dit, tout ce qu'elle fait, a les charmes de la simplicité; vous trouvez toujours une bergère naïve. Des grâces si légères, si fines, si délicates, se font remarquer, mais se font encore mieux sentir».

Tout ce que fait Camille a la simplicité
De la plus naïve bergère:
Ses chants peignent la volupté:
Danse-t-elle? on croit voir une nymphe légère.

Camille sans effort se plie à tous les goûts:
Plus vous avez d'esprit, plus son esprit vous flatte;
C'est une raison fine, adroite, délicate;
Elle a l'air de parler, de penser comme vous.
Ce qu'elle a dit, sans peine on croit pouvoir le dire:
Que son ton est touchant! que son langage est doux!
Il semble que toujours c'est le cœur qui l'inspire.

Le recours à l'octosyllabe, en clausule de la première stance et dans la deuxième, s'il s'emploie à mimer la souplesse voluptueuse de la nymphe qui danse, peine un peu à balancer le portrait d'une parfaite hôtesse de salon²⁶ que la troisième développe assez scolairement. Plus loin, quand Montesquieu, après avoir assez longuement marivaudé, en vient à orienter le récit d'Aristée vers la suggestion discrètement érotique²⁷, Léonard se sort plutôt habilement du jeu sur *refuser* et *céder* que lui propose son modèle :

Camille à mes désirs refuse une faveur,
Et sur le champ m'accorde une faveur plus chère :
Ce caprice est involontaire;
Ce n'est point de sa part un manège trompeur ;
Non; l'art est trop loin de son âme:
Mais Camille écoutant l'amour et la pudeur,
Voudrait tout refuser, tout donner à ma flamme.

Colardeau, de son côté, à sa manière plus ample et plus dramatisée, sans abandonner la décence et la gaze, donne à ses vers une allure plus ouvertement érotique, mimant par quelques verbes d'action attendus la scène de boudoir que l'original laisse à imaginer :

Si ma bouche égarée, ou ma main téméraire
Cherche à lui dérober une faveur légère,
Elle me la refuse et combat mon désir;
Mais elle en donne une autre et double mon plaisir.
Ah! ne soupçonnez point Camille d'artifice:
Elle résisterait, céderait par caprice?
Non, non; je connais trop son amour, sa vertu,
Son amour si craintif, par l'honneur combattu.
Elle doute, elle hésite, elle pleure, elle tremble,
Et voudrait tout donner, tout refuser ensemble.

26. Quand le genre du portrait mondain, que le siècle précédent avait libéralement pratiqué, reviendra à la mode dans la seconde moitié du siècle des Lumières, au temps des bureaux d'esprit, toutes les hôtesse ressembleront à cette Thémire, parfait miroir de l'esprit de son interlocuteur...

27. Montesquieu: «Quelquefois je veux lui dérober une faveur; elle me la refuse, et dans un instant elle m'en accorde une autre. Ce n'est point un artifice: combattue par sa pudeur et son amour, elle voudrait me tout refuser, elle voudrait pouvoir me tout accorder».

C'est le climat stéréotypé des romans du libertinage, si nombreux à l'époque, et de la poésie fugitive anacréontique, dans la langue de la poésie de récit, habilement relancée par les jeux sur l'énonciation du discours et la rhétorique passionnée, à base d'épanorthoses subtiles et d'emphatiques répétitions.

« Rien [...] de plus ingénieux que le portrait des Sybarites », remarque encore Léonard. Cette patrie de la mollesse et des plaisirs languissants, dont est originaire le narrateur de Montesquieu (début du chant IV), est complaisamment évoquée par Colardeau, qui oriente son récit d'une manière négative dont la stratégie érotico-galante est parfaitement conventionnelle: en déprimant le séjour des voluptés efféminées et factices, qui épuisent les désirs et éteignent la sensibilité, on valorise par opposition, quelque uniquement sensuels qu'ils puissent être, les sentiments, ainsi supposés nobles et sincères, des héros du poème. Ici, précisément, *Le Temple de Gnide* original, se contente (mais implicitement la signification est identique) de montrer en son narrateur un transfuge de Sybaris²⁸, qu'il considère comme le lieu d'un faux culte de Vénus. Le traducteur poétique, lui, s'attache dès le départ à souligner le « mépris » qu'inspire à l'amant de Thémire sa patrie d'origine, où l'on souille « l'aimable pureté » du plaisir, d'où « les arts bienfaisants » sont exilés au profit des « arts corrupteurs », mis au service des « goûts insensés », où « un honteux repos » endort toute « noble industrie ». La satiété et l'absence de frein en ont chassé l'amour :

La beauté sans pudeur y cède sans amour :
Chaque jour voir finir l'espoir de chaque jour.
On n'y recherche point ce bien, ce bien suprême,
Ce doux plaisir d'aimer, d'être aimé comme on aime :
D'un éclair de bonheur on s'y laisse éblouir,
On demande, on obtient; et l'âme croit jouir.

Jouir! non, mon ami; nul charme n'environne,
Ne précède, ne suit les faveurs que l'on donne.
On est bientôt heureux; mais on n'est rien de plus.
Ces détails si touchants, ces combats, ces refus;
Tous ces soins, tous ces maux, toutes ces jouissances,
Ce contraste enchanteur de craintes, d'espérances,
Tant de moments heureux avant l'heureux moment,
Les doutes de l'amante et les vœux de l'amant,
Cette pudeur aimable, encor plus qu'importune,

28. Montesquieu: « Dès que je sus penser, j'eus du dégoût pour la malheureuse Sybaris. J'aime la vertu; et j'ai toujours craint les dieux immortels. Non, disais-je, je ne respirerai pas plus longtemps cet air empoisonné: tous ces esclaves de la mollesse sont faits pour vivre dans leur patrie, et moi pour la quitter ».

Mille plaisirs pour un, cent conquêtes pour une;
Tous ces riens, en un mot, dont l'amour fait le prix,
Voilà ce que jamais n'a connu Sybaris.

Assurément, la sûreté technique du versificateur et l'habile maestria du rhéteur sont un peu ostentatoires, ici. Mais il y a comme une force de conviction, comme une profession de foi en l'amour vrai, celui qui se conquiert bien plutôt qu'il ne se donne, celui qui se construit patiemment plutôt qu'il ne se cueille, à laquelle on se laisse volontiers *séduire*. L'enthousiasme poétique de Colardeau réussit à donner vie à ce qui, chez Montesquieu, n'était guère qu'une description clinique, et l'on oublie les procédés au profit, comme le revendique le poète, de la couleur de l'ensemble. Léonard, malgré ses déclarations liminaires, est bien plus esclave de son modèle... Il ne peint pas l'amour véritable en face de la volupté mécanique, mais fait banalement le portrait (chant II) de la coquette ou de la libertine :

Une femme se livre avant même qu'elle aime...
Que dis-je? connaît-elle un mutuel amour?
Sa gloire est d'enchaîner; jouir est son système:
Chaque jour voit finir les vœux de chaque jour.
Mais ces riens où le cœur trouve tant d'importance,
Mais ces soins délicats, mais ces égards chéris,
Tous ces petits objets qui sont d'un si grand prix,
Tant de moments heureux avant la jouissance;
Ces sources de bonheur manquent à Sybaris.

À nouveau, plutôt que dans l'univers distancié d'une Antiquité mythique et idéalisée, on se retrouve aux temps de la galanterie moderne²⁹, et si le mouvement d'ensemble est réussi, dans son envol oratoire, la satire de l'amour sybaritique l'emporte sur l'éloge de la patience passionnée, un peu comme si le poète, par excès de retenue ou par timidité, n'osait pas laisser libre cours à sa verve.

C'est lui, pourtant, encore, qui souligne combien Montesquieu est sublime «quand il peint les fureurs de la jalousie et les orages d'un cœur agité par les soupçons». Ce développement, assez lourdement allégorique, du *Temple de Gnide* original (chant VI), tout chargé de symboles, se prêtait bien, en effet, à l'amplification poétique. Accompagné d'Aristée, le narrateur arrive vers «un antre obscur», «fatal séjour» de la Fureur et de la

29. Dans sa Préface, Léonard indique qu'à ses yeux Montesquieu a calqué son «portrait des Sybarites» sur «le nôtre». Montesquieu écrit froidement: «Les femmes se livrent au lieu de se rendre: chaque jour voit finir les désirs et les espérances de chaque jour; on ne sait ce que c'est que d'aimer et d'être aimé; on n'est occupé que de ce qu'on appelle si faussement jouir». C'est apparemment l'unique amorce de jugement négatif dans tout le morceau.

Jalousie³⁰. Léonard (début du chant IV), du reste tributaire d'une mode que son rival avait, dans son héroïde d'*Héloïse* comme dans sa tragédie de *Caliste*, largement contribué à lancer, brosse un décor funèbre et effrayant³¹, où les clichés tragiques le disputent à l'imagerie anglaise :

Le hasard nous conduit vers des rochers affreux,
Redoutés des mortels, proscrits même des dieux,
Un nuage de feu qui roule sur leurs têtes
Y promène en tout temps la foudre et les tempêtes:
À leurs pieds est un antre inaccessible au jour...

Plus virgilien³², plus décoratif aussi, Colardeau (début du chant VI) semble annoncer, au prix d'un contraste ostensible, on ne sait trop quelle descente aux Enfers:

Tranquilles, nous marchions sur l'émail des prairies.
Quel objet tout à coup intimida nos yeux?
De sa cime effrayante un mont frappait les cieux.
Sur ses flancs escarpés, une caverne sombre
S'ouvrait, s'élargissait, et s'enfonçait dans l'ombre.

L'extraordinaire transfert (hypallage), qui fait frapper le ciel au mont alors qu'à l'évidence ce sont les yeux du narrateur que ce spectacle est supposé avoir frappés, signale le poète, qui par ailleurs fait s'ouvrir la terrible grotte sur un rejet bienvenu. S'inspirant librement de Montesquieu³³, Colardeau poursuit cette orchestration, usant de la prosopopée, des exclamations, tandis que le personnage pénètre dans la caverne :

Mes premiers pas à peine eurent franchi l'entrée,
Que d'un froid inconnu mes sens furent glacés.
Je sentis, sur mon front, mes cheveux hérissés,
Je sentis qu'un pouvoir, infernal ou céleste,
Malgré moi me poussait dans cet antre funeste ;
Et le trouble et l'effroi, le désordre et l'horreur
Entrèrent par degrés jusqu'au fond de mon cœur.

Léonard, plus sobrement, note seulement :

Mes cheveux sur mon front se sont dressés d'horreur ;
Une flamme inconnue a passé dans mon cœur.

30. Ce sont les mots de Montesquieu.

31. Montesquieu: «Nous fûmes conduits, par un chemin de fleurs, au pied d'un rocher affreux. Nous vîmes un antre obscur».

32. Virgile, traduit par l'abbé Delille: «En un lieu sombre, où règne une morne tristesse,/Sous d'énormes rochers, un antre ténébreux/Ouvre une bouche immense.» On aura reconnu le début de la descente aux Enfers, au chantVI de *L'Énéide*.

33. Montesquieu: «À peine y eus-je mis le pied, que tout mon corps frémit, mes cheveux se dressèrent sur la tête. Une main invisible m'entraînait dans ce fatal séjour».

Puis c'est le défilé des figures allégoriques, la Jalousie, les Vapeurs³⁴, le Chagrin, le Silence, l'Ennui, les Songes, les Soucis, et finalement, «dêité plus cruelle», la Fureur, qui lance sur le narrateur «un des serpents dont son front est armé», lui inoculant une folie jalouse³⁵:

Si Thémire eût paru, ma main, ma propre main,
Pour assouvir ma rage eût déchiré son sein.

Chez Colardeau, la versification du dictionnaire mythologique, couramment pratiquée par les poètes dramatiques (et Racine tout le premier) et la connaissance de la littérature anglaise (il a traduit Young, entre autres), permettent au morceau de prendre une ampleur bien plus grande. Plus de dix vers présentent la Jalousie et son cortège, puis c'est elle qui prend la parole (prosopopée), pour attirer, au milieu d'un décor effrayant de «fantômes vains» et de «spectres hideux», le narrateur et son compagnon, vers une divinité «plus puissante». Toute cette longue suspension rhétorique, très judicieusement construite, provoque l'entrée en scène de la Fureur³⁶:

De mille affreux serpents sa tête était armée :
Aux lueurs qu'ils dardaient d'une langue enflammée,
À leurs longs sifflements qui nous glaçaient d'horreur,
Notre œil épouvanté reconnut la Fureur.
Soudain de ses cheveux elle arrache et dénoue
Un serpent qu'elle irrite et que son bras secoue.
Il part comme un éclair... Je voulus le saisir...
Il était dans mon cœur que je sentis transir.
À ce coup imprévu, je demeure stupide ;
Mais bientôt le poison, devenu plus rapide,
Court infecter mon sang, dans ses canaux divers ;
Je brûlai, je me crus au milieu des Enfers.

Et malgré la force des réminiscences, cette évocation finale des royaumes infernaux, assurant la cohérence avec le début du morceau, agrandit le poème érotique léger aux dimensions de l'épopée, dont il s'inspire, et de la tragédie, dont il utilise l'un des ressorts fondamentaux, la terreur. L'aboutissement de l'«aveugle égarement» du narrateur, comme chez Léonard (et avec la même reprise à fin de dramatisation), aboutira à un bref constat :

34. Si d'après le *Dictionnaire de la Fable* de Noël, bilan exhaustif de toutes les connaissances sur le sujet à l'époque de Napoléon, les Vapeurs désignent les âmes des morts dans certaines mythologies américaines, on n'en connaît guère, croyons-nous, d'emploi allégorique dans la tradition gréco-latine. Ou bien Léonard s'est-il laissé influencé par les vapeurs dégagées par les fleuves infernaux, ou encore a-t-il un peu anachroniquement divinisé un des maux (féminins) de son siècle. Nous aimerions assez cette dernière interprétation!

35. Montesquieu: «Si Thémire ou Camille étaient venues, nous les aurions déchirées de nos propres mains».

36. Montesquieu: «Nous vîmes une affreuse divinité, à la lueur des langues enflammées des serpents qui sifflaient sur sa tête: c'était la Fureur».

Si Camille et Thémire alors s'étaient montrées,
Nos mains, nos propres mains les auraient déchirées.

Parmi les morceaux que Léonard signale, il y a encore l'épisode du temple de Bacchus, au chant VI du *Temple de Gnide* original, qui lui apparaît comme un modèle de gaîté. Le narrateur et Aristée s'y rendent au réveil d'un songe inspiré par la Jalousie, qui les a persuadés de l'infidélité de Camille et de Thémire, au bout d'une course qui les a conduits jusqu'au sommet d'une colline. Et la vertu apaisante du dieu du vin va miraculeusement calmer leur ire vengeresse³⁷. Colardeau, à son habitude, se laisse aller aux joies de l'amplification spectaculaire :

Un rocher devant nous élève ses sommets ;
Notre essor le franchit et rien ne nous arrête :
Le temple, où nous volons, en couronne le faite,
Nous entrons... À Bacchus il était consacré.
Ô puissance des dieux! secours inespéré!
Soudain de nos transports la violence cesse :
Un songe disparaît avec moins de vitesse...

On retrouve les artifices rhétoriques destinés à dramatiser (et le modèle est bien celui du récit d'action, dans la tragédie) la narration, notamment l'invocation. Puis le narrateur rend un hommage solennel à Bacchus, sous la forme d'une prière, avant de chercher la prêtresse pour dédier au dieu un sacrifice, que le poème évoque dans la pure tradition épico-tragique, au son d'un hymne, inséré par Colardeau dans la narration en vers contrastants. Cette brève pièce de trois strophes, chanson bachique à la manière des vaudevilles de l'opéra comique, bien qu'adaptée de Montesquieu³⁸, provoque une distorsion plutôt qu'une détente, dans le continuum très agité de la narration, avant que ne survienne le cortège des bacchantes³⁹, que le poète grandit de toute la somptuosité de sa palette, à coups d'hyperboles et d'hypallages, en une brillante métaphore continuée :

Sur la plaine obscurcie un nuage épais roule,
Il avance vers nous à flots tumultueux.
On voit, dans les transports d'un trouble impétueux,
Sur la cime des monts, à travers les vallées,
Les bacchantes en feu courir échevelées...

37. Montesquieu: «Nous entrâmes dans le temple: il était consacré à Bacchus. Que la puissance des dieux est grande! Notre fureur fut aussitôt calmée».

38. Aux trois paragraphes prononcés par Aristée dans *Le Temple de Gnide* original (éd. citée, p. 171), répondent les trois strophes de la chanson bachique.

39. Montesquieu: «Nous sortîmes du temple et nous vîmes arriver une troupe de bacchantes, qui frappaient la terre de leurs thyrses, criant à haute voix: Évohé. Le vieux Silène suivait, monté sur son âne. [...] Pan paraissait ensuite avec sa flûte, et les Satyres entouraient leur roi. [...] Enfin, je vis Bacchus». Le vigneron bordelais semble s'être laissé aller assez complaisamment à cette fête viticole, contrairement à son habitude de sécheresse relative.

C'est brillantissime, et Silène, puis Pan, puis les Satyres, tandis que coule à flots le «nectar» versé par la Folie, précèdent Bacchus lui-même, traîné sur son char par des tigres. L'alexandrin donne à ce développement, qui est tout dans le modèle, l'allure d'un tableau joyeux et coloré, qui se termine par une scène plus intimiste, mettant en scène le dieu du vin occupé à consoler Ariane de l'abandon de Thésée et lui proposant les épousailles, à Gnide, chez la «reine des cœurs» (Vénus). Léonard, quant à lui, reste, si l'on ose dire, plutôt sobre, plus sobre même parfois que le modèle. L'entrée des bacchantes évite presque absolument les figures poétiques, pour une pure description :

Mais j'entends tout à coup mille voix éclatantes
 Au son des instruments accorder leurs concerts :
 Je sors, et vois courir des troupes de Bacchantes
 Qui, l'œil en feu, le front orné de pampres verts,
 Laissant au vent le soin de leurs tresses flottantes,
 Agitaient à grand bruit leurs thyrses dans les airs.

C'est le climat sonore qui est privilégié, le reste étant pure reprise du dictionnaire mythologique, et l'on remarquera, sur un simple détail, ce qui fait la différence entre un poète, certes prolix mais audacieux, et un bon versificateur : chez Colardeau, la puissance suggestive des «bacchantes en feu» est incommensurablement plus forte que l'expression banale (le cliché) dont Léonard les gratifie («l'œil en feu»)... Il suffit souvent de bien peu pour que l'éclair poétique surgisse : un rien, ici un simple raccourci elliptique. Le poète créole poursuit, laissant de côté les Satyres, évoquant rapidement Silène ivre, introduisant enfin Bacchus, sans même s'attarder plus de deux stances brèves sur son entretien avec Ariane.

Le dernier moment que convoque Léonard est «la scène du bocage», «tendre et naïve», où le Président décrit «les combats de la pudeur expirante». C'est la fin du texte (fin du chant VII), chez Montesquieu comme chez ses deux adaptateurs. Le narrateur, qui a perdu de vue son compagnon Aristée, désormais réuni avec sa Camille, va enfin retrouver sa Thémire, qui se morfondait depuis trois longs jours à l'attendre en consultant l'oracle de Vénus. La réunion se fait, comme de juste, dans un bocage enchanteur et isolé⁴⁰. Léonard, plus à son aise ici qu'ailleurs, mais toujours un peu tenté par le boudoir, donne une certaine ampleur à un moment où, chez Montesquieu, l'érotisme à peine gazé⁴¹ se donne aussi libre cours :

40. Montesquieu : «Viens avec moi, viens dans ce bois solitaire : il faut qu'à force d'aimer j'expire les crimes que j'ai faits. C'est un grand crime, Thémire, de te croire infidèle».

41. Dans *Arsace et Isménie*, plus tard, Montesquieu sera à la fois plus hardi et plus pervers, notamment dans le passage (éd. Vedel-Oster, p. 518) où le héros court le risque d'être infidèle avec Isménie elle-même, sans évidemment le savoir. On nous permettra de renvoyer à notre note sur «Montesquieu

Je vis l'Amour, pareil au papillon folâtre,
Voler près de Thémire et sur ses beaux cheveux,
Baiser son front naïf, et sa bouche, et ses yeux,
Descendre, et s'arrêter sur sa gorge d'albâtre.
Ma main veut le saisir, s'avance... il prend l'essor.
Je le suis; je le trouve aux pieds de mon amante;
Il fuit vers ses genoux, et je l'y trouve encor.
Je le suivais toujours, si Thémire tremblante,
Thémire tout en pleurs n'avait su m'arrêter;
J'allais atteindre enfin sa retraite charmante:
Elle est d'un si grand prix qu'il ne peut la quitter.

Mais l'examen attentif de ce morceau montre surtout que le Créole se contente de soumettre le modèle aux lois de la métrique⁴², se contentant, Anacréon timide, de métamorphoser l'Amour en papillon, et, reprenant la pirouette finale du Président, de fermer les portes du véritable «temple de Gnide» à son narrateur audacieux. Colardeau, on l'a dit plus haut, choisit de faire triompher l'amant. Mais pour y arriver, il amplifie très généreusement le récit de Montesquieu. Les retrouvailles, dans l'autre de l'oracle de Vénus, donnent lieu à une très belle élégie⁴³, mise dans la bouche de Thémire, qui a les accents, toutes proportions gardées, de Didon ou d'Ariane (celle-ci, du reste, déjà présente dans le contexte) :

Ah! cruel! ah! combien tu m'as coûté d'alarmes!
Depuis trois jours entiers je sèche dans les larmes:
Malheureuse!... J'ai craint de ne plus te revoir.
Dans cet antre, à Vénus, j'ai dit mon désespoir.
Je n'ai point demandé si tu m'aimais encore;
Ah! qu'un soin plus pressant m'agite et me dévore!
Mon amant m'est plus cher que moi, que mes amours:
Je n'ai que demandé si tu vivais toujours.

On reconnaît là les accents du chantre d'Héloïse, nourri de la tradition latine et tragique. Colardeau, de même, tire le maximum d'effets tendres et colorés du canevas que lui fournit le Président, peignant notamment longuement Apollon qui accorde sa lyre, donnant ainsi sa véritable place, en abîme, dans le texte, à ce dieu des poètes et de la poésie. Puis il laisse libre cours à sa verve libertine, enrichissant le modèle de suggestions bienvenues et d'ornements séducteurs:

romancier après les *Lettres persanes*», dans *Littératures*, n° 11, automne 1987, Presses universitaires du Mirail, p. 85-91.

42. Montesquieu: «Où croyez-vous que je trouvai l'Amour? Je le trouvai sur les lèvres de Thémire; je le trouvai ensuite sur son sein; il s'était sauvé à ses pieds: je l'y trouvai encore; il se cacha sous ses genoux: je le suivis; et je l'aurais toujours suivi, si Thémire tout en pleurs, Thémire irritée, ne m'eût arrêté».

43. Montesquieu: «Ô dieux! me dit-elle, que tu m'as coûté de larmes! Trois fois le soleil a parcouru sa carrière; je craignais de t'avoir perdu pour jamais: cette parole me fait trembler. J'ai été consulter l'oracle. Je n'ai point demandé si tu m'aimais; hélas! je ne voulais que savoir si tu vivais encore».

Enfin, où croyez-vous que je trouvai l'Amour,
L'Amour?... Je le trouvai dans les yeux de Thémire,
Sur sa bouche de rose il sembla me sourire :
Je voulus l'y baiser; il tomba sur son sein:
Il m'y brava. Je crus l'en punir sur sa main ;
Mais, pour se dérober au feu qui me dévore,
Il se jette à ses pieds: je l'y poursuis encore.
Bientôt sous ses genoux il courut se cacher.
Moi, plus impatient, je voulais l'y chercher,
J'étais près de l'atteindre, et mon âme égarée...
Mais Thémire en courroux, mais Thémire éplorée,
Par des larmes, des cris, arrêta mes efforts :
Dans son dernier asile il se retire alors.
Ah! combien il chérit sa nouvelle retraite!

Les nombreux énallages temporels, les différentes structures enjambantes propres à donner de la vivacité à la narration, les effets de pause immédiatement suivis de moments actifs, le parcours empressé des lèvres de l'amant sur tout ce que le corps de sa maîtresse lui offre à frôler, la réticence rhétorique avant la résistance ultime de Thémire, tout cela montre assez la supériorité du vrai poète sur la prose, pourtant rapide (mais trop sèche), de Montesquieu, comme sur les vers «calqués» que Léonard en extrapole. Même l'image de la fauvette, qui protège son nid (d'amour: le Président est parfois grivois), est renouvelée par la comparaison développée (homérique?) qu'ose Colardeau :

... De même une aimable fauvette
N'ose quitter le nid où veille son amour.
Si quelque bruit répand l'épouvante à l'entour,
Sur ses chers rejetons, mère plaintive et tendre,
Elle s'offre à la main qui vient pour les surprendre,
Et préfère au malheur de les abandonner,
L'esclavage funeste où l'on va les traîner.

Les conditions d'un fort contraste sont ainsi créées, l'amant repoussé tombant aux pieds de sa belle, pour la mise en scène – un rien tonitruante– du dénouement triomphal. Si chez Montesquieu, c'est de sa main secourable que Thémire ranime le cœur défaillant du narrateur déçu, chez Colardeau c'est une véritable étreinte qui se déroule :

Je mourrais, si Thémire, alors plus attendrie,
Dans mon cœur expirant n'eût rappelé la vie.
Son sein, qui le pressait, lui rendit sa chaleur ;
Elle tourna vers moi des yeux pleins de douleur :
«Non, je ne te hais point; non, ne meurs point, dit-elle;
Non, cruel, comme toi je ne suis pas cruelle.
Toi, qui veux m'entraîner dans la nuit du tombeau,
Cher amant, de tes jours rallume le flambeau ;
Reprends, entre mes bras, ton âme fugitive ;
Vis, enfin, pour m'aimer, si tu veux que je vive. »

L'auteur de la *Lettre d'Héloïse* ne pouvait manquer, par des euphémisations suggestives, de conclure son poème sur l'union des amants, échangeant enfin «les gages» de leur tendresse mutuelle. Chez lui, au moins, le narrateur et Thémire, ayant surmonté les épreuves de Gnide, accèdent au temple de Vénus.

Que la destination (énigmatique) du texte en soit changée, ce n'est pas contestable. Le marivaudage du Président, quel que soit son cryptage, malgré son érotisme revendiqué, n'était pas destiné à se terminer, même au prix d'un codage euphémistique, sur «le cri de l'Amour» triomphant : la galanterie eût franchi les bornes de la décence. La liberté du poète érotique, en revanche, s'accommode fort bien de cette fin, dans la logique même d'un récit qui fait passer le narrateur par une série d'épreuves probatoires qui lui méritent son couronnement.

On a pu voir, dans notre étude et dans nos citations, comment Colardeau, puisant sans compter dans son vaste attirail technique (il est bon rhéteur, fin versificateur) et culturel (il connaît les Grecs et les Latins, les Anglais aussi, et la thématique libertine de son époque, qui n'est déjà plus celle de la Régence), transformait ce qu'il nous contraignait de considérer comme un canevas – magnifique, sans doute, mais un canevas tout de même, aux rares moments près où le Président se libère de sa sécheresse clinique – en un véritable poème, alternativement tragique, épique, élégiaque, voluptueux, érotique finalement. On a compris, aussi, combien, alors que l'auteur de *Caliste*, modestement, n'avait prétendu que «traduire» un texte émané de la plume d'un «homme de génie» en ajoutant quelques «grâces» aux «beautés» déjà répandues à foison, il s'était approprié le modèle, créant une œuvre forte et, sans aucun doute, autonome. Il n'est probablement pas nécessaire d'insister plus sur l'écart qui sépare cette réussite assez éclatante du manque de relief de la version de Léonard, beaucoup plus timide dans la distance qu'il prétend prendre par rapport à son modèle (il le calque souvent plutôt qu'il ne le concentre), et assez peu audacieux dans l'usage de la variété métrique dont il se targue : la comparaison, incontestablement, tourne à l'avantage de celui qui s'était fixé les objectifs les plus modestes.

Revenons un instant à sa Préface. L'ambition de Colardeau se limitait à «ornier de rimes une prose déjà poétique», à rajouter de «la couleur» à une «esquisse». Sans nier (contrairement, on l'a vu, à Fréron) la nature de poème du modèle, il y percevait, selon l'optique alors dominante, une sorte d'inachèvement, d'incomplétude : «les idées, les expressions et les images de la poésie» étaient là, il n'y manquait, en somme, que la langue

des dieux⁴⁴. Il ne s'agissait donc que de traduire *Le Temple de Gnide* dans cette langue, comme on commençait alors à traduire en vers les chefs-d'œuvres didactiques et épiques grecs ou latins⁴⁵. La Préface de Colardeau, «pleine de sens, d'aménité, de modération et de modestie» (Fréron), revendiquait cette simple «innovation», comme en s'en excusant par avance... Il nous semble, aujourd'hui, que le poète, par la souplesse et la variété de son talent, n'a pas failli à sa tâche, que même, par-delà la «parure» versifiée qu'il souhaitait simplement donner à l'opuscule du Président, il en a, assez considérablement, enrichi la lecture.

Jean-Noël PASCAL

Université Toulouse 2 – Le Mirail
Président de la Société des amis des poètes Roucher et André Chénier (SAPRAC)

44. Quelque modeste qu'il soit, le plaidoyer de Colardeau en faveur du droit à traduire les «poèmes en prose» (à partir de l'exemple canonique du *Télémaque*) ne manque pas d'énergie (éd. citée, p. 166-169).

45. La version versifiée des *Géorgiques* de Virgile par l'abbé Delille, véritable coup d'envoi d'une mode de la traduction en vers des auteurs antiques, est de 1769, mais (on y prête rarement garde), dès 1766, Rochefort s'était attaqué à l'*Iliade* d'Homère, et auparavant (1761), fragmentairement, Clément au Tasse... Notons d'ailleurs que Colardeau, entre 1760 et 1770, avait travaillé à une adaptation de la *Jérusalem délivrée*, qu'il détruisit. Il y aurait plusieurs thèses à écrire sur ces questions de l'adaptation versifiée...