

Les arts poétiques en France au XVIII^e siècle

Annie Becq

Volume 22, Number 3, Winter 1990

Ars poetica

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500912ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500912ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Becq, A. (1990). Les arts poétiques en France au XVIII^e siècle. *Études littéraires*, 22(3), 45–55. <https://doi.org/10.7202/500912ar>

Article abstract

The author regards the fundamental tenets of Boileau's aesthetic as a repudiation of the neo-Aristotelean normative System. A misunderstanding of this aesthetic and its misidentification as normative poetics by La Harpe conduce to a false vision of Stendhal as both a failed classicist (as writer of tragic, comic and epic fragments) and a successful creator of "novels" and "taies" (and as such delivered from the shackles of classical aesthetics). In fact, Stendhal never ceased to adhere to Boileau's innovative aesthetic. Combined with the aesthetics of Shakespeare and Cervantes, it leads him to produce the "textes fleuves" to which the name of novels has been given.



LES ARTS POÉTIQUES EN FRANCE AU XVIII^e SIÈCLE

Annie Becq

■ Il suffit de consulter la bibliographie de la littérature française du XVIII^e siècle d'A. Cioranescu¹ pour ne pas douter de la présence massive à cette époque du métadiscours sur ce qui est alors désigné par les syntagmes « ouvrages de l'esprit », « belles-lettres », parfois « littérature ». De quoi cette prolifération est-elle l'indice ? Ne serait-ce pas d'une espèce de crise du mode d'écriture dit « art poétique », dans la mesure où ses présupposés, déjà habités de tensions, seraient devenus l'objet de soupçons ? Il est en effet notable que dans les multiples titres énumérés par la bibliographie moderne, et même dans le sous-ensemble intitulé précisément « Art poétique », ce syntagme n'apparaît pratiquement pas. En revanche, à côté du terme « Poétique » affecté de déterminants comme « française », « pour dames », « à la mode », « élémentaire », « prise dans ses sources », etc., sont mentionnés les titres les

plus divers. On peut donc postuler que le XVIII^e siècle, probablement à la suite des discussions de fond ouvertes par la Querelle des Anciens et des Modernes, a vu l'éclatement de cette espèce de discours qui a revêtu de multiples formes dont la diversité est fonction de transformations plus ou moins profondes de la manière de poser les problèmes.

L'abbé Trublet, à qui Voltaire a infligé l'image d'un infatigable et stérile compilateur, ne manquait pas de perspicacité en signalant vers le tournant du siècle la coexistence de diverses espèces de rhétoriques et de poétiques :

Les premières, scolastiques, détaillées [...]. Les secondes générales et qui se bornent à bien exposer les premiers principes de l'art. Les troisièmes philosophiques et qui contiennent des réflexions fines sur les causes du plaisir ou du dégoût que donnent les ouvrages d'éloquence et de poésie (Trublet, p. 204-205).

¹ Première partie, « Généralités » ; section X, rubriques « Rhétorique » et « Poésie », laquelle comprend une partie intitulée « Art poétique ».

On peut penser que le premier type admet les présupposés de ce qu'on peut entendre par art poétique au sens le plus strict. Parler d'art² à propos de poésie, c'est admettre l'existence de procédés, la possibilité de les formuler et de les enseigner, ce qui implique une conception pour ainsi dire artisanale de l'activité poétique. L'art poétique est un discours à dimension essentiellement didactique qui codifie les diverses pratiques d'écriture, en vue de leur meilleure réalisation possible. Celles-ci ne se constituent pas seulement dans ce que notre modernité entend par « poésie ». Ce terme désigne à l'âge classique un champ beaucoup plus vaste, défini par un système d'oppositions à d'autres types de discours, qui ne trouve pas son principal fondement dans le fait qu'il s'agit de discours versifié. Il se distingue du champ de l'éloquence et de tout ce qui, outre ce secteur, ne se formule pas en vers ; ce qui ne veut pas dire que l'objet spécifique des arts poétiques soit le poème, en entendant par là un type de discours que notre modernité spécifie par l'autotélicité³ (ce que R. Jakobson appelle fonction poétique du message, la « mise en avant du matériau linguistique »), dont les opérateurs les plus évidents relèvent de la versification. La « poésie » dont les poétiques balisent et réglementent le champ a le sens minimal de discours versifié et c'est à l'intérieur de cette catégorie vague de poème qu'on

voit des discours, estimés dignes d'être soumis à cette codification moins parce qu'ils sont en vers que parce qu'ils traitent de tel ou tel objet, se distribuer en fonction de distinctions précises touchant le contenu du message et la manière de l'énoncer. Aussi le terme de poème admet-il constamment des qualificatifs : il peut être narratif ou dramatique, selon la manière dont il représente l'objet que sont les actions humaines, mais aussi didactique, lyrique. Malgré le souci d'observer les codes rigoureux qui règlent l'expression et où se manifeste une certaine préoccupation de la présence du langage, « la matérialité du texte n'est ici que lieu de passage. L'énoncé fictionnel ne fonctionne pas autrement que le message à fonction référentielle » (Pelletier, p. 52), et l'âge classique assigne à ce qu'il appelle poésie une visée représentative à laquelle se subordonne le souci de la forme linguistique. C'est la fonction référentielle qui est perçue comme dominante dans ces messages, lesquels, de ce fait, n'entretiennent pas une relation de discontinuité absolue avec, par exemple, un discours scientifique ou philosophique. L'écart qui constitue leur différence, ou plutôt l'excellence des plus « grands », serait en fait celui de la fiction par rapport à la réalité, le fait qu'ils visent, non la réalité immédiate, mais la réalité des essences. Il ne saurait s'agir de l'écart absolu produit par l'effort pour soustraire le message à toute

2 C'est-à-dire, on le sait, en langue classique selon Furetière par exemple, d'« amas de préceptes, de règles, d'inventions et d'expériences, qui étant observés font réussir aux choses qu'on entreprend » ou encore, selon l'*Encyclopédie*, « si l'objet est exécuté - par opposition à "science" où l'objet est "contemplé" - la collection et la disposition technique des règles selon lesquelles il est exécuté ».

3 J'emprunte à A.-M. Pelletier ce terme dont la parfaite univocité évite les inconvénients de « littéraire » ou de « poétique », ainsi que la définition citée entre parenthèses (p. 31).

sémantisation mimétique. Ces différents « poèmes » se distribuent et s'articulent plus ou moins heureusement en systèmes dont les arts poétiques décrivent les classements et les hiérarchies, en un discours qui légifère dans l'intemporel. Or il s'agit d'art, c'est-à-dire de techniques et de conventions, ce qui devrait inscrire cette réflexion dans le champ de l'histoire ; mais cet art est entendu comme en continuité parfaite avec la « nature », et, lorsqu'un pédagogue de haut niveau comme Gaullier publie ses *Règles de poétique tirées d'Aristote, d'Horace, de Despréaux et d'autres célèbres auteurs*, il n'envisage absolument pas que ce qu'elles préconisent puisse ne pas coïncider avec « ce qui plaît » (voir l'Avertissement).

De ces exposés détaillés, programmés par le titre même d'art poétique, si l'on en croit Jaucourt, qui présente celui d'Horace comme ne contenant pas, malgré son titre, « les règles détaillées de tous les genres ». Trublet distingue les poétiques « générales » qui se bornent à « bien exposer les premiers principes de l'art ». Cette limitation n'a rien de répréhensible, au contraire, puisqu'elle ne manifeste pas seulement le souci de rendre plus accessible un savoir technique hérissé de jargon, mais surtout une visée philosophique : l'attention aux « principes » ressortit à une élévation du débat ; l'exemple d'Horace qui, traitant sa matière en « homme supérieur », s'est, selon Jaucourt, élevé « par des vues philosophiques au-dessus des menues analyses » et s'est porté d'emblée aux « principes », illustre bien le passage du type II au type III des poétiques distinguées par Trublet. L'exposé des « principes » se complète alors d'un effort d'analyse des « causes du

plaisir ou du dégoût que donnent les ouvrages d'éloquence et de poésie ». Il s'agit de poétique philosophique, et la recherche des « principes » n'est pas l'exposé de normes absolues mais celle des conditions de possibilité psychologique d'expériences vécues et constatées.

Ce type de questionnement ouvre l'espace du nouveau secteur du savoir qui s'appellera « esthétique », puisqu'il s'agit ici, non d'enseigner comment écrire en observant des règles dont personne ne songe à interroger la validité, mais justement d'examiner leurs fondements, ce qui revient à poser les problèmes de l'expérience et de la nature du beau. S'il est douteux, comme l'ont prétendu les Modernes dans la Querelle, que les ouvrages des Anciens constituent des modèles universellement et éternellement valables, il importe, pour contester ou défendre leur autorité, de déplacer le débat à ce niveau et d'affronter ces questions fondamentales, en renouant ainsi, par-dessus les arts poétiques, avec la réflexion théorique ouverte en Occident par l'*Hippias majeur*. De là, au XVIII^e siècle en France, l'émergence d'un nouveau discours qui adopte des formes diverses et se situe en porte-à-faux par rapport à celui des arts poétiques proprement dits, qu'il parasite, englobe et tend à évincer.

On ne saurait en faire un inventaire exhaustif. Rappelons les grands exposés systématiques du Père André (*Essai sur le Beau*, 1741) et de l'abbé Batteux (*les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746), qui abordent, hors de toute considération d'autorité, le problème de la nature du beau, selon, respectivement, les deux grandes traditions de l'augustinisme

platonicien et de l'aristotélisme. Il est notable que le niveau de généralité où se situent ces analyses amène à envisager la poésie moins en elle-même que du point de vue de ses analogies avec les produits d'autres activités artistiques : la musique, l'architecture, la peinture en particulier. L'abbé Dubos a associé cette dernière à la poésie dès 1719, dans un ouvrage constamment réédité qui adoptait la forme plus souple de « réflexions » sur la poésie ou la poétique. La présence de ce terme dans la majeure partie des titres d'ouvrages est certainement significative : rester à distance, ne s'enfermer ni dans l'inventaire des règles ni dans un système d'« esthétique » avant la lettre, non seulement par phobie du pédantisme d'écrivains mondains soucieux de ne pas effaroucher les éventuelles lectrices, mais pour préserver la liberté et l'acuité d'analyses partielles que ces hommes de goût et de culture mènent parfois fort loin.

Ainsi Fontenelle (p. 201-202), dans le cadre des débats sur la poésie au début du XVIII^e siècle⁴, a posé admirablement le problème en termes de plaisir (« on aime »). Il ne sacrifie pas les exigences du plaisir (même si « tout cela semble assez bizarre ») à des considérations « raisonnables » qui, lorsqu'il s'agit de la contrainte imposée par la rime, font paraître illusoire ces exigences. Il en distingue bien la nécessité profonde : il y a un plaisir spécifique de la poésie qui vient de ce qu'elle est un langage contraint (« on aime à voir que l'art tienne le poète contraint ») et que « la seule idée de la difficulté donne de l'agrément aux rimes qui

naturellement n'en ont aucun ». Ce terme d'*idée* dénote bien l'intuition que le plaisir esthétique ne s'identifie pas au seul agrément sensoriel (« naturel ») : il a sa source dans une représentation plus ou moins obscure, on dirait fantasmatique. Affaire non de sensation mais de calcul : peut-être le plaisir, pour être éprouvé, exige-t-il quelque chose comme une compensation, laquelle doit demeurer cachée car elle relève de transactions irrationnelles, dans la mesure où ce plaisir aurait à voir avec une transgression touchant l'usage du langage. N'est-il pas notable en effet que les rimes déplaisent en prose (discours qui ne subvertit pas le sens de la chaîne parlée), car elles y sont senties comme négligences ? Du fait que, lorsque la contrainte s'affiche, la raison en fait des gorges chaudes, Fontenelle conclut qu'elle doit se cacher tout en restant présente et formule cette intuition en termes d'opposition d'un plaisir « naturel » à un plaisir « artificiel », homologue à celle de beautés « naturelles du discours » (consistant dans l'adéquation du langage aux choses, propre à satisfaire la raison) à la beauté issue du « caprice de l'art », artifices de la rime et des mesures, « par la seule raison qu'elles gênent le poète et que l'on sera bien aise de voir comment il s'en tirera ».

Lecteur de Fontenelle, Rémond de Saint-Mard met aussi l'accent sur le plaisir, aux « sources » duquel sa poétique cherche à remonter. Il connaît le prix de la contrainte (« Une idée qui est belle au milieu des chaînes qu'on lui a mises, nous en paraît encore plus belle, nous

4 Voir R. Mercier, « la Querelle de la poésie au début du XVIII^e siècle ».

l'aimons mieux de ce que la contrainte où on l'a réduite, ne lui a rien fait perdre de ses grâces », p. 46) et soupçonne que le plaisir pris à la représentation sublime d'Ajax provoquant le Soleil au combat, attitude déraisonnable s'il en est ⁵, n'est pas étrangère à un « fond d'impiété » mal endormi par la religion et qui « se réveille toujours avec plaisir » ; et même, « qui sait si sourdement et à l'insu de la raison, on ne continue pas de le goûter encore ». La poétique qu'il commet est « d'une nature singulière » (« Avertissement », tome IV, p. XX), d'autant plus propre à évincer les poétiques traditionnelles que, de fait, en dépit du déplacement du questionnement que nous avons déjà noté, on n'a pas changé d'espace théorique : ce type de réflexion qui disqualifie les arts poétiques n'est pas non plus, à proprement parler, un discours esthétique, pas plus qu'il n'ouvre sur la conscience de la dimension historique des phénomènes. La finalité en reste d'ordre pratique et on n'est pas sorti de la recherche des règles :

On n'y donnera point de règles [écrit Saint-Mard de son ouvrage], mais on remontera aux impressions d'après lesquelles elles ont été faites, on tâchera de trouver la source du plaisir que nous donnent les différents genres de poèmes, ce qui bien exécuté vérifierait et constaterait les règles et serait d'une grande utilité pour fixer le goût, qui n'a jamais tant eu besoin de l'être (*ibid.*).

On cherche des essences, non des archétypes platoniciens mais des dispositions psychologi-

ques universelles, c'est-à-dire « naturelles », à partir desquelles déduire des règles de production d'une efficacité absolue. On espère assigner un point fixe au beau. Ne doutant pas de l'existence d'une beauté absolue, Fontenelle rêve d'une poétique idéale, capable d'atteindre et de formuler son essence secrète, besogne « d'une vaste étendue et d'une fine discussion » (p. 128) et, dans la deuxième moitié du siècle, l'article « Anciens » du *Supplément de l'Encyclopédie*, emprunté à l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Sulzer, continue à affirmer la validité universelle de « règles fondamentales du goût » qui « découlent des attributs invariables de l'esprit humain ».

Les arts poétiques sont comme gangrenés par ces poétiques nouvelles qui les englobent dans un discours théorique qui remonte plus haut et « ratisse » plus large, au détriment des aspects taxinomiques et didactiques. Voir par exemple comment l'abbé Dubos se soucie manifestement fort peu des classements dans la brève section de ses célèbres *Réflexions* qu'il consacre aux différents genres de poésie ⁶, à savoir, nous dit-il, l'élégiaque, le bucolique, le dogmatique, l'épigrammatique, pour envisager peu après les subdivisions suivantes : tragédie, comédie, poème épique, pastorale et épilogue. On observe un éclatement en « poétiques particulières », comme le dit Saint-Mard à propos de La Motte, dont les différents discours traitent de l'églogue, de la tragédie, de l'ode. Les arts poétiques survivent à condi-

⁵ Il en tombe bien d'accord avec le Père Bouhours. Voir son chapitre sur l'ode au tome V de l'édition des *Ceuvres complètes*, p. 10-11, note.

⁶ C'est la huitième dans l'édition de 1770.

tion de s'isoler et de s'assigner une mission nettement pédagogique : ainsi l'abbé Batteux, qui a d'abord publié son traité des *Beaux-Arts réduits à un même principe*, lui adjoint, sous le titre global de *Principes de littérature*, quatre volumes d'« applications détaillées » du « principe de l'imitation » exposé dans le premier (voir l'avertissement au début du vol. II). C'est un « cours de belles-lettres » dont les sept traités recouvrent « toute la poétique », en proposant des définitions et des exemples réputés plus efficaces que les préceptes. C'est un ouvrage encore plus scolaire qu'on trouve en 1804 sous le titre de *Poétique française* ; l'auteur, Domairon, a déjà publié en 1784 des *Principes généraux des belles-lettres*, secteur qu'il divisait en prose et vers et dont le deuxième volet est repris de manière détaillée dans le second ouvrage. Prévue pour la deuxième année du cours de belles-lettres, la *Poétique* de Domairon ne vise pas moins qu'une autre à apprendre à écrire, puisqu'à l'âge classique et encore dans les premières décennies du XIX^e siècle, l'enseignement de la « littérature » n'ouvre pas sur la production d'un métadiscours critique mais sur l'écriture elle-même (Lejeune, dans *le Français aujourd'hui*).

La poétique aurait pu prendre un nouvel essor en se modifiant radicalement, comme cela s'esquisse en 1763 – sans lendemain à ma connaissance – dans la *Poétique française* de Marmontel. Cas exceptionnel et méritant plus d'attention qu'il n'en a, apparemment, suscité, dans la mesure où la perspective adoptée,

au moins dans un chapitre central, n'est précisément ni celle du didactisme de l'art poétique traditionnel ni celle d'une remontée aux sources psychologiques du plaisir. L'avant-propos exprime le souci de ne renier aucun héritage et, loin de manifester du mépris pour les érudits de la Renaissance, il salue en eux de « bons esprits » dont les écrits ne doivent leur caducité qu'aux progrès qu'ils ont eux-mêmes impulsés : « C'est grâce aux lumières qu'ils nous ont transmises que leurs écrits ne sont plus de saison » ; même la dialectique de l'École se voit réhabilitée : loin de nuire au « progrès des lettres », elle a « servi à débrouiller le cahos [*sic*] de l'Antiquité ». Des prédécesseurs qu'il énumère, d'Aristote à La Motte⁷, il retient Aristote, Horace et Boileau, qu'il résume, mais se réclame essentiellement de la raison, du sentiment et de la nature. Respectueux des grands modèles, il n'en a pas la superstition et ne juge pas l'esprit philosophique dangereux pour la poésie ; loin des querelles du premier demi-siècle, ce discours a la sérénité d'un projet proprement théorique qui cherche non seulement à classer les différentes productions poétiques mais à comprendre le fonctionnement de ces discours, soit ramener « le divers au simple », ce qui revient à en formuler la loi :

Une poétique digne de notre âge serait un système régulier et complet où tout fût soumis à une loi simple et dont les règles particulières, émanées d'un principe commun, en fussent comme les rameaux. Cet ouvrage philosophique est désiré depuis longtemps et le sera peut-être encore longtemps (I, p. 4).

7 Aristote, Casteletro, Dacier, Le Bossu, Corneille, Vida, Scaliger, Horace, Despréaux, La Fresnaye, Gravina, La Motte.

Pour produire un classement, Marmontel s'appuie sur la notion de ce qu'il appelle, dans l'important chapitre XI qui ouvre la deuxième partie, « formes du discours poétique » dites « primitives », entendons par là les éléments constitutifs de celui-ci, quelque chose qui ressemble assez aux formes dont parleront les Formalistes russes (voir *Théorie de la littérature*). Il en discerne deux fondamentales : le « monologue » et la « scène », qui se distinguent en fonction de la nature de l'allocutaire : pour qu'il y ait scène, et non monologue, il suffit que soit supposé un allocutaire autre que le locuteur lui-même. À son tour, la scène se subdivise en dialoguée ou non. Il s'agit d'isoler des modalités d'énoncés primitives et foncièrement distinctes, des traits formels susceptibles de fonctions différentes. Il est en effet intéressant de voir Marmontel montrer que ces formes circulent d'un genre à l'autre (ce qui lui fait prévoir l'objection éventuelle de « confondre les genres », t. II, p. 70) ; ainsi ce qu'il appelle monologue n'est pas monopolisé par le poème dramatique : il est également présent comme élément constitutif dans les poèmes pastoral, lyrique, élégiaque ; en revanche, il est exclu de ce que Marmontel appelle le poème méthodique : épître sérieuse, poème didactique, épique simple. Quant au dialogue, à savoir un aspect possible de la « scène », il n'est pas non plus réservé au poème dramatique et il structure le dialogue philosophique, l'églogue, la pastorale. Si l'allocutaire est absent, on est dans le cas de la scène non dialoguée, structure de base non seulement du poème dramatique qui les réalise toutes, mais aussi de l'épître, du poème épique, du poème didactique, du poème

dit pathétique. Sont mentionnées également (p. 75sq.) d'autres formes dont la relation avec les deux premières n'est pas précisée : la définition, l'image et la description (qu'on peut grouper autour de la même fonction de « faire connaître une chose », soit « par ses propriétés », soit « telle qu'elle tombe sous les sens »), et la narration ou « exposé des faits », par opposition à « l'exposé des choses » qu'est la description, laquelle peut se présenter incluse dans une narration. Les premières sont dites convenir à tous les genres de poésie mais surtout au poème didactique. Quant à la narration, dominante dans le poème épique, elle n'est qu'accidentelle dans le poème dramatique.

Il y a bien ici une tentative pour produire de nouvelles distributions autour de critères plus homogènes, qui témoigne d'une certaine ambition théorique et constitue l'amorce – sans prolongement immédiat, à ma connaissance – d'une poétique, science de la littérature. Il ne s'agit ni de décrire l'usage contemporain, avec ou sans rapport à un passé, ni de viser à l'efficacité pratique directe, mais de se situer à la source du fonctionnement même des discours poétiques – au sens classique large –, d'en comprendre le système pour produire une espèce de combinatoire dans l'absolu, hors histoire. Se manifeste ici ce que Philippe Lejeune appelle l'illusion théorique, rêve d'efficacité suprême par la maîtrise de l'ensemble des possibles (« Autobiographie et histoire littéraire »). La distinction de ces « formes primitives » ne constitue cependant pas le principe structurant de la poétique de Marmontel, puisqu'après ce chapitre XI, dont le contenu me paraît assez exceptionnel à cette date, le deuxième

volume se poursuit par l'examen successif des modes d'écriture en usage, du point de vue de la meilleure adaptation des moyens d'expression à leur fin spécifique. L'auteur y reprend en général le contenu des articles qu'il avait fournis à l'*Encyclopédie* : tragédie, épopée, opéra, comédie, ode, fable, églogue, élégie, poème didactique, poésies fugitives - c'est-à-dire épître familière -, conte, épigramme, madrigal, sonnet, chanson, auxquels il ajoute l'inscription et l'épithaphe, traités selon un ordre qui reflète plus ou moins les classements hiérarchiques des poétiques traditionnelles et leur distribution en poésie narrative, dramatique, lyrique, didactique et... fugitive.

Il faudrait étudier les modifications plus ou moins profondes de ces systèmes afin d'apprécier leur relation possible avec des projets autres que le seul projet pédagogique de transmettre une tradition. On peut retenir, pour clore cet examen rapide, le cas de l'*Encyclopédie*, qui contient aussi quelque chose comme une poétique, dont il faudrait regrouper les éléments épars dans de multiples entrées, articulées jusqu'à un certain point par le célèbre système des renvois, et dont le « Système figuré des connaissances humaines » ou *arbre encyclopédique* déploie dans l'espace les grandes divisions constructives. Divers projets s'y confortent ou s'y contrarient : de façon générale, la dimension historique proprement dite ne peut qu'être sacrifiée et subsiste sous forme de généalogie des divers secteurs du savoir en fonction des trois facultés maîtresses (mémoire, raison, imagination) d'un Homme universel, situé hors du temps, ce qui peut s'adapter aux exigences d'un ordre encyclopédique, figuré

dans la simultanéité de l'espace d'un tableau. Touchant les pratiques discursives dites poétiques, l'effort pour les décrire et les comprendre en fonction de leur situation dans l'histoire s'est réfugié dans le discours des entrées ou dans le survol historique global de la deuxième partie du « Discours préliminaire ». Le classement proposé par le « Système figuré », sans rompre radicalement avec les taxinomies traditionnelles, manifeste des préoccupations différentes. En premier lieu, il adopte une perspective très générale, dans la voie ouverte par les théoriciens des beaux-arts, pionniers de ce qui s'appellera l'esthétique : sont désignées comme poésie toutes les productions de l'imagination, ce que confirme l'« Explication détaillée du système des connaissances humaines » :

Nous n'entendons ici par poésie que ce qui est fiction. Comme il peut y avoir versification sans poésie, et poésie sans versification, nous avons cru ne devoir regarder la versification que comme une qualité du discours et la renvoyer à l'art oratoire. En revanche, nous rapporterons l'architecture, la musique, la peinture, la sculpture, la gravure, etc., à la poésie ; car il n'est pas moins vrai de dire du peintre qu'il est un poète, que du poète qu'il est un peintre, et du sculpteur ou graveur, qu'il est un peintre en relief ou en creux, que du musicien qu'il est un peintre par les sons. Le poète, le musicien, le peintre, le sculpteur, le graveur, etc., imitent ou contrefont la nature.

Touchant la poésie proprement dite, si la distinction traditionnelle en narrative et dramatique, héritée d'Aristote, est conservée, il est notable qu'elle ne s'assortit d'aucune hiérarchie (le poème épique voisine avec l'épigramme dans la catégorie *poésie narrative*) et qu'apparaît une troisième rubrique : la poésie

parabolique, regroupant essentiellement les allégories. En revanche, celle de poésie lyrique, au statut précaire (Aristote n'en parle pas) se trouve, semble-t-il, absorbée par la poésie narrative, si on remarque la présence dans ce groupe du madrigal, ainsi que celle d'un « etc. » à la faveur duquel on peut évoquer les absents manifestes : ode, élégie, épître... etc. Cet « etc. », empreint d'une certaine désinvolture, manifeste probablement le refus des énumérations exhaustives et de la manie taxinomique, inspiré par un souci de simplification qui ramène l'ensemble des pratiques discursives à quelques attitudes fondamentales d'énonciation, que l'on dira volontiers « naturelles ». Ainsi l'article « Chanson », œuvre en majeure partie d'un « S » qui n'est autre que Rousseau, insiste sur le fait que l'usage des chansons est « fort naturel à l'homme » (« il n'a fallu pour les imaginer que déployer ses organes et fixer l'impression dont la voix est capable, par des paroles dont le sens annonçât le sentiment qu'on voulait rendre ou l'objet qu'on voulait imiter ») et que « toute la poésie lyrique n'était proprement que des chansons » : réduction au même dénominateur de Thespis, Pindare, Sapho, Anacréon, etc., qui, loin d'être péjorative, exprime le souci de remonter à une essence originelle qui se manifeste diversement, à telle époque, dans l'histoire. La notion de forme naturelle ne peut que discréditer les arts poétiques qui multiplient les subdivisions et prétendent à une exhaustivité que l'« etc. » du tableau de l'*Encyclopédie* peut être également présumé démentir. Même s'ils ne sont que la manifestation d'une essence originelle, des modes d'écriture nouveaux peuvent apparaître. Notons en effet

que le « Système figuré » ouvre ses colonnes à des productions modernes jusqu'alors maintenues hors des inventaires : l'opéra et surtout le roman, dont on peut présumer qu'il s'agit non seulement des vieux romans en vers mais des modernes en prose, que Domairon admet explicitement en 1784 au rang des belles-lettres. On retrouve le problème du privilège du vers qui, on le sait, ne s'impose pas dans le cadre d'une conception de la poésie dont l'essence est l'imitation, laquelle ne signifie pas reproduction exacte et « servile ».

On pourrait invoquer le témoignage de Dubos (« la rime n'imité rien », p. 74), Batteux, Jaucourt, de Marmontel, à la suite d'Aristote, et de bien d'autres, sans parler de l'attaque en règle menée dès le début du siècle par Fontenelle et La Motte contre les entraves arbitraires de la versification, au nom de l'expression libre et rigoureuse d'une pensée qui constitue, dans sa riche plénitude signifiante, le caractère fondamental de la beauté. Ce débat, poursuivi dans la deuxième moitié du siècle par des philosophes comme d'Alembert, a revêtu une violence propre à révéler qu'il s'enracinait ailleurs que dans des querelles d'esthètes. J. Wagner a bien analysé, depuis le point de vue des rédacteurs du *Journal encyclopédique*, en quoi l'usage du « langage des dieux » constituait un enjeu non négligeable dans le combat contre les rationalistes de l'« aube des Lumières » puis les philosophes : il s'agissait pour un Fréron - et déjà, ajouterons-nous, pour un Lefranc de Pompignan ou un Desfontaines - de disqualifier le discours rationaliste et philosophique en proclamant son incompatibilité foncière avec le discours poétique traditionnel, haute-

ment valorisé par l'opinion. J. Wagner a bien montré comment, entre 1755 et 1760, Pierre Rousseau se bat sur deux fronts : l'un représenté par des gens comme d'Alembert, qui

auraient tendance à se débarrasser d'une pratique linguistique d'un intérêt sans proportion avec la quantité d'énergie dont elle exige la dépense ; et l'autre qui ne souhaiterait qu'un malheur à la culture moderne : l'incapacité à donner au beau langage les meilleures conditions d'épanouissement,

en vue de mobiliser le prestige de valeurs poétiques plus profondes qui ne passent pas par la versification et peuvent s'intégrer au mouvement de la pensée et de la culture vivantes. Dans ces luttes, les discours ou les odes de La Motte par exemple, sur « l'Abus de la poésie », sur « l'Enthousiasme », sur « l'Éloquence » qui doit « donner la loi » à « tous les ouvrages », etc., peuvent passer, sinon pour des arts poétiques en règle, pour des manifestes d'auteur tentant d'imposer sa doctrine. Ce serait aussi le cas de nombreux écrits de Voltaire qu'un polygraphe contemporain, J. Lacombe, nous rend le service dès 1766 de rassembler et condenser en une *Poésie de M. De Voltaire*, promu « grand maître de notre littérature ». L'avertissement de cet ouvrage substantiel⁸ le présente comme « la Poétique la plus complète peut-être et sans

doute la plus lumineuse que nous ayons dans notre langage », et nous fournit un témoignage de cette espèce d'éclatement de l'art poétique en discours individuels : « Le public doit la recevoir avec plaisir dans un temps où chaque poète s'empresse de donner ses réflexions sur l'art auquel il s'adonne ». Touchant le mode d'écriture qui s'affirme et triomphe au XVIII^e siècle, à savoir le roman, il n'est pas illicite de considérer aussi comme des manifestes les interventions individuelles d'écrivains comme Crébillon fils, Marivaux, Diderot ou Rousseau, lesquelles ont pris les formes les plus diverses : préface des *Égarements*, propos de la narratrice de la *Vie de Marianne*, éloge d'un modèle étranger comme Richardson par l'auteur de *la Religieuse* ou de *Jacques le fataliste*, dont l'écriture romanesque est en même temps critique d'un romanesque périmé et donne à voir la difficulté à dire le réel à la troisième personne, préface dialoguée de *la Nouvelle Héloïse*, etc.

Encore mentionnés dans la catégorie des poèmes didactiques⁹, retenus en tant que capables non seulement d'énoncer mais de « peindre » des idées abstraites (Marmontel, III, ch. XX), les arts poétiques disparaissent du classement proposé par le « Système figuré » de l'*Encyclopédie*, avec au reste la catégorie même de poème

8 En voici le sous-titre : *Observations recueillies de ses ouvrages concernant la versification française, les différents genres de poésie et de style poétique, le poème épique, l'art dramatique, la tragédie, la comédie, l'opéra, les petits poèmes et les poètes les plus célèbres anciens et modernes.*

9 Par Rémond de Saint-Mard, qui remarque toutefois que tout, et singulièrement les préceptes d'un art poétique, « n'est pas bon à mettre en vers » (p. 70-71) ; par l'abbé Batteux, qui ne laisse pas d'y voir une « usurpation que la poésie a faite sur la prose », laquelle est « le moyen le plus sûr et le plus facile » pour instruire, et de présenter la jonction des connaissances et du discours versifié comme purement accidentelle, c'est-à-dire due à l'existence d'individus comme Hésiode, Lucrèce ou Virgile (*Principes de littérature*, III, p. 301-302) ; ou par Marmontel, qui fait voisiner les poèmes d'Horace et de Boileau avec le *De natura rerum*, les *Géorgiques* ou *l'Art de peindre* de Watelet (dont Diderot fait en 1760 un compte rendu dans la *Correspondance littéraire* en l'appréciant aussi en tant que poème).

didactique. Pour en retrouver les éléments, il faut se reporter à la colonne des savoirs procédant de la « raison » et, plus précisément, à quelques aspects de « l'art de communiquer », qui, à côté de « l'art de penser » et de « l'art de retenir », relève de la « logique ». Il s'agit de la « prosodie », subdivision de la « grammaire », « science de l'instrument du discours », et de la « mécanique du vers ou versification », subdivision de la « science des qualités du discours ».

À côté de sa perpétuation sous une forme réduite pédagogique, l'art poétique devient une espèce de science et il est normal que ce métadiscours critique et heuristique que nous avons vu se présenter souvent comme un propos latéral, non systématique, visant des objets partiels, lui-même fragmentaire (réflexions, lettres, articles de dictionnaires, etc.), adopte l'expression non versifiée qui convient, comme le note pertinemment Marmontel en 1763 (I, p. 7), à l'exposé analytique approfondi.

Sources et références

- ANDRÉ, le P., *Essai sur le Beau où l'on examine en quoi consiste précisément le beau dans le physique, dans le moral, dans les ouvrages de l'esprit et dans la musique*, Paris, Guérin, 1741.
- BATTEUX, l'Abbé, *les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, Durand, 1746), suivi de *Principes de littérature*, 5 volumes, 1774 (5^e édition).
- DOMAIRON, *Principes généraux des belles-lettres*, 1784.
- - - - -, *Poétique française*, 1804.
- DUBOS, l'Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Pissot, 1770 [1719].
- FONTENELLE, « Réflexions sur la poétique », dans *Œuvres*, III, Paris, Brunet, 1742.
- JAUCOURT, article « Poétique » dans l'*Encyclopédie*.
- GAULLYER, *Règles de poétique tirées d'Aristote, d'Horace, de Despréaux et d'autres célèbres auteurs*, Paris, Quillau, 1728.
- LACOMBE, J., *Poésie de M. De Voltaire [...]*, 1766.
- LEJEUNE, Philippe, dans *le Français aujourd'hui*, 28 (janvier 1975).
- - - - -, « Autobiographie et histoire littéraire », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre 1975, p. 903-930.
- MARMONTEL, *Poétique française*, 1763.
- MERCIER, R., « la Querelle de la poésie au début du XVIII^e siècle », dans *Revue des sciences humaines*, janvier 1969.
- PELLETIER, A.-M., *Fonctions poétiques*, Paris, Klincksieck, 1977.
- RÉMOND DE SAINT-MARD, « la Poétique prise dans ses sources », dans *Œuvres complètes*, IV, Amsterdam, Mortier, 1749.
- [ROUSSEAU], article « Chanson » dans l'*Encyclopédie*.
- *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil (Tel quel), 1965.
- TRUBLET, Abbé, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, III, Paris, Briasson, 1754.
- WAGNER, J., « le Discours sur la poésie dans le *Journal encyclopédique* de 1756 à 1760 », dans *Œuvres et critiques*, VII, 1 (*Lectures de la poésie du XVIII^e siècle*), 1982.