



HAL
open science

La muse géomètre. L'épopée dans l'Europe du XVIIIe siècle

Dimitri Garncarzyk

► **To cite this version:**

Dimitri Garncarzyk. La muse géomètre. L'épopée dans l'Europe du XVIIIe siècle. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA100 . tel-02147397

HAL Id: tel-02147397

<https://theses.hal.science/tel-02147397>

Submitted on 4 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE 120 : Littérature française et comparée
ÉQUIPE D'ACCUEIL 174 : Centre d'Études et de Recherches Comparatistes

Dimitri GARNCARZYK

La Muse géomètre.
L'épopée dans l'Europe du 18^e siècle.

Thèse de doctorat en littérature générale et comparée

sous la direction de

Mme Françoise LAVOCAT

soutenue le 5 novembre 2018

devant un jury composé de :

M. Roman DĄBROWSKI,	<i>profesor doktor habilitowany (Uniwersytet Jagielloński)</i>	
M. Alain GÉNÉTIOT,	professeur des Universités (université de Lorraine),	rapporteur
Mme Florence GOYET,	professeure des Universités (université de Grenoble)	
Mme Françoise LAVOCAT,	professeure des Universités (Sorbonne Nouvelle),	directrice
M. Larry F. NORMAN,	<i>Frank L. Sulzberger Professor (University of Chicago),</i>	rapporteur
M. Alexandre STROEV,	professeur des Universités (Sorbonne Nouvelle)	

RÉSUMÉ

La Muse géomètre.

L'épopée dans l'Europe du 18^e siècle.

Cette thèse souhaite se situer au croisement des études épiques et des études sur les classicismes européens du 18^e siècle. Du point de vue des études épiques, l'épopée est un genre qui s'intègre efficacement dans un tissu social qu'il problématise. Du point de vue des études classiques, l'épopée est un genre abstrait, toujours désiré mais jamais réalisé au 17^e et 18^e siècles malgré d'abondants discours théoriques ; les échecs du genre sont ainsi régulièrement attribués à sa surthéorisation. Pourtant il existe bien des épopées régulières au 18^e siècle, même si celles-ci sont souvent des poèmes héroïcomiques. Sur la base d'un corpus français, anglais, danois et polonais, la thèse entend montrer que les règles du genre épique développées par des théoriciens classiques du 18^e siècle comme Charles Batteux ou Franciszek Xawery Dmochowski sont à la fois productives et efficaces. Loin d'être un pur exercice de forme, une épopée composée dans les règles est un texte en prise sur son temps : le sens découle de la forme. On tente reconstitue ainsi une « lisibilité classique », c'est-à-dire de lire les épopées du 18^e siècle dans l'horizon d'attente normatif constitué par les poétiques du classicisme.

Mots-clés :

épopée

Krasicki

poétique

classicisme

héroïcomique

18^e siècle

ABSTRACT

A Geometric Muse.

The Epic Genre in 18th-century Europe.

This thesis aims to be at the crossroads of epic studies and studies on European classicism of the 18th century. From the point of view of epic studies, the epic is a genre that integrates effectively into the social fabric and questions it. From the point of view of classical studies, the epic is an abstract genre, always desired but never realized during the 17th and 18th centuries, despite an abundance of theoretical discourse; the failures of the genre are thus regularly attributed to its over-thinking. Yet there are many regular epics in the 18th century, although most are heroicomic poems. On the basis of a French, English, Danish and Polish corpus, the thesis aims to show that the rules of the epic genre developed by neoclassicists in the 18th century such as Charles Batteux and Francisek Xawery Dmochowski are both productive and efficient. Far from being a pure exercise of form, an epic composed following the rules is a text caught in its time: meaning comes from the form. We attempt to recreate a “neoclassical readability”, that is to say, to read the epics of the 18th century in the normative expectation horizon constituted by the poetics of classicism.

Keywords :

epic
Krasicki
poetics
neoclassicism
heroicomic
18th century

La Muse géomètre.

L'épopée dans l'Europe du 18^e siècle.

THESIN HANC

est primis meis magistris latinæ ac græcæ linguæ,

D.o *Olivo Troisemaine,*

D.æ *Mariæ Christinæ Godefroy,*

sine quibus grammaticus non fuisset ;

est matri *Catharinæ*, forti ac prudenti, cujus sine exemplo thesin forte non incepissem ;

est amicæ *Laurinæ*, sine qua certe non perfecissem,

DEDICO.

*Si quis Aristotelis contendit castra tenere,
Grammaticus rectus debuit esse prius.*

Jakób Paweł RADLIŃSKI, *Corona urbis et orbis ... publica, amplissima, et celeberrima Bibliotheca Załusciana*, « Grammatica », Cracoviæ, Michał Działkowski, 1748, p. 123

'You got a lot of books', he said as she came back. 'Are you a Scholar?'

'Yes, I am. At St Sophia's.'

'Are you an historian?'

'Sort of. A historian of ideas, I suppose. An historian.'

Philip PULLMAN, *La Belle Sauvage*, Oxford, David Fickling books, 2017, I, 5, p. 89

Wenn ich auch nicht wirklich ein Buchling geworden war, dann doch zumindest ein Buchlehrling. Ein unablässiger Regen aus gutgemeinten Empfehlungen, technischen Ratschlägen und Erfahrungen ging auf mich nieder – die ich mir alle zu merken versuchte, von denen aber nur die einleuchtendsten hängen blieben. Nicht selten widersprachen sich diese Ratschläge gegenseitig, und oft genug entbrannte dann um mich herum ein Streitgespräch von zwei oder noch mehr Buchlingen, die ihre Zitate aufeinander abfeurten wie Pfeilspitzen.

Hildengunst von Mythenmetz, *Die Stadt der Träumenden Bücher*, trad. Walter Moers, München, Piper, 2004, p. 86

Sommaire

RÉSUMÉ	ii
ABSTRACT	iii
REMERCIEMENTS	xi
NOTE LIMINAIRE	xiii
ABRÉVIATIONS	xv
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
<i>Épopée mécanique ou règles vivantes ?</i> Représentation et réalité de la crise de la poésie épique au 18 ^e siècle.	
Première partie • Dans la bibliothèque épique du 18 ^e siècle	33
INTRODUCTION	35
CHAPITRE PREMIER	45
<i>Le tableau de la nation entière : épopée moderne et représentativité nationale</i> Sur les rapports entre la poésie épique moderne et l'idée nationale, à partir du cas de la réception des <i>Lusiades</i> de Camões au 18 ^e siècle.	
CHAPITRE 2	95
Homère, Ossian et les <i>dumy</i> : le 18 ^e siècle à la recherche de l'oralité épique Sur les formes de l'oralité au 18 ^e siècle et les liens qu'elles entretiennent avec l'épopée, avec une insistance particulière sur la figure d'Ossian.	
CHAPITRE 3	139
<i>Où ranger le Télémaque ? La concurrence du roman et de l'épopée au 18^e siècle</i> Sur les interférences génériques entre l'épopée et le roman, leur reformulation théorique et leurs conséquences pratiques au 18 ^e siècle.	

CHAPITRE 4	181
<i>S'inscrire dans la bibliothèque : comment intituler une épopée ?</i>	
Rapide titrologie de l'épopée moderne, entre catalogue de bibliothèque et poésie épique.	
Deuxième partie • Des règles mécaniques ?	197
INTRODUCTION	199
CHAPITRE 5	205
<i>Le discours épique entre règles et topique</i>	
Sur les rapports complexes entre l'imitation, la traduction, la parodie et l'héroïcomique dans l'épopée au 18e siècle.	
CHAPITRE 6	245
<i>Le prélude épique : un lieu privilégié de la poésie épique moderne</i>	
Sur le début de l'épopée comme une topique fonctionnelle, soit un lieu textuel à la fois programmatif et programmé.	
CHAPITRE 7	283
<i>Le caractère de tout l'ouvrage : lecture des préludes épiques</i>	
Où l'on lit le début du <i>Lock</i> , de Peder Paars, de la <i>Henriade</i> et de la <i>Myszeis</i> en y recherchant les marques de la disposition classique de la topique inchoative.	
Troisième partie • La préparation du poème épique	343
INTRODUCTION	345
CHAPITRE 8	349
<i>La Muse et le brouillon : discours de l'inspiration épique</i>	
Sur l'articulation entre la phase de planification et la phase d'écriture de l'épopée, et les rapports entre la régularité et l'inspiration.	
CHAPITRE 9	387
<i>De bizarres occasions : désir d'épopée et récits de composition</i>	
Où l'on examine ce que les poètes disent de la réalité de leur inspiration quand ils racontent la naissance de leur vocation épique.	
CHAPITRE 10	417
<i>Remplir la case vide</i>	
Sur les rapports entre le genre épique, l'ambition poétique et le génie national au 18e siècle.	

	449
Quatrième partie • Une action merveilleuse	
INTRODUCTION	451
CHAPITRE 11	459
<i>Les privilèges de la poésie sur le chronisme : fable épique et matière historique</i> Sur les rapports entre l'action épique et son matériau historique au 18 ^e siècle, à partir d'Aristote.	
CHAPITRE 12	505
<i>Morales de l'épopée : usages de l'allégorie</i> Sur les rapports entre l'épopée et l'apologue au 18 ^e siècle, et la notion d'exemplarité épique.	
CHAPITRE 13	541
<i>Sylphes, saints et sorcières : les machines du merveilleux</i> Sur la vraisemblance et l'invraisemblance du merveilleux épique au 18 ^e siècle.	
Cinquième partie • Un récit poétique	611
INTRODUCTION	613
CHAPITRE 14	619
<i>La langue des dieux : la diction épique au 18^e siècle</i> Sur la diction poétique comme un facteur à la fois de reconnaissance et de <i>cognitive estrangement</i> dans l'épopée moderne.	
CHAPITRE 15	655
<i>Des tempêtes poétiques : l'art de tableaux épiques</i> Où l'on examine les tempêtes dans nos épopées, au croisement de déterminations structurelles et du plaisir de l'écriture et de la lecture.	
CONCLUSION GÉNÉRALE	701
<i>La tâche du poète épique classique</i> Où l'on résume les avantages que l'épopée a à être régulière.	
BIBLIOGRAPHIE	719
INDEX	737
TABLE DÉTAILLÉE	745

Remerciements

Ce traité du poème épique n'existerait pas sans celles et ceux qui m'ont accompagné, chacun à sa façon, pendant les six années qu'a duré son élaboration. Merci, d'abord, à ma directrice de recherche, Mme Françoise Lavocat, qui a dirigé mon travail avec exigence, mais aussi patience et bienveillance, et n'a jamais perdu confiance malgré tous mes détours. Je dois beaucoup aux institutions qui m'ont accueilli pendant ces années : mon *alma mater*, la Sorbonne Nouvelle, où je suis rentré en 2007 et où je n'ai jamais cessé d'enseigner depuis 2012, comme doctorant contractuel d'abord, puis comme chargé de cours, et maintenant comme ATER ; et la Fondation Thiers-Centre de recherches humanistes, qui m'a accordé une bourse l'année académique 2017-2018 qui m'a permis de finaliser ce travail : merci, en particulier, à son directeur, M. le Professeur Jacques Verger, et à sa gestionnaire, Mme Dominique Bertrand. Merci à mes maîtres du département de littérature générale et comparée de la Sorbonne Nouvelle qui, depuis que j'y suis rentré en licence, sont devenus des collègues et des amis, tout particulièrement Philippe Daros, dans la classe de qui j'ai (bien malgré lui) décidé de devenir dix-huitiémiste ; Anne-Isabelle François, qui m'a fait découvrir l'œuvre de Walter Moers ; Claudine Le Blanc, interlocutrice épique ; Sophie Rabau, qui m'a introduit à la théorie littéraire ; Gabriel Saad, avec qui j'ai découvert le baroque ; et Yen-Mai Tran-Gervat, ma première directrice de recherches, qui a vu naître les *bobby horses* qu'elle reconnaîtra ici. Merci pour leurs encouragements aux collègues et aux amis qui ont témoigné de l'intérêt pour mon travail : Kinga Callebat, Maciej Forycki, Barbara Judkowiak, Anna et Mirosław Loba, Małgorzata Śmorąg-Goldberg et Élisabeth Walle. Merci à Hanlai, pour un coup de main de dernière

minute. Merci à ma famille, qui a su régulièrement venir me chercher sur les bords de la Baltique au 18^e siècle, à leurs risques et périls ! et en particulier mon frère Evgueni, mon meilleur lien avec la réalité. Merci aux amies dont la compagnie, la gentillesse et l'intelligence guérissent de tout et dont j'ai beaucoup sollicité la patience : Marie Bonnot, Nađa Đurić, Anna Jastrzębska. Merci enfin à Lauren, à qui cette thèse est dédiée, mais qui a aussi eu la patience de la relire et qui en a accompagné l'achèvement à grand renfort de théières. Je me souviens aussi de Tom Waldman, un savant ami qui n'aura pas vu l'achèvement de cet interminable travail qu'il m'a vu commencer.

Note liminaire

Dans l'Europe moderne, l'orthographe de la plupart des langues est variable, et l'orthographe la plus courante n'est pas celle d'aujourd'hui. Pour faciliter la lecture, on a modernisé l'orthographe de toutes les langues pratiquées ici, que les citations soient extraites d'originaux ou d'éditions critiques. Les numéros de siècle sont en chiffres arabes, conformément aux usages de la revue *Dix-huitième siècle*.

Abréviations

Les abréviations suivantes remplacent, dans les notes, le titre des ouvrages et usuels les plus cités dans la thèse.

- Académie** *Dictionnaire de l'Académie française* (1694 : 1^{ère} édition ; 1762 : 4^e édition ; 1798 : 5^e édition) : édition en ligne par l'ATILF : <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/onelook.htm>.
- APMW** Alexander POPE, *The Major Works*, éd. Pat Rogers, Oxford, Oxford University Press, « World's Classics », 2008.
- CBL (1747)** Charles BATTEUX, *Cours de Belles-lettres distribué par exercices*, Paris, Desaint et Saillant, 1747, 4 t.
- CBL (1753)** Charles BATTEUX, *Cours de Belles-lettres ou Principes de la littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1753, 4 t.
- Chamereau** Nicolas CHAMEREAU, *Nyt Dansk-Fransk og Latinsk Lexicon... eller Dictionnaire nouveau Danois François Latin*, København, Albrecht Edelberg, 1744.
- Commentaire** Laurent ANGLIVIEL DE LA BEAUMELLE, *Commentaire sur la Henriade*, Berlin-Paris, Le Jay, 1775.
- DIKENZ** Ignacy KRASICKI, *Dziela Ignacego Krasickiego. Edycja nowa i zupelna*, éd. Franciszek Xawery Dmochowski, Warszawa, 1802-1805.
- ÉAPL** Nicolas BOILEAU-DESPRÉAUX, *Œuvres complètes de Boileau, Épîtres. Art poétique. Lutrin*, éd. Charles-Henri Boudhors, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

- Encyclopédie** Denis DIDEROT, Jean LE ROND D'ALEMBERT (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, éd. Robert Morissey, Paris, 1751-1772, en ligne : <https://encyclopedie.uchicago.edu>.
- LHS** Ludvig HOLBERG, *Ludvig Holbergs Skrifter*, édition critique des œuvres intégrales, en ligne : <http://holbergsskrifter.dk>.
- OCV** VOLTAIRE, *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1968.
Pour mémoire, le t. 2 contient *La Henriade* et ses pièces liminaires, et le t. 3B « *the English essays* » (les essais de la période anglaise, en particulier les différentes versions de l'*Essai sur la poésie épique*, y compris la version française remaniée).
- OoL** Zbigniew GOLIŃSKI, Tereza KOSTKIEWICZOWA (éd.), *Oświeceni o literaturze*, Warszawa, PWN, 1993.
- Parallèle** Charles BATTEUX, *Parallèle de la Henriade et du Lutrin*, s. l., s. n., 1746.
- Poematy** Ignacy KRASICKI, *Poematy, Dzieła zebrane*, éd. Zbigniew Goliński, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1998.
- Poétique** ARISTOTE, *Poétique*, éd. Jacques Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, pour le texte grec, auquel on renvoie par la numérotation Bekker. Sauf cas exceptionnel dûment signalé en note, les traductions sont données d'après *QP*, t. I, l. 1.
- QP** Charles BATTEUX (éd. et trad.), *Les Quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Despréaux*, Paris, Desaint et Saillant, 1771, 2 t. (chaque tome contient deux livres).
- RiR** Ignacy KRASICKI, *O Rymotwórstwie i rymotwórcach, DIKENZ*, t. III.
- SR** Franciszek Xawery DMOCHOWSKI, *Sztuka rymotwórcza* [1788], citée d'après *OoL*, pp. 356-430.
- Traité** René LE BOSSU, *Traité du poème épique*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Jean Musier, 1708.
- Trotz** Michał Abraham TROTZ, *Nowy dykcyonarz, to iest mównik polsko-niemiecko-francuski. Nouveau dictionnaire françois, allemand et polonois*, Leipzig, Jean Frédéric Gleditsch, 1764, t. III.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Épopée mécanique ou règles vivantes ?

Représentation et réalité de la crise de la poésie épique au 18^e siècle.

*An epic poem, the critics agree, is the greatest work human nature is capable of. They have already laid down many mechanical rules for compositions of this sort, but at the same time they cut off almost all undertakers from the possibility of ever performing them; for the first qualification they unanimously require in a poet, is a genius. I shall here endeavour (for the benefit of my countrymen) to make it manifest, that epic poems may be made without a genius, nay without learning or much reading. This must necessarily be of great use to all those who confess they never read, and of whom the world is convinced they never learn.**

L'épopée est, au 18^e siècle, dans une situation paradoxale. La critique moderne est unanime : « l'épopée est le plus grand ouvrage que puisse entreprendre l'esprit humain¹ », ayant supplanté la tragédie, dont Aristote en sa *Poétique* établissait la supériorité, comme genre suprême d'un système poétique organisé hiérarchiquement. Cette prééminence a donné lieu à une intense activité théorique, et les règles de l'épopée sont l'un des objets

* « Le poème épique, les critiques s'accordent à le dire, est le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable. Les critiques ont déjà proposé un grand nombre de règles mécaniques pour ce genre de composition, mais dans le même temps ils ont prévenu les efforts de presque tous ceux qui voudraient l'entreprendre, car la première qualité qu'ils demandent tous à un poète, c'est le génie. J'entreprendrai ici (au profit de mes compatriotes) de faire voir qu'il est possible de faire des poèmes épiques sans aucun génie, voire même sans beaucoup de doctrine ni de lectures. Cela devrait être de la plus grande utilité à tous ceux qui avouent ne jamais lire, et dont le monde est persuadé qu'ils n'apprennent jamais » ; Alexander Pope, « A receipt to make an epic poem », *Peri bathous*, APMW, pp. 233-234.

¹ Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, nouvelle édition, Paris, Desaint et Saillant, 1747, p. 200.

privilegiés de la poétique moderne, à la fois pour l'intérêt propre du genre et parce qu'il permet de définir, par contraste ou *a fortiori*, les genres poétiques inférieurs. Mais ces poétiques, suggère en 1728 Martinus Scriblerus dans son *Peri bathous*, ont toutes un inconvénient : elles exigent de l'aspirant poète épique un « génie », capacité créatrice un peu floue sans laquelle il ne peut espérer composer une épopée, quelque détaillées que soient par ailleurs les « règles mécaniques » des poétiques modernes. Pour remédier à cette situation, Scriblerus propose une nouvelle poétique qui ne demande pour être mise en œuvre ni génie, ni érudition (« *learning* » – une étude approfondie de la poétique et de ses raisons d'être), ni lectures (« *reading* » – la fréquentation des modèles, en particulier Homère et Virgile). Le modèle de cette poétique n'est pas, comme dans les autres poétiques, un système mécanique, mais la recette de cuisine (« *a receipt* ») : on pourra désormais concocter des épopées comme des ragoûts². Scriblerus, s'adressant à ses « compatriotes [*my countrymen*] », remplit là une tâche d'importance nationale, le genre suprême de l'épopée étant le meilleur moyen d'illustrer poétiquement une nation. Qui, en Angleterre, ne voudrait pas qu'un grand poème épique succède au *Paradise Lost* (1667) de John Milton (1608-1674) ?

La proposition de Scriblerus est la réponse burlesque et satirique d'Alexander Pope (1688-1744) à la crise de la poésie épique que traverse l'Europe dans la première moitié du 18^e siècle³. Si, comme le dit Philippe Roger, « l'histoire de l'épopée au siècle des Lumières est celle d'un *desiderium* : d'un désir et d'un manque⁴ », ce désir semble être davantage, à en croire Scriblerus, celui de réaliser des épopées en raison même de la suprématie du genre et du prestige qui lui est attaché plutôt que par sa puissance d'évocation morale ou son rayonnement dans la vie civile de son public : si elle est l'objet d'une concurrence poétique

² Sur la portée burlesque de cette imagerie culinaire, cf. Henry Power, *Epic into novel: Henry Fielding, scriblerian satire, and the consumption of classical literature*, Oxford, Oxford university press, 2015.

³ Sur le cas particulier de la France, cette crise n'est qu'une partie d'une crise généralisée de la poésie : cf. Sylvain Menant, *La chute d'Icare : la crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1983.

⁴ Philippe Roger, « “Le dernier effort de l'esprit humain ?” Réflexions sur l'épopée au siècle des Lumières » in Pierre Frantz (dir.), *L'Épique : fins et confins*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2000, p. 159.

entre les nations modernes, c'est là un désir artificiel. L'épopée, pour Scriblerus, est « art tout pur⁵ » : une forme délibérément détachée de la vie.

UN CONSTAT DES CONTEMPORAINS : LA CRISE DE L'ÉPOPÉE

Le constat de Scriblerus : une narrativité épique dégradée

Il y a quelque chose de nihiliste dans la satire scriblérienne de la poétique épique. D'une part, la proposition de Scriblerus elle-même est parodique : si l'on suit son anti-poétique, la composition de l'épopée touche de près à « ces jeux d'esprit qu'on appelle *centons*, dont l'art consiste à composer un ouvrage tout entier de vers tirés d'Homère, de Virgile, ou de quelque autre poète célèbre⁶ ». La recette de l'épopée suit, dans le traité de Scriblerus, un chapitre consacré aux genres encomiastique et satirique, et « aux couleurs propres de ce qui est honorable et de ce qui ne l'est pas [*how to make dedications, panegyrics or satires, and of the colours of the honourable and dishonourable*]⁷ » – c'est-à-dire à un traitement hypocrite des rapports sociaux par la poésie, entre flagornerie et attaques *ad hominem*. L'éloge paradoxal de l'inauthenticité côtoie ainsi le mode d'emploi d'un genre factice.

D'autre part, cette fausse proposition s'accompagne d'une vraie critique à l'égard de la poétique conventionnelle, qui en proposant ses « *mechanical rules* » a fait de la composition épique un pur exercice de conformité académique. Si le poète sans génie est réduit à suivre servilement le pseudo-art poétique de Scriblerus, le poète inspiré, lui, n'a pour horizon qu'une abondance de préceptes qui ont rapproché, autant que possible, la poétique d'une science appliquée, et ramené son rôle à celui d'un savant horloger.

L'épopée au 18^e siècle telle que la présente la satire scriblérienne est dans une situation analogue à celle du roman-feuilleton à la fin du 19^e telle que la décrit Umberto Eco : celle d'une « narrativité dégradée ».

Si ces épigones tardifs fascinent autant que leurs modèles classiques, c'est que toute histoire bien ficelée, même si elle répète des mécanismes déjà connus et les emploie sans

⁵ CBL (1753), t. II, p. 84.

⁶ Claude Sallier, « Discours sur l'origine et le caractère de la parodie » [prononcé le 15 novembre 1726], *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, Paris, Imprimerie Royale, 1733, t. XVII, p. 402.

⁷ APMW, p. 195.

raisons crédibles, procure toujours le plaisir du texte narratif. Mais indubitablement, le feuilleton voit sa parabole frôler de plus en plus une forme de narrativité dégradée dont l'exemple lumineux est la machine parfaitement huilée du polar, où l'ordre social n'est qu'une toile de fond floue, à peine perceptible.⁸

La narrativité dégradée caractérise un récit dont le plaisir découle non du rayonnement qu'il peut avoir dans la vie, mais de l'efficacité de ses « mécanismes » structurels. Un tel récit bien composé procure une satisfaction technique, mais aucune épiphanie : il est désinvesti de « l'ordre social » où s'inséraient ses formes antérieures, et présente « les lieux classiques et les personnages topiques, mais privés de cette sorte de fonction rédemptrice qui les investissait d'une valeur idéologique calculée⁹ ».

Si la tradition poétique moderne a amplifié les remarques d'Aristote en sa *Poétique* jusqu'à constituer un vaste corpus de règles mécaniques dont le meilleur exemple est le *Traité du poème épique* (1675) du p. René Le Bossu (1631-1680), les aspirants poètes épiques du 18^e siècle se retrouvent dans la position d'« épigones tardifs » décrite par U. Eco : la « machine bien huilée » du genre épique semble tourner à vide. En même temps que l'épopée a développé sa conscience de soi comme genre suprême et « surcodifié¹⁰ », elle aurait perdu sa légitimité et sa pertinence idéologique pour devenir un exercice de style et de virtuosité poétique, mais sans motivation sociale ou anthropologique profonde.

Pour être reconnu, le poète épique du 18^e siècle devrait ainsi surtout se montrer bon mécanicien, et recevoir les éloges dus à la maîtrise artistique. Il serait dans une position analogue à celle de Vaucanson qui, en présentant son « flûteur automate » à « Messieurs de l'Académie des Sciences », affirmait être « moins sensible aux applaudissements du public, que jaloux du bonheur de mériter les [leurs] », et précisait : « vous allez reconnaître vos leçons dans mon ouvrage. Il ne s'est élevé que sur les solides principes de mécanique, que j'ai puisés chez vous¹¹ ». La narrativité dégradée fait du poème épique un automate poétique : une belle machine qui, quoiqu'elle en ait certaines apparences, est dépourvue de vie, qu'on admire précisément pour son caractère artificiel, et que l'on met au point pour emporter l'admiration des savants. Ce mérite n'est pas négligeable : le succès des automates

⁸ Umberto Eco, *De Superman au surhomme [Il Superuomo di massa, 1978]*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1993, p. 26.

⁹ Idem, p. 25.

¹⁰ Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986, p. 20.

¹¹ Jacques de Vaucanson, *Le Mécanisme du flûteur automate*, Paris, Jacques Guérin, 1738, p. 3.

de Vaucanson auprès du public témoigne d'un engouement, au 18^e siècle, pour l'artificiel. En littérature, l'exhibition réflexive des procédés de l'écriture devient, dans le sillage de *Don Quichotte*, définitoire de tout un pan du roman du 18^e siècle, du picaresque de Lesage (1688-1747) et Fielding (1707-1754) aux expériences que sont *Tristram Shandy* (1759-1767) de Lawrence Sterne (1713-1768) ou *Jacques le fataliste* (†1798) de Diderot (1713-1784). Se dessine ainsi la possibilité de rentabiliser la narrativité dégradée par l'emprunt de procédés romanesques ; mais ce rapprochement avec le genre suspect du roman ne serait pas forcément du goût de Pope – et ne risquerait-il pas de corrompre le caractère héroïque de l'épopée, et de tirer le genre suprême vers ses sous-genres inférieurs, le burlesque et l'héroïcomique ? La survie de l'épopée dans sa pureté générique semble ainsi impossible à assurer.

Héroïsme moderne et travail épique

Si l'épopée ne peut envisager sa survie que par le formalisme académique, l'imitation servile ou l'adultération de sa pureté générique, c'est peut-être, suggèrent certains lecteurs du 18^e siècle, parce qu'elle est sans objet dans leur siècle. C'est ainsi que l'homériste écossais Thomas Blackwell justifie « le silence des muses » :

*...a people's felicity clips the wings of their verse; it affords few materials for admiration or pity; and though the pleasure arising from a taste of the sublimer kinds of writing, may make your Lordship regret the silence of the Muses, yet I am persuaded you will join me in the wish, that we may never be a proper subject of an heroic poem.*¹²

...la félicité d'un peuple s'oppose aux grands effets de la poésie ; elle fournit trop peu de matière à l'admiration ou à la pitié. Cependant, quoique le plaisir qu'on goûte aux plus sublimes productions du poète, puisse nous faire regretter le silence des Muses, je suis persuadé que vous vous joignez à moi, Milord, pour souhaiter que nous ne devenions jamais un sujet propre à la poésie héroïque.

L'épopée, pour Blackwell, est le support d'un authentique plaisir « sublime », et non du plaisir métatextuel de la narrativité dégradée décrite par U. Eco. Mais un tel sublime ne peut être produit sur commande par le génie ou les règles de la poétique ; il n'a pas sa place dans la prospère Angleterre de 1735, car l'épopée est le produit des temps de crise :

It was when Greece was ill-settled, when violence prevailed in many places, amidst the confusion of the wandering tribes, that Homer produced his immortal poem: and it was when Italy was torn in pieces, when

¹² Thomas Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, London, s.n., 1735, p. 28 ; traduction française : *Recherches sur la vie et les écrits d'Homère*, trad. Jean-Nicolas Quatremère-Roissy, Paris, Nicolle, An VII [1798-1799], p. 29.

the little states were leagued against one another; in a word, in the heat of the struggle and bloodshed of the Guelfe and Ghibelline parties, that Dante withdrew from his country, and made the strongest draught of men and their passions, that stands in the record of modern poetry. The author of the Aeneid lived in a time of disorder and public ruin: he saw the mistress of the world become twice a prey to lawless power; he constitution destroyed, and prices set upon the heads of her bravest sons for opposing a tyranny. And still, my Lord, it was when unhappy Britain was plunged in all the calamities of civil rage, that our high-spirited poem took its birth. It is true, the plan of Paradise Lost has little to do with our present manners; it treats of a sublimer theme, and refuses the measure of human actions: yet it everywhere bears some analogy to the affairs of mankind; and the author (who had viewed the progress of our misery) has embellished it with all the proper images his travelling, learning and experience could afford him.¹³

Quand la Grèce était mal établie ; quand la violence dominait partout ; au milieu du choc et de la confusion des tribus errantes, ce fut alors qu'Homère mit au jour son poème immortel. Et lorsque l'Italie était déchirée en pièces, lorsque la guerre dévorait tous ses autres petits États ligués les uns contre les autres ; en un mot, au plus fort des querelles sanglantes qui divisaient les Guelfes et les Gibelins, on vit le Dante quitter son pays, et tracer la plus forte peinture des hommes et de leurs passions, dont il y ait un exemple dans les archives de la poésie moderne. L'auteur de l'*Énéide* vivait dans un temps de désordre et de malheur public : il vit deux fois la maîtresse du monde devenir la proie d'un usurpateur. Il vit sa constitution détruite, et mettre à prix les têtes de ses plus vertueux enfants armés contre la tyrannie. Et aussi, Milord, ce fut au temps où la malheureuse Angleterre était plongée dans toutes les horreurs de la guerre civile, qu'on vit éclore notre fameux poème. Il est vrai que le plan du *Paradis perdu* a peu de rapport avec nos mœurs ; la matière qu'il traite est bien plus sublime, et sort de la mesure des actions humaines ; cependant il a partout quelque analogie avec les affaires de ce monde ; et l'auteur, qui avait été témoin de nos progrès et de nos malheurs, a embelli son ouvrage, de tout ce que ses voyages, ses études, et l'expérience pouvaient lui fournir d'images convenables.

À travers les exemples d'Homère, de Dante, de Virgile et de Milton, Blackwell propose une première esquisse de ce que Florence Goyet appelle le « travail épique ». Si « ce que l'épopée représente explicitement, c'est en général une crise éloignée, fabuleusement ancienne ou inventée », en réalité selon Fl. Goyet « c'est le présent que l'épopée cherche ainsi à penser¹⁴ ». L'épopée ainsi conçue est une « machine à penser¹⁵ » qui invente des solutions profondément nouvelles à des problèmes immédiats et profonds : le traitement homérique de la guerre de Troie est ainsi le moyen de « penser sans concept » le modèle politique de la Cité qui émerge progressivement des Temps Obscurs. Pour Blackwell,

¹³ Idem, pp. 65-66 ; idem, pp. 70-71.

¹⁴ Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée » n° 61, 2006, p. 557.

¹⁵ Idem, p. 7.

Milton a fait quelque chose de comparable : ce sont les affaires humaines et « *our sufferings* » que le sublime de *Paradise Lost* permet de s'approprier. Mais le 18^e siècle ne connaissant pas ce genre de crise, il n'est pas un terreau fertile pour l'épopée.

Pour Montesquieu aussi, le 18^e siècle est fondamentalement étranger aux motivations anthropologiques profondes de l'épopée. Ce qui lui manque est moins, cependant, la violence d'une crise à résoudre que la capacité à admirer sincèrement l'héroïsme qui fonde l'épopée. Pour Charles Batteux (qui théorise l'épopée au milieu du siècle), « l'épopée fait naître l'admiration¹⁶ » ; or, affirme Montesquieu, le siècle connaît une « décadence de l'admiration¹⁷ », que Philippe Roger explique par des changements culturels et sociologiques qui affectent autant la « disposition à admirer » que les « objets d'admiration¹⁸ » :

Si la faculté d'admiration se meurt, c'est que l'héroïsme, lui, est déjà mort et enterré. C'était déjà, au siècle précédent, une faiblesse que de le rechercher comme fit « Louis le Grand ». C'est aujourd'hui un ridicule – le mot est fort – que d'y souscrire et d'y applaudir. Avis aux candidats à l'héroïsme. Avis à tous ceux, poètes et philosophes, qui les voudraient prôner. Voilà qui complique singulièrement l'équation épique. Car si, d'une part, Montesquieu moraliste et écrivain fustige ses contemporains pour l'aridité de leur jugement critique et leur peu de disposition à admirer les œuvres qui méritent de l'être, il semble bien, d'autre part, avoir fait son deuil de la valeur éthique sans laquelle l'épopée semble peu viable : « le héroïsme », ainsi qu'il le nomme dans un autre fragment.¹⁹

L'âpreté de l'accueil fait par la critique à l'épopée tient ainsi à l'absence d'un objet véritable pour le genre. Si Louis XIV ne parvenait déjà plus vraiment à incarner les valeurs héroïques, le 18^e siècle marque une accélération dans le déclin de ce modèle moral : l'héroïsme résiste mal à l'essor de la bourgeoisie et à l'esprit philosophique du 18^e siècle. Ce n'est pas seulement la narrativité épique qui est dégradée au 18^e siècle, c'est l'héroïsme même.

¹⁶ CBL (1753), t. II, p. 11.

¹⁷ Philippe Roger, art. cit., p. 159.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Idem, pp. 161-162.

UN CORPUS : DES ÉPOPÉES CLASSIQUES AU 18^E SIÈCLE

D'où viennent les « *mechanical rules* » dénoncées par Scriblerus ? On peut les rattacher, sans beaucoup d'hésitation, aux poétiques épiques du *classicisme* : une esthétique normative qui s'épanouit en France dans le troisième quart du 17^e siècle, avant de gagner un certain nombre d'autres nations européennes. Le but est ici de constituer un corpus d'épopées que l'on puisse rattacher à ce mouvement du classicisme européen qui, parti de France, traverse le 18^e siècle. Il faudra pour cela prendre quelques précautions car, comme avertit Alain Génétiot :

Étudier en comparatiste les différents classicismes littéraires nationaux conduirait à construire une essence idéale et métaphysique d'un classicisme intemporel et récurrent dans l'histoire de l'humanité. Or, contrairement au baroque dont les traits se reconnaissent à la même époque dans toute l'Europe, et y compris dans la France dite « classique », le classicisme n'a pas cette homogénéité historique²⁰.

Pour éviter l'écueil de l'abstraction et justifier une périodisation étalée sur tout le siècle, on construira ici le corpus des épopées classiques en déroulant le fil d'une réception : celle de la double autorité de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), auteur à la fois d'une poétique qui définit, entre autres, l'épopée (*L'Art poétique*) et d'un poème héroïcomique (*Le Lutrin*) qui traversent l'Europe du 18^e siècle.

Ce corpus sera composé de deux ensembles complémentaires. Un premier ensemble est constitué de poèmes qui, conformément à l'ambiguïté de ce « poème héroïque » qu'est le *Lutrin*, sont héroïcomiques, mais d'une régularité classique dont Despréaux est le parangon ; ces poèmes ont rapidement conquis le public du 18^e siècle, et sont encore lus en leur pays dans les écoles comme avec plaisir au 21^e siècle : *The Rape of the Lock* (1714) d'Alexander Pope en Angleterre, *Peder Paars* (1720) de Ludvig Holberg (1684-1754) en Danemark-Norvège, et *Myszeis* (1775) d'Ignacy Krasicki (1735-1801) en Pologne.

Le second ensemble contient épopée et deux de ses principaux critiques. La *Henriade* (1728) de Voltaire (1694-1778) a eu un incontestable succès au 18^e siècle et une réputation certaine au 19^e, mais a connu au 20^e une éclipse dont elle sort à peine. S'il est, sans ambiguïté aucune, héroïque, ce poème a été critiqué pour son irrégularité par un certain nombre de critiques. Parmi ces derniers, on retiendra Charles Batteux (1713-1780), auteur

²⁰ Alain Génétiot, *Le Classicisme*, Paris, PUF, « Quadrige », 2005, p. 3.

en 1746 d'un *Parallèle de la Henriade et du Lutrin*, qui donne la préférence dans le genre héroïque à ce second poème ; et Laurent Angliviel de La Beaumelle (1726-1773), dont fut publié à titre posthume le *Commentaire sur la Henriade* (†1775).

De ces quatre poètes et de ces deux critiques, on présentera ici rapidement la carrière épique, en pratique et en théorie, en précisant à chaque fois les liens qu'ils entretiennent avec le classicisme français. Mais avant, il importe de savoir ce qui est reçu : on présentera donc rapidement les principaux éléments de l'autorité épique du « moment classique » français.

Un paradigme : Despréaux et ses contemporains

Le « moment classique²¹ » français est la source des deux principales autorités de la poétique épique du 18^e siècle européen. La première est le *Traité du poème épique* (1675) du p. René Le Bossu (1631-1680), dont l'influence en Europe fut considérable. Outre des rééditions françaises en 1677, 1693, 1708 et 1714²², il fut aussi traduit en anglais²³, et remporta l'approbation de Despréaux. Le Bossu aborde le genre épique dans une perspective normative à partir de la *Poétique* d'Aristote, des poèmes homériques, de l'*Art poétique* d'Horace et de l'*Énéide* de Virgile, et traite ces quatre auteurs comme « n'ayant qu'un même génie, une même idée de la poésie épique²⁴ ». Cette démarche idéaliste fait préexister une forme intemporelle à l'œuvre : Le Bossu propose ce que Hans-Robert Jauss appelle une définition *ante rem* de l'épopée²⁵ – c'est-à-dire une définition normative qui conçoit l'œuvre comme l'instanciation de la forme. Ainsi :

l'épopée est un discours inventé avec art, pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en vers d'une manière vraisemblable, divertissante, et merveilleuse.²⁶

²¹ L'expression est proposée par Alain Génétiot, *Le Classicisme*, op. cit., p. 69.

²² On cite ici la réédition de 1708 : René Le Bossu, *Traité du poème épique*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Jean Musier, 1708.

²³ René Le Bossu, *Monsieur Bossu's Treatise of the Epick Poem*, trad. « your very obliged and humble servant (though unknown) W.J. », London, Thomas Bennet, 1695, 2. vol. (réédité en 1719).

²⁴ *Traité*, pp. 3-4.

²⁵ Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », trad. Éliane Kaufholz, in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1996, p. 43.

²⁶ *Traité*, p. 24.

L'épopée, pour Le Bossu, se conçoit sur le modèle de l'apologue, et est essentiellement une vaste allégorie morale ; cette définition sera encore, au tournant des 17^e et 18^e siècle, celle des époux Anne et André Dacier, traducteurs notamment d'Aristote et d'Homère.

La deuxième autorité épique issue du moment classique français est bien sûr Despréaux, l'auteur de *l'Art poétique* (1674) et du *Lutrin* (1674, 1683). Le plus long développement de *l'Art poétique* est consacré à la poétique de l'épopée (chant III, vv. 160-334) ; et dans l'avertissement au lecteur de la première édition du *Lutrin*, Despréaux lie la composition du *Lutrin* à sa poétique, affirmant que ce poème aurait été composé pour prouver par l'exemple « qu'un poème héroïque, pour être excellent, devait être chargé de peu de matière²⁷ ». Ce « poème héroïque » emploie la forme épique pour satiriser une querelle ridicule, et changera en en 1701 d'intitulé générique pour devenir un « poème héroï-comique²⁸ » ; mais il procède d'une construction formelle qui en fait, génériquement, une épopée. On pourrait apercevoir là deux embryons de narrativité dégradée : le poème est composé expressément pour illustrer avec exactitude les règles d'une poétique (dimension mécaniste) ; mais cette démonstration de régularité ne peut advenir qu'au prix d'un sujet bas et de l'invention d'un « burlesque nouveau²⁹ » (décadence de l'admiration). Ainsi le cas Despréaux révèle une tension qui parcourt tout le 18^e siècle épique, dont le corpus fera l'histoire en débobinant le fil de sa double autorité, théorique (avec *l'Art poétique*) et pratique (avec *Le Lutrin*).

***The Rape of the Lock* (1714) : Pope contre Scriblerus**

En 1714, soit quatorze ans avant d'écrire, sous le pseudonyme de Scriblerus, la mordante satire de poétique épique qui se trouve dans le *Peri bathous*, Alexander Pope avait connu ce qui était alors son plus grand succès avec *The Rape of the Lock* (*La Boucle de cheveux enlevée*). La rédaction du poème se fit en deux temps. Entreprise en 1711, une première version en deux chants, fut publiée en 1712 ; une version finale considérablement augmentée, en cinq chants, parut en 1714. Le poème est un récit à clef qui raconte l'attentat dont fut victime la belle Arabella Fermor de la part de Lord Petre, qui coupa une boucle

²⁷ ÉAPL, p. 168.

²⁸ ÉAPL, pp. 310, 322-361 ; cf. Claudine Nédélec, *États et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique » n° 51, p. 207.

²⁹ ÉAPL, p. 169.

des cheveux de la belle par dépit amoureux, et devait contribuer, par une forme de diplomatie poétique, à réconcilier les deux familles. Si la première version eut un raisonnable succès d'estime (notamment un compliment d'Addison dans son *Spectator*), la seconde fut un succès de librairie instantané, et garantit à Pope une certaine aisance financière.

Avant le *Lock*, l'ouvrage le mieux reçu de Pope avait été en 1711 *An Essay on Criticism* (*Essai sur la critique*). Ce poème didactique formule les principes d'une esthétique classique dont l'histoire remonte à Aristote (v. 645) et dont, après la césure médiévale, Érasme (v. 693) et Girolamo Vida (v. 704) sont les premiers représentants. Ce classicisme migra ensuite vers le Nord, et « le savoir critique fleurit surtout en France [*critic-learning flourished most in France*] » où « Boileau règne encore sur l'autorité d'Horace [*Boileau still in right of Horace sways*]³⁰ ». Enfin Wentworth Dillon, Lord Roscommon (v. 725), sut introduire ce classicisme en Angleterre (avec sa traduction en vers blancs de l'*Ars poetica* d'Horace en 1680 et son propre *Essay on translated verse* de 1684).

Le début de la carrière épique de Pope (les années 1711-1714) sont donc placées sous le patronage double de Despréaux comme théoricien du classicisme et poète héroïcomique. Et si l'on a pu identifier les « *mechanical rules* » dénoncées dans le *Peri bathous* comme celles de Le Bossu, Pope cependant n'hésite pas à affirmer en 1715 dans la préface de sa traduction de l'*Iliade* que « l'admirable traité du poème épique de Le Bossu pourra donner l'idée la plus juste du dessein et de la conduite d'Homère [*Bossu's admirable treatise of the epic poem (may give) the justest notion of his (i.e. Homer's) design and conduct*]³¹ ». Pope, en ce sens, n'est pas ennemi des règles de l'épopée.

Pour le confirmer encore, il parut en 1728 (l'année, en Angleterre, du *Peri Bathous*) en France la première traduction du *Lock*, probablement due à Marthe-Marguerite de Caylus (1671-1729). Dans sa « préface du traducteur », la traductrice repère cette filiation : « le poème de *La boucle enlevée* est parmi les Anglais ce que le *Lutrin* est parmi nous, si ce n'est, ce semble, plus enjoué et plus galant³² » – ce dernier point s'expliquant par l'intrigue

³⁰ Alexander Pope, *An Essay on Criticism* (vv. 12, 14), APMW, p. 38.

³¹ Alexander Pope, « Préface » in Homer, *The Iliad of Homer*, trad. Alexander Pope, éd. Steven Shankman, London, Penguin, 1996, p. 20.

³² Marthe-Marguerite de Caylus, « Préface » in Alexander Pope, *La Boucle de cheveux enlevée*, trad. Marthe-Marguerite Le Valois de Caylus, Paris, François Le Breton père, 1728, (non paginée).

sentimentale du *Lock*, qui se prête mieux à la galanterie que les démêlés des clercs de la Sainte-Chapelle. Si le *Lock* l'emporte sur le *Lutrin* par la galanterie, il est aussi son égal sur le terrain de la régularité :

...que ce petit ouvrage ne plai[se] pas seulement aux dames, mais qu'il sera même estimé de ceux qui ne regardent un vaudeville qu'avec des yeux savants ; ils y verront toutes les proportions observées, comme dans le poème le plus sérieux, et tous les grands principes de l'épopée suivis fidèlement.³³

Qu'il s'agisse ici d'un argument publicitaire ne rend pas automatiquement le compliment mensonger ou insincère. Il a le précédent du *Lutrin* pour lui, et Pope est aussi « l'auteur de la traduction en vers anglais de *l'Iliade* », dont la préface et les commentaires sont ce qu'on a « écrit de plus judicieux en faveur d'Homère », et qu'« on vient aussi de traduire et de publier³⁴ ». C'est donc une autorité en fait de poésie épique qui a composé ce « petit poème » où l'on trouvera « de l'invention, du dessein, de l'ordre, du merveilleux, de la fiction, des images et des pensées ; en un mot ce qui constitue la vraie poésie » (où par « vraie », il faut visiblement entendre *régulière*). Pour la traductrice, il y a une continuité entre l'essence de la poésie, décrite en des termes néo-aristotéliens très reconnaissables, et le « genre badin ». Le compliment correspond au projet de Pope lui-même, qui remania son poème pour y ajouter une *machinery* (des machines merveilleuses) afin d'en faire pleinement un poème épique.



Pope est ainsi un poète épique régulier, qui revendique un classicisme qui lui vaut des compliments dans la patrie de Despréaux comme dans la sienne. Ce début de carrière, entre *l'Essay* et le *Lock*, offre un certain contraste avec la négativité de la période scriblérienne, qui voit non seulement paraître l'anti-poétique du *Peri bathous*, mais aussi la première version de *The Dunciad*, un poème qui, quoiqu'il ait la forme d'une épopée, est

³³ Ibid.

³⁴ Puisque la traductrice dit qu'on vient de publier ces remarques, elle parle des *Remarques sur Homère, avec la traduction de la préface de l'Homère anglais de M. Pope*, [trad. Antoine-Robert Perelle], Paris, Gabriel Martin, 1728. Une première mouture de ce recueil de la critique homérique de Pope avait été publiée avant 1720 (*Traduction de la première partie de la Préface de l'Homère anglais de M. Pope*, [trad. Antoine-Robert Perelle], s. l., s. n., [1717]). Il faut que la première traduction française de la préface (qui date de 1715) soit parue entre la première édition de *l'Odyssée* traduite par Anne Dacier (*L'Odyssée d'Homère, traduite en françois, avec des remarques*, trad. Anne Dacier, Paris, Rigaud, 1716) et la seconde (*L'Odyssée d'Homère, traduite en françois, avec des remarques*, trad. Anne Dacier, nouvelle édition revue et corrigée, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1717), où l'érudite critique la préface de Pope.

avant tout une charge érudite et satirique d'une grande violence contre les adversaires littéraires de Pope et de son cercle. Ces publications seront l'occasion d'une critique du *Lock* par John Dennis (1657-1734)³⁵, qui le comparera très défavorablement au *Lutrin*. L'année 1728 est ainsi celle d'une sorte de paradoxe de Pope : le chantre du classicisme anglais est célébré en France pour sa régularité et critiqué en Angleterre pour son irrégularité au moment où lui-même exprime son pessimisme vis-à-vis de la productivité des arts poétiques.

Ludvig Holberg et *Peder Paars* (1720) : *de nibilo scribendo*

Rien ne semblait disposer Ludvig Holberg (que Frédéric V élève en 1747 au rang de baron) à devenir un poète héroïcomique. Peut-être aurait-on davantage attendu une épopée héroïque de la part de ce sérieux Norvégien³⁶ qui fut toute sa vie professeur à l'université de Copenhague (d'abord de métaphysique, ensuite d'éloquence latine et enfin d'histoire, sa discipline de prédilection, à partir de 1730), auteur d'ouvrages de droit et de sommes sur l'histoire scandinave. Pourtant, à trente ans passés, il est saisi d'une frénésie poétique (« *en poetisk raptus* ») qui « en fait d'un coup le principal poète classique de Scandinavie³⁷ ». Son « début poétique³⁸ » est en 1719 *Peder Paars, poema heroi-comicum*. Suivront des satires, des

³⁵ John Dennis, *Remarks on Mr. Pope's Rape of the Lock. In several letters to a friend. With a preface, occasion'd by the late Treatise on the Profound, and the Dunciad*, London, J. Roberts, 1728.

³⁶ Holberg est natif de Bergen en Norvège, qui est depuis la dissolution de l'Union de Kalmar en 1523 en union personnelle et réelle avec le Danemark. Sur l'histoire intriquée de la Scandinavie à l'époque moderne, cf. la synthèse d'Eric Schnakenbourg, Jean-Marie Maillefer, *La Scandinavie à l'époque moderne (fin 15^e-début 19^e siècle)*, Paris, Belin, « Sup », 2010.

³⁷ « *Many have wondered how it came about that a 34-year old university professor with a production of historical and legal works behind him suddenly became a satirical writer, at one stroke taking his place as Scandinavia's principal neoclassicist* » ; Jørgen Stender Clausen, « Ludvig Holberg and the Romance World » in Sven Hakon Rossel (éd.), *Ludvig Holberg: A European Writer. A Study in Influence and Reception*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 107.

³⁸ C'est le titre de la thèse qu'y consacre Magnus Favrholt, *Un début poétique. Peder Paars, poème héroï-comique de Ludvig Holberg*, Montpellier, Imprimerie de la Manufacture de la Charité, 1926.

comédies (le pan le plus célèbre de son œuvre³⁹), un roman écrit en latin et des épigrammes.

Peder Paars est une *Énéïde* dans un verre d'eau dont le sujet, comme le souligne la proposition du poème, est « un voyage de quelques miles [*nogle miles færð*]⁴⁰ » dans le Kattegat. Le héros en est le brave Peder Paars, un bourgeois de Kalundborg, qui cherche à se rendre à Aarhus pour rejoindre sa fiancée Dorothea. Détourné par une tempête, il échoue sur l'île d'Anholt, où il tombe amoureux de la fille du bailli, Nille, avant d'être ramené par Vénus dans le droit chemin et de finir son voyage – et, comme Ulysse, de devoir repartir. Le texte a une histoire éditoriale complexe ; on travaille ici sur la « *trede edition* [troisième édition] » de 1720, en 14 chants répartis en quatre livres⁴¹. Ce processus d'expansion et de réécriture est un processus d'achèvement, mais aussi de normalisation qui tend, selon Billeskov, à rapprocher *Peder Paars* du modèle stylistique et architectonique du *Lutrin* ; ce faisant, Holberg modelait sa carrière de poète satirique et héroïcomique sur celle de Despréaux, dans le souci délibéré de se positionner comme « *den danske Boileau*⁴² ».

Holberg ne publie pas son poème sous son propre nom, mais invente deux figures qui accompagneront sa carrière poétique : le poète-brasseur Hans Mikkelsen, et le savant critique Just Justesen. Le premier écrit un avis au lecteur qui expose le projet du poème ; le second propose une longue « réflexion [*betænkning*] » critique, où il souligne les mérites du poème en relation, notamment, avec le *Lutrin* de Despréaux. En 1772 parut à Copenhague une somptueuse réédition du poème (financée par une souscription dont les

³⁹ En témoignent les traductions, non seulement allemandes, mais aussi françaises : Ludvig Holberg, *Le Théâtre danois*, trad. Gotthardt Fursman, Copenhague, aux dépens du traducteur, 1746 ; réédition Copenhague, Chrétien Gottlob Mendel, 1747 ; *Chacun son métier ou le frondeur corrigé, comédie en cinq actes, traduite du danois de M. le baron d'Holberg*, Bâle-Berlin, J. Decker, 1797.

⁴⁰ *LHS* : *Peder Paars* (l. I, ch. I, v. 15).

⁴¹ Pour un bilan sur l'histoire éditoriale du texte cf. *LHS* : Jens Kr. Andersen, « Udgivelse og modtagelse », « Indledning til *Peder Paars* fra *Danske Klassikere* ».

⁴² « *Det blev da netop en sådan udgave af Boileau, der satte Holberg i gang med Peder Paars, og dan han 1720 havde indrettet og udstyret Peder Paars' tredje Edition, så den så meget som muligt kunde ligne Boileaus Nodepulten (Le Lutrin), var de klart, at han stræbte efter at fremtræde som den danske Boileau* » : « Indledning [til Holbers Skiemtedigter] » in Ludvig Holberg, *Værker*, éd. Frederik Julius Billeskov Jansen, København, Rosenkilde og Bagger, 1969, t. II, p. 305. Avant le projet numérique des *LHS*, cette édition des œuvres de Holberg du grand scandinaviste Billeskov était de référence ; cf. aussi la réédition récente de ses travaux de critique holbergienne : Frederik Julius Billeskov Jansen, *Ludvig Holberg og menneskerettighederne-og andre Holbergstudier*, København, Lindhardt og Ringhof, « Literaturhistorie », 2016.

premiers participants sont les membres de la famille royale) : *Peder Paars* était alors « devenu non seulement un classique, mais un trésor culturel national⁴³ ».

Malgré l'*étbos* de Holberg, qui suit Despréaux de près et formule une théorie du théâtre rigoureusement néo-aristotélicienne contre ses contemporains français novateurs, *Peder Paars* présente des aspérités qui sont difficiles à ramener sous les préceptes de l'*Art poétique* : si on y trouve des figures allégoriques comme *Avind* (l'Envie) et les traits habituels de l'héroïcomique, il y a aussi bien du burlesque dans ce texte, qui va jusqu'au bas corporel (on verra, au chant II, la description d'un épouvantable pet). Une verve rabelaisienne cohabite chez Holberg avec l'admiration incontestable et régulièrement avouée des poètes du 17^e siècle français, que Holberg ne juge, de toute évidence, pas incompatibles, et qui lui valent chez lui le même genre de reconnaissance qu'à Pope en France⁴⁴.

Quoiqu'il soit le principal représentant de ce classicisme danois, Holberg n'a pas laissé de texte explicitement théorique sur l'épopée. On dispose cependant des pièces introductives qu'il adjoint à *Peder Paars* et de sa satire IV, « *Kritik over Peder Paars [La critique de Peder Paars]* ». Par ailleurs, ses épîtres autobiographiques et sa vaste correspondance (publiée de son vivant en cinq volumes d'*Epistler*⁴⁵) rassemblent, de manière fragmentée et essayistique, ses réflexions sur « diverses matières historiques, politiques, métaphysiques, morales autant que plaisantes [*adskillige historiske, politiske, metafysiske, moralske, filosofiske, item skæmtomme materie*]⁴⁶ ».

Peut-être l'absence d'une théorisation plus explicite tient-elle à la proximité avec l'Allemagne où œuvre, dans la première moitié du 18^e siècle, Johann Christoph Gottsched (1700-1766), « héraut du classicisme allemand⁴⁷ », dont le *Versuch einer kritischen Dichtkunst*

⁴³ Ludvig Holberg, *Peder Paars, et heroi-komisk poema*, København, Godiche, 1772. « I 1772 var Peder Paars ikke blot en klassiker, men ligefrem en national kulturskat. » ; LHS : Jens Kr. Andersen, « Udgivelse og modtagelse », « Indledning til Peder Paars fra Danske Klassikere ».

⁴⁴ Cf. Knud Haakonssen, Sebastian Olden-Jørgensen (dir.), *Ludvig Holberg (1684-1754): Learning and Literature in the Nordic Enlightenment*, Oxford-New York, Routledge, 2017, p. 122.

⁴⁵ Ludvig Holberg, *Epistler*, København, på autors bekostning [aux dépens de l'auteur], 4 t., 1748-1752 ; elles sont citées dans la présente thèse, comme tous les écrits de Ludvig Holberg, d'après l'édition numérique LHS.

⁴⁶ Page de titre du premier tome des *Epistler*, *op. cit.*

⁴⁷ Phillip M. Mitchell, *Johann Christoph Gottsched (1700-1766), Harbinger of German Classicism*, Columbia, Camden House, 1995.

(*Essai d'art poétique critique*) renvoie régulièrement aux avis du « *berühmter Despréaux* », et dont le chapitre « *von der Epopee* » fait grand cas « des perspicaces législateurs de la poésie que sont Aristote, Dacier et Le Bossu [*von den scharfsinnigen Kunstrichtern, nämlich dem Aristoteles, Le Bossu und Dacier*]⁴⁸ ». Les affinités entre l'entreprise critique de Gottsched et celle de Holberg font regretter que le premier n'ait jamais lu *Peder Paars*, quoiqu'il ait écrit en 1751 en avoir l'intention :

*Hier fällt mir es ein, dass auch der Herr Baron von Holberg in dänischer Sprache ein solch komisches Gedicht von Peder Paars geliefert, welches man unlängst auch verdeutschet hat. Ich habe es noch nicht gelesen, kann also nichts davon sagen.*⁴⁹

Il me semble que le baron de Holberg a produit en danois un poème comique de ce genre, *Peder Paars*, qui a été récemment traduit en allemand. Ne l'ayant pas encore lu, je ne peux rien en dire.

De fait était paru en 1750 une traduction allemande (et illustrée) de *Peder Paars* par Johann Adolf Scheibe (1708-1776), un musicien germano-danois (qui sera maître de chapelle à la cour de Christian VI) et admirateur de la poétique de Gottsched⁵⁰. Le même donnera une seconde édition de sa traduction en 1764, à laquelle il adjoint une vie de Holberg qui est la première biographie du poète⁵¹, et qu'il annote en renvoyant, parfois, à l'œuvre de Gottsched. *Peder Paars* est ainsi un poème étroitement lié au classicisme germanique de la première moitié du 18^e siècle, et qui aurait peut-être donné plus satisfaction à Gottsched que le *Messias* (1748-1753) de Klopstock (1724-1803), qui lui préférait les œuvres aujourd'hui oubliées de Christoph Otto von Schönaich (1725-1807).

Voltaire et la *Henriade* (1728)

La *Henriade* parut sous le titre de *Poème de la Ligue* en 1723, puis sous son titre et dans sa forme définitive à Londres en 1728 – quoique Voltaire dût régulièrement remanier son

⁴⁸ Johann Christoph von Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, vierte sehr vermehrte Auflage, Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf, 1751, p. 472

⁴⁹ Idem, p. 468.

⁵⁰ Gottsched fournit notamment les fondements de la philosophie de la musique développée par Johann Adolf Scheibe dans son *Christlicher Musikus*, Hamburg, 1738, 2 t. (nouvelle édition Leipzig, 1740, 2 t.).

⁵¹ Ludvig Holberg, *Peter Paars. Ein komisches Heldengedicht*, trad. J. A. S. K. D. C. [Johann Adolf Scheibe Königlicher Dänischer Capellmeister], Leipzig, Franz Christian Mumme, 1750 ; réédition *Peter Paars. Ein komisches Heldengedicht*, neue, vermehrte und verbessere Übersetzung, trad. Johann Adolf Scheibe, Kopenhagen und Leipzig, Franz Christian Mumme Wittwe, 1764 (et dans cette édition : « Nachricht von dem Leben und den Schriften Ludwigs, Freiherrns von Holberg », pp. xxvi sqq.).

poème par la suite, au fil des conseils et des objections, aboutissant à une vaste appareil de variantes et de notes d'auteur. C'est l'œuvre d'un jeune poète, qui a derrière lui quelques succès tragiques (*Œdipe*, 1718), mais dont l'œuvre est encore à venir. Le poème avait tout, en théorie, pour résoudre la crise de l'épopée en France. Par son sujet (la lutte victorieuse de Henri de Navarre contre la Ligue catholique et son accession au trône en 1598), l'épopée construit la mémoire de l'épisode traumatique des guerres de religion⁵², dans l'« arrière-plan militant » duquel on peut « découvrir le meilleur Voltaire, le plus actuel : celui qui se bat pour une certaine idée du pouvoir et de la tolérance⁵³ ». Si la France des années 1720 ne connaît pas de crise aussi violente que le requiert Blackwell pour l'éclosion du sublime, l'épopée remplit bien là la fonction de penser le présent et d'y proposer une solution politique (qui, pour Voltaire, s'incarne dans la monarchie parlementaire à l'anglaise).

La pratique épique de Voltaire a son versant théorique : les différentes versions de l'essai que Voltaire consacre au genre épique – d'abord *Essay on the Epic Poetry of Different Nations* (1727, que l'abbé Desfontaines traduira en français), le texte est remanié en 1732 sous le titre d'*Essai sur la poésie épique*⁵⁴. Ritchie Robertson souligne l'atténuation du ton entre la version anglaise et la version française de l'*Essai* : le premier est d'un Moderne radical et constitue « *an all-out attack on neoclassical rules* [une attaque à outrance contre les règles classiques]⁵⁵ » : de fait, Voltaire y affirme que le bon lecteur d'épopée « ne se laissera point maîtriser par Aristote, Castelvetro, Dacier, Le Bossu [*will not be tyrannized by...*] » – toutes les autorités, d'Aristote à ses plus récents commentateurs, sont ainsi disqualifiées au nom d'un rapport plus immédiat à la poésie épique. La version remaniée de l'essai est moins agressive, mais affirme tout de même très nettement le refus des règles en proposant une définition minimaliste de l'épopée : « le poème épique, regardé en lui-même, est donc un récit en vers d'aventures héroïques⁵⁶ ». Cette définition minimaliste témoigne un

⁵² Cf. Jacques Berchtold, « Voltaire et les choix de La *Henriade*. Les vérités de l'examen historique et de l'évaluation esthétique » in Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard, *La Mémoire des guerres de religion. La concurrence des genres historiques (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Genève, Droz, 2007, pp. 341-362.

⁵³ Gérard Lahouati, Paul Mironneau, « De l'urgence de lire la *Henriade* », *Revue Voltaire. Voltaire, la Henriade et l'histoire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, n° 2, 2002, p. 12.

⁵⁴ Les différentes versions de cet essai sont reproduites dans les OCV, t. 3b.

⁵⁵ Ritchie Robertson, *Mock-epic poetry from Pope to Heine*, Oxford, Oxford university press, 2009, p. 131.

⁵⁶ OCV, t. 3b, p. 401.

nominalisme pragmatique qui tranche nettement avec l'idéalisme du 17^e siècle : on peut y voir ce que H.-R. Jauss appelle une définition « *post rem* », purement « classificatrice » et non substantielle⁵⁷. Ce relatif laxisme théorique est compensé par une extension du corpus sans commune mesure avec celui qui servait de base à Le Bossu : Voltaire examine dans son *Essai* non seulement Homère, Virgile, Stace et Lucain, mais encore une série de poètes épiques modernes – le Tasse, bien sûr, mais aussi Luís de Camões, Alonzo de Ercilla ou Milton.

Comme la *Henriade*, l'*Essai* définit des tendances de fond de la pensée voltairienne. La version de 1742 cherche à dépasser la querelle d'Homère entre Anne Dacier (1647-1720) et Antoine Houdar de La Motte (1672-1731), qui constitue pour Voltaire (comme pour Montesquieu) « la grande affaire littéraire de sa jeunesse⁵⁸ » – et qui le préoccupera encore en 1771 (dans les *Questions sur l'Encyclopédie*). Désireux de sortir du clivage entre Anciens et Modernes, il formule dans l'*Essai* un relativisme esthétique qui se retrouvera dans le célèbre article « beau » du *Dictionnaire philosophique* (1764). Il formule, enfin, ce qui va devenir un lieu commun de la critique de la poésie en France au 18^e siècle : « l'esprit géométrique, qui de nos jours s'est emparé des belles-lettres, a encore été un nouveau frein pour la poésie⁵⁹ ».

Deux critiques de Voltaire :

Charles Batteux et Laurent Angliviel de La Beaumelle

Moins que la noblesse (ou la radicalité) des objectifs politiques de Voltaire, c'est la réforme poétique qu'il met en œuvre dans la *Henriade* et théorise dans l'*Essai* qui a attiré les foudres de Charles Batteux, qui est professeur de rhétorique au Collège de Navarre quand il publie anonymement en 1746 un *Parallèle de la Henriade et du Lutrin*. Dans cet opuscule critique en forme de lettre, il compare les deux poèmes partie par partie (la fable, le merveilleux, les caractères, le style, la versification), concluant chaque fois que le poème de Despréaux l'emporte en beauté et en régularité sur la *Henriade*. L'abbé Batteux reconnaît bien volontiers que sa démarche a quelque chose d'inattendu (« je suis persuadé que ces deux ouvrages sont également étonnés de se voir en présence⁶⁰ »), et admet qu'il existe une

⁵⁷ Hans Robert Jauss, art. cit., p. 43.

⁵⁸ Philippe Roger, art. cit., p. 160.

⁵⁹ OCV, t. 3b, p. 495.

⁶⁰ *Parallèle*, pp. 4-5.

évidente disparité dans l'importance des sujets (« l'auteur de la *Henriade* n'a rien à craindre dans la comparaison des sujets, elle est toute entière en sa faveur⁶¹ »). Ces concessions à l'opinion commune, cependant, servent à amener l'idée que l'épopée n'a pas d'objet propre et que le sujet est, tout bien considéré, relativement indifférent à la réussite du poème :

Je serais tenté de croire, moi, en considérant le *Lutrin* et la *Henriade*, que le choix du sujet ne fait rien au succès d'un poème. Un poème peut faire un très bel ouvrage sur un sujet très médiocre. Le combat des grenouilles et des rats se fait lire, le *Seau enlevé* de Tassoni, la *Boucle de cheveux* de Pope, sont des ouvrages parfaits en leur genre. Le poète est créateur, il bâtit un monde sur un point ; ainsi peu importe qu'on chante un héros ou un pupitre ; mais on a tort si on n'a point réussi.⁶²

L'épopée est ainsi définie comme pure réussite formelle où le traitement héroïque de sujets triviaux par Despréaux et Pope l'emportent sur le traitement héroïque d'un développement politique majeur de l'histoire nationale : l'attitude de Batteux semble là caractéristique d'une critique dégradée, soucieuse de forme et indifférente au sens.

Batteux est sans doute l'un des plus systématiques théoriciens de l'épopée au 18^e siècle. Après un petit traité au succès retentissant, *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), il développa dans son *Cours de Belles-Lettres* les « règles particulières » de chacun des genres poétiques, donnant de l'épopée une poétique complète. Celle-ci est d'inspiration normative et aristotélicienne, mais ne passe pas par les commentateurs du Stagirite : en 1771, Batteux sera le premier en France depuis André Dacier à publier une traduction de la *Poétique*⁶³. Sa recherche d'une définition juste de l'épopée passe par l'exercice d'une vertu d'équilibre réfléchi qui est aussi héritière du comparatisme voltairien. Il critique ainsi la définition de l'épopée par Le Bossu au nom des littératures modernes : « Le Tasse, le *Paradis perdu*, le Camões ne sont [pas] de vrais poèmes épiques selon Le Bossu. Il s'agit du nom, il est vrai ; mais ce nom décide de l'idée qu'on se fait de la nature même des choses qui le portent⁶⁴ ». Un poème épique, pour l'abbé Batteux, sera donc « le récit poétique d'une action merveilleuse » – définition qu'il développera longuement dans son *Cours*, et dont on aura ici amplement l'usage. Cette définition, fondée

⁶¹ *Parallèle*, p. 7.

⁶² *Parallèle*, p. 8.

⁶³ Charles Batteux (éd. et trad.), *Les Quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Despréaux*, Paris, Desaint et Saillant, 1771, 2 t.

⁶⁴ *CBL* (1753), t. II, p. 84.

sur une étude attentive d'Homère, de Virgile, mais aussi de Despréaux et d'autres poètes modernes, entérine l'indistinction, esquissée dans le *Parallèle*, entre l'héroïcomique et l'épique.

Laurent Angliviel de La Beaumelle⁶⁵ attaquera la *Henriade* sur des critères très semblables (Batteux, d'ailleurs, est cité dans ses notes comme une référence). Le *Commentaire sur la Henriade* n'est pas un travail de synthèse comme le *Parallèle* de Batteux, mais une édition hypercritique du poème. Les notes de La Beaumelle (une tous les quatre vers en moyenne) sont imprimées en plus gros corps que les alexandrins de Voltaire, et constituent à la fois une critique structurelle du poème où La Beaumelle en refait la fable et la disposition, et un sourcilleux commentaire lexical, grammatical, stylistique et métrique. Certaines sont purement négatives, mais nombre d'autres proposent des solutions de réécritures. S'esquisse ainsi, au fil des notes, une deuxième *Henriade* revue et corrigée par La Beaumelle – qui avait envoyé à Voltaire nombre de suggestions, et qui enregistre parfois avec satisfaction dans ses notes que Voltaire avait suivi son conseil.

Batteux et La Beaumelle incarnent l'un le versant synthétique et architectonique, l'autre le versant systématique et minutieux d'une pratique critique qu'on a appelé ailleurs *misologie*⁶⁶ : une anti-philologie qui, à l'attitude respectueuse et au souci de restitution fidèle de la philologie, oppose une attitude hostile et l'altération délibérée de la lettre du texte en vue de son amélioration. Ces pratiques sont caractéristiques de ce que Michel Charles appelle une approche rhétorique : « un discours de la résistance et de la contestation⁶⁷ » du texte. Reste que la négativité de cette approche, qui condamne la *Henriade* au nom des règles d'une poétique épique néo-aristotélicienne (et lui préfère, dans le cas de Batteux, un poème héroïcomique) semble académique et formaliste. Les professeurs que sont La Beaumelle (professeur de belles-lettres à Copenhague en 1751) et Batteux (professeur au

⁶⁵ Pour une présentation du personnage, cf. Claude Lorient, *La Beaumelle : un protestant cévenol entre Montesquieu et Voltaire*, Genève-Paris, Droz, 1978. On pourra aussi consulter Charles Nisard, *Les Ennemis de Voltaire. L'abbé Desfontaines, Fréron, La Beaumelle*, Paris, Amyot, 1853, pp. 320-400.

⁶⁶ Dimitri Garncarzyk, « Est-il "si aisé" d'améliorer la *Henriade* ? Petit traité de "misologie" », sur l'atelier de théorie littéraire du site Fabula : <http://www.fabula.org/atelier.php?Misologie>, 2010. Cf. aussi Sophie Rabau, « Présentation : La philologie et le futur de la littérature. », *Fabula-LhT*, n° 5, « Poétique de la philologie », novembre 2008, URL : <http://www.fabula.org/lht/5/presentation.html> (page consultée le 1^{er} avril 2018).

⁶⁷ Christine Noille, « La forme du texte : rhétorique et/ou interprétation », *Fabula-LhT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », février 2015 (§11) ; URL : <http://www.fabula.org/lht/14/noille.html> (page consultée le 1^{er} avril 2018).

Collège de Navarre puis au Collège Royal, élu à l'Académie française en 1761 et pensionnaire de l'Académie des Inscriptions en 1772) apparaissent comme les champions d'une régularité mécanique insensible au projet d'un texte qui a, pour son auteur, force de proposition politique. La poétique classique de l'épopée semble atteindre les limites de sa pertinence quand la régularité héroïcomique triomphe de l'innovation héroïque : tout cela semble et conforter l'anti-normativisme de Voltaire.

Ignacy Krasicki, *Myszeidos pieśni X* (1775)

Thomas Blackwell n'hésiterait probablement pas à considérer la Pologne de la seconde moitié du 18^e siècle comme « *a proper subject of an heroic poem* » : le pays, paralysé par des dysfonctionnements constitutionnels et secoué par des luttes entre la noblesse et le roi (les Confédérations de Bar puis de Targowica⁶⁸), disparaît complètement à l'issue des trois Partages de 1772, 1793 et 1795, son territoire partagé entre la Prusse, l'Empire et la Russie. Pourtant, le règne de Stanislas-Auguste Poniatowski (1732-1798) reste dans l'histoire littéraire la période du classicisme polonais, dit stanislavien, qui se donne pour modèles l'Italie humaniste, la France classique et l'Angleterre. Profondément préoccupés par le sentiment d'un « retard culturel [*zapóźnienie kulturalne*]⁶⁹ » sur le reste de l'Europe, les poètes stanislaviens engagent une campagne de traduction des poètes grecs et latins, mais aussi du théâtre français du 17^e siècle ou des romans anglais, et adoptent une esthétique classique dont Horace, Aristote et Pope sont les modèles.

L'un des principaux acteurs de ce mouvement est Ignacy Krasicki, aîné d'une famille noble de Ruthénie qui rentra dans les ordres, voyagea en Italie et devint prince-évêque de Varmie en 1766⁷⁰. Son « début littéraire [*debiut książkowy*]⁷¹ » est un poème héroïcomique publié anonymement en 1775, *Myszeidos pieśni X* (*La Sourjade, en dix chants* – composé sur

⁶⁸ Une Confédération (*Konfederacja*) est dans l'ancienne Pologne une coalition de nobles contestataires qui entrent en révolte légitime contre le roi. Sur le thème de l'« anarchie polonaise », cf. Maciej Forycki, *Anarchia polska w myśli Oświecenia : francuski obraz Rzeczypospolitej szlacheckiej u progu czasów stanisławowskich*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2004.

⁶⁹ Mieczysław Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, « Wielka historia literatury polskiej », 2008, p. 261.

⁷⁰ La biographie de référence en français reste celle de Paul Cazin, *Le Prince-évêque de Varmie Ignace Krasicki*, Paris, Bibliothèque polonaise, 1940.

⁷¹ Roman Dąbrowski, *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków, Księgarnia akademicka, 2004, p. 99.

mysz, souris). Le poème prend pour sujet un épisode rapporté par des chroniques polonaises médiévales : le mauvais roi Popiel est persécuté par les souris, et finit dévoré par elles. Si le poème est marqué par l'ensemble de la tradition héroïcomique européenne (le poète y cite la *Batrachomyomachie*, ancêtre du genre), son format est italien : il est composé en *ottave rime* de *jedenastozgłoskowce* (hendécasyllabes polonais). Le critique Karel Krejčí, dans son étude consacrée à l'héroïcomique dans les pays slaves, voit en lui le premier représentant de « l'héroïcomique polonais à la façon de Boileau [*boileauovská poéma polská*]⁷² ».

En 1778, un Français expatrié en Pologne pour y être professeur au corps des Cadets de Varsovie compose un *Essai sur l'histoire littéraire de Pologne, ou lettre à M. de *** de l'Académie française en lui envoyant le poème de la Myséide*. L'académicien en question est La Harpe, qui, parce qu'il « occup[e] une place distinguée dans le sanctuaire du goût » et « [est] près d'un roi qui récompense les talents et a su en particulier rendre justice aux vôtres », est davantage en position de « juger des lumières d'une nation⁷³ » que Dubois. Ce dernier, cependant, contribue à l'instruction du dossier culturel polonais en joignant à son *Essai* « la traduction du poème de la *Myséide*⁷⁴ », une pièce à conviction déterminante :

...un poème épique n'est pas comme toute autre poésie : une belle ode, une jolie chanson, une épître agréable, une satire ingénieuse peuvent briller comme des éclairs dans la nuit de l'ignorance la plus profonde. Ce sont alors des élans momentanés de génie qui veut rompre ses chaînes ; mais un poème épique est un feu durable qui ne paraît jamais qu'au milieu d'une nation déjà éclairée ou qu'il achève d'éclairer.⁷⁵

L'épopée, même héroïcomique, est pour Dubois un immanquable symptôme civilisationnel. Négligeant l'abondante tradition épique baroque (en polonais et en latin), il affirme que la

⁷² Karel Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha, Nakladatelství Československé akademie věd, 1964, p. 7.

⁷³ Jean-Baptiste Dubois de Jancigny, *Essai sur l'histoire littéraire de Pologne*, Berlin, Decker, 1778, p. 4.

⁷⁴ Cette traduction de la *Myszeis* de Krasicki a dû rester sous forme manuscrite et n'a apparemment jamais été donnée à la presse : cf. notre bilan bibliographique, Dimitri Garnarczyk, « “Ce feu brûlant de la poésie que le génie seul peut allumer” : sur une traduction de la *Myséide* aujourd'hui perdue, et une autre par le poète lui-même, mais inachevée » in Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *Traduire en français à l'âge classique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 195-210. Il existe une autre traduction française de la *Myszeis*, de très faible diffusion, dont aucun exemplaire n'est malheureusement conservé en France : *Myszeis. Poema w X. pieśniach Ignacego Krasickiego. La Sourjade : poème en X. chants d'Ignace Krassitski*, trad. Jean-Baptiste Lavoisier, [Wilno, A. Żółkowski], 1817. Le même Lavoisier est le traducteur de deux romans de Krasicki, qui se trouvent eux à la Bibliothèque nationale de France : *Mikolaja Doświadczyńskiego przyrzadki* (1776 ; *Aventures de Nicolas Doswiadczynski*, trad. Jean-Baptiste Lavoisier, Paris, Nicolle, 1818) et *Historia* (1776-1779 ; *L'histoire*, trad. Jean-Baptiste Lavoisier, Paris, H. Nicolle, 1817).

⁷⁵ Jean-Baptiste Dubois de Jancigny, *Essai*, op. cit., pp. 3-4.

Myszeis est « le premier [poème] de ce genre qui paraisse en Pologne⁷⁶ ». On retrouve là la même ambivalence qu'à propos du *Lutrin*, du *Lock* ou de *Peder Paars* : un poème comique atteint au genre de représentativité que l'on croirait réservé à l'épopée héroïque. Krasicki, en 1780, composera une épopée héroïque, *Wajna chocimska* [*La Guerre de Chocim*], dont le sujet est un épisode de la guerre polono-turque de 1620-1621. Mais les compatriotes de Krasicki eux-mêmes, tout en reconnaissant la valeur de la *Wojna chocimska*, lui préférèrent toujours les épopées héroïcomiques du poète (la *Myszeis* ayant été suivie, en 1778, de la *Monachomachia* et de l'*Anti-monachomachia*) : par exemple, la *Sztuka rymotwórcza* (*Art poétique*, 1788) de Franciszek Xawery Dmochowski (1762-1808) ne voit la *Wojna chocimska* que comme le point de départ d'une nouvelle tradition épique, et non un summum poétique, quand Krasicki y est toujours « *cny autor pięknej Myszeidy* [le vertueux auteur de la belle *Myszeis*]⁷⁷ ».

Si l'art poétique polonais a été écrit par un autre, Krasicki n'en a pas moins une intense activité théorique : entre 1765 et 1785, il publie des textes critiques et moraux dans le *Monitor*, inspiré du *Spectator* anglais, qu'il anime avec le jésuite Franciszek Bohomolec (1720-1784)⁷⁸. En 1781, il donne *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych* [*Choix d'informations utiles par ordre alphabétique*], un dictionnaire universel destiné à former d'honnêtes lecteurs. Le genre poétique du « *poema* » y est décrit comme « *dykurs w wierszach zawarty* [un discours composé en vers] », le « *poema epicum* » se caractérisant par son sujet : c'est « la description de grands travaux héroïques [*jest opisanie dzieł wielkich, heroiczych*]⁷⁹ ». Cette définition semble directement héritée de Voltaire ; cependant Krasicki maintient, dans une veine qui le rapproche de Batteux, la référence aux règles dans son traité posthume *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (*Sur la poésie et les poètes*, †1802), dont la première partie se termine sur un sommaire de la *Poétique*, « *źródłem z którego wszystkie natępne względem prawideł rymotwórczych pisania wyszły* [la source d'où sont sortis tous les ouvrages qui ont traité des règles de l'art poétique] », réalisé à partir de la traduction de Batteux⁸⁰. Ce

⁷⁶ Idem, p. 1.

⁷⁷ SR (v. 368), p. 395.

⁷⁸ Mieczysław Klimowicz, *Oświecenie*, op. cit., pp. 93-101.

⁷⁹ Ignacy Krasicki, « Poema », *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych*, Warszawa/Lwów, Michał Gröll, 1781, t. 2, p. 377.

⁸⁰ « Poetyka Arystotelesa », RiR, pp. 47-52.

traité de poétique a l'ambition de couvrir l'ensemble des genres poétiques et de constituer une synthèse de l'histoire universelle de la poésie – de la Grèce archaïque à l'Orient chinois et indien, connus par le biais des *Lettres édifiantes* des jésuites, en passant par les principales nations européennes. Krasicki opère ainsi une synthèse entre l'esprit normatif et le comparatisme voltairien.

UNE PROBLÉMATIQUE : RECONSTRUIRE LA LISIBILITÉ CLASSIQUE DE L'ÉPOPÉE

Ce parcours dans les textes semble confirmer l'état des lieux pessimiste de Scriblerus, Blackwell ou Montesquieu. Le 18^e siècle épique semble placé sous le patronage de Despréaux, à la fois en théorie (avec *l'Art poétique*) et en pratique (avec *Le Lutrin*), et reproduire la tension qui parcourt la carrière du poète français : tout en théorisant l'épopée héroïque dans une perspective normative, les poètes du 18^e siècle produisent des épopées comiques qui sont des succès transfrontaliers ; inversement, un poème héroïque sérieux et politique est violemment critiqué au nom des règles, au point que certains lui refusent toute pertinence au nom de ses insuffisances formelles.

Le triomphe de la mécanique ?

La narrativité dégradée semble triompher, en tous cas dans ces régions de l'Europe qui adoptent une esthétique classique dont Despréaux est l'une des plus récentes autorités : la forme précède le sens et importe plus que lui. Ritchie Robertson assimile ainsi le rejet de la *Henriade* à une crispation conservatrice : « seuls les classiques les plus sourcilleux décrièrent la *Henriade* : Gottsched affirma que ce n'était pas une épopée, mais "seulement le rapport d'une histoire vraie entremêlé de quelques fables inventées"⁸¹ ». Inversement, Sylvain Menant affirme que quand Voltaire justifie sa *Henriade* au regard de l'autorité d'Aristote ou de Virgile, ce n'est « évidemment qu'une manière de se concilier un public conservateur, et de faire accepter un trait neuf de la poétique voltairienne : le lien étroit entre l'épique et l'actuel, entre le récit aux accents mythiques et le présent historique, bref

⁸¹ « ...only the most hidebound neoclassicists decried it: Gottsched said it was not an epic, but "only the account of a true history, mingled with some invented fables" » ; Ritchie Robertson, *Mock-epic*, op. cit., pp. 132-133.

la modernisation de l'épopée⁸² » : le travail épique est là explicitement opposé au désir de régularité. Le corollaire de cette opposition entre conservatisme théorique et refonte pratique du genre est qu'un poème héroïcomique ne saurait être réellement régulier, et constitue toujours une ironisation de la forme épique, c'est-à-dire une exhibition comique de ses mécanismes (une narration dégradée humoristique). Ritchie Robertson affirme ainsi à propos de Despréaux et Pope que « si le déploiement des ressources épiques à des fins burlesques implique avant tout un hommage à l'épopée sérieuse, on peut déceler dans ces deux poèmes une critique à demi-mots de l'épopée sérieuse⁸³ » ; et même Charles-Henri Boudhors, l'éditeur de Despréaux, parle du *Lutrin* comme d'« un poème fantaisiste où les “règles” de l'art détendent leurs rigueurs ou dédaignent de les exercer⁸⁴ ».

Des lecteurs comme Batteux ou La Beaumelle sont ainsi relégués au rang de conservateurs bornés, et corrélativement, les éloges de la régularité poétique sont systématiquement soupçonnés d'être insincères, et de ne procéder que d'un opportunisme publicitaire ou d'une concession à une tradition respectable qui n'engage à rien : Ritchie Robertson parle du « *lip-service to Aristotle* [hommage convenu à Aristote]⁸⁵ » de la poétique épique moderne ; pour Philippe Roger, « Boileau figure *pro forma* » dans les discours sur l'épopée au 18^e siècle, et la théorie du genre se résume à un « corpus, qu'il faut infatigablement touiller, assaisonné de quelques lignes d'Aristote⁸⁶ ».

De la forme au sens : la lisibilité classique de l'épopée

Cette thèse est consacrée à défendre l'idée inverse : que la référence à Despréaux et Aristote n'est pas, dans le discours sur l'épopée au 18^e siècle, vide et convenue, mais réfléchie et sincère ; qu'un poème héroïcomique est au moins à moitié *héroïque* et qu'il mérite, sous certaines conditions, de remplir la place de l'épopée, comme il semble qu'il le fasse en Danemark ou en Pologne ; que la critique de la *Henriade* par Batteux et

⁸² Sylvain Menant, « Henri, héros classique, héros moderne », *Revue Voltaire. Voltaire, la Henriade et l'histoire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, n° 2, 2002, p. 32.

⁸³ « ...while the deployment of the epic apparatus for mock-heroic purposes implies first and foremost an homage to serious epic, covert criticism of the serious epic can be found in both poems » ; Ritchie Robertson, *Mock-epic, op. cit.*, pp. 54-55.

⁸⁴ *ÉAPL*, p. 311.

⁸⁵ Ritchie Robertson, *Mock-Epic, op. cit.*, p. 16.

⁸⁶ Philippe Roger, art. cit., p. 157.

La Beaumelle ne procède pas d'un réflexe scolaire borné, mais constitue une attitude réfléchie qui a une forme de pertinence. On défendra donc l'idée qu'au 18^e siècle, la régularité poétique de l'épopée est un enjeu réel, non seulement pour sa forme, mais aussi pour son sens.

La régularité, dira-t-on même, est un moyen que la poétique classique de l'épopée a trouvé pour produire le sens *par* la forme. En respectant les règles (et ce quel que soit le sujet), le poète construit un système textuel à la fois cohérent (parce que les règles en garantissent la cohésion) et intelligible (parce que les règles sont l'objet d'une connaissance partagée par le poète et son public). Un diagnostic de ce genre a déjà été formulé par Geroges Forestier, par exemple, au sujet de la tragédie cornélienne, qui « produit le sens par la forme⁸⁷ », et dont les « dénouements providentiels » sont moins le produit d'une intention édifiante (Corneille théorisant « une conception de l'amoralité du sujet tragique⁸⁸ ») que l'aboutissement d'un travail technique sur la forme dramatique. Un modèle formel idéal décrit de manière normative préside à l'œuvre conçue platoniquement comme son instantiation⁸⁹.

Il y a là un point de contact essentiel entre la poétique classique et les études épiques. Florence Goyet (qui se réclame de John Foley, dont le livre *Immanent Art*, consacré à l'épopée orale, est sous-titré « *from structure to meaning* ») entend montrer « l'efficace de la structure⁹⁰ » à l'œuvre dans l'épopée guerrière. On voudrait, de même, montrer ici l'efficace de la forme théorique définie par la poétique épique au 18^e siècle. Loin d'être une illusion, la régularité des poèmes héroïcomiques cités est la source d'une efficacité poétique, l'épopée fonctionnant, dans la théorie néo-aristotélicienne du 18^e siècle, comme un dispositif heuristique qui, à travers la fiction, explore des possibles. Le comique est un moyen de l'épopée, et non un trait générique discriminant : il permet d'adopter la modernité. Inversement, le refus de Voltaire de respecter certaines règles (malgré ses tentatives, qu'on présentera de même comme sincères, d'en suivre quelques autres) est la source, pour une partie du public, de l'échec de son poème – non par un formalisme gratuit, mais parce que

⁸⁷ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004, p. 358.

⁸⁸ Idem, p. 353.

⁸⁹ Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 35.

⁹⁰ Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée » n° 61, p. 14.

l'échec formel annule, en grande partie, la possibilité du sens et l'émergence de l'héroïsme moderne qu'il visait.

Mais n'est-on pas là en train de perdre de vue la nature du burlesque et du comique, et l'intérêt du pastiche n'est-il pas, justement, de mettre à distance une forme plutôt que de l'épouser ? N'est-ce pas aller trop loin dans le sérieux que de lire le *Lock* ou *Peder Paars* comme s'ils étaient *réellement* des épopées à part entière ?

D'une part, il est difficile de prêter crédit à Batteux dans son *Parallèle* si l'on n'admet pas avec lui la recevabilité de la comparaison entre le *Lutrin* et la *Henriade*, par exemple : cette équation entre l'héroïcomique et l'épique est un point de départ nécessaire – mais elle sera confirmée par l'étude des textes (théoriques comme pratiques) et l'appui de la critique contemporaine (C. Nédélec). D'autre part, Marthe-Marguerite de Caylus a, d'une certaine manière, déjà répondu à l'objection il y a trois cents ans dans sa préface à *La Boucle enlevée* : si on peut trouver excessif d'aborder « un vaudeville avec des yeux savants⁹¹ », c'était visiblement le premier réflexe d'une partie du public auquel elle vantait la régularité du *Lock* – à laquelle le petit ridicule de cette attitude n'enlève rien : il est toujours aussi bon que « le poème le plus sérieux ».

On entreprendra donc, sur les cas de nos épopées du 18^e siècle, ce que Marc Escola appelle une « archéologie du lisible », dont le but est « de mettre au jour dans un même texte le chevauchement de plusieurs lisibilités, et de saisir quelque chose de la dynamique du texte littéraire, c'est-à-dire en définitive de son historicité propre⁹² ». Une *lisibilité* est simplement une manière de lire qui « ne s'élabore jamais que dans la mise en relation d'un texte et d'un contexte (qui est encore pour nous un texte ou un ensemble de fragments textuels)⁹³ » – en l'occurrence, les textes épiques et les règles qui informent leur écriture et président à leur interprétation et à l'émergence de leur sens. Mais une telle lisibilité n'est pas univoque, et l'on peut faire « l'épreuve d'une articulation, au lieu même du texte, de

⁹¹ Marthe-Marguerite de Caylus, « Préface » in Alexander Pope, *La Boucle de cheveux enlevée*, trad. Marthe-Marguerite Le Valois de Caylus, Paris, François Le Breton père, 1728, (non paginée).

⁹² Marc Escola, « Le sage, le fat et le paresseux. Sur une marque de la Bruyère » in Emmanuel Bouju (dir.), *Littérature sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2002, p. 89-114 ; disponible en libre accès : <https://books.openedition.org/pur/33145> (§30).

⁹³ Idem (§47).

plusieurs lisibilités⁹⁴ » – un défenseur de la *Henriade* comme Marmontel ne la lit de toute évidence pas comme La Beaumelle.



En un mot : on voudrait reconstituer, à partir du corpus décrit plus haut, une *lisibilité classique de l'épopée* – c'est-à-dire s'entraîner à lire *comme* un classique.

UN PLAN : SUR LES PAS DE LA MUSE GÉOMÈTRE

On espère, en reconstituant la lisibilité classique de l'épopée, redonner à la notion de régularité poétique un sens plein et vivant : que les règles ne soient plus, à l'issue de ce parcours, mécaniques, mais organiques et porteuses de sens. La lecture normative de l'épopée n'est pas une mécanique textualiste académiquement autotélique, mais un mode de relation vivant et habité aux textes épiques de la première modernité. Loin que « l'esprit géométrique » dénoncé par Voltaire gâche le plaisir de la poésie épique, on proposera ici, au contraire, qu'une Muse géomètre sérieuse mais souriante inspire ce siècle où, quoiqu'on en dise, l'épopée est bien vivante.

La lisibilité classique que l'on entend reconstituer ici est d'abord un principe de réception. Lire en classique, c'est se poser un certain nombre de questions au sujet de l'épopée – y compris sur ses frontières, comme on l'a vu faire à Voltaire ou à Batteux. Une **première partie** explorera donc la bibliothèque épique du 18^e siècle. Il est acquis qu'y figurent Homère et Virgile, même si la querelle d'Homère montre que même l'autorité du père de la poésie épique ne va plus de soi au 18^e siècle. On ne reviendra pas ici sur la question des épopées antiques : on se concentrera plutôt sur les textes nouveaux qui arrivent dans la bibliothèque des épopées. Ce sont bien sûr d'abord des épopées modernes jusque-là négligées par la critique européenne mais que révèle le comparatisme du 18^e siècle, comme les *Lusiades* de Camões (**chapitre premier**) ; ce sont ensuite les textes du Moyen Âge, que le 18^e siècle redécouvre comme constitutif du patrimoine épique de l'Europe (**chapitre 2**). C'est aussi, à nouveaux frais, la concurrence du roman – roman médiéval, épopée comique à la façon de Fielding, ou quasi-épopée comme le *Télémaque* de Fénelon (**chapitre 3**). On se rendra compte, à cette occasion, que le 18^e siècle est encore ce que Michel Charles appelle une « culture rhétorique », où « la lecture est tournée vers une

⁹⁴ Ibid.

écriture⁹⁵ » – ce qui rejoint une idée de Batteux : « les hommes de génie ne sont créateurs que pour avoir observé ; et réciproquement, ils ne sont observateurs que pour être en état de créer⁹⁶ ». Le premier signe de cette écriture qui vient ajouter encore à cette bibliothèque épique en pleine expansion, ce sera les titres de nos épopées, dont on esquissera une rapide poétique au **chapitre 4**.

Ce faisant, on se rendra compte que la « titrologie » remonte, au moins, à Le Bossu, et que ce dernier intègre le titre (ou « inscription ») épique dans un dispositif fonctionnel plus large : celui de ce qu'on appellera la *topique inchoative* de l'épopée, à quoi on consacra la **deuxième partie**. Pourquoi tous les poètes épiques commencent-ils par « je chante », puis invoquent-ils une muse ? Le lecteur du 21^e siècle répondra spontanément que c'est en raison d'une intertextualité. Cela cependant ne va pas de soi au 18^e siècle, où subsiste encore le modèle idéaliste classique : on se demandera donc au **chapitre 5** si l'ouverture épique (et, plus généralement, le texte épique) est le fait d'une réécriture ou d'une compétence générique, c'est-à-dire de la maîtrise d'un modèle formel. On tranchera pour cette deuxième solution : dans l'épopée classique, le sens vient moins par reconnaissance d'éléments fournis par l'intertextualité que de la *dispositio* du texte. Le **chapitre 6** décrira, à partir du *Cours* de Batteux et de ses sources antiques et modernes, la poétique des débuts épiques. C'est un parfait exemple de « règles mécaniques » : le (court) début de l'épopée semble surcodifié, strictement divisé en proposition, invocation, inscription, début du récit *in medias res...* On tâchera de montrer la productivité poétique et herméneutique de ce modèle formel, avant de proposer au **chapitre 7** des microlectures des débuts de nos épopées à partir de la grille normative qu'on aura ainsi élaborée.

Les trois parties suivantes sont informées par l'étude de cette topologie inchoative. La **troisième partie** reviendra sur le concept de l'inspiration, qui est au centre de l'invocation à la muse : le **chapitre 8** essaiera de cerner la nature de l'inspiration dans la poétique épique normative du 18^e siècle. Grâce au *locus* textuel de l'invocation, celui-ci est constitué en une quasi--performance écrite. Le **chapitre 9** s'intéressera à la naissance de la vocation épique, non comme configuration textuelle cette fois, mais à partir du matériel biographique disponible sur nos poètes : si, dans le texte, le poète se fait poète par l'invocation, les choses sont moins évidentes dans la vie. Le **chapitre 10** reviendra, quant à lui, sur la question de la

⁹⁵ Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, 1985, p. 185.

⁹⁶ Batteux *Cours* 1753 t. I p. 11

représentativité nationale de nos épopées, comprise comme conséquence de l'inspiration poétique.

La **quatrième partie** repartira de la notion de proposition épique. Au seuil du poème, le poète annonce son sujet et en fixe à l'avance le terme. Ce faisant, il borne la *fable* de l'épopée – mais la polysémie du terme, à l'époque moderne, permet de le comprendre en trois sens différents. Le premier, aristotélien, est celui de la fable comme agencement narratif (artificiel) d'un matériau de base. Ce rapport entre la composition épique et la matière historique sera traité au **chapitre 11**. Le deuxième sens est celui où Le Bossu entend le mot *fable* : l'épopée serait une allégorie morale ; ce sera l'objet du **chapitre 12**. Enfin la *fable* désigne la mythologie et les machines de l'épopée, c'est-à-dire son merveilleux – en quoi les poètes du 18^e siècle font preuve d'une grande richesse d'invention : on en traitera au **chapitre 13**.

Ces différentes fables constituent toutes des facteurs d'unité de l'action merveilleuse du poème épique, parce qu'elles sont programmées par des règles abstraites qui régissent la disposition générale du poème. Mais il existe aussi des confins de la théorie de l'épopée : ce qui ressortit en propre au récit poétique, qui fera l'objet de la **cinquième partie**. Là, les règles semblent céder le terrain à l'intertextualité, et la transcendance du modèle générique faire place à l'irréductible particulier qu'est le *style* : la diction poétique, l'*enuntiatio*, inthéorisable parce que liée, en propre, au génie poétique et au pouvoir inspirateur de la Muse. On examinera donc, dans le **chapitre 14** la diction poétique comprise comme « langue des dieux », qui est à la fois le support d'un lien (social et mémoriel) et d'un dépaysement (cognitif et, parfois, social). Enfin, le **chapitre 15** sera consacré à une notion fondamentale du développement épique : les « tableaux ». On étudiera donc les tempêtes présentes dans nos poèmes comme un lieu fascinant, lieu propre du sublime épique et du génie, mais aussi lieu dangereux où l'action unique du poème court le risque de la dispersion.



On espère, à la fin de ce parcours, avoir montré la compatibilité de l'héroïcomique avec l'épique, des règles avec l'inventivité, d'Aristote avec l'inspiration – bref, démontré l'existence, dans ce 18^e siècle finalement très épique, d'une Muse géomètre qui, en aidant

les poètes produire le sens par la forme, perpétue dans cette modernité qui lui est apparemment si hostile la tradition épique.

❧ PREMIÈRE PARTIE

Dans la bibliothèque épique du 18^e siècle

INTRODUCTION

« Voilà les poèmes épiques. – Hé ! qu'est-ce que les poèmes épiques ? – En vérité, me dit-il, je n'en sais rien ; les connaisseurs disent qu'on n'en a jamais fait que deux, et que les autres qu'on donne sous ce nom ne le sont point : c'est aussi ce que je ne sais pas. Ils disent de plus qu'il est impossible d'en faire de nouveaux ; et cela est encore plus surprenant. »¹

En 1719, le Persan Rica visite, à Paris, la bibliothèque de Saint-Victor – « une grande bibliothèque dans un couvent de dervis² ». Le regard neuf et curieux du Persan sur la tradition livresque de l'Occident permet à Montesquieu de jeter un regard critique sur l'état des belles-lettres dans les premières décennies du 18^e siècle. Après lui avoir fait découvrir les exégètes de l'Écriture, les livres de grammaire, de science, d'histoire ancienne et moderne, le bibliothécaire entraîne Rica dans le cabinet des poètes, où les premiers ouvrages qu'il lui présente sont les poèmes épiques. Dans la bibliothèque, Rica fait l'expérience d'un étrange paradoxe : alors que son guide lui désigne des rayonnages chargés de livres, il est incapable de lui dire ce que sont les poèmes épiques ; et alors que les visiteurs de Saint-Victor sont entourés de livres, il n'y aurait en fait que deux authentiques poèmes épiques.

Le paradoxe que rencontre Rica est une manière pour Montesquieu de souligner la quasi-impossibilité de définir, au 18^e siècle, la poésie épique. On peine à la définir par l'intension (la compréhension), c'est-à-dire à établir une liste de traits nécessaires et

¹ Montesquieu, « lettre CXXXVII. Rica à *** », *Lettres persanes*, éd. Jean Starobinski, Paris, Gallimard, « Folio classique » n° 3859, 2003, p. 296.

² Idem, p. 289.

suffisants pour caractériser le genre épique. On ne s'accorde pas non plus quand il s'agit de la définir par extension, c'est-à-dire à inventorier tous les poèmes qui constituent le genre. À supposer que les deux seuls poèmes qu'on s'accorde à ranger dans ce genre soient *l'Illiade* et *l'Odyssée*, ces questions de définition sont renvoyées, en définitive, à un monument qui semble résister à toute rationalisation : Homère. Et pourtant, le cabinet est rempli de poèmes épiques.

Le paradoxe de la bibliothèque consacre, chez Montesquieu, le triomphe de la pratique épique sur la théorie : à la stérilité du discours critique et de ses définitions s'opposent la matérialité des livres et le pragmatisme du bibliothécaire qui les regroupe sur la même étagère. Mais le paradoxe souligne aussi le problème de reconnaissance auquel s'expose qui voudrait se lancer dans la carrière épique : écrire une épopée, en France au début du 18^e siècle, ne va pas de soi ; il est difficile, pour un poète moderne, de s'inscrire à la suite de ses prédécesseurs.



Le diagnostic amer que formulent en 1721 les *Lettres persanes* sur la condition du poète épique moderne sera confirmé, à partir de 1728 et tout au long du siècle, par l'expérience de Voltaire avec la *Henriade*. Le poème, malgré son succès, a aussi très tôt eu de violents détracteurs. Dans le *Parallèle de la Henriade et du Lutrin* (1746), l'abbé Charles Batteux (1713-1780) reprochera à Voltaire d'avoir « fait ce poème avant de savoir les règles », et ensuite d'avoir voulu « faire des règles sur son poème³ ». Le problème est donc bien, comme le découvre Rica à Saint-Victor, de savoir ce qu'est un poème épique : la connaissance théorique est aussi un principe de production qui légitime l'entrée du texte dans la bibliothèque.

Pour Charles Batteux, il aurait mieux valu ne pas faire de poème du tout plutôt que de tenter de se livrer à une redéfinition du genre :

Quelle nécessité que la France ait un poème épique ! La république littéraire n'est point bornée par les montagnes ni par les fleuves. Nous pourrions dire sans être ni Grecs, ni Romains, ni Italiens ; nous avons Homère, Virgile, Le Tasse. L'empire de l'esprit est supérieur à celui des rois. Nous ne faisons avec les anciens et les étrangers qu'une même société de fortune et de biens. M. de V. est fort au-dessus des préjugés nationaux ; je m'étonne qu'à

³ *Parallèle*, p. 61.

propos de rien, il se soit piqué d'honneur pour notre nation, au risque de montrer notre faiblesse plutôt que nos forces. Il est donc bien difficile de déraciner l'amour de la patrie.⁴

Batteux sait bien que « l'épopée est le plus grand ouvrage que puisse entreprendre l'esprit humain⁵ » – il le dit lui-même ; et il n'est pas moins anxieux que Voltaire de voir son pays réussir dans le genre épique : « je voudrais, moi, de tout mon cœur, lire un poème épique français avant de mourir⁶ ». Seulement, ce prestige ne saurait s'acquérir à n'importe quel prix : on ne peut pas réformer les règles du genre au nom de l'esprit national. En attendant, Batteux propose de voir le patrimoine épique de l'Europe comme une « bibliothèque sans murs⁷ » : Homère, Virgile, le Tasse sont mutualisés dans un espace idéal qui définit une communauté de valeurs littéraires. L'épopée comme genre transcende l'espace et le temps : *l'Iliade*, *l'Énéide*, la *Gerusalemme* sont des épopées réussies et régulières que l'on peut lire avec plaisir. Entrer dans la bibliothèque, c'est être digne de ces modèles, et non changer les règles qui les ont produits au prétexte qu'elles ne seraient pas adaptées à l'esprit national.



Il y a, cela dit, un problème dans la définition de Batteux. On peut admettre que les poèmes épiques et la littérature en général constituent un bien commun (et même un *lieu* commun où se retrouvent les poètes d'ici et d'ailleurs, de maintenant et d'autrefois). Mais pour pouvoir en profiter, il faut soit être polyglotte, soit disposer de bonnes traductions. Si la bibliothèque universelle des épopées existe en droit, il faut tout de même qu'en fait, les textes épiques soient, simplement, lisibles. La belle image d'un cosmopolitisme épique qui transcende le temps se heurte ainsi au problème très concret de l'accès aux textes ; et dire que « nous avons Homère » est, au 18^e siècle, déjà problématique.

Le siècle s'ouvre, en effet, par une reprise de la querelle de Anciens et des Modernes : la querelle d'Homère ; cette importante dispute de « connaisseurs » est, en grande partie, la source de la crise théorique de l'épopée qu'Rica découvre à Saint-Victor. Cet épisode de l'histoire littéraire et culturelle française et européenne a été très étudié : on se contentera

⁴ *Parallèle*, p. 23.

⁵ Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, nouvelle édition, Paris, Durand, 1747, p. 200.

⁶ *Parallèle*, p. 36.

⁷ Selon l'expression proposée par Roger Chartier, *L'ordre des livres : lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, pp. 69 sqq.

d'en rappeler ici les principaux tenants et aboutissants, qui fourniront un paradigme pour les lectures de cette première partie⁸.

En 1711, Anne Dacier (1645-1720), philologue (et fille et épouse de philologue), publia trois volumes contenant *L'Iliade d'Homère, avec des remarques*⁹, soit une traduction en prose française des vingt-quatre chants du poème grec, assortie d'une longue préface, d'une vie d'Homère et d'un très important appareil de notes philologiques (les « remarques »). Le premier volume était orné d'un frontispice portant la légende « *Μῆνις Ἀχιλλῆος* [la colère d'Achille] », représentant le conseil des rois qui fut le théâtre de la querelle d'Achille et d'Agamemnon : les deux figures royales s'affrontent parmi leurs pairs drapés dans des toges ou arborant des cuirasses héroïques, tandis que le dieu Mars, descendu des nuées, touche le front d'Achille ; Troie se dresse en arrière-plan, et l'on voit les vaisseaux grecs à voile latine échoués sur les bords de la Propontide.

Antoine Houdar de La Motte (1672-1731), poète et académicien, ignorait le grec. Se basant sur la traduction d'Anne Dacier, il publia pour sa part en 1714 un volume de 207 pages intitulé *L'Iliade. Poème*¹⁰, contenant une version en alexandrins du poème réduit à douze chants, précédé d'une épître au roi, d'un « discours sur Homère » et d'une ode, « L'ombre d'Homère ». L'ouvrage s'ouvrait sur un frontispice représentant, dans un salon à colonnettes, le poète drapé dans un manteau à l'antique d'où émergent sa culotte, ses bas et ses souliers à boucle, se levant d'un fauteuil pour saluer avec déférence Homère – lequel, monté sur un nuage comme sur une estrade, semble à deux mains lui offrir sa lyre ; Mercure, plongeant du ciel, pointe son caducée vers la poitrine du poète. La gravure porte la légende « Choisis, tout n'est pas précieux ».

Tout oppose les deux homéristes : l'une choisit la prose, l'autre rétablit le vers ; l'une suit fidèlement l'économie du poème grec, l'autre l'abrège drastiquement ; là où Anne Dacier renvoie à *L'Iliade d'Homère* qu'elle annote pour en permettre l'intelligence, Houdar donne un « poème » français dont la lecture n'est arrêtée par aucune annotation : le frontispice de la première plonge le lecteur dans la fiction épique, et lui impose, par sa

⁸ Pour une présentation générale de la querelle par les textes, cf. l'anthologie commentée d'Anne-Marie Lecoq (éd.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001, pp. 450-635.

⁹ Homère, *L'Iliade d'Homère, traduite en françois, avec des remarques, par Madame Dacier*, Paris, Rigaud, 1711, 3 t.

¹⁰ *L'Iliade. Poème. Avec un discours sur Homère. Par Monsieur de la Motte, de l'Académie Française*, Paris, Grégoire Dupuis, 1714, 1 t.



.....
 De gauche à droite : frontispice de *L'Illiade d'Homère* traduite par Anne Dacier (Paris, Rigaud, 1711 ; source : photographie personnelle) ; frontispice de *L'Illiade. Poème*, adapté par La Motte (Paris, Grégoire Dupuis, 1714 ; source : BnF/gallica.fr)

légende rédigée en grec, un dépaysement linguistique ; le frontispice du second met en scène le poète moderne et une injonction à choisir, qui peut émaner d'Homère aussi bien que de Mercure, dieu qui facilite les communications (employé ici comme métaphore visuelle du transfert culturel) ; l'une sait le grec, pas l'autre : bref, il semble qu'Anne Dacier *traduit*, et qu'Antoine Houdar de La Motte *compose*¹¹.

Pourtant les frontières entre ces deux activités sont plus poreuses qu'elles ne le semblent. Ainsi la traduction d'Anne Dacier, pour savante et érudite qu'elle soit, procède-t-elle d'abord de ce que Barthes appellerait un Vouloir-Écrire¹² :

Depuis que je me suis amusée à écrire et que j'ai osé rendre publics mes amusements, j'ai toujours eu l'ambition de pouvoir donner à notre siècle une traduction d'Homère, qui, en conservant les principaux traits de ce grand poète, pût faire revenir la plupart des gens du monde du préjugé désavantageux que leur en ont donné des copies difformes qu'on en a faites. Mais j'y ai trouvé longtemps des difficultés qui me paraissaient insurmontables.¹³

¹¹ Pour une présentation de la querelle sous l'angle de la traductologie, cf. Yves Chevrel, Annie Cointre et Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *Histoire des Traductions en Langue Française. XVII^e et XVIII^e siècles*, Lagrasse, Verdier, 2014, pp. 276-291.

¹² Roland Barthes, *La Préparation du roman*, éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2015, p. 27.

¹³ Anne Dacier, « Préface » in Homère, *L'Illiade d'Homère*, op. cit., p. iii.

La traductrice entend donner une traduction d'Homère susceptible de le faire aimer de ses contemporains ; elle n'écrit pas pour les « savants qui lisent Homère en sa langue », mais « pour le plus grand nombre, à l'égard desquels ce poète est comme mort ». Cette situation critique où le grec se perd et où les traductions existantes sont mauvaises appellent une entreprise proprement littéraire à destination des « gens du monde » : le but d'Anne Dacier est en somme de rendre Homère à nouveau *lisible* en son siècle ; cela demande un talent d'écriture, et pas seulement de l'érudition. Si Anne Dacier fait le choix de la prose, ce n'est pas donner « une traduction servile », mais une « traduction généreuse et noble » qui restitue au plus près l'esprit du texte et ressuscite, en quelque sorte, Homère.

Inversement, si Antoine Houdar de La Motte donne l'impression de recomposer l'*Illiade*, il présente son désir d'écrire comme un travail de traduction. Son propre désir lui fait prendre le contrepied d'Anne Dacier :

« Ce qu'Homère a pensé et dit », ce sont ses termes [*i.e.* ceux d'Anne Dacier], « quoique rendu plus simplement et moins poétiquement qu'il ne l'a dit, vaut certainement mieux que tout ce qu'on est forcé de lui prêter, en le traduisant en vers. » Voilà la traduction d'Homère formellement interdite aux poètes ; mais j'appelle de ce principe, et j'en pose un tout opposé. Homère est quelquefois si défectueux en ce qu'il a pensé et dit, que le traducteur prosaïque, et le plus déterminé à être fidèle, est souvent contraint de le corriger en beaucoup d'endroits. Je le prouverais aisément par l'exemple même de Madame Dacier. Ce n'est donc pas un si grand malheur à un poète qui traduit Homère, de ne pouvoir être aussi littéral qu'on peut l'être en prose.¹⁴

Pour rendre Homère lisible, il faut donc s'appuyer sur la contrainte féconde de la métrique française et des exigences de la diction poétique moderne, et tenir compte du progrès des mœurs. Le poète grec, en l'état, est profondément illisible pour un Moderne¹⁵ : il faut donc l'amender et le mettre à jour. Comme en témoigne son frontispice, La Motte adopte donc une position médiatrice entre Homère et le public moderne, et se prévaut de l'autorité du premier pour adapter le texte de l'*Illiade* aux exigences du second¹⁶ :

¹⁴ Antoine Houdar de La Motte, « Discours sur Homère » in *L'Illiade, poème*, *op. cit.*, p. cli.

¹⁵ Cf. Sophie Rabau, « Hélas ! Point du tout : de l'illisibilité d'Homère », *Quinze (brèves) rencontres avec Homère*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 2012, pp. 92-111.

¹⁶ Cf. Sophie Rabau, « Portrait d'Homère en lecteur moderne », *Quinze brèves rencontres*, *op. cit.*, pp. 151-165.

après y avoir pensé autant que l'exige le respect qu'on doit au Public, je me propose de changer, de retrancher, d'inventer même dans le besoin ; de faire enfin selon ma portée, tout ce que je m'imagine qu'Homère eût fait, s'il avait eu affaire à mon siècle.¹⁷

Ainsi Anne Dacier et Antoine Houdar de La Motte s'affrontent pour la même place : celle du traducteur qui, en ressuscitant Homère, l'aura rendu lisible au public de ce début de 18^e siècle.

On retiendra deux choses de cette querelle fondatrice, qui a marqué toute l'Europe des lettres. Premièrement, malgré le cosmopolitisme de critiques comme Batteux, la mutualisation des textes épiques en un patrimoine commun ne va pas de soi. Se pose la question de l'accès (linguistique), mais aussi, plus profondément, du regard projeté sur le texte. On aurait tort de considérer, dans les termes de la traductologie contemporaine, Anne Dacier comme une « sourcière » et La Motte comme un « cibliste¹⁸ ». Tous deux, en réalité, sont ciblistes, et visent l'intelligibilité du texte homériques au 18^e siècle ; ils veulent justifier sa place dans la bibliothèque. Comme le souligne L. Norman, l'antiquité, irrémédiablement distante, a au tournant du 17^e et du 18^e siècle perdu son autorité¹⁹ ; il faut donc refonder une lisibilité homérique proprement moderne. Deuxièmement, la querelle montre bien la superposition entre pratiques éditoriales (qui visent à la restitution d'un texte) et pratiques poétiques (qui visent à la composition d'un texte). S'il existe, parmi les savants collègues d'Anne Dacier, des philologues qui livrent des éditions des textes anciens dans un souci d'exactitude qui les rapproche de nos pratiques philologiques, l'enjeu des traductions d'Homère est autre : c'est moins de contribuer à la connaissance érudite du passé que d'insérer un texte ancien dans le tissu culturel contemporain.



Ainsi, si les hommes de lettres du 18^e siècle peuvent bien dire « nous avons Homère », la question se pose de savoir *quel* Homère. La bibliothèque épique du 18^e siècle est moins le lieu d'une jouissance sereine des textes qu'une bibliothèque *dérangée* et en pleine

¹⁷ Antoine Houdar de la Motte, *Réflexions sur la critique*, Paris, Du Puis, 1715, [1^{ère} partie], « De la manière de critiquer les auteurs », p. 37.

¹⁸ Cf. Jean-René Ladmiraal, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, « Traductologiques », 2014, p. 4. Ce couple conceptuel a eu depuis son introduction une fortune critique impressionnante, dont J.-R. Ladmiraal fait la synthèse de cet ouvrage.

¹⁹ Larry F Norman, « Antiquity without Authority », *The Shock of the Ancient*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2011, pp. 63-74.

recomposition : à l'occasion de la crise de lisibilité que connaît Homère, c'est une autorité, une hiérarchie générique, et tout le modèle mimétique de la *translatio poematum* qui chancelle.

Dans ce contexte, les hommes de lettres du 18^e siècle imaginent de nouvelles manières de remplir le cabinet des épopées. On ne fera pas ici l'histoire de la querelle d'Homère, et l'on se concentrera plutôt sur les solutions que les gens de lettres au 18^e siècle ont développées pour remplir le cabinet des épopées avec d'autres textes que l'*Illiade*, l'*Odyssée* et l'*Énéide*. Comme en témoigne l'attitude de Montesquieu, un certain pragmatisme est de mise au 18^e siècle : il doit bien y avoir des épopées en dehors de l'obsédante antiquité !

Première solution possible, la plus évidente : se tourner vers les poètes épiques modernes de l'Europe. Batteux le suggère en mentionnant le Tasse, qui ouvre les portes de la bibliothèque épique à des textes modernes. Le **chapitre premier** sera donc consacré au regard que l'on pose, dans la France, l'Angleterre et la Pologne du 18^e siècle, sur la poésie épique moderne. Après avoir posé les principaux enjeux de ce comparatisme national, on s'attachera au cas particulier de la réception des *Lusiades* de Luís de Camões, à travers ses traductions et les discours auxquels sa lecture donne lieu. On verra, à cette occasion, que ce comparatisme fait émerger une pratique commune de l'épopée : pratique critique, dans des termes encore largement néo-aristotéliens, mais aussi pratiques de réécritures, qui sont le signe d'une conception partagée de l'épopée. La circulation des épopées nationales en Europe contribue ainsi à construire une pratique commune de l'épopée, dans un mouvement que La Beaumelle appelle l'« adoption des arts²⁰ ».

Le **chapitre 2** explorera une deuxième manière de remplir la bibliothèque des épopées : celle des antiquités vernaculaires. Entre Virgile et le Tasse (ou entre Virgile et Camões), il y a un vide : celui de l'âge médian qui a séparé les modernes de l'Antiquité. Dans le sillage à la fois de la valorisation Moderne des traditions vernaculaires (le conte de fée *e.g.*) et du primitivisme qui s'est développé chez les Anciens au sujet d'Homère et de la Grèce archaïque, le 18^e siècle explore les « antiquités nationales ». En cherchant des épopées dans les bibliothèques nationales, les hommes du 18^e siècle éprouvent les limites du genre, qui de long récit narratif devient fragment d'ancienne poésie (chez Ossian), chanson

²⁰ Laurent Angliviel de La Beaumelle, *Discours prononcé à l'ouverture des leçons publiques de langue et de belles-lettres françaises*, Copenhague, Imprimerie royale, 1751, pp. 4, 7, 12, 14, etc.

de troupe (en France), hymne religieux (en Pologne...). L'Europe, à cette occasion, redécouvre l'oralité – ce qui informe la pratique épique de Krasicki.

Troisième moyen d'ajouter à la bibliothèque des épopées : le roman, étudié au **chapitre 3**. Les « interférences génériques » entre l'épopée et le roman sont, au 18^e siècle, déjà anciennes – l'Arioste a toujours tenu une forme de milieu entre les deux genres. Mais de nouveaux arguments apparaissent au 18^e siècle : nouveaux arguments historiques (la médiévistique naissante distingue encore mal entre un roman médiéval en vers et une épopée), nouveaux arguments théoriques (le roman comme réalisation de la comédie narrative prévue par Aristote). Par ailleurs, le 18^e siècle est aussi celui du *Télémaque* de Fénelon, cas-limite par excellence : la question du diagnostic générique de ce texte qui circule dans toute l'Europe engage les frontières du genre.

À ces nouveaux textes arrivés dans la bibliothèque épique au 18^e siècle, il faut bien sûr ajouter les épopées de Pope, Holberg, Voltaire et Krasicki eux-mêmes. Le moyen le plus sûr pour que le texte arrive dans la bibliothèque des épopées est encore de lui donner un titre épique – ce que Le Bossu appelle une « inscription ». Le **chapitre 4** esquissera donc une rapide poétique du titre épique dans le but de comprendre la façon dont nos poètes « s'inscrivent » dans cette bibliothèque épique mouvante. On rencontrera déjà, à cette occasion, certains de leurs critiques ; et l'on s'apercevra que l'étude des titres, loin d'être superficielle, ouvre la porte d'un dispositif textuel particulièrement important dans la poétique épique à l'âge classique : celui de la topique inchoative de l'épopée, dont le titre fait partie intégrante. De l'intertextualité, on basculera ainsi, à la faveur des inscriptions épiques, dans la poétique proprement dite.

CHAPITRE PREMIER

Le tableau de la nation entière : épopée moderne et représentativité nationale

Sur les rapports entre la poésie épique moderne et l'idée nationale, à partir du cas de la réception des *Lusiades* de Camões au 18^e siècle.

Il n'y a point de monuments en Italie qui méritent plus l'attention d'un voyageur que la *Jérusalem* du Tasse. Milton fait autant d'honneur à l'Angleterre que le grand Newton. Camões est en Portugal ce que Milton est en Angleterre. Il me semble qu'il y a une satisfaction noble à regarder les portraits vivants de ces illustres personnages grecs, romains, italiens, anglais, tous habillés, si je l'ose dire, à la manière de leur pays.*

Le lecteur d'épopées a le choix entre deux modes de lecture. Il peut, comme Batteux, considérer la bibliothèque épique, rassemblée sur des critères génériques et formels, comme un lieu apolitique – une République idéale où les textes de partout appartiennent à tout le monde. C'est une attitude qui fonctionne plutôt bien avec les textes *distantes* : elle permet de constituer les textes antiques en canon, et ainsi d'inscrire la lecture (et l'écriture à venir) dans une histoire cohérente, et elle permet de rendre abordables les textes distants – fût-ce au prix d'un certain ethnocentrisme. Qualifions cette lecture d'*universalisante*.

Mais le lecteur peut aussi adopter une lecture particularisante. C'est celle que lui propose ici Voltaire. Alors que Batteux rassemble les épopées dans un seul lieu imaginaire où elles constituent un bien commun de l'humanité, Voltaire propose au contraire de

* Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, OCV, t. 3b, pp. 409-410.

voyager et, grâce à elles, et de se dépayser. S'il mentionne les ancêtres idéaux de l'Europe classique, il semble que l'objet privilégié de ce mode de lecture soit l'épopée européenne moderne : c'est sur l'importance de Camões, du Tasse ou de Milton pour leurs nations respectives qu'il insiste particulièrement.

Leurs poèmes sont des « monuments », c'est-à-dire des vestiges mémorables, autour desquels se fédère une identité collective qu'exprime l'une image vestimentaire : ils sont « habillés [...] à la manière de leur pays » (dans l'*Essay* anglais, Voltaire parlait de « *the various dresses of those great men* »). À la même époque, un mot importé en français de l'italien se répand pour désigner ces caractéristiques nationales : le *costume* (*il costume*), qui présente l'avantage de superposer à l'abstrait des *coutumes* (au sens des lois et des usages) le concret du *costume* comme vêtements. Fénelon, l'un des premiers à l'employer, joue précisément de cette superposition :

le point le plus nécessaire, et le plus rare pour un historien, est qu'il sache exactement la forme exacte du gouvernement et le détail des mœurs de la nation, dont il écrit l'histoire, pour chaque siècle. Un peintre, qui ignore ce qu'on nomme *il costume*, ne peint rien avec vérité. Les peintres de l'école lombarde, qui ont d'ailleurs si naïvement représenté la nature, ont manqué de science en ce point. Ils ont peint le grand prêtre des Juifs comme un pape, et les Grecs de l'Antiquité comme les hommes qu'ils voyaient en Lombardie.¹

Le mot rentre ainsi dans le dictionnaire de l'Académie en 1762 pour désigner « les usages des différents temps, des différents lieux, relatifs aux objets extérieurs auxquels le Peintre est obligé de se conformer », et « se dit aussi en parlant des poèmes, des pièces dramatiques, des fictions, des histoires, etc. ». En lisant les épopées des peuples voisins, Voltaire cherche la différence avec soi.

On retrouve là une approche ethnologique de la poésie épique, qui définit un nouveau comparatisme européen. Les questions de la régularité, de l'identification et de l'imitation se posent toujours ; mais l'inventaire des épopées de l'Europe moderne constitue aussi une forme d'étude de la concurrence. Alors que le modèle de la transition virgilienne (ou, sur le plan théorique, de la transition horacienne) suggérait un parcours cumulatif, une *translatio poetices* de la Grèce à Rome, de Rome à la Renaissance et de là au 18^e siècle – c'est-à-dire une vision intégrative et synchrétique de l'histoire littéraire, le fait d'enter le plaisir épique sur la révélation de traits nationaux pose au contraire la différenciation comme

¹ François Fénelon, « Lettre à l'Académie », *Œuvres*, éd. Jacques Le Brun, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, t. II, p. 1181 (sur la nouveauté du terme en français, cf. idem, n. 3 p. 1754).

critère de valeur. La promotion de ce critère sensible dans l'approche comparatiste constitue ainsi, à certains égards, un contrepied de la poétique, et tend à minimiser la puissance explicative (ou productive) de la doctrine néo-aristotélicienne.

Les Italiens occupent, dans cette perspective, une sorte de place intermédiaire entre les anciens et les modernes. La *Gerusalemme* du Tasse est suffisamment ancienne pour que la postérité ait rendu son jugement (« le temps, qui sape la réputation des ouvrages médiocres, a assuré celle du Tasse² ») ; la popularité dont elle jouit en Italie l'apparente à l'oralité des poèmes homériques (« la *Jérusalem délivrée* est aujourd'hui chantée en plusieurs endroits de l'Italie, comme les poèmes d'Homère l'étaient en Grèce »). Au 18^e siècle, c'est en somme déjà un texte *canonique* que les autres nations ont largement en partage : « on ne fait nulle difficulté de le mettre à côté de Virgile et d'Homère, malgré ses fautes, et malgré la critique de Despréaux³ ». On peut réfléchir à la validité de ces critiques, mais on ne peut pas lui enlever sa réputation ; elle n'est plus à faire.

L'évaluation du poème est ensuite affaire de degré. Voltaire, soucieux du progrès dans les lettres, la voit dépasser le canon antique :

La Jérusalem paraît à quelques égards être copiée d'après l'Iliade ; mais si c'est imiter que de choisir dans l'histoire un sujet qui a des ressemblances avec la fable de la guerre de Troie ; si Renaud est une copie d'Achille, et Godefroi d'Agamemnon, j'ose dire que le Tasse a été bien au delà de son modèle.

Pour Krasicki, plus aristotélicien que Voltaire, mais visiblement plus libéral que Despréaux, c'est plutôt la régularité du poème qui, combinée à ses beautés, en fait un chef-d'œuvre :

Jeruzolima wyzwolona Torkwata Tassa, ze wszecch miar godna mieć miejsce między rytmami bohaterakimi, tak dla ścisłego zachowania prawideł, jako wyboru i ułożenia, wdzięków, opisów i dokładnych wyrazów.⁴

La Jérusalem libérée de Torquato Tasso est à tous égards digne de prendre place parmi les poèmes héroïques, tant par son observation précise des règles que par sa délicatesse, sa composition, ses beautés, ses descriptions et ses heureuses expressions.

Dans le général et le particulier, l'œuvre du Tasse est parfaitement recevable. Krasicki souligne que cette reconnaissance lui a valu d'être traduite depuis longtemps par Piotr

² OCV, t. 3b, p. 458.

³ Ibid.

⁴ RiR, p. 18.

Kochanowski (en 1618) : il n'y a pas vraiment de débat sur la *Gerusalemme*, qui est depuis longtemps une lecture européenne.



On se concentrera donc ici plutôt sur la réception anglaise, française et polonaise des *Lusiades* (*Os Lusíadas*, 1572) de Luís Vaz de Camões (1529-1588). Le poète portugais est bien moins connu du public européen que le Tasse ou Milton, même au 18^e siècle : puisqu'on ne saurait faire ici l'analyse des réceptions de tous ces poètes, on se concentrera sur celui pour qui l'engouement est, au 18^e siècle, le plus neuf en Europe du nord, et dont la découverte est l'occasion de la production, à nouveau frais, d'un discours critique. Le poème de Camões traite un sujet moderne, et est après tout le premier grand poème épique de la Renaissance, modèle du Tasse même. Son titre même, au contraire de *Paradise Lost* ou de *Gerusalemme liberata*, porte à la tête du poème le nom de la nation dont elles illustrent les exploits. Pope souligne ce caractère essentiel de l'élément national quand il suggère d'appeler son poème *Dunciad* « avec la même assurance que nous appelons le poème d'Homère l'*Iliade*, celui de Virgile l'*Énéide*, celui du Camões la *Lusiade* [*the same certainty we call that of Homer the Iliad, of Virgil the Æneid, of Camoens Lusiad*]⁵ » : le nom s'impose de lui-même. Voltaire au contraire s'étonne de ce titre dans l'*Essai* : c'est un « titre qui a peu de rapport au sujet, et qui, à proprement parler, signifie la *Portugade*⁶ » – mais ses développements montrent assez qu'il saisit très bien la valeur mémorielle de l'ouvrage.

Comment lit-on donc ces premiers modèles modernes ? Sont-ils, d'ailleurs, des modèles au même titre que les poèmes antiques ? Ces derniers sont les premiers objets de l'induction aristotélicienne ; les poèmes modernes sont, eux, des objets de (relative) nouveauté et de plaisir plus encore que de savoir, et soumis à un régime de lecture plus intertextuel (qui met en avant le plaisir de la citation et de la reconnaissance) que matriciel (la satisfaction de la régularité). Cependant le souci de la régularité ne disparaît pas totalement : elle détermine l'exportabilité des stratégies poétiques proposées par les poètes étrangers ; mais elle se double d'une actualité thématique du poème qui en réactive les

⁵ Alexander Pope, « Preface » [1727], *The Dunciad in Four Books*, éd. Valerie Rumbold, London-New York, Routledge, 2018, p. 366.

⁶ OCV, t. 3b, p. 446.

enjeux anthropologiques d'une manière autrement plus vive que les débats philologiques entre Anciens et Modernes.

1. LE CONCERT ÉPIQUE DES NATIONS

Les épopées modernes sont, pour Voltaire, l'occasion d'éprouver la plasticité de la poésie épique. Sa lecture particularisante rapproche ainsi la littérature de l'histoire, dans laquelle le costume (traduction visuelle de la coutume) est un facteur déterminant de vraisemblance. Mais elle diffère de la lecture documentaire, dans le sens où l'information ethnographique dont elle est porteuse est perçue indirectement, par l'analyse des textes. La *Gerusalemme* ne parle pas de l'Italie, *Paradise Lost* ne parle pas de l'Angleterre, et les *Lusiades* ne se passent pas en Portugal (même si, au contraire des deux poèmes précédents, elles traitent un sujet national). Le costume est la conséquence non de l'objet des poèmes, mais de leur langue, et les épopées sont des monuments non de l'histoire des peuples qui les ont composées, mais de leurs génies respectifs : « qu'on examine tous les autres arts, il n'y en a aucun qui ne reçoive des tours particuliers du génie différent des nations qui les cultivent⁷ ».

Vous sentez dans les meilleurs écrivains modernes le caractère de leur pays à travers l'imitation de l'antique : leurs fleurs et leurs fruits sont échauffés et mûris par le même soleil ; mais ils reçoivent du terrain qui les nourrit des goûts, des couleurs, et des formes différentes. Vous reconnaîtrez un Italien, un Français, un Anglais, un Espagnol, à son style, comme aux traits de son visage, à sa prononciation, à ses manières. La douceur et la mollesse de la langue italienne s'est insinuée dans le génie des auteurs italiens. La pompe des paroles, les métaphores, un style majestueux, sont, ce me semble, généralement parlant, le caractère des écrivains espagnols. La force, l'énergie, la hardiesse, sont plus particulières aux Anglais ; ils sont surtout amoureux des allégories et des comparaisons. Les Français ont pour eux la clarté, l'exactitude, l'élégance : ils hasardent peu ; ils n'ont ni la force anglaise, qui leur paraîtrait une force gigantesque et monstrueuse, ni la douceur italienne, qui leur semble dégénérer en une mollesse efféminée.⁸

Voltaire formalise en littérature un regard ethnographique qui recoupe celui de François Couperin dans les *Nations* (1726), qui sont contemporaines de l'élaboration de l'*Essai*. Ce recueil de pièces en trio décrit en musique quatre nations : « La Française », « L'Espagnole », « L'Impériale » et « La Piémontaise », où quatre « ordres » (suite de

⁷ OCV, t. 3b, p. 401.

⁸ Idem, pp. 403-404.

mouvements détachés) traitent dans des styles différents les mêmes formes musicales (allemande, passacaille, gigue, etc.). Il s'agit pour Couperin de passer par la différenciation pour proposer une *synthèse* du goût européen qui devrait contenter « le Public désintéressé » – lequel s'oppose à « l'âpreté des Français pour les nouveautés étrangères⁹ ». C'est à un désintéressement comparatif de ce genre que Voltaire invite son lecteur en fait de poésie épique – à ceci près, évidemment, que les Français, victimes de la « stérilité » épique de leur nation, n'ont pas vraiment en fait d'épopée l'occasion de témoigner, comme en musique, de leur morgue habituelle.

1.1. Après Milton, moi (Voltaire)

Le dernier chapitre de *l'Essai sur la poésie épique* de Voltaire est consacré à Milton ; mais il comporte une sorte de *coda* sur la poésie épique française, et le rôle que peut y tenir la *Henriade*. Le projet épique de Voltaire est ainsi inscrit dans une généalogie qui va d'Homère à lui Milton, et de Milton à lui-même. L'analyse du poème anglais est donc le lieu où Voltaire révèle sa vision de l'émulation poétique.

Il ressent d'abord avec Milton une sorte de solidarité de classe : Milton est un poète malheureux, qui mourut « pauvre et sans gloire », et dont le « nom doit augmenter la liste des grands génies persécutés de la fortune¹⁰ ». Lors des derniers remaniements de *l'Essai* en 1742, cette condition de poète maudit n'est plus vraiment celle de Voltaire – mais il y a là comme un modèle, un portrait de condition : le génie épique est mal reconnu.

Paradise Lost n'a ainsi été constitué en poème national de l'Angleterre que par la réception – et une réception qui visait délibérément à remplir la *case vide* :

Ce fut le lord Somers et le docteur Atterbury, depuis évêque de Rochester, qui voulurent enfin que l'Angleterre eût un poème épique. Ils engagèrent les héritiers de Thompson à faire une belle édition du *Paradis perdu*. Leur suffrage en entraîna plusieurs depuis, le célèbre M. Addison écrivit en forme, pour prouver que ce poème égalait ceux de Virgile et d'Homère. Les Anglais commencèrent à se le persuader, et la réputation de Milton fut fixée.¹¹

Sommers, Atterbury puis Addison ont donc « persuadé » les Anglais de la valeur du poème. Si la critique d'Addison dans le *Spectator* constituait un examen extrêmement serré, le *désir*

⁹ François Couperin, « Aveu au lecteur », *Les Nations*, Paris, Boivin, 1726.

¹⁰ OCV, t. 3b, p. 484.

¹¹ Ibid.

d'avoir une épopée domine largement ce paragraphe. Remplir la case vide n'est pas essentiellement une opération critique et rationnelle : c'est d'abord construire une unanimité autour d'un texte.

Cela n'implique pas que ce texte doive être purement original. Voltaire liste des sources possibles de Milton (Le Tasse, Grotius, « un nommé Mazen ou Mzenius, et beaucoup d'autres, tous inconnus au commun des lecteurs »). Voltaire, ce faisant, reconnaît une forme légitime d'imitation :

Imiter ainsi, ce n'est point être plagiaire, c'est lutter, comme dit Boileau, contre son original ; c'est enrichir sa langue des beautés des langues étrangères ; c'est nourrir son génie et l'accroître du génie des autres ; c'est ressembler à Virgile, qui imita Homère. Sans doute Milton a jouté contre le Tasse avec des armes inégales ; la langue anglaise ne pouvait rendre l'harmonie des vers italiens [...] Cependant Milton a trouvé l'art d'imiter heureusement tous ces beaux morceaux.¹²

Reprenant l'idée que Virgile est dans la position d'un moderne, c'est-à-dire celle de s'enrichir en digérant une matière étrangère (essentiellement par le travail de la langue), Voltaire fait de Milton le modèle de la juste imitation. C'est davantage le processus qu'il faut imiter que le texte : Milton est un modèle éthique plus que littéraire, parce qu'en la résistance qu'il a opposée au génie peu harmonieux de la langue anglaise en cherchant à imiter ses prédécesseurs a créé quelque chose de distinct : le style épique anglais, qui est propre au poète et à sa nation.

Voltaire a tendance, dans ce chapitre final de *l'Essai*, à présenter Milton comme l'objet d'une expertise critique particulière : il connaît la vie du poète mieux que personne en France (et même certains Anglais), « ayant recherché avec soin en Angleterre tout ce qui regarde ce grand homme¹³ ». Que le développement sur l'absence d'épopée française et ce que l'on peut bien appeler avec Batteux « l'apologie de [l]a *Henriade*¹⁴ » figurent comme un *addendum* à ce chapitre sur le poète anglais autorise à supposer que cette admiration de biographe se double d'une prospective poétique. Comme Milton, Voltaire s'adapte à la langue et à l'esprit de sa nation : il émule la démarche du poète, mais aussi (même s'il s'en

¹² OCV, t. 3b, p. 485.

¹³ Idem, p. 479.

¹⁴ *Parallèle*, p. 61.

défendrait sans doute) certains traits du poème, qui font parfois de la *Henriade* une épopée baroque¹⁵.

1.2. Les épiques anglais chez Holberg

Holberg est avant tout soucieux de la *langue* nationale. Il est le seul, dans notre corpus, à participer à la formation des lettres en général dans son pays : la France est un des piliers de la République des lettres, et la Pologne stanislavienne, si elle rejette violemment l'héritage baroque du 17^e siècle et de la période saxonne, dispose du corpus de la renaissance humaniste, à la tête duquel on trouve Jan Kochanowski. Les lettres, dans ces nations, sont formées, même si elles sont l'objet de *réformes*. En revanche, la langue danoise a encore à devenir une langue *littéraire*.

En fait de poésie épique, c'est ainsi l'Angleterre qui sert de modèle à Holberg, qui se livre ainsi à une apologie du potentiel poétique de la langue anglaise :

*Anglicæ linguæ origo ita narratur. Cum Diabolus linguas antiquas ac hodiernas in ahenum coniecisset, et olla fervere incepisset, e spuma Anglicam formavit. Vides a contemptoribus hujus linguæ hanc fabulam esse confictam, cum non veram linguam hi, sed chaos quoddam linguarum autument; at, cum spuma ista aliarum linguarum sit congeries, inopia verborum non laborantes apte, nervose ac sublimè omnia exprimunt Angli. Ista linguæ ubertas juncta cum sublimi Anglorum indole excellentissima poemata heroica parit. Nam post Homerum ac Virgiliûm nemo est, qui Miltonum et Popium in eo scribendi genere assecutus est.*¹⁶

Voici ce qu'on dit de l'origine de la langue anglaise. Alors que le Diable avait jeté ensemble dans un chaudron de cuivre les langues anciennes et modernes, et que le récipient commençait à bouillir, la langue anglaise sortit de l'écume. Vous voyez bien que cette histoire fabuleuse a été fabriquée par ceux qui méprisent cette langue, qu'ils tiennent pour n'être pas une langue véritable, mais un chaos de langues ; mais, comme cette mousse est une accumulation d'autres langues, les Anglais, ne souffrant d'aucun pauvreté de vocabulaire, expriment tout précisément, nerveusement et sublimement. Cette abondance de leur langue jointe au sublime caractère des Anglais produit d'excellents poèmes épiques. De fait, après Homère et Virgile, il n'est personne qui ait suivi dans ce genre d'écrivains Milton et Pope.

Holberg va plus que l'éloge voltairien de la résistance de la langue nationale au génie d'une langue étrangère : il reprend à son compte la caricature de la langue anglaise comme une sorte de brouet de Babel. Ce caractère bariolé de la langue la rend propre à tout exprimer :

¹⁵ Sur les traits baroques de la *Henriade*, cf. Sylvain Menant, « La *Henriade*, une épopée baroque ? », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises. L'Épopée en vers dans la littérature française, du 16^e au 20^e siècle*, dir. Jean-Marie Roulin, n° 65, 2013.

¹⁶ LHS : *Ad virum perillustrem epistola tertia* (1743), p. 112.

elle devient une richesse (« *ubertas* ») qui permet de tout exprimer « *apte, nervose ac sublime* ». Précision, vigueur et sublime sont autant de qualités que la poésie épique exemplifie au plus haut degré. On remarquera aussi que Holberg ne distingue pas entre Pope et Milton – entre l'épopée sérieuse et l'épopée comique ; il ne s'agit visiblement pour lui que d'espèces au sein du genre, et l'espèce comique est tout aussi propre à illustrer sa langue et sa nation que l'autre. Milton est un monument du siècle dernier (presque déjà un ancien), et Pope, comme pour Marthe-Marguerite de Caylus, « le premier poète moderne de l'Angleterre¹⁷ » : ce sont des modèles.

Ce petit passage sur les pouvoirs insoupçonnés de la langue anglaise rend raison d'un reproche que le grammairien Mathias Hagerup formulera en 1797 dans une grammaire danoise à l'usage des francophones. Si « Louis Holberg » est le « réformateur » dont « la langue danoise avait besoin » et, selon Hagerup, « le créateur de notre littérature¹⁸ », il n'écrit pas un danois *pur* :

Cependant il s'en fallait beaucoup que le langage, même dans les meilleurs écrits de Holberg fût épuré. C'eût été un prodige, si étant le premier qui tirât la langue de l'obscurité où elle était avant lui, il l'eût en même temps portée à la perfection. Mais tous ses ouvrages fourmillent de mots étrangers et particulièrement français : et, soit mauvaise habitude de l'auteur, soit pauvreté de la langue, il est vrai que cette bigarrure défigurait le style beaucoup.¹⁹

Hagerup écrit alors après *den florissante periode*, la période de prospérité que connut le Danemark dans la seconde moitié du 18^e siècle (que Holberg n'a donc pas connue), et après que la Révolution française a bouleversé les équilibres politiques européens. Il est un témoin du nationalisme linguistique d'une Europe qui entend se définir contre l'hégémonie de la langue française, qui a dominé le 18^e siècle²⁰. Mais pour Holberg, la « bigarrure » n'était pas forcément une mauvaise chose. S'il se moque du snobisme de ses contemporains francophiles (mais guère francophones) dans sa comédie *Jean de France, eller Hans Frandsen* (1722), l'exemple des Anglais prouve qu'une langue qui se nourrit des autres d'une manière

¹⁷ [Marthe-Marguerite de Caylus], « Préface du traducteur » in Alexander Pope, *La Boucle de cheveux enlevée. Poème héroïcomique*, [trad. Marthe-Marguerite de Caylus], Paris, François Le Breton père, 1728, non paginée.

¹⁸ Mathias Hagerup, *Principes généraux de la langue danoise, avec un abrégé des curiosités de la ville de Copenhague et des environs de cette capitale*, Copenhague-Leipsig, Proft & Storch, 1797, p. 10.

¹⁹ Idem, pp. 11-12.

²⁰ Comme le souligne, non sans satisfaction, Marc Fumaroli, *Quand l'Europe parlait français* [2000], *La Grandeur et la Grâce*, Paris, Laffont, « Bouquins », 2015.

réfléchi est une langue riche. Il y a chez Holberg une certaine idée des bienfaits du *métissage* linguistique qui est devenue étrangère à son compatriote préromantique de la fin du siècle.

1.3. Les poètes anglais chez Krasicki

Si Krasicki a le souci des règles, celles-ci ne sont cependant pas le premier critère par lequel il évalue *Paradise Lost*, avec lequel il devrait sinon, en toute logique, être beaucoup plus sévère. Les irrégularités structurelles y sont d'abord compensées par les beautés locales de l'expression (« *wyrazy* ») :

*Pisarzem poematu o Raju utraconym, Janem Miltonem sprawiedliwie zaszczyca się i chlubi naród angielski; lubo albowiem wiele się w tym dziele znajduje zdrożności, tak wielą wytwornymi i wzniostymi wyrazy są nagrodzone, iż mimo krytykę, na którą zasługuje, tej czci i sławy, której używa, z dobroci swojej godne jest.*²¹

Le poète du *Paradis perdu*, John Milton, est source pour la nation anglaise d'un honneur et d'une fierté justifiés ; quoiqu'il se trouve dans cet ouvrage beaucoup d'irrégularités, elles sont compensées par tant d'expressions élevées et élégantes, qu'aux critiques près auxquelles il s'expose, il est digne par ses qualités de l'honneur et de la réputation dont il jouit.

Si le poème est une source légitime (« *sprawiedliwie* ») de fierté nationale (« *naród angielski* »), ce n'est pas en raison de sa régularité ; au contraire, il présente « beaucoup d'écartés [*wiele... zdrożności*] » (ce qui est *zdrożne* étant, selon Trotz, « écarté du chemin » – c'est l'étymologie du mot : *z drogi*, « hors de la route » – soit, en termes abstraits, « déréglé »). La valeur ne vient pas de ce que *Paradise Lost* serait un bon poème épique (sur un critère de réussite formelle) : il vient d'un autre type de rapport à l'épopée.

*Między najpierwszymi Anglii rymotwórcami wysokie trzyma miejsce Alexander Pope: im bardziej upośledzony od natury w powierczności swojej, tym sówiciej obdarzony jej darami, które gdy stałem do pracy i nauki przywiązaniem wydoskonalił, stał się godnym czci i naśladowania. Życie jego, jak zwyczajnie uczonych ludzi, nie nadarza osobliwych wypadków: używał nabytego pracą mienia skromnie, ale uczciwie, i po większej części mieszkał na wsi blisko Londynu, gdzie sobie na brzegami Tamizy dom kształtny zbudował; tam życia dokonał trzydziestego Maja w roku 1744 mając lat pięćdziesiąt sześć.*²²

Parmi les premiers poètes de l'Angleterre, Alexandre Pope occupe une place de choix : autant la nature l'avait disgracié par son apparence, autant elle le couvrit de dons, qu'il porta à leur perfection quand il se mit à l'ouvrage en s'appliquant à la doctrine, en vertu desquels il est digne d'honneur et d'imitation. Sa vie, comme généralement celle des hommes d'étude, ne

²¹ RiR, pp. 454-455.

²² RiR, p. 464.

présente pas de circonstances particulières : il usait du bien que lui valait son travail avec parcimonie mais sagesse, et vécut la plus grande part de sa vie dans une campagne proche de Londres, où il fit construire pour lui sur les bord de la Tamise une élégante demeure ; c'est là qu'il mourut le 30 mai 1744, à cinquante-six ans.

Comme à Milton, on lui doit les honneurs (« *czci* ») d'un grand poète ; mais il est aussi digne d'« imitation [*naśladowanie*] ». En ce sens, les notations biographiques (un homme d'étude à la vie tranquille, un train de vie modeste, une élégante maison de campagne à portée de la capitale) ne sont pas gratuites : elles constituent un *portrait de condition*. Pope est ainsi le parangon du poème authentiquement moderne, un Horace anglais avec lequel le poète stanislavien se sent des affinités. Au contraire de l'irrégulier Milton, Pope est un *modèle*. Avec ce poète anglais existe dans la Pologne classique la possibilité d'une relation *dynamique* : celle de l'émulation par l'imitation créative. Les gloires des nations étrangères montrent le chemin aux autres auteurs modernes.

À l'inverse, l'Allemagne donne l'exemple de ce qui arrive quand on essaie d'imiter Milton ;

*W ślady Milтона wszedł Klopstock w swojej Messiadzie, którą pięknymi niekiedy, ale najpospoliej olbrzymowatymi wyrazy i opisami najeżył.*²³

Klopstock a marché dans les pas de Milton avec sa *Messiad*, qu'il a surchargée d'expressions et de descriptions belles parfois, mais le plus souvent disproportionnées.

Le caractère titanesque de la *Messiad* lui nuit : il est très difficile de catalyser dans l'imitation la grandeur baroque de Milton. Si constater l'irrégularité n'est pas seulement formuler une analyse, mais aussi apprécier une valeur, ce jugement de valeur est à son tour inscrit dans une dimension prospective : un bon poète est, en définitive, celui qu'on peut imiter. Les plus grandes gloires poétiques sont celles qui n'appartiennent pas qu'à leur auteur ou à leur pays.

1.4. Circulation des textes, formation du goût (Dmochowski, 1788)

La section du chant III de la *Sztuka rymotwórcza* (1788) consacrée à l'épopée se termine par une sorte de *coda* : « une note sur les traducteurs d'auteurs de poèmes héroïques

²³ RiR, p. 19.

[*wzmianka o tłumaczach autorów wiersza bohaterskiego*]²⁴ ». Cette « note » commence par un inventaire des principaux poèmes épiques, dans une série qui commence comme celle de Batteux (Homère, Virgile, le Tasse), et se poursuit avec les grands poèmes épiques des 17^e et 18^e siècles : *Paradise Lost* et la *Henriade*.

- iii, 609 *Już ojciec ten poetów polskie suknie wwleka,*
 iii, 610 *Już wspaniały Wirgili Sarmatą od wieka,*
Już Tass lepiej niż w włoskim wygląda w tym stroju,
Już i Milton mieć będzie suknie tegoż kroju,
*Już w słowiańskim ubiorze chodzi Henryjada**
 iii, 614 *(Tylko czemu tak długo w ukryciu być rada?).*²⁵

⁶⁰⁹Déjà le père des poètes enfile la robe polonaise,/⁶¹⁰depuis des siècles déjà Virgile est majestueux en Sarmate,/déjà le Tasse semble porter ce costume mieux que l'italien,/bientôt même Milton doit passer une robe de cette facture,/déjà la *Henriade** va dans ses atours slaves/⁶¹⁴(seulement, pourquoi rester cachée si longtemps ?)

Les variations lexicales autour du costume (« *suknie* », « *strój* », « *ubiór* ») soulignent l'ampleur du travail d'acculturation accompli par la la traduction : tous ces poèmes sont maintenant habillés *sarmatice modo*, à la mode polonaise ; Le Tasse semble même s'en trouver mieux, et Virgile est littéralement naturalisé Sarmate. Dmochowski semble bien pouvoir dire « nous avons Homère, Virgile, le Tasse » : les Polonais de l'époque stanislavienne sont, comme leurs contemporains français, les héritiers d'un patrimoine épique universel, mais encore la traduction de ces poèmes a donné lieu dans leur vernaculaire à un effort poétique civilisateur.

Les Polonais n'ont cependant pas encore tout-à-fait ni Homère, ni Milton, ni Voltaire. Le « père de la poésie [*ten ojciec poetów*] » n'en est encore qu'à passer son nouveau costume, le vers consacré à Milton fait clairement état d'un travail en cours, et la *Henriade* est une coquette qui ne voudrait pas sortir du cabinet d'essayage. Ces vers, quoique emprunts d'une fierté certaine pour le travail des traducteurs polonais, sont aussi porteurs d'un sentiment d'urgence : l'anaphore de *już* (déjà), associé à une strate temporelle différente dans chaque vers, souligne l'inachèvement de la série de traductions, et le *tylko* qui la rompt rend palpable l'impatience de Dmochowski. Cette urgence est redoublée dans la note qui les accompagne :

²⁴ Cette mention figure dans la table des matières (*treść materii*) de l'édition de 1788, mais n'est pas reproduite dans l'édition critique de Z. Goliński, *Oświeceni o literaturze*, *op. cit.*

²⁵ SR, pp. 401-402.

* *Pomiędzy wielu bohaterskiego wiersza poematami najprzedniejsze są: Ilijada i Odyseja Homera, Eneida Wirgiliusza, Jeruzalem wyzwolona Tassa, Raj utracony Milтона i Henryjada Woltera. J. ks. Nagurczewski pracuje nad przekładem Homera; Wirgiliusza od dwóch wieków mamy przez Andrzeja Kochanowskiego. Tassa wybornie przetłumaczył Piotr Kochanowski. Henryjadę P. Chomentowski ma już gotową, tylko niech jej dłużej publiczności ukrywać nie raczy. Ja dobrym przyjęciem Sądu ostatecznego ośmielony, odważyłem się na tłumaczenie Milтона.*²⁶

* Parmi les nombreux poèmes héroïques, les principaux sont : l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère, l'*Énéide* de Virgile, la *Jérusalem délivrée* du Tasse, le *Paradis perdu* de Milton et la *Henriade* de Voltaire. Le p. jésuite Nagurczewski travaille à une traduction d'Homère ; nous avons depuis deux siècles une traduction de Virgile par Andrzej Kochanowski. Piotr Kochanowski a magnifiquement traduit le Tasse, P. Chomentowski tient déjà sa *Henriade* prête : souhaitons qu'il ne la cache pas plus longtemps au public. Moi-même, encouragé par le bon accueil fait au *Jugement dernier*, me suis enhardi à traduire Milton.

La première phrase constitue un canon (les poètes qu'on voudrait avoir en sa langue) ; les suivantes dressent l'inventaire des traducteurs. Rétrospectivement, le bilan est mitigé : le p. Ignacy Nagurczewski (1725-1811) a bien traduit les dix-neuf premiers livres de l'*Iliade*, mais ne les a jamais donnés à la presse (Dmochowski lui-même donnera, en 1801, une traduction de l'*Iliade* dans laquelle il reprendra les chants II et III de son collègue) ; quant à la *Henriade* de Stefan Chomentowski, elle est inconnue²⁷. De ces traductions en cours, seul le Milton de Dmochowski sera publié, mais sous forme fragmentaire, Dmochowski s'étant fait devancer en 1791 par Jacek Przybylski (1756-1819), auteur d'une version directe depuis l'anglais (alors que Dmochowski traduisait, sans s'en cacher, depuis la version française)²⁸. Les seules traductions réellement disponibles sont en définitive

²⁶ Ibid. Le *Jugement dernier* dont il est ici question est la traduction par Dmochowski du poème d'Edward Young (1681-1765) *A Poem on the Last Day* (Oxford, 1713), par le relai de la traduction de Le Tourneur (*Les Nuits d'Young, traduites de l'anglais par M. Le Tourneur*, nouvelle édition corrigée et augmentée, Paris, Lejay, 1769, t. II, pp. 221 sqq.) : *Sąd ostateczny, poema Edwarda Yunga angiika po francuzku przez P. Le Tourneur prozą, a z francuzkiego na polski język wierszem przelozone*, Warszawa, w Drukarni Nadwornej J. K. Mci i PP. Komisji Edukacji Narodowej, 1785.

²⁷ Chomentowski lui-même est par ailleurs mal identifié. Ces informations bibliographiques se trouvent dans les annotations de Z. Goliński, et sont confirmées par l'examen de la *Bibliografia staropolska* d'Estreicher.

²⁸ La page de titre de la traduction de Przybylski (aussi traducteur de Pope) annonce fièrement l'absence de relai : *Milтона Raj utracony, ksiąg dwanaście z angielskiego, przekładania Jacka Przybylskiego*, Kraków, Antoni Grebl, 1791 [*Le Paradis perdu de Milton en vingt livres, traduits depuis l'anglais*]. Dmochowski en fut réduit à ne publier de son travail que les fragments réalisés, en accompagnement d'une réédition de sa traduction de Young (*Sąd ostateczny, poema Edwarda Yunga, z przydaniem pierwszej jego Nocy i kilku ułomków Milтона*, Warszawa, s.n., 1803).

celles de l'humanisme renaissant, ce qui a de quoi renforcer le désir de des traductions nouvelles²⁹.



Des traductions du canon sont-elles tout ce dont la Pologne a besoin ? Pas vraiment, semble-t-il. La « note [*wzmianka*] » de Dmochowski sur les travaux de traduction en cours l'entraîne vers une apostrophe aux « beaux esprits [*dowcipy*] » de la nation, pour les inviter à composer des épopées polonaises après avoir traduit les épopées étrangères. La table des matières ne distingue pas cette exhortation à composer de la note sur les traductions : la traduction est résolument comprise comme un préliminaire de la composition. Pour Dmochowski, la traduction est un moyen essentiel de la « formation du goût classique³⁰ », comme elle avait pu l'être au 17^e siècle en France ou en Angleterre. Le parcours de Dmochowski dans son poème didactique part des règles générales de l'épopée pour esquisser un catalogue de la bibliothèque, remercier les traducteurs, puis appeler à la composition. On entend chez lui un écho des idées exprimées par Roscommon dans *l'Essay on Translated Verse* (1664) : l'Europe moderne s'approprie les meilleurs ouvrages de l'antiquité par le labeur (« *the pains* ») des traducteurs (« *the choicest books Rome of Greece have known, / Her excellent translators make her own* »). Cet effort d'acculturation est source d'une « *generous emulation* [noble émulation] » qui rend les modernes capables, à leur tour, de poésie (« *we undertook, and performed the same*³¹ »). La traduction de la bibliothèque est ainsi une formation poétique : chez Dmochowski, comme dans toute culture rhétorique selon Michel Charles, la « lecture est tournée vers une écriture³² » – et la traduction, lecture active, est les deux en même temps.

²⁹ Ces traductions sont *Vergilii Aeneida, to jest O Aeneaszu trojanskim księgi dwanaście* (Kraków, Drukarnia Łazarzowa, 1590) d'Andrzej Kochanowski et *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona Torquata Tassa* (Kraków, Franciszek Cezary, 1618) de Piotr Kochanowski (1566-1620). Les traducteurs sont respectivement le frère et le neveu de Jan Kochanowski (1530-1584), lequel est largement considéré comme le fondateur de la poésie polonaise moderne.

³⁰ Selon l'expression de Roger Zuber, *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995.

³¹ Dillion Wentworth, Earl of Roscommon, *An Essay on Translated Verse*, London, Jacob Tonson, 1684, p. 3.

³² Michel Charles, *L'Arbre et la source*, Paris, seuil, « Poétique », 1985, p. 185.

2. CAMÕES, SA VIE, SON ŒUVRE : À QUOI RESSEMBLE UN POÈTE ÉPIQUE MODERNE ? (VOLTAIRE, 1742)

La première traduction française des *Lusiades* date de 1735, et Voltaire en avait au moins entendu parler pour le remaniement de 1742 (comme on le verra plus bas) ; le chapitre 6 de l'*Essai* français reste cependant, comme celui de l'*Essay* de 1724, construit à partir de la lecture de la première traduction anglaise des *Lusiades* par sir Richard Fanshawe (1608-1666)³³.

2.1. La source de Voltaire : la traduction anglaise de Fanshawe (1655)

Camões est le premier des grands poètes épiques modernes qu'on lit encore au 18^e siècle ; et si l'original (1572) précède la *Gerusalemme liberata* (1588), la première traduction anglaise, due à Sir George Fanshawe (1608-1666), précède *Paradise Lost* (1667).

En tête de sa traduction, Fanshawe reproduit (et traduit) le sonnet du Tasse (« *Torquato Tasso. in his 6 Part. fol. 47.* ») adressé à « Vasco » où est fait l'éloge du savant et honorable poète portugais, « *colto e buon Luigi* », « *learn'd and honest Camoens* »³⁴. La rivalité entre le Tasse et Camões était déjà le meilleur argument publicitaire qu'un traducteur pouvait donner aux *Lusiades*, comme en fait état la dédicace de Fanshawe à William Wentworth, 2^e comte de Strafford (1626-1695) :

*I can not tell how your Lordship may take it, that in so uncourted a language, as that of Portugal, should be found extant a Poet to rival your beloved Tasso. How himself took it, I can; for he was heard to say (his great Jerusalem being then an embryo) 'he feared no man but Camões': notwithstanding which, he bestowed a sonnet in his praise.*³⁵

Je ne saurais dire comment votre Seigneurie prendra le fait que, dans une langue aussi peu policée que celle du Portugal, on trouve un poète capable de rivaliser ce Tasse que vous aimez tant. Comment ce dernier le prit, je puis le dire ; car on l'a entendu déclarer (alors que

³³ OCV, t. 3b, n. 4 p. 445.

³⁴ Luis Vaz de Camões, *The Lusiad, or, Portugals historicall poem written in the Portingall language by Luis de Camoens*, trad. Richard Fanshawe, London, Humphrey Moseley, 1655 ; une version numérique exploitable de ce texte est disponible en ligne : <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A32903.0001.001/1:4?rgn=div1;view=toc>.

³⁵ Richard Fanshawe, « To the Right Honorable William, Earl of Strafford » in Luis Vaz de Camões, *The Lusiad*, op. cit., non paginé.

sa grande *Jérusalem* n'était encore qu'un embryon) qu'il ne craignait personne que Camões : en dépit de quoi il consacra un sonnet à la louange de ce poète.

La traduction de Fanshawe sera utilisée par Voltaire lors de sa première rédaction de *l'Essay on epic poetry*. Krasicki notera que « ce célèbre ouvrage héroïque en vers [...] a mérité d'être traduit en d'autres langues [*ślawnego dzieła bohaterskiego w rytmach, które pod tytułem Luzjady wydane, zyskało przełożenie na inne języki*]³⁶ ». Si un poème doit mériter d'être traduit, alors la gloire (*śława*) littéraire internationale est un signe du mérite poétique³⁷. Le Camões a donc sa place en tête des poètes épiques modernes non seulement par la chronologie, mais aussi par la place que sa réception européenne lui assigne dans la conversation moderne sur la poésie épique – où il supplante largement Ercilla.

La modernité du poème de Camões n'est par ailleurs pas qu'une affaire de chronologie ; il est plus juste de dire qu'elle définit largement non seulement les ambitions du poème (qui célèbre les grandes découvertes, que l'historiographie de l'Occident retient comme un facteur déterminant l'entrée dans la modernité), mais aussi la manière dont les lecteurs des 17^e et 18^e siècle ont construit leur relation avec lui. Fanshawe parle de la « manière épique [*his own epic way*] » du Camões, mais intitule sa traduction *The Lusiad, or, Portugal's historical poem* [*La Lusiadé, ou poème historique du Portugal*]. Le sujet, moderne (et, en 1655, pas si ancien), semble dépourvu d'une sorte de distance qui justifierait l'appellation d'épique. Cette question transparaît dans l'épître dédicatoire :

this poem [...] however disfigured in the translating, yet still retain[s] the old materials, both political and moral, on a truer and more modern frame of story and geography than that of Homer

ce poème, tout défiguré qu'il soit par ma traduction, conserve cependant d'anciennes fondations politiques et morales, inscrites dans une histoire et une géographie plus vraies et plus modernes que celles d'Homère.

Les matières morales et politiques (« *old materials both political and moral* ») qui fondent l'utilité de la fable épique se conservent dans ce poème moderne, mais l'exactitude du cadre spatio-temporel (« *a frame of story and geography* ») donnent un avantage important au poète moderne sur le père de la poésie – d'autant qu'il s'agit là de choses qui résistent à la traduction. Les *Lusiadés* posent aux lecteurs modernes un problème inédit, qui est

³⁶ RiR, p. 476.

³⁷ Pour une synthèse comparatiste sur la réception du Camões, cf. George Monteiro, *The Presence of Camoes: Influences on the Literature of England, America, and Southern Africa*, Lexington, University Press of Kentucky, 1996.

l'épiciation de l'histoire récente. Au contraire de l'épopée antique, il ne s'agit plus de construire l'éthos moderne en référence à l'héroïsme ou à la gloire antique (que le modèle qu'on se donne soit Achille, Hercule, Alexandre ou Énée, ou même un modèle philosophique comme Cicéron ou Sénèque), mais d'évaluer l'exemplarité et le caractère héroïque des acteurs du monde moderne. La distinction aristotélicienne (fortement défendue par les théoriciens modernes) entre l'histoire et l'épopée est donc ici en jeu.

2.2. Un portrait de condition : le premier poète épique moderne

Pour Voltaire, l'épopée européenne moderne commence avec Camões bien plutôt qu'avec Trissino :

Tandis que le Trissin, en Italie, suivait d'un pas timide et faible les traces des anciens, le Camões, en Portugal, ouvrait une carrière toute nouvelle, et s'acquerrait une réputation qui dure encore parmi ses compatriotes, qui l'appellent le Virgile portugais.³⁸

La bibliothèque épique de Voltaire existe, quoique sur un modèle concurrentiel plutôt que collaboratif. Si les épopées visent un même but formel, c'est au nom d'une défense et illustration du génie national. Voltaire valorise l'originalité de Camões, qui ouvre « une carrière toute nouvelle » plutôt que d'imiter des modèles antiques (« suivre... les traces des anciens ») comme l'avait fait Gian Giorgio Trissino (1478-1550) avec *L'Italia liberata dai Goti* (1547-1548). Le surnom paronomastique du poète, « le Virgile portugais », résume cette dynamique. L'emprunt du nom de Virgile est cohérent avec l'idée que le poète de l'*Énéide* est le premier des modernes, parce qu'il est un poète national ; Camões émule davantage la démarche qu'il n'imité le texte. Mais Virgile, poète d'un peuple disparu, est aussi un bien commun de l'Europe : le surnom justifie la représentativité de Camões dans la République des lettres.

Le national et le cosmopolite sont dans une relation dynamique d'émulation. Ainsi, s'il est supérieur au Trissin, Camões n'en est pas moins inférieur au Tasse :

Torquato Tasso commença sa *Gerusalemme liberata* dans le temps que la *Lusiade* du Camoëns commençait à paraître. Il entendait assez le portugais pour lire ce poème et pour en être jaloux; il disait que le Camoëns était le seul rival en Europe qu'il craignît. Cette crainte, si elle était sincère, était très mal fondée ; le Tasse était autant au-dessus de Camoëns que le Portugais était supérieur à ses compatriotes. Le Tasse eût eu plus de raison d'avouer qu'il

³⁸ OCV, t. 3b, p. 444.

était jaloux de l'Arioste, par qui sa réputation fut si longtemps balancée, et qui lui est encore préféré par bien des Italiens.³⁹

Les poètes épiques sont des concurrents dans la *forme* : aux guerres des nations se superpose une compétition poétique entre poètes modernes rivaux. Le mouvement de composition épique dans l'Europe moderne est donc lancé non par le désir d'imiter, mais celui de surpasser : Voltaire est ici clairement l'héritier d'une conception Moderne de la poésie, comprise comme progrès.

La lecture particularisante de Voltaire n'est pas isolationniste : si Camões illustre le Portugal à l'étranger, les Portugais profitent aussi de la littérature épique des autres nations. Cette méthode comparative permet d'apprécier les qualités et les défauts de l'ouvrage :

Tout cela prouve enfin que l'ouvrage est plein de grandes beautés, puisque depuis deux cents ans il fait les délices d'une nation spirituelle qui doit en connaître les fautes.⁴⁰

On ne doit pas supposer que l'amour de la patrie aveuglerait les lecteurs lusitains ; mais inversement, leur admiration continuée pour le poème de Camões est la meilleure preuve qu'il a autre chose que des défauts. Le politique (à travers l'expression fort diplomatique « une nation spirituelle ») vient au secours du poème qui a en partie construit la réputation internationale du Portugal.

Camões est le poète de la modernité nationale par excellence. Sa naissance dans « une ancienne famille portugaise », sa présence « à la cour de Lisbonne » en font un connaisseur des dynamiques politiques de son siècle. « C'étaient alors les beaux jours du Portugal, et le temps marqué pour la gloire de cette nation » : son siècle lui-même est un nouvel âge d'or, et un temps de prospérité. Voltaire ne lie pas cet épanouissement national à ce que les critiques du 18^e siècle appellent « la renaissance des Lettres » (soit la résurrection des arts et des sciences après la coupure qui, dans la généalogie épique de Batteux, sépare Virgile du Tasse), ce qui serait valoriser l'époque de Camões par ses liens avec le passé, et l'inscrirait dans la même dynamique que le Trissin. Le roi de Portugal à la cour duquel se rend Camões est « Emmanuel le Grand, héritier du trône et des grands desseins du roi Jean » : le pouvoir et l'esprit d'entreprise s'héritent, les identités culturelles se créent.

³⁹ Idem, p. 453.

⁴⁰ Idem, p. 452.

Voltaire insiste donc sur l'ambition visionnaire des souverains portugais, et sur les résistances que la *nouveauté* suscite invariablement :

Emmanuel, déterminé à suivre le projet, qui avait échoué tant de fois, de s'ouvrir une route aux Indes orientales par l'Océan, fit venir, en 1497, Vasco de Gama avec une flotte pour cette fameuse entreprise, qui était regardée comme téméraire et impraticable, parce qu'elle était nouvelle. Gama, et ceux qui eurent la hardiesse de s'embarquer avec lui, passèrent pour des insensés qui se sacrifiaient de gaieté de cœur. Ce n'était qu'un cri dans la ville contre le roi : tout Lisbonne vit partir avec indignation et avec larmes ces aventuriers, et les pleura comme morts. Cependant l'entreprise réussit, et fut le premier fondement du commerce que l'Europe fait aujourd'hui avec les Indes par l'océan.⁴¹

Vasco de Gama et ses équipages font déjà preuve de qualités héroïques : ce sont des « aventuriers » pleins de « hardiesse » qui ont réalisé une « fameuse entreprise ». Voltaire constitue une *mémoire* de l'événement, dont le dénouement imprévisiblement heureux (« cependant l'entreprise réussit ») donne raison au prince visionnaire et aux partisans du progrès.

Le bref résumé historique de l'expédition de Vasco de Gama (1497-1499) est donc déjà un argument épique. Dans un mouvement complémentaire, Voltaire a un peu trop rapproché le poète épique de l'histoire, comme en témoigne l'*erratum* qu'il ajoute lors du remaniement de 1742 : « Camões n'accompagna point Vasco de Gama dans son expédition, comme je l'avais dit dans mes éditions précédentes ; il n'alla aux Grandes-Indes que longtemps après⁴² ». Vasco de Gama étant mort en 1524 et Camões né en 1529, ils ne se sont même jamais vus. Mais il y avait comme une tentation structurale à rapprocher le poète de son objet. Voltaire avait déjà calculé qu'Homère « pouvait avoir vu dans son enfance quelques vieillards qui avaient été⁴³ » au siège de Troie : se manifeste ici encore sa tendance à rapprocher l'épopée du témoignage. Ce faisant, il brouille aussi la frontière avec l'*histoire*, en rapprochant la démarche du poète épique de celle de l'enquêteur se fiant, comme Hérodote, à l'autopsie (« l'action de voir une chose de ses propres yeux⁴⁴ »).

⁴¹ Idem, pp. 444-445.

⁴² Idem, p. 445.

⁴³ Idem, p. 412.

⁴⁴ *Encyclopédie*, article « Autopsie ».

Si Camões n'est ni héros, ni un témoin de l'entreprise épique qu'il chante, il est un soldat de fortune. Voltaire rattache ce qu'il sait de la vie du personnage à un trait de caractère qu'il faut supposer à tout poète :

Un désir vague de voyager et de faire fortune, l'éclat que faisaient à Lisbonne ses galanteries indiscrètes, ses mécontentements de la cour, et surtout cette curiosité assez inséparable d'une grande imagination, l'arrachèrent à sa patrie.

La vie de Camões est une vie exemplaire, non au sens où elle serait un modèle moral, mais plutôt parce qu'elle permet à Voltaire de broser un portrait de condition : le poète épique a une vie romanesque. Il quitte Lisbonne pour fuir les jaloux et la cour par une sorte de mécontentement existentiel dû à cette « curiosité » qui est le premier ferment de la poésie : tel un *picaro*, il « rêvait d'envie de voir le pays⁴⁵ ». Cela ne tourne pas très bien pour lui : il voyage aux Indes, est « éborgné dans un combat de mer », arrive à Goa, est exilé à Macao (qui n'est encore qu'« un coin de terre barbare sur les frontières de la Chine »), y obtient « un petit emploi » tout en composant son poème. Retournant à Goa, il fait naufrage, comme tout héros épique ou romanesque qui se respecte ; la circonstance est trop bonne pour ne pas prêter à légende : il « se sauva, dit-on, en nageant d'une main, et tenant de l'autre son poème, seul bien qui lui restait ». Arrivant à Goa, il est jeté en prison, puis devient le protégé d'un fonctionnaire médiocre en Afrique, avant de revenir « à Lisbonne avec son poème pour toute ressource » et de mourir à l'hospice après qu'on eut oublié de lui verser sa pension. Morale :

À peine fut-il mort qu'on s'empressa de lui faire des épitaphes honorables, et de le mettre au rang des grands hommes. Quelques villes se disputèrent l'honneur de lui avoir donné la naissance. Ainsi il éprouva en tout le sort d'Homère. Il voyagea comme lui ; il vécut et mourut pauvre, et n'eut de réputation qu'après sa mort. Tant d'exemples doivent apprendre aux hommes de génie que ce n'est point par le génie qu'on fait sa fortune et qu'on vit heureux.

Nouvel Homère plutôt que nouveau Virgile : la biographie du Camões permet à Voltaire de faire du premier poète épique moderne un homologue du fondateur du genre épique, et de formuler à partir de là un avertissement à ses successeurs (les poètes épiques et « hommes de génie » en général). Rien de moins neutre que cette biographie.



⁴⁵ C'est par exemple le désir qui anime Gil Blas à la fin du premier chapitre, qui relate sa naissance et son éducation : cf. Jean-René Le Sage, *Gil Blas de Santillane*, éd. Étiemble, Paris, Gallimard, « Folio classique », p. 35. Voltaire écrit la vie de Camões comme un roman ou une nouvelle.

Malgré la correction de 1742, la vie de Camões par Voltaire superpose l'œuvre épique et la vie de manière frappante : le poète portugais est l'homme d'une seule œuvre, qui l'accompagne dans ses pérégrinations et constitue son seul bien. L'œuvre lyrique (publiée à titre posthume en 1595) disparaît complètement – mais c'est aussi le cas chez les traducteurs de Camões : Fanshawe n'en parle pas, et Duperron de Castera lui-même ne fait que mentionner en passant un sonnet. Il est ainsi prouvé que l'épopée est le meilleur moyen de s'illustrer à l'international.

2.3. Critique et poétique : beautés et défauts des *Lusiades*

L'esprit de nouveauté qui imprègne Camões et son temps fournit logiquement au poème portugais un sujet nouveau :

Le sujet de la *Lusiade*, traité par un esprit aussi vif que le Camões, ne pouvait que produire une nouvelle espèce d'épopée. Le fond de son poème n'est ni une guerre, ni une querelle de héros, ni le monde en armes pour une femme ; c'est un nouveau pays découvert à l'aide de la navigation.

La principale caractéristique de cette « nouvelle espèce d'épopée » est de traiter du rapport au nouveau, à la « découverte » de l'inconnu – et d'intégrer, au passage, le développement des techniques (« la navigation ») à la création poétique. La formulation sobre de l'argument des *Lusiades* crée un contraste ironique avec les variations par amplification sur la fable de l'*Iliade*, ce poème qui raconte une « guerre » où survient une « dispute » entre Agamemnon et Achille alors que « le monde » connu est « en armes » à cause d'Hélène. L'innovation formelle de Camões est un élargissement de la matière épique et de l'horizon de la poésie – ce que Voltaire, en cela encore très moderne, considère visiblement être pour le mieux.

L'approbation liée au sujet tient à des paramètres historiques et anthropologiques. Les paramètres proprement *poétiques*, c'est-à-dire structurels, sont eux en revanche la source d'une critique :

...de tous les défauts de ce poème le plus grand est le peu de liaison qui règne dans toutes ses parties ; il ressemble au voyage dont il est le sujet. Les aventures se succèdent les unes aux autres, et le poète n'a d'autre art que celui de bien conter les détails ; mais cet art seul, par le plaisir qu'il donne, tient quelquefois lieu de tous les autres.

La forme du poème est trop mimétique de son sujet – alors que le poète est censé en disposer selon des critères formels qui constituent proprement son « art », et que la

poétique a pour tâche de prescrire afin d'obtenir le meilleur effet possible. Par leur caractère décousu, les *Lusiades* ont un côté picaresque : « les aventures se succèdent les unes aux autres ». Camões est ainsi perdant sur le terrain de la structure, mais gagnant sur celui des « détails ».

Voltaire est particulièrement sensible au charme des narrations de Camões, auquel il reconnaît deux qualités principales : (1) son talent pour le pathétique et (2) son ancrage référentiel.

Le pathétique tient essentiellement dans la mort d'Inès de Castro (chant III, octaves 119-134) :

On voit dans le troisième chant la mort de la célèbre Inès de Castro, épouse du roi don Pedro, dont l'aventure déguisée a été jouée depuis peu sur le théâtre de Paris. C'est, à mon gré, le plus beau morceau du Camões ; il y a peu d'endroits dans Virgile plus attendrissants et mieux écrits.

La référence est à Virgile, dont le chant VI est, dans la critique classique, le parangon de l'émotion poétique. Le poète moderne excelle en ce registre, et égale le Romain. C'est là un *morceau choisi* : un bel endroit auquel la qualité de sa réalisation poétique vaut une forme d'autonomie qui le détache de l'ensemble.

L'ancrage référentiel du Camões séduit le Moderne qui appréciait de voir s'élargir l'horizon de l'épopée. Il en est, d'une certaine manière, fonction : de même que le sujet s'empare des développements de la navigation, la narration elle-même permet « en passant » de décrire « les côtes occidentales, le midi et l'orient de l'Afrique, et les différents peuples qui vivent sur cette côte ». Elle acquiert ainsi une qualité *référentielle* qui fait du poème une cosmographie poétique qui permet au lecteur moderne d'appriivoiser, par son entremise, le nouveau monde.

Cette dimension cosmographique est révélatrice de la tendance anti-aristotélicienne de Voltaire à ancrer l'épopée dans la référence historique. Son penchant historiographique le rattrape encore quand il approuve la manière dont Camões « entremêle avec art l'histoire du Portugal⁴⁶ » dans sa narration. Ainsi Voltaire est-il choqué par les « disparates » de Camões :

⁴⁶ OCV, t. 3b, p. 448.

Je me souviens que Vasco, après avoir raconté ses aventures au roi de Mélinde, lui dit : « Ô roi, jugez si Ulysse et Énée ont voyagé aussi loin que moi, et couru autant de périls » : comme si un barbare africain des côtes de Zanguebar savait son Homère et son Virgile.⁴⁷

Nous dirions aujourd'hui que dans la référence intertextuelle se joue une disjonction énonciative : à travers Vasco parlant au roi de Mélinde, le poète s'adresse aux lecteurs portugais, qu'il invite à reconnaître les mérites supérieurs du héros moderne. C'est un dispositif aural qui souligne la culture commune qui lie le poète, premier (et seul véritable) énonciateur de l'épopée, à son public. Dans la mesure où il s'agit d'une promotion de la mémoire moderne sur l'épopée antique, on pourrait s'attendre à ce que Voltaire approuve Vasco.

Pourtant l'intérêt du dispositif échappe à Voltaire, qui ne perçoit que l'in vraisemblance du passage : un roi africain ne connaît pas ses classiques. Duperron de Castera, traducteur des *Lusiades* en 1735, ne remarque pas plus l'intérêt de cette double énonciation, mais consacre une longue note à l'« érudition que le Camões met dans la bouche de Gama en parlant au roi de Mélinde justifiée contre M. de Voltaire⁴⁸ » :

...le roi de Mélinde peut parler d'histoire et de mythologie sans blesser la vraisemblance ; il le peut, il l'a déjà fait : rien n'empêche Gama de lui en parler à son tour. [...] L'erreur de M. de Voltaire vient de ce qu'il a pris ce prince pour un Cafre stupide et sauvage, au lieu que c'est un Arabe, un homme sorti d'une des nations les plus spirituelles de l'univers.⁴⁹

Le traducteur et annotateur de Camões conjecture donc que ce roi arabe pouvait parfaitement avoir été sur les côtes méditerranéennes de l'Afrique en contact avec la culture européenne (*via* le port d'Oran, notamment), ou avoir tiré son érudition de la lectures des livres des savants arabes du bassin méditerranée.

Si le partage de l'information entre les personnages peut « blesser la vraisemblance », Duperron ne suggère en aucun cas le genre de résoudre cette tension par le genre de disjonction énonciative décrit plus haut. C'est un problème que le poète rencontrera quand il passera à l'ouvrage : la première modernité reconnaît l'ancrage référentiel des textes, et un commentateur soucieux de son auteur peut aller très loin, comme Duperron, pour en

⁴⁷ Idem, p. 451.

⁴⁸ Luis Váz de Camões, *La Luside*, trad. Louis-Adrien Duperron de Castera, Paris, Huart-David-Briasson-Clousier, 1735, t. II, p. 348. Duperron de Castera (1705-1752), moine cistercien, diffuseur du « newtonisme », fut à partir de 1748 résident de France à Varsovie. Le monde est petit.

⁴⁹ Idem, p. 175.

justifier la vraisemblance. Elle a en revanche du mal à prendre en charge la dimension pragmatique de l'épopée comprise comme communication entre le poète de l'écrit et son auditoire idéal.

3. LE MERVEILLEUX DES LUSIADES : UN SYMPTÔME DES PROBLÈMES DE L'ÉPOPÉE MODERNE

Sur le chapitre du merveilleux, les choses commencent plutôt bien pour Camões : « La simplicité du poème est rehaussée par des fictions aussi neuves que le sujet. En voici une qui, je l'ose dire, doit réussir dans tous les temps et chez toutes les nations ». Par « fictions », il faut ici entendre les *machines* merveilleuses qui dédoublent l'action humaine (fort simple) sur le plan supra-humain des génies, des dieux et des déesses : les *Lusiades* renouvellent donc aussi le surnaturel épique. Que l'invention du poète lui permette de toucher des lecteurs étrangers qui ne sont pas ses compatriotes est, de la part de Voltaire (qui éprouve à l'égard de l'universel les suspicions que l'on sait) un réel compliment.

Mais ce jugement demande à être nuancé. Voltaire décrit à propos du merveilleux des *Lusiades* une beauté de détail (Adamastor), et un défaut structurel (la possibilité d'une interprétation chrétienne de l'île de Vénus). Ce faisant, il entre en conflit avec les traducteurs du poème, ce qui nous donne l'occasion d'examiner les différentes tensions qui parcourent la critique au sujet de l'épopée moderne.

3.1. Une belle fiction : Adamastor (Mickle vs. Voltaire)

Le trait d'invention en question est Adamastor, le génie du Cap (chant III, octaves 37 sqq.) :

Lorsque la flotte est prête à doubler le cap de Bonne-Espérance, appelé alors le promontoire des Tempêtes, on aperçoit tout à coup un formidable objet. C'est un fantôme qui s'élève du fond de la mer ; sa tête touche aux nues ; les tempêtes, les vents, les tonnerres, sont autour de lui ; ses bras s'étendent au loin sur la surface des eaux : ce monstre, ou ce dieu, est le gardien de cet océan dont aucun vaisseau n'avait encore fendu les flots ; il menace la flotte, il se plaint de l'audace des Portugais, qui viennent lui disputer l'empire de ces mers ; il leur annonce toutes les calamités qu'ils doivent essayer dans leur entreprise. Cela est grand en tout pays sans doute.⁵⁰

⁵⁰ OCV, t. 3b, pp. 448-449.

La description d'Adamastor par Voltaire est largement exagérée : Adamastor est un géant qui a la stature « *de Rodas estranhíssimo colosso* [du fameux colosse de Rhodes]⁵¹ », et se matérialise dans les airs. Voltaire amplifie la stature de ce « formidable objet » pour en faire un nouveau Poséidon qui, à la façon de Virgile, sort de l'onde, et dont les bras qui « s'étendent au loin sur la surface des eaux » rappellent le Dieu de la Bible (dont l'esprit se meut à la surface des eaux – *Genèse*, 1:12, et dont la puissance s'exerce régulièrement d'une main puissante et d'un bras étendu – *Deutéronome* 4:34, *Psaumes* 136:12, etc.).

Cette amplification fut particulièrement mal prise par un autre traducteur de Camões, Julius Mickle.

Voltaire's description of the apparition near the Cape of Good Hope, is just as wide of the original as bombast is from the true sublime; yet it has been cited by several writers. In Camoens a dark cloud hovers over the fleet, a tremendous noise is heard, Gama exclaims in amazement, and the apparition appears in the air;

*...rising through the darkened air;
Appalled we saw an hideous Phantom glare.*

*Every part of the description in Camoens is sublime and nobly adapted for the pencil. In Voltaire's last edition, the passage is thus rendered [...] Yet not one picturesque idea of this is in the original.*⁵²

La description que fait Voltaire de l'apparition près du Cap de Bonne-Espérance est tout aussi éloignée de l'original que l'enflure l'est du véritable sublime ; et pourtant plusieurs auteurs l'ont citée. Chez Camões une nuée noire plane au-dessus de la flotte, un bruit terrible se fait entendre, Gama pousse un cri de surprise, et l'apparition apparaît dans les airs : « s'élevant par les airs assombris, nous vîmes, terrifiés, apparaître un spectre hideux ». Chaque partie de la description chez Camões est sublime, noble, et prêt pour le pinceau. Voltaire rend ainsi le passage [ici Mickle cite l'*Essai*, cf. *supra*] ; mais aucune de ces idées pittoresques ne se trouve dans l'original.

À l'enflure et au pittoresque de l'adaptation voltairienne, Mickle préfère le sublime véritablement *pictural* de Camões. La transposition en peinture est son principal critère : la disproportion suggérée par Voltaire serait, selon lui, ridicule sur la toile, quand la nuée de Camões, la figure d'Adamastor flottant dans les airs, lui semblent composer un tableau plus propre à frapper le spectateur de toute l'horreur de la scène.

Ce que souligne Mickle, c'est que Voltaire ne sait faire un compliment qu'en transformant significativement l'original (ce qui est de son fait : la traduction de Fanshawe

⁵¹ Luis Váz de Camões, *Os Lusíadas*, chant V, v. 291 ; trad. *La Lusíade*, op. cit., t. II, p. 109.

⁵² « Introduction to the *Lusíad* » in Luis Váz de Camões, *The Lusíad, or, the discovery of India. An epic poem*, trad. William Justus Mickle, Oxford, Jackson and Lister, 1776, p. cxlii.

suit, quoique dans un style anglais qui passe, au 18^e siècle, pour dépassé, le sens du portugais) ; et il lui reproche surtout l'influence qu'il a eue, à travers l'essai, sur le public de Camões en Europe (en Italie et en France, notamment). Les traducteurs qui contredisent Voltaire le trouvent *hypercritique* : derrière l'entreprise comparatiste de l'*Essai* perce une personnalité poétique qui, malgré la bienveillance et l'équanimité qu'elle professe, s'attaque au textes avec une certaine agressivité.

3.2. Une allégorie problématique : l'île de Vénus (Voltaire vs. Duperron de Castera)

Voltaire touche enfin dans l'*Essai* à un problème herméneutique qui intéresse les auteurs baroques en particulier (ce que Voltaire appelle « le génie italien », qu'il retrouve chez le Tasse mais aussi Milton *e.g.*), mais aussi l'épopée moderne en général : la question du merveilleux.

Voici une autre fiction qui fut extrêmement du goût des Portugais, et qui me paraît conforme au génie italien : c'est une île enchantée qui sort de la mer pour le rafraîchissement de Gama et de sa flotte. Cette île a servi, dit-on, de modèle à l'île d'Armide, décrite quelques années après par le Tasse. C'est là que Vénus, aidée des conseils du Père éternel, et secondée en même temps des flèches de Cupidon, rend les Néréides amoureuses des Portugais. Les plaisirs les plus lascifs y sont peints sans ménagement...⁵³

On reconnaîtra un gallicisme critique dans le soulignement de la bienséance limitée du passage : Voltaire comparatiste n'échappe encore une fois pas à ses propres préjugés. Mais au-delà, c'est encore une fois un problème de cohérence qui préoccupe Voltaire, et qui touche le dessein d'ensemble du poème :

Le principal but des Portugais, après l'établissement de leur commerce, est la propagation de la foi, et Vénus se charge du succès de l'entreprise. À parler sérieusement, un merveilleux si absurde défigure tout l'ouvrage aux yeux des lecteurs sensés. Il semble que ce grand défaut eut dû faire tomber ce poème ; mais la poésie du style et l'imagination dans l'expression l'ont soutenu⁵⁴

Camões est comme Véronèse, lequel a « placé des pères bénédictins et des soldats suisses dans des sujets de l'Ancien Testament » et « toujours péché contre le costume ».

Le reproche d'incohérence, très aristotélien, peut être contourné par une lecture allégorique. Celle-ci est prise en charge par le poète qui,

⁵³ OCV, t. 3b, p. 449.

⁵⁴ Idem, p. 451.

après s'être abandonné sans réserve à la description voluptueuse de cette île, et des plaisirs où les Portugais sont plongés, s'avise d'informer le lecteur que toute cette fiction ne signifie autre chose que le plaisir qu'un honnête homme sent à faire son devoir. Mais il faut avouer qu'une île enchantée, dont Vénus est la déesse, et où des nymphes caressent des matelots après un voyage de long cours, ressemble plus à un *musico* d'Amsterdam qu'à quelque chose d'honnête.⁵⁵

Voltaire est donc, à l'égard de cette interprétation autorisée, très dubitatif.

Cette insuffisance a aussi été sentie par Duperron de Castera, qui entreprend dans ses notes d'approfondir l'interprétation allégorique du poème. Une opération herméneutique de cette envergure n'est pas sans risques :

Peut-être me reprochera-t-on qu'en voulant dénouer le fil de l'allégorie qui règne dans la *Lusiade*, j'ai donné au Camoëns des idées qu'il n'a jamais eues ; j'avoue que c'est là le défaut ordinaire des commentateurs ; mais je puis dire hardiment, que je n'ai pas même couru le risque d'y tomber ; le poète nous a dévoilé l'esprit de ses fictions en jetant dans son ouvrage et surtout à la fin du neuvième chant, plusieurs traits de lumière, qui ne laissent aucun doute sur cet article⁵⁶

Tout en s'autorisant de l'interprétation proposée par Camões, Duperron la dépasse et la complète. Il défend ainsi de bout en bout dans ses notes l'idée que « Vénus représente la Religion chrétienne qui protège les voyageurs portugais⁵⁷ ». Il applique aux *Lusiades* une distinction tirée de Platon qui « dans son *Banquet* distingue deux Vénus, l'une terrestre et lascive, l'autre céleste et pure⁵⁸ ». Sur le sujet de l'île enchantée, cela donne :

Vénus va conduire les Portugais dans une île délicieuse : les plaisirs qu'ils y goûteront, quoique dépeints avec toutes les couleurs de la plus vive galanterie, ne seront pourtant que cette volupté spirituelle, cette satisfaction intérieure qui fait la récompense des grands hommes lorsqu'ils ont réussi dans leurs nobles projets ; les nymphes marines représenteront les vertus, comme elles les ont déjà représentées dans d'autres conjonctures : quelque chose que puisse dire M. de Voltaire, je ne vis là rien de choquant : la poésie eut toujours le droit d'employer des images corporelles pour nous élever à des connaissances purement métaphysiques ou morales.⁵⁹

Pour Duperron, Camões s'inscrit dans une tradition allégorique renaissante qui justifie pleinement la superposition d'un thème chrétien (les Vertus sous l'égide de la Religion)

⁵⁵ OCV, t. 3b, p. 450.

⁵⁶ Louis-Adrien Duperron de Castera, « Préface » in Luis Váz de Camões, *La Lusiade*, op. cit., t. I, pp. xii-xiii.

⁵⁷ Idem, pp. 66-67.

⁵⁸ Idem, p. 67.

⁵⁹ Luis Váz de Camões, *La Lusiade*, op. cit., t. II, pp. 138-139.

porté par une imagerie païenne. La conjonction de Vénus et « des conseils du Père éternel », qui chez Voltaire a tout l'air d'une contradiction ontologique, est en réalité un dispositif herméneutique d'explicitation de l'allégorie.

Voltaire n'a probablement pas sérieusement consulté l'ensemble des notes de Duperron, puisqu'il prétend que ce traducteur assimile Vénus à la Vierge, et non à la Religion (mais le doute est permis, car Duperron écrit bien que « Mars représente Jésus-Christ⁶⁰ »). Quoiqu'il en soit, il fait rapidement justice à cette lecture :

J'apprends qu'un traducteur du Camões prétend que dans ce poème Vénus signifie la sainte Vierge, et que Mars est évidemment Jésus-Christ. À la bonne heure, je ne m'y oppose pas ; mais j'avoue que je ne m'en serais pas aperçu. Cette allégorie nouvelle rendra raison de tout ; on ne sera plus tant surpris que Gama, dans une tempête, adresse ses prières à Jésus-Christ, et que ce soit Vénus qui vienne à son secours. Bacchus et la vierge Marie se trouveront tout naturellement ensemble.⁶¹

Voltaire est un libéral herméneutique : il ne « s'oppose pas » à cette lecture allégorique ; mais il s'en moque et en souligne, ironiquement, deux problèmes. D'une part, elle est coûteuse en termes d'efforts interprétatifs. Pour « s'apercevoir » de ce genre de choses, il faut avoir une certaine dose de bonne volonté et y passer un certain temps. D'autre part, si, effectivement, elle « rend raison de tout », cette lecture allégorique est coûteuse ontologiquement. Imagine-t-on sérieusement Bacchus trinquant avec la Vierge ? Le mélange de deux théologies incompatibles contribue à l'absurdité du merveilleux, qui constitue pour Voltaire un défaut rédhibitoire du poème que seules rachètent les beautés de détail.



Dans la critique voltairienne transparait de manière exemplaire une tendance de la critique classique (que Voltaire reconduit en dépit de son anti-normativisme). On formule des critiques au niveau général (la structure du merveilleux), mais on fait des compliments au niveau local (Adamastor) – exactement comme Krasicki condamnera les incorrections de Milton tout en relevant les beautés de sa diction. En d'autres termes, ce sur quoi on a des règles est toujours sujet à critique ; mais ce qui sauve un poème de ses imperfections est précisément le particulier, ce qu'on a du mal à saisir.

⁶⁰ Luis Váz de Camões, *La Lusade*, *op. cit.*, t. I p. 70.

⁶¹ OCV, t. 3b, pp. 450-451.

Cela n'implique pas que les critiques structurelles ne soient pas fondées. La résistance à l'allégorie est une tendance de fond de la critique du 18^e siècle ; la critique de Voltaire participe de ce mouvement et est, en cela, assez peu originale : c'est plutôt Duperron de Castera qui semble conservateur en proposant en 1735 une telle interprétation. S'il a un défaut de commentateur, il s'agit plus du genre de superstition qui consiste à donner systématiquement raison à son auteur qu'une fièvre herméneutique abusive.

L'épopée moderne fait ici face à deux problèmes. D'abord, elle doit concilier un répertoire d'images conventionnel (la fable païenne) avec les vérités révélées d'une doctrine religieuse profondément incompatible avec elles ; nos poètes y feront aussi face. Ensuite, parce que ces solutions sont toujours un peu bancales, l'épopée moderne vieillit vite. L'allégorisme humaniste de Camões est déjà hors de son temps dans la première moitié du 18^e siècle. Au contraire des épopées antiques, qui survivent plutôt bien à la querelle, les épopées modernes sont vulnérables, parce qu'elles sont encore dans le grand jeu épique où les nations européennes s'affrontent à qui aura le meilleur poème.

Ainsi le discours critique de Voltaire souligne à la fois le caractère impraticable du théorisable et le caractère déterminant de l'ineffable. Le mondain, chez lui, prend définitivement le pas sur le poéticien. En un sens, Duperron de Castera a raison de lui reprocher de ne pas creuser suffisamment le sujet avant de se prononcer : Voltaire produit des lectures où domine le goût. Le problème est que ce privilège donné à la subjectivité du lecteur et à l'individualité de la nation qui produit le poème masque des présupposés qui restent extrêmement tributaires d'une conception en définitive très française de l'art poétique ; c'est ce qu'un Anglais comme Mickle repère chez Voltaire. L'influence de l'Essai en Europe est ainsi à la fois une promotion d'une forme de relativisme et d'un regard gallican sur l'épopée qui n'est pas, au 18^e siècle, du goût de tout le monde.

4. LES *LUSIADES*, OU L'ÉPOPÉE DES VERTUS COLONIALES (WILLIAM JULIUS MICKLE, 1776)

Italo Calvino (largement inspiré par Max Weber et Ian Watt⁶²) a pu qualifier *Robinson Crusoe* de « journal des vertus marchandes [*il giornale delle virtù mercantili*]⁶³ ». William Julius Mickle (1734-1788), traducteur anglais des *Lusiades* en 1776, semble porter sur le poème du Camões un regard assez comparable, et heureux de traduire l'épopée des premiers aventuriers du capitalisme mondial. Le travail de Mickle coïncide de fait avec l'expansion de la domination de l'*East India Company* en Inde (il est contemporain, *inter alia*, des annexions de Bénarès en 1772 et Ghazipur en 1775), et Robert, Lord Clive (1725-1774) faisait partie des souscripteurs listés en tête du volume (« *The late Right Hon. Lord Clive* »)⁶⁴. Le sinistre conquérant n'est cependant qu'un souscripteur parmi de nombreux autres à être liés à l'*East India Company*. Dans les remerciements qu'il adresse à un certain nombre de ses souscripteurs à la fin de son Introduction, Mickle remercie Thomas Pearson (c. 1740-1781), alors un *major* « *of the East India Company's service* » de lui avoir attiré la souscription de nombreux officiers et sociétaires de la Compagnie, auxquels il adresse aussi directement ses remerciements :

*To the Gentlemen of the East India Company, who are his subscribers, the translator offers his singular thanks; and with pleasure he assures them, that their desire to see an epic poem, particularly their own, in English, greatly encouraged him in the prosecution of his laborious work.*⁶⁵

À ces Messieurs de la Compagnie des Indes Orientales qui comptent parmi ses souscripteurs, le traducteur adresse des remerciements tout particuliers, et a le plaisir de les assurer que leur désir de voir mis en anglais un poème épique qui les touche tout particulièrement l'a beaucoup encouragé à persévérer dans son labeur.

Mickle souligne, sans aucune ambiguïté, la valeur mémorielle que le poème de Camões peut revêtir pour ses contemporains. Ceux-ci sont invités à prendre à leur compte le chant épique et à s'identifier aux équipages de Gama : le poème est « *their own* [le leur] » :

⁶² Cf. Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. Isabelle Kalinowski, Paris, Flammarion, « Champs », 2000, pp. 293-300 ; Ian Watt, « Robinson Crusoe, *Individualism and the Novel* », *The Rise of the Novel*, Chatto and Windus, London, 1957, pp. 60-70.

⁶³ Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques ?*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, seuil, « Points », 1995, p. 74.

⁶⁴ La « List of Suscribers » n'est pas paginée (mais elle est classée par ordre alphabétique : Clive est le premier de la lettre C, et son fils le suit). Sur la triste carrière de Robert, Lord Clive (« *Clive of India* »), cf. C. Brad Faught, *Clive: Founder of British India*, Lincoln, Potomac books, 2013.

⁶⁵ William Julius Mickle, « Introduction » in Luis Váz de Camões, *The Lusiad*, *op. cit.*, p. cliii.

l'appropriation du texte est autorisée et encouragée par le traducteur. Une filiation symbolique étant ainsi établie entre les navigateurs portugais et les entrepreneurs Anglais, Mickle rassemble encore ces deux nations commerçantes en leur désignant un ennemi commun, les Provinces-Unies :

*May the English East India Company, in the midst of their successes, remember the fate of their predecessors, and ever be guarded against that politic people, who, according to the principles on which they have always acted, would take the same advantages of the weakness of England, which heretofore they took of the distresses of Portugal!*⁶⁶

Puisse la Compagnie anglaise des Indes Orientales, quand elle rencontre autant de succès, se souvenir du sort de ses prédécesseurs, et se garder toujours de ce peuple opportuniste qui, suivant les principes qui ont toujours guidé ses actions, tirerait le même avantage de la faiblesse de l'Angleterre qu'il a su jusqu'à présent tirer des déboires du Portugal !

L'actualisation du texte qui se joue là fait aussi de cette introduction le moyen de délivrer une leçon de saine politique qui dérive de l'examen de l'histoire de l'Asie portugaise et apparaît comme une sorte de « fable » du poème, d'argument moral que son texte illustre et que sa lecture sous-tend :

*And all these combine to ascertain the one great principle upon which the British East India Company must exist or fall. The viceroy or governor always finds two interests, often different from each other, soliciting his attention; the public interest and his own private one.*⁶⁷

Tout cela mis ensemble concourt à établir l'unique grand principe qui décide de l'existence ou de la chute de la Compagnie anglaise des Indes Orientales. L'attention du vice-roi ou gouverneur doit se porter sur deux intérêts, souvent différents : l'intérêt général, et son intérêt particulier.

Des réflexions de ce genre sont probablement liées aux hésitations de la société britannique relativement à la Compagnie (à son caractère privé et à la violence dont elle faisait preuve en Inde), qui aboutirent au *Regulation Act* de 1773 ; et la maxime de politique coloniale de Mickle paraît, rétrospectivement, étonnamment perspicace, en ce qu'elle semble anticiper le scandale du procès de Warren Hastings (1732-1818), premier gouverneur-général des Indes britanniques⁶⁸. Il ne fait cependant aucun doute que Mickle approuve l'effort

⁶⁶ Idem, n. (g) p. 6.

⁶⁷ Idem, p. cvi.

⁶⁸ Le procès de Warren Hastings est postérieur à la traduction de Mickle, et se tint devant la Chambre des Lords de 1788 à 1795. Sur l'ensemble de la période, cf. Lawrence James, *Raj: The Making and Unmaking of British India*, London, Little Brown, 1997 ; John Keay, *The Honourable Company: A History of the British East India Company*, London, HarperCollins, 2010.

colonisateur de l'Angleterre – dont il affirme sans aucune hésitation la mission civilisatrice (p. ix) – et qu'il insère sa traduction des *Lusiades* dans son temps comme la caution poétique de l'impérialisme britannique.

Sur le plan éthique, les *Lusiades* sont l'épopée du capitalisme. Mais vues ainsi, restent-elles une épopée sur le plan formel ? L'expansion commerciale ne fait pas partie des sujets répertoriés de l'épopée, et le fait que les expansions commerciales soient régulièrement le produit de la violence militaire n'a pas beaucoup retenu l'attention des poéticiens avant Mickle qui, dans les tout premiers paragraphes de son Introduction, se montre particulièrement habile.

If a concatenation of events centred in one great action, events which gave birth to the present commercial system of the World, if these be of the first importance in the civil history of mankind, the Lusiad, of all other poems, challenges the attention of the Philosopher, the Politician, and the Gentleman.

In contradistinction to the Iliad and Æneid, the Paradise Lost has been called the epic poem of religion. In the same manner may the Lusiad be named the epic poem of commerce. The happy completion of the most important designs of Henry Duke of Viseu, Prince of Portugal, to whom Europe owes both Gama and Columbus, both the Eastern and the Western worlds, constitutes the subject of that celebrated epic poem, (known hitherto in England almost only by name) which is now offered to the English reader.⁶⁹

Si une suite d'événements tendait à une seule grande action, des événements qui ont donné naissance à l'actuel système commercial du monde, si ceux-ci sont de la première importance pour l'histoire civile de l'humanité, alors les *Lusiades* requièrent, plus que tout autre poème, l'attention du philosophe, du politique et de l'honnête homme.

Par contraste avec l'*Iliade* et l'*Énéide*, on a appelé le *Paradis perdu* le « poème épique de la religion ». De la même manière, on pourrait appeler les *Lusiades* « le poème épique du commerce ». L'heureuse conclusion des grands desseins d'Henri, duc de Viseu, prince de Portugal, à qui l'Europe doit à la fois Gama et Colomb, à la fois les hémisphères occidentale et orientale, fait le sujet de ce célèbre poème épique (qu'on ne connaissait jusqu'à présent en Angleterre presque que de nom) que je présente maintenant au lecteur anglais.

La critique miltonienne informe (assez logiquement) la réception anglaise du poème de Camões. Le problème est de savoir si les poèmes modernes relèvent thématiquement du genre épique (c'est une de ces « disputes de mots » contre lesquelles récrimine Voltaire). Addison, pragmatiquement, suggérait d'appeler si l'on voulait *Paradise Lost* « a divine poem » (un poème théologique). Mickle ne semble pas prêt à renoncer au qualificatif « épique » – et les événements du poème (navigations, entretiens diplomatiques, apparitions

⁶⁹ Luís Vaz de Camões, *The Lusiad*, op. cit., p. i.

suraturelles, combats...) s'y prêtent très bien ; seule la superposition « *an epic poem of commerce* » a quelque chose d'hétérodoxe (et quasi paradoxal).

L'habileté de Mickle réside dans le fait qu'il souligne, avant même d'évoquer le sujet du poème, son caractère intrinsèquement épique : « *a concatenation of events centred in one great action* » est la définition même de l'unité de l'action épique telle que l'époque classique la conçoit. Dans l'enchaînement causal qui mène à l'établissement de l'« actuel système commercial du monde » est à l'œuvre une grande régularité. « Le Philosophe, le Politique et l'homme du monde » constituent une définition assez large d'un homme d'information au 18^e siècle, susceptible de s'intéresser tant à la valeur mémorielle du poème qu'à son insertion dans l'intertextualité épique : les poèmes canoniques (et le débat sur Milton) sont cités avant que l'argument historique du poème ne soit révélé dans le deuxième paragraphe. Mickle rejoint ici l'opinion de Duperron en 1735, qui estimait déjà

[que l]e sujet est grand, et tel qu'il le faut pur l'épopée ; c'est la découverte des Indes par les Portugais. L'unité de la principale action et celle du héros s'y trouvent observés parfaitement ; on y voit une conduite ménagée avec art, une allégorie sublime, plusieurs épisodes bien amenés, des passions exprimées avec force et délicatesse, des peintures vives ; enfin un style varié suivant l'exigence des matières.⁷⁰

Mickle, s'il est, dans l'actualisation du poème, un idéologue, est aussi un bon technicien de la poésie. À son Introduction d'environ 150 pages, il ajoute encore une « *Dissertation on the Machinery of Tasso's Jerusalem, and Voltaire's Henriade* [Dissertation sur les machines de la Jérusalem du Tasse et de la *Henriade* de Voltaire] » (pp. clix-clxvii) où il défend l'emploi par Camões d'un merveilleux hybride, empruntant à la fois à la légende chrétienne et à la Fable.

*If the great Tasso be guilty of the fault injuriously ascribed to Camões, and if his arch-accuser Voltaire has adopted a machinery infinitely less worthy of the epic Muse, what must we think of the unjust condemnation of the poet of Portugal!*⁷¹

Si le grand Torquato Tasso est bien coupable de la faute que l'on reproche à grand tort au Camões, et si son accusateur en chef, Voltaire, a lui opté pour des machines infiniment moins dignes de la Muse épique, que devons-nous alors penser de l'injuste condamnation du poète du Portugal !

Le merveilleux pratiqué par le Tasse, par ailleurs, ne le convainc pas totalement ; mais il lui suffit, à cet endroit, de montrer que ce à quoi recourt Camões est « *purely the well-known*

⁷⁰ Louis-Adrien Duperron de Castera, « Préface » in Luis Váz de Camões, *La Lusidade*, op. cit., t. I, pp. vi-vii.

⁷¹ William Julius Mickle, « Introduction » in Luis Váz de Camões, *The Lusiad*, op. cit., p. clix.

allegory of poetry [tout simplement des allégories poétiques bien connues] » (p. clx) (le poète portugais étant donc moins fautif que le Tasse). À cela s'ajoute un long examen du merveilleux de la *Henriade* dont la conclusion est, essentiellement, que la médiocrité des machines de son propre poème aurait dû inciter Voltaire à plus de modestie quand il commentait les *Lusiades*.



Mickle associe, dans sa réception des *Lusiades*, deux aspects. Du point de vue de la poétique, il inscrit le poème dans le temps long de l'histoire du genre, et le lit comme un comparatiste familier de la bibliothèque épique standard des lecteurs européens du 18^e siècle. D'un point de vue que l'on pourrait dire idéologique, il propose une lecture actualisatrice et mémorielle de l'épopée comme poème des vertus des coloniales : son lecteur-modèle est un Anglais au fait des aventures capitalistes de l'*East India Company*, appelé à s'identifier aux navigateurs portugais.

Mickle propose en somme une synthèse de la poétique et du politique : il démontre la bonne facture d'un poème qui offre à l'actualité une chambre d'écho et une grille interprétative ; de la lecture de Camões, le *gentleman* contemporain peut tirer un récit (un *narrative*) moderne. S'il s'agit, pour un poète traducteur et critique, d'une stratégie particulièrement payante (la souscription de Mickle a visiblement été un très grand succès, et le poème a rapidement connu une deuxième édition), les citoyens du 21^e siècle ressentiront sans doute un frisson d'inquiétude à être témoin précisément de l'efficacité d'une telle publicité – alors même qu'il est difficile de douter que Camões, en bon soldat de fortune, fût un colon dans l'âme et que le genre d'idéologie qui animerait au 18^e Mickle et son public fût aussi déjà, largement, la sienne.

Au-delà du cas particulier qui consiste à voir, dans le traitement des *Lusiades* par Mickle, la conjonction de la tradition épique et de l'esprit capitaliste qui traverse la première modernité⁷², il faut souligner qu'il s'agit là sans doute d'une des plus efficaces stratégies de *mémorialisation* d'un poème épique au 18^e siècle. Avant les grands poèmes

⁷² Cette lecture de Mickle (et le projet des *Lusiades* lui-même) sont le prolongement, dans l'histoire littéraire, du diagnostic de Fernand Braudel, *Civilisation matérielle et capitalisme : XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, « Destins du monde », 1967. Pour une étude comparative des Compagnies des Indes orientales à l'époque moderne, cf. Philippe Haudrère, *Les Compagnies des Indes orientales*, Paris, Desjonquères, « Outremer », 2006.

nationaux du 19^e siècle (*Pan Tadeusz* ou *Evangeline e.g.*), Mickle dans son interprétation a fait du poème l'épopée de l'impérialisme. La Querelle des Anciens et des Modernes engageait la question de la valeur de textes lointains, fondateurs, mais tellement assimilés que c'était de leur *redécouverte* qu'on ne se remettait pas ; Mickle construit au contraire, dans un temps (à l'échelle de l'épopée) relativement court, une mémoire de la modernité, dont les débats post-coloniaux montrent bien à quel point elle est, aujourd'hui encore, problématique⁷³.

5. LA RÉCEPTION POLONAISE DES LUSIADES

5.1. Camões en généalogie (Krasicki)

Ignacy Krasicki est particulièrement laconique sur les *Lusiades*. Le Camões est, dans la huitième section de *RiR*, « l'unique écrivain du Portugal qui soit connu des autres nations [*Jedyny co do znajomich od innych narodów pisarz narodu portugalskiego*] ».

*Dowcip jego był przyczyną wielu prześladowań, które mu i jego własne zdrożności wielokrotnie nadarzyły. W wojnie przeciw Maurom dał dowody męstwa swojego. Wyprawivszy się do Indii wschodnich i będąc świadkiem zwycięstw w tamtejszych krajach narodu swojego, za powrotem przedsięwziął uwiecznić sławę zwycięzców, i to było przyczyną sławnego dzieła bobaterskiego w rytmach, które pod tytułem *Luzjady* wydane, zyskało przełożenie na inne języki i teraz świeżo polskim przez J. Przybylskiego obwieszczone zostało.*⁷⁴

Son esprit fut la cause de nombreuses persécutions que lui valurent souvent la jalousie comme ses propres méchancetés. Lors de la guerre contre les Maures, il fit la preuve de son courage. Après un voyage aux Indes orientales, où il fut témoin des victoires de sa nation dans ces contrées, il entreprit, après son retour, d'immortaliser la gloire des vainqueurs, et ce fut la cause de cette célèbre œuvre héroïque en vers qui, publiée sous le titre de *Lusiades*, a mérité d'être traduites en d'autres langues – et tout récemment en polonais par Jacek Idzi Przybylski.

À côté de quelques précisions sommaires (lieu, dates), le poète est réduit à quelques traits de caractère : des qualités (l'esprit et le courage), mais aussi une certaine mesquinerie. L'épopée découle directement de l'expérience dont le poète-soldat est témoin direct (*świadek*) : elle se situe sur la frontière ténue entre l'histoire et le récit épique ; l'étiquette

⁷³ Tout comme l'héritage de la colonisation continue d'être un point fort contentieux en France, la question du Raj, de la colonisation de l'Inde et de sa mémoire est aussi très loin d'être fermée en Inde et au Royaume-Uni, comme en témoigne la conversation entre deux ouvrages récents : Kartar Lalvani, *The Making of India: The Untold Story of British Enterprise*, London, Bloomsbury Continuum, 2016 ; Sashi Tharoor, *An Era of Darkness: the British Empire in India*, New Dehli, Aleph Book Company, 2016.

⁷⁴ *RiR*, p. 476.

générique étonnamment redondante « ouvrage héroïque en vers [*dzielo bohaterkie w rytmach*] » sonne comme une hésitation si on la compare aux autres expressions que l'on rencontre chez Krasicki pour désigner l'épopée (*dzielo bohaterkie* tout court fait l'affaire, aussi bien que *rytm* (ou *wiersz*) *bohaterki*). Cependant ce texte poétique n'est pas récit d'événements, mais louange immortelle des vainqueurs (« *uwiecznić sławę zwycięzców* ») : il est œuvre mémorielle, non historique ; on retrouve là l'idée que la *forme* poétique ne suffit pas à faire un *poème*.

Les traductions sont ici encore la marque de la qualité poétique, manifestée par l'hommage de la république littéraire ; Krasicki reproduit, après sa courte notice, le premier chant des *Lusiades* dans la traduction référencée quelques lignes plus haut de Przybylski.

Dans la généalogie des poèmes épiques que Krasicki dresse dans le chapitre consacré à l'épopée dans la première partie de *O Rymotwórstwie i rymotwórcach*, les remarques concernant les *Lusiades* sont à peu près au même effet :

*Luzjada Kamoensa Portugalczyka zawiera w sobie podróż bohaterów tego narodu do Indii, przebycie Cyplu dobrej nadziei, i następne pod przywództwem Vasco de Gama zwycięstwa. Z Lukana zdał się wziąć przykład, gdy na wzór geniusza Rzymu, który się stawił Cezarowi u Rubikonu; nie przebytego dotąd morza powietrzny strażnik zastrasza wodza bohaterów śmiało żeglujących, i grozi im zgubą. Powieść o śmierci Inesy de Castro najbardziej to dzieło zaszczyca.*⁷⁵

Les *Lusiades* du Portugais Camões contiennent le voyage des héros de cette nation vers l'Inde, le passage du cap de Bonne Espérance, et les victoires obtenues sous la conduite de Vasco de Gama. Il semble qu'il ait pris exemple de Lucain quand, à la manière du génie de Rome qui était apparu à César au Rubicon, le gardien des vents d'une mer jusque-là jamais traversée terrifie le guide de ces héros navigant audacieusement, et menace de les anéantir. Le récit de la mort d'Inès de Castro fait grand honneur à cet ouvrage.

Le poème se réduit à trois choses : son sujet (largement historique et d'inspiration nationale), une intertextualité et un morceau choisi. Dans ce court extrait consacré aux *Lusiades* est contenue une méthode critique, qui aborde un poème sous trois éclairages différents : les rapports mimétiques qu'il entretient avec le canon (ou au moins avec des hypotextes vénérables, dans la mesure où Krasicki apprécie particulièrement peu la *Pharsale*), son projet d'ensemble (dont relève le sujet) et plus beaux passages (ces « parties d'étendue » qui restent en mémoire). Loin d'être une herméneutique générale du texte, la

⁷⁵ RiR, p. 19. Le « génie de Rome [*geniusz Rzymu*] » correspond à la personnification de la ville, (« *patriæ trepidantis imago* », v. 186), qui apparaît à César au chant I de la *Pharsale* et le frappe de terreur (« *Tum perculit horror, / Membra ducis, rigure comæ, gressumque cœcens / Languor in extrema tenuit vestigia ripa* », vv. 192-195).

lecture krasickienne est sélective et isole des éléments porteur d'une reconnaissance à la fois cognitive (la méthode des parallèles renvoie le poème nouveau vers la bibliothèque connue) et axiologique (les beautés sont un gage de valeur).

5.2. Épopée moderne et conscience historique (Przybylski, 1790)

Le traducteur polonais des *Lusiades*, Jacek Idzi Przybylski (1756-1819)⁷⁶, est beaucoup moins commentateur que ses collègues européens. Il ne donne pas de préface à sa traduction, et n'y attache que 23 pages de « *noty historyczne* [notes historiques] » en fin de volume. Ce choix est révélateur : s'il traduit (comme Mickle mais au contraire de Duperron) en vers, et aborde donc le texte *poetice modo*, la référentialité domine sa lecture. Dans leur très grande majorité, ces notes sont effectivement historiques et précisent les événements et les noms rencontrés dans le poème. Quand elles s'écartent du simple éclairage référentiel, c'est pour proposer très rapidement une précision d'ordre herméneutique :

*W Luzjadzie Wenera gra w jednym miejscu rolę Wenerę niebieskiej, w drugim, jak tu, Wenerę ziemskiej. Wiryliusz w swojej Eneidzie dał przykład podobnej odmiany.*⁷⁷

Dans les *Lusiades* Vénus joue tantôt le rôle de la Vénus céleste, tantôt, comme ici, celui de la Vénus terrestre. Virgile en son *Énéide* a donné l'exemple d'une telle transformation.

Où l'on constate soit que Przybylski a les mêmes références que Duperron, soit qu'il a lu la traduction de ce dernier (comme on le verra plus bas, cette seconde option est la plus vraisemblable). Mais le traducteur ne construit pas un commentaire suivi : il donne des repères minimaux.

Reste donc une approche résolument historique, que confirme encore l'épître dédicatoire de la traduction, adressée à Adam Stanisław Naruszewicz (1733-1796), évêque

⁷⁶ Luis Vaz de Camões, *Luzjada Kamoensa, czyli odkrycie Indij wschodnich* [Les *Lusiades* du Camões, ou la découverte des Indes orientales], trad. Jacek Idzi Przybylski, Kraków, Antoni Grebl, 1790. Difficile de dire si Przybylski a traduit directement du portugais ou *via* un relai français ou anglais. D'un côté, comme le soulignait Krasicki, un littérateur polonais de la fin du 18^e siècle avait assez peu de raisons de connaître le portugais ; de l'autre, Przybylski avait de toute évidence la meilleure des raisons pour connaître le portugais, puisqu'il voulait traduire les *Lusiades*. Przybylski pouvait disposer des traductions françaises ou anglaises déjà citées. Il maîtrisait l'anglais, et est aussi le traducteur de l'*Essay on Criticism* de Pope, publié, comme son titre l'indique, dans une version bilingue : *O Krytyce Alexandra Pope przekładania Jacka Przybylskiego. Wiersz polski obok z angielskim*, trad. Jacek Idzi Przybylski, Kraków, Antoni Grebl i Jan Maj, 1790.

⁷⁷ Luis Vaz de Camões, *Luzjada*, *op. cit.*, n. 2 p. 345.

de Łuck, romancier et poète, mais surtout historien, auteur notamment d'une *Historia narodu polskiego* (1780-1786). L'épître est un panégyrique dont la plupart des strophes adresse un compliment à Naruszewicz sur l'une de ses activités en le comparant à des figures classiques⁷⁸. C'est en dernier ressort à l'hôte du Parnasse que le traducteur offre humblement le fruit de ses loisirs :

*Tu Luyzajdę Kamoensową
Oddajęć (korzystać z wolnych chwil czasu)
Com ja ojczystą przekładał mową.
Rzuć Twojem okiem z wierzchu Parnasu.*⁷⁹

Voici que je t'offre les *Lusiades*/de Camões (fruit de mes moments de liberté)/que j'ai mise dans notre langue./Portes-y ton regard depuis le haut du Parnasse !

Mais ce poète est aussi un « nouvel Orphée [*nowy Orfeju!*] » capable de ressusciter les morts :

*Czy wielkich przodków święcisz zastugi,
Z grobów ich wkrzeszasz: nowy Orfeju!
Śmieje się poczet obrazów długi.
Cienie dziękując na Elizju.*⁸⁰

Quand tu célèbres les services de nos grands ancêtres,/tu les fais sortir de leur tombe, nouvel Orphée !/Une longue galerie de portraits te sourit./Les ombres te remercient depuis l'Élysée.

La strophe superpose deux dimensions de l'œuvre de Naruszewicz : la biographie (avec notamment deux tomes consacrés au *hetman* Jan Karol Chodkiewicz en 1781) et la poésie. L'histoire devient une commémoration (« *święcisz* ») qui ranime le passé. La figure d'Orphée suggère de placer les « ombres [*cienie*] » des grands Polonais de l'histoire aux Champs-Élysées, domaine des morts, mais aussi lieu de contact privilégié par les héros – et les moralistes, grâce au genre du dialogue des morts. L'histoire est ainsi constituée en mémoire vivante sur le mode mythologique. Quelques strophes plus loin vient, par opposition à la biographie, la narration historique :

⁷⁸ On a ainsi, dans l'ordre : l'éloquence de la chaire (Jean Chrysostome), l'éloquence politique (Lucius Scævola et Tiberius Coruncanius), artiste à la cour du prince (Horace), Orphée (cité dans notre texte), la poésie lyrique (Pindare et Anacréon), la poésie pastorale (Théocrite et Virgile), l'histoire (cité dans notre texte). Naruszewicz a probablement rougi.

⁷⁹ Jacek Idzi Przybylski, « Do jaśnie wielmożnego Jegomości księcia Adama Stanisława Naruswecicza biskupa łuckiego » in Luis Vaz de Camões, *Luzjada*, op. cit., (épître non paginée).

⁸⁰ Ibid.

*Czy z chaos dobyć i najszczęśliwiej
Wyjaśnić trzeba Narodu dzieje;
Tyś nam Xenofon, Tacyt i Liwi.
O il nasion na Epopoje!*⁸¹

Quand il faut tirer du chaos et avec netteté/éclairer l'histoire de la Nation,/tu es pour nous Tacite, Tite-Live, Xénophon./Que de semences pour l'épopée !

En s'adressant à ce « professeur [*nauczyciel*] » de la Nation dont il est « l'élève reconnaissant [*wdzięczny uczeń*] », Przybylski souligne la parenté qui existe en l'effort d'élucidation historique et le récit épique. L'histoire de Naruszewicz contient en germe les gestes de nombreux héros slaves. Il y a là un probablement un souvenir de la *Sztuka rymotwórcza*, où Dmochowski encourage ses contemporains à chanter un « capitaine sarmate [*sarmackiego wodza*]⁸² ». Ce ne sont là que des épopées en puissance, de « semences [*nasiona*] », qui demandent à être cultivées par la poésie (« *o engenho e arte* », dirait le Camões : « le génie et l'art »), mais grâce au travail de Naruszewicz, cette matière historique déjà raffinée (par l'explication et la résurrection des morts) est maintenant disponible pour l'épopée.

Les *Lusiades* permettent ainsi de penser la constitution d'une mémoire épique nationale. En les mettant en lien, par ses notes, avec leur propre référent historique, elles illustrent les moyens par lesquels l'épopée peut se constituer texte de référence national et permettent d'envisager l'articulation entre récit historique et narration épique. Le caractère dynamique du corpus épique européen moderne se manifeste ainsi dans la démarche de Przybylski : l'étranger peut donner l'exemple de la constitution d'une mémoire nationale en poésie. Mettre les *Lusiades* en polonais n'est pas seulement une ouverture culturelle ; c'est une leçon de style national.

6. TRADUIRE LES DEUX PREMIÈRES OCTAVES DES LUSIADES : RECONNAISSANCE ET RÉÉCRITURE

Les *Lusiades* présentent pour nous un cas d'école, en ce qu'elles ne sont originaires d'aucune des aires culturelles concernées par notre corpus primaire et ont en revanche été reçues dans toutes. On s'attachera ici à une rapide étude comparative des traductions de

⁸¹ Ibid.

⁸² SR (chant III, v. 622), p. 402.

l'ouverture du poème, qui servira à illustrer les modes de circulation de la textualité épique dans l'Europe moderne.

*As armas e os barões assinalados,
Que da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis, que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando;
E aqueles, que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando;
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.⁸³*

Camões met un soin tout particulier à retarder le verbe (et la présence du poète dans le texte) en étoffant comme à plaisir la liste des objets poétiques (ce que souligne l'ouverture de la deuxième octave par l'insistante coordination « *E também* »). Cette disposition met en avant les héros navigateurs (octave 1) et les souverains portugais (octave 2) ; mais elle inscrit aussi l'ouverture des *Lusiades* dans un rapport d'*amplificatio* rhétorique avec la topique inchoative virgilienne, puisque Camões sépare son équivalent d'« *Arma virumque* » (chez lui « *As armas e os Barões assinalados* ») de celui du « *cano* » (« *cantando espalharei* ») par treize vers. Ce défi intertextuel préfigure le congé donné, dans la troisième octave, aux « grandes navigations du Grec avisé, du Troyen [*do sábio Greco e do Troiano/As navegações grandes*] » chantées par la « Muse antique [*a Musa antiga*] » – par quoi Camões exprime la supériorité de l'épopée moderne et de ses héros.

⁸³ Traduction française contemporaine à titre de repère : « Les armes et les barons signalés qui, depuis la plage occidentale lusitanienne, par mers jamais encore sillonnées, passèrent au-delà de Taprobane, endurcis par les périls et les guerres plus que ne le promettait la force humaine, et qui édifièrent chez des peuples lointains un nouveau royaume qu'ils firent tant sublime ;//Et aussi les exploits mémorables de ces rois qui s'en furent reculer les frontières de leur Empire et de la Foi, dévastant sans trêve les contrées infidèles d'Afrique et d'Asie, et les hommes que leurs actes valeureux ont soustrait à la loi de la mort ; voilà ce que chantant je répandrai par le monde, si jusque-là me secondent l'art et le génie. » Luís Vaz de Camões, *Les Lusiades/Os Lusíadas*, trad. Roger Bismut, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, pp. 2-3 (octaves 1-2).

6.1. Mickle

William Justus Mickle semble sensible à cette intertextualité, rendant les « *barões* » par des « *heroes* » ; seul le contenu de la première strophe portugaise, cependant, se retrouve devant le verbe (« *Vent'rous I sing* »), celui de la seconde étant relégué après (mais lui aussi introduit par une coordination particulièrement visible : « *And all my country's wars* »). Traduisant en *heroic couplets*, Mickle se livre, pour remplir le vers anglais, à de nouvelles amplifications (« *The idol-temples and the shrines of lust:/And where, erewhile, foul demons were rever'd* » pour « *as terras viciosas* » e.g.), mais suit, dans le gros des choses, l'esprit de son texte :

*Arms and the Heroes, who from Lisbon's shore,
Thro' seas where sail was never spread before,
Beyond where Ceylon lifts her spicy breast,
And waves her woods above the wat'ry waste,
With prowess more than human forc'd their way
To the fair kingdoms of the rising day:
What wars they wag'd, what seas, what dangers pass'd,
What glorious empire crown'd their toils at last,
Vent'rous I sing, on soaring pinions borne,
And all my country's wars the song adorn;
What kings, what heroes of my native land
Thunder'd on Asia's and on Afric's strand:
Illustrious shades, who levell'd in the dust
The idol-temples and the shrines of lust:
And where, erewhile, foul demons were rever'd,
To Holy Faith unnumber'd altars rear'd:
Illustrious names, with deathless laurels crown'd,
While time rolls on in every clime renown'd!*⁸⁴

6.2. Duperron de Castera

Parmi les traducteurs de Camões, Duperron de Castera est le seul à opter pour la prose : « naturellement il paraît qu'on ne devrait traduire les poèmes qu'en vers », mais si l'on essaie, on s'assujettit à la rime et insensiblement « on n'est plus interprète, on est imitateur⁸⁵ ». Cependant Duperron revendique une « prose poétique et nombreuse », c'est-à-dire *rythmée* (soucieuse du *nombre* métrique). Cela donne :

⁸⁴ Luis Váz de Camões, *The Lusiad*, op. cit., p. 1.

⁸⁵ Louis-Adrien Duperron de Castera, « Préface » in Luis Váz de Camões, *La Lusjade*, op. cit., t. I, pp. ix-x.

Si mon génie et les richesses de l'art répondent à mon courage, je chanterai ces fameux héros, qui traversant des mers inconnues passèrent des bords du Portugal au-delà des côtes de Taprobane, guerriers invincibles, qui par des exploits que la force humaine ne pouvait se promettre, fondèrent aux extrémités du monde un royaume nouveau, dont ils ont porté la gloire jusqu'aux cieux : en même temps je ferai retentir tout l'univers du nom de ces rois illustres, dont la valeur étonna l'Afrique et l'Asie, qui dans ces climats consacrés au vice dressèrent des autels à la vertu, et qui par une longue suite d'actions éclatantes ont affranchi leur mémoire des ombres de la mort.⁸⁶

Il est compliqué de retarder le verbe recteur pendant treize vers en français. Duperron le déplace donc en tête de la phrase, mais le fait précéder de la conditionnelle pour recréer un effet de retard (et compenser ce déplacement par une forme de symétrie : la conditionnelle qui était à la fin de la période en portugais passe tout au début). La traduction suit de très près l'original, mais présente l'étonnante particularité d'ouvrir un poème épique par « Si » – et surtout de déplacer l'attention de l'objet du poème à l'effort de la composition (donc au poète lui-même).

6.3. Voltaire (d'après Fanshawe)

Voltaire cite dans son essai le début du poème, comme échantillon représentatif. C'est une paraphrase en prose, très abrégée, de la traduction anglaise de Fanshawe⁸⁷ (dans la première version anglaise, il ne citait pas, ses lecteurs ayant une traduction à laquelle se reporter).

Je chante ces hommes au-dessus du vulgaire, qui des rives occidentales de la Lusitanie, portés sur des mers qui n'avaient point encore vu de vaisseaux, allèrent étonner la Taprobane de leur audace ; eux dont le courage patient à souffrir des travaux au delà des forces humaines établit un nouvel empire sous un ciel inconnu et sous d'autres étoiles.⁸⁸

⁸⁶ Idem, pp. 1-2.

⁸⁷ Cette traduction étant nettement antérieure à notre période, nous ne la commenterons pas en détail, mais la citons ici seulement pour mémoire : « *Arms, and the Men above the vulgar file, / Who from the western Lusitanian shore / Past ev'n beyond the Taprobanian Isle, / Through seas which never Ship had sailed before; / Who (brave in action, patient in long toil, / Beyond what strength of humane nature bore.) / Mongst nations, under other Stars, acquired / A modern scepter which to Heaven aspired. / Likewise those kings of glorious memory, / Who sow'd and propagated where they past / The Faith with the new Empire (making dry / The breasts of Asia, and laying waste / Black Afric's vicious glebe; / And Those who by / Their deeds at home left not their names defac't, / My Song shall spread where ever there are Men, / If Wit and Art will so much guide my Pen.* » (Luis Vaz de Camões, *The Lusiad, or, Portugals historically poem written in the Portingall language by Luis de Camoens*, trad. Richard Fanshawe, London, Humphrey Moseley, 1655, p. 1).

⁸⁸ OCV, t. 3b, p. 447.

Là disparaît toute tentative de rendre le retard du verbe soigneusement préparé par Camões : Voltaire traduisant une traduction privilégie la reconnaissance de la formule virgilienne (« je chante ces hommes ») sur la restitution d'un effet propre au poète portugais.

6.4. Variations polonaises

La solution de Przybylski est différente. *A priori*, la langue polonaise, avec son système casuelle et sa syntaxe analytique, lui offre la possibilité de suivre son texte au plus près. Il ne le fait cependant pas ; mais, qu'il traduise par relai depuis le français ou de l'original portugais (ou même en s'aidant d'une des versions anglaises), il ménage lui aussi un effet de retard :

x / x|x|x / x || x / x|x / x
Opiję, i potomnych zostawię pamięci
(Jeśli dowcip uślnych nie zawiedzie chęci)
Głośne te luzytańskich bohaterów sprawy,
Co odbywszy od łądów ojczystych...⁸⁹

Je chanterai, et remettrai en mémoire à leurs descendants/(si le génie ne manque pas à mes désirs assidus)/les menées fameuses de ces héros lusitains/qui, partis des rivages de la patrie...

La traduction ne respecte pas l'ordre thématique du poème portugais, où figure *d'abord* la mention des « armes et des barons signalés [*As armas e os Barões assinalados*] » hauts faits. Mais le redoublement du verbe dans le premier vers crée un effet d'attente – la ponctuation isolant « *opiję* » en tête de vers comme s'il était employé absolument (« je chante » : quintessence de l'énonciation épique). Le report de la parenthèse sur l'effort poétique dans le deuxième vers sépare le complément (« *głośne... sprawy* ») de ces deux verbes, avant d'enchaîner sur la suite de la traduction. Il y a probablement chez Przybylski, très classique traducteur de *l'Essay on Criticism*, un refus de dislocation latine de la phrase qui est lié au rejet du style baroque. Le retard cependant est maintenu, et le poète insère dans sa traduction, à la rime, un terme-clef de sa lecture des *Lusiades* : « *pamięci* [mémoire] ».

Quand Krasicki cite Przybylski dans *RiR*, sa citation est inexacte : il remplace « *Opiję* » par « *Śpiewać będą* » (qui est un futur composé tout-à-fait synonyme).

⁸⁹ Luis Vaz de Camões, *Luzjada op. cit.*, p. 3.

/ x | / x | x / x || x / x | x / x
*Śpiewać bęǳę, potomnych zostawię pamięci*⁹⁰

Erreur de mémoire ou de copie ? Peut-être. Mais on peut y lire une correction métrique. Dans la version de Przybylski, le second hémistiche du premier vers est composé de deux amphibraques (x / x), qui s'enchaînent très bien de part et d'autre de la césure avec « *potomnych* », qui est aussi un amphibraque. En revanche, les quatre première syllabes sont un ensemble métrique déséquilibré : l'amphibraque « *opieje* » est suivi d'une cheville atone (la conjonction « *i* ») : ainsi s'enchaînent trois temps faibles, qui créent un « creux » dans la diction qui offre un triste contraste avec le bel équilibre de la fin du vers. Le futur composé de Krasicki définit deux trochées (pieds réguliers) qui s'enchaînent de manière bien plus dynamique avec les trois amphibraques. Bref, Krasicki a corrigé, consciemment ou inconsciemment, Przybylski.



Ces variations traductives illustrent le mode de transmission de l'épopée dans la culture écrite de la fin de l'époque moderne. Le sens ne change pas (beaucoup) : il s'agit toujours pour le poète de chanter les héros et de transmettre leur souvenir ; y transparaît la valeur anthropologique de commémoration de l'épopée. Le texte, en revanche, s'écarte de l'original, où le Camões a de toute évidence pris grand soin de retarder le plus possible les *topoi* liminaires de l'épopée (invocation et proposition). Les différents traducteurs font comme ils peuvent face à ce choix : Voltaire l'ignore ; Duperron de Castera le prend à rebours ; Mickle le reconduit à moitié, Przybylski invente une manière alternative de créer un retard en s'inspirant de Duperron.

Le changement introduit par Krasicki dans le texte de son compatriote est, en dernière analyse, le plus intéressant. Ce ne sont quatre syllabes, soit deux pieds, qui changent, pour dire exactement la même chose : une simple variation rythmique et grammaticale (changement d'aspect du verbe) sur une formule. Mais c'est le genre de changement qui fait que toute performance épique, en contexte oral, n'est jamais la même qu'une autre : toute nouvelle récitation est reformulation. Nous sommes, avec nos traducteurs, à l'écrit, mais le texte semble sujet à une labilité finalement comparable. Le texte épique écrit moderne, à travers ses traductions ou même ses révisions au sein d'une même langue, apparaît ainsi soumis à des possibilités de réécriture et de reformulation qui

⁹⁰ RiR, p. 476.

ne sont pas si différentes de l'épopée vivante des traditions orales. La leçon de mémoire de l'ouverture des *Lusiades* est, en ce sens, prise très au sérieux par les lecteurs européens qui la réénoncent au fil du 18^e siècle.

7. L'INTÉRÊT DE L'ÉPOPÉE ET SA FORME

Dans l'article « *Poezja* », Krasicki incorpore la réflexion sur l'élément national dans sa définition du travail poétique. En cela, il annonce la proximité qu'il établira dans *O Rymotwórstwie i rymotwórcach* de l'épopée avec l'ode, dans leur rapport fonctionnel aux valeurs de la communauté :

Umieć ludzi rozkosznie zabawiać, podobać się wszystkim jest celem poezji ; ale dar ten nie jest tak powszechny, jak się wydawać może ludziom małego smaku. Najwyższe dowcipy, żeby do tego przyjąć mogli, musieli serce człowieka, wszystkie do niego podchlebne przystępy, wszystkie jego tajemne skłonności z gruntu poznać, żeby wiedzieć, co wchodzi w tę przyprawę, z którą wpływa w serce człowieka smak, słodycz i rozkosz. Wszystko, z czego się ona zbiera i czego używa poezja, ma tę własność. Najwięksi poeci wybierali pieśniom swoim materie takie, jakie rozumieli, iż najlepiej do smaku słuchaczy, dla których śpiewać mieli, przypadną. Miło zapewne było Grekom słuchać dzieła przodków swoich w oblężeniu Troi, i widzieć osoby ich, na skrzydłach dowcipu poety do bohaterstwa podniesione; Rzymianom początki ich siedzisk we Włoszech, i przepowiedziana wcześniej wielkość narodu, która się już nadymali; Francuzom cnoty dobrego ich króla, którego kochają. Homer, Wirgiliusz, Wolter, byli szczęśliwi w tym wyborze, a przez to byli pewni pochlebnego uprzedzenia słuchaczy. Milton wydaje ciekawość całego narodu ludzkiego, tak wspaniale opisując jego początki.⁹¹

Parvenir à distraire agréablement les hommes, plaire à tous, tel est le but de la poésie ; mais ce don n'est pas si répandu qu'il puisse se manifester chez des hommes de peu de goût. Les esprits les plus élevés, pour y parvenir, ont dû étudier à fond le cœur humain, tous les chemins flatteurs qui y mènent, toutes ses inclinations secrètes, afin de savoir ce qui entre dans cet assaisonnement, d'où s'écoule dans le cœur de l'homme le goût, la douceur et le plaisir. Les plus grands poètes ont choisi pour leurs chants des matières dont ils avaient compris qu'elles s'accordaient au mieux avec le goût des auditeurs devant lesquels ils devaient chanter. Il était assurément plaisant aux Grecs d'entendre les hauts faits de leurs ancêtres au siège de Troie, et de les voir portés par les ailes du génie du poète jusqu'au statut de héros ; aux Romains, le début de leur établissement en Italie et la grandeur tôt annoncée de leur peuple, qu'ils avaient encore augmentée ; aux Français, les vertus d'un bon roi qu'ils adorent ; Homère, Virgile, Voltaire, furent heureux dans ce choix, les assurait du jugement favorable de leurs auditeurs ; Milton touche la curiosité de tout le genre humain en décrivant si majestueusement ses origines.

⁹¹ Ignacy Krasicki, « *Poezja* », *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych*, Warszawa-Lwów, Gröll, 1781, t. II, pp. 379-380.

La démarche du poète selon Krasicki fonctionne en deux temps. Une étape théorique qui est l'ouvrage des « grands esprits [*najwyższe dowcipy*] ». C'est une forme d'anthropologie générale, du type de celle qu'Aristote, par exemple, peut mener dans la *Poétique* quand il réfléchit à la *catharsis* : l'étude approfondie du cœur humain et de ses ressorts psychologiques. Nous sommes là au plus haut degré de généralité. La seconde étape est particularisante. Cette fois, seuls « les plus grands poètes » sont concernés : Krasicki décrit une capacité d'adaptation au public, une pertinence du discours poétique en contexte. L'intérêt du public pour le poème n'est pas formel, mais thématique : le sujet les touche directement. Ce qui compte est moins l'élément national que l'intensité de la relation que le poème peut construire avec son public.

Krasicki a ici une intuition de ce que la critique épique appelle *auralité*, c'est-à-dire la co-construction de l'épopée entre le poète et son public. L'étape théorique est liée à la prégnance de la réflexivité critique qui obnubile les poètes modernes, dont les réflexions de Voltaire sur les conditions de possibilité de l'épopée française à la fin de l'*Essai* sont un symptôme. Mais si on peut douter qu'Homère ait réellement passé du temps à étudier en théorie la psychologie de son public, il est difficile de douter qu'il existe une connaissance pratique particulière à l'énonciation épique, et une capacité d'attention du poète vis-à-vis de son auditoire. Ainsi la description de Krasicki renvoie-t-elle à un modèle interactif de l'énonciation épique. Si le poète est en position d'autorité, celle-ci dépend, en dernier ressort, non du jugement d'un public distant (la postérité tenant lieu de critique), mais à la réaction d'un public immédiat : la relation à l'épopée est une relation actuelle.

Milton chez lui en est le meilleur exemple. Si le poète anglais touche tout le monde, et pas seulement ses concitoyens, c'est en partie parce que son sujet est le tout début de l'histoire sainte (la Chute précipite l'Homme de la félicité de l'Éden dans la violence de l'histoire), mais aussi en raison d'un ressort psychologique, déjà identifié par Voltaire : « l'intérêt qu'on prend à deux créatures innocentes et fortunées qu'un être puissant et jaloux rend par sa séduction coupables et malheureuses⁹² » – c'est-à-dire presque un ressort tragique. L'épopée n'est pas par nature un genre national : elle peut prendre en charge des questions qui touchent l'humanité entière, et ce qui compte est la résonance qu'elle rencontre avec ses lecteurs.

⁹² OCV, t. 3b, p. 486.

Le portrait du grand poète en psychologue témoigne, chez Krasicki, de l'influence de la théorie du « touchant » chez Batteux :

Le touchant renferme plusieurs sortes d'intérêts : l'intérêt de la nation : un Romain s'intéresse à l'entreprise d'Énée, parce qu'il est romain. L'intérêt de religion : un chrétien s'intéresse à l'entreprise de Godefroy, qui veut délivrer le tombeau de Jésus-Christ. L'intérêt de la nature ou de l'humanité : un homme s'intéresse aux malheurs d'un autre homme. [...] Aujourd'hui nous ne trouvons dans ces poèmes que le seul intérêt de l'humanité, qui est le seul qui vive autant que le genre humain, et le seul par conséquent qui doive par sa nature assurer à un poème l'immortalité.⁹³

Pour Batteux, l'épopée est le relai de différentes valeurs : communautaires (la patrie, la foi) et universelles ; et peut-être n'approuverait-il pas totalement Krasicki, qui considère que Milton exemplifie l'« intérêt de l'humanité » plutôt que « l'intérêt de religion ». Cependant ces niveaux d'intérêt ne sont pas exclusifs : les poèmes antiques « les réunissaient tous les trois⁹⁴ ». En revanche, le progrès des lumières fait que le souci de l'humanité en général prend le pas sur les autres dans l'épopée moderne : à la fois parce que Batteux vit dans un siècle cosmopolite dont il promeut l'internationalisme, mais encore parce que ce genre d'intérêt est le seul qui survive au contexte où le poème émerge. Les mœurs changent, mais la nature humaine demeure : la forme épique a, pour Batteux, une efficacité qui se rapproche (convergence, étonnante chez lui, avec Voltaire) de celle du tragique : « tous les plaisirs, toutes les peines qu'on ressent à la tragédie, sont fondés sur cette maxime : je suis homme, et tout ce qui tient à l'homme, tient à moi : "*homo sum, humani nihil a me alienum puto*"⁹⁵ ». Si Batteux s'affirme là encore plus soucieux de la transhistoricité des textes (il donne une leçon de postérité) que de leur ancrage contextuel, ce n'est pas aux dépens de leur efficacité anthropologique, mais au contraire pour pérenniser l'efficacité de la forme épique. Il y a ainsi une différence qualitative entre l'approche de Batteux et celle d'un Mickle : la pérennisation de l'épopée par l'intérêt de l'humanité n'est pas réactualisation du texte par insertion dans un contexte nouveau ; la première mise sur la constance, la seconde sur le renouvellement.

Batteux ne saurait nier, cependant, que l'épopée est aussi un document de son temps. Il y a chez Batteux théoricien de l'épopée un côté omnivore : il tente de rendre compte de

⁹³ CBL (1753), t. II, p. 28.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ CBL (1752), t. II, p. 254.

toutes les tendances et les valeurs qui gravitent autour du genre épique au 18^e siècle, pour les ramener à des critères poétiques ; ainsi considère-t-il que la représentativité communautaire de l'épopée découle de la structure même de la composition épique.

Il part, comme toujours, d'Aristote en sa *Poétique*. L'unité d'action au théâtre est pour Aristote une règle liée à l'unicité du lieu de la scène : on ne peut y représenter qu'une seule action. Mais « l'épopée étant en récit, peut peindre ce qui se fait en différents lieux [*ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι ἔστι πολλά μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα*] » :

C'est sur ce principe qu'est fondé l'usage d'employer dans l'épopée le merveilleux ou le ministère de la divinité. Dans toute religion, vraie ou fausse, il est avoué que la divinité influe sur les choses humaines. Le poète ne sait point la manière dont les choses se sont faites dans l'action qu'il raconte ; mais la Muse qu'il a invoquée et qui l'inspire, le sait. [...] Par ce moyen un poème épique peut embrasser non-seulement les origines, les faits, les mœurs, les usages d'un peuple, mais toutes les idées de ce peuple dans tous les genres. [...] Le poème est le tableau de la nation entière. C'est ce qui a rendu les poèmes d'Homère et de Virgile si précieux aux Grecs et aux Romains. Ils y trouvaient tout ce qui pouvait les flatter, les intéresser, les instruire, et tout cela rendu en leur propre langue, de la manière la plus magnifique, la plus agréable, la plus juste.⁹⁶

La pluralité des lieux devient pour Batteux le support d'une pluralité des points de vue permise par le regard totalisant de la Muse épique. La fiction de la composition inspirée est le support d'une augmentation des capacités épistémiques du poète, qui gagne le droit, par l'invocation, d'évoquer tant l'histoire fabuleuse de la nation qu'il chante (dans le cas de Virgile, par exemple) que d'intégrer dans l'épopée une *δοξα* qui correspond au contexte propositionnel où il œuvre.

La psychologie dont fait preuve le poète épique selon Krasicki est expliquée chez Batteux par la fiction même de l'énonciation poétique que le seuil de l'épopée met en place. Chez ces deux critiques, le souci psychologique des effets de l'épopée se substitue pas à celui des règles : ce n'est pas un subjectivisme (le poète vise un lien social, non l'affect individuel), et cela ne disqualifie pas la pertinence d'une approche analytique du point de vue du métier poétique : il est légitime de critiquer Voltaire (pour Batteux) ou Milton (pour Krasicki).

En affirmant que « le poème est le tableau de la nation entière », Batteux admet autant la représentativité nationale de l'épopée que la validité d'une lecture documentaire. Mais toutes deux sont soumises à un principe poétique supérieur : la maîtrise

⁹⁶ QP, t. I, l. I, pp. 300-301 ; commentaire de *Poétique*, I459b26 ; QP, t. I, l. I, p. 169.

psychologique et rhétorique du poète. C'est moins la contingence de l'histoire qui confère à l'épopée son statut mémoriel et documentaire que la structure du genre lui-même : la valeur anthropologique de l'épopée est, très classiquement, l'efficacité d'une forme.

CHAPITRE 2

Homère, Ossian et les dumsy : le 18^e siècle à la recherche de l'oralité épique

Sur les formes de l'oralité au 18^e siècle et les liens qu'elles entretiennent avec l'épopée, avec une insistance particulière sur la figure d'Ossian.

Homère allait ainsi de ville en ville lisant ses poèmes, et telle était la coutume de ces premiers poètes. On peut dire que comme les anciens héros, Hercule, Thésée, couraient le monde pour purger la terre de monstres, et pour faire jouir les villes, et les campagnes des fruits de leur valeur, qu'ils n'employaient que pour le bonheur des hommes ; les premiers poètes allaient de même dans les villes pour les faire jouir des fruits de leurs travaux, et pour répandre partout les beautés et les merveilles de leur poésie. On a voulu les comparer à nos troubadours, qui allaient aussi de ville en ville chanter leurs chansons. La comparaison n'est pas noble pour Homère, mais elle l'est beaucoup pour ces poètes sans génie et sans goût.*

Pour Anne Dacier, le métier d'Homère et des « premiers poètes » est l'analogue dans les lettres de ce que l'héroïsme est dans le monde archaïque qu'arpente Hercule : une activité itinérante et civilisatrice. Quand les héros, en tuant les monstres, permettaient ou rétablissaient la prospérité matérielle des villes, les aèdes itinérants y faisaient prospérer l'esprit sur leur passage. Cette oralité fondatrice est un moment séminal, mais de courte durée. Le métier des rhapsodes ne consiste déjà plus, selon Anne Dacier, qu'en une remise

* Anne Dacier, « La vie d'Homère » in Homère, *L'Iliade D'Homère*, nouvelle édition, trad. Anne Dacier, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1712, t. I, p. xcvi.

en voix d'un texte homérique autorisé par la récitation, fixé par les éditions de Lycurgue et Pisistrate, grâce à qui « les copies d'Homère devinrent si communes, que les rhapsodes récitaient ses vers dans toutes les villes de Grèce et dans les îles¹ ». L'oralité homérique est le moyen du surgissement poétique originel, l'exercice d'un métier archaïque que l'écrit dénature et obscurcit tout en figeant pour la postérité la gloire de la première poésie.

En ce sens, vouloir établir un parallèle entre Homère et les poètes du Moyen Âge provençal est pour la philologue une absurdité. Alors qu'Homère est la source de la poésie universelle, les troubadours occupent une place marginale dans l'histoire littéraire : ils sont dépourvus du « génie » et du « goût » qui témoignent de l'élection poétique – préjugé typiquement Ancien qu'on accepte encore largement inconditionnellement, dans les premières décennies du 18^e siècle, et que Despréaux a inscrit dans *l'Art poétique* (où la littérature médiévale est réduite à « l'art confus de nos vieux romanciers », à Villon et à Marot²).

Si Anne Dacier refuse la pertinence d'une comparaison dont, paradoxalement, elle souligne la force en répétant le *tertium comparationis* (« aller de ville en ville »), c'est parce qu'elle très sensible aux connotations qu'ont prises dans l'historiographie littéraire, depuis Perrault les troubadours et le Moyen Âge. L'histoire littéraire des Modernes réinvestit le vide poétique médiéval, où elle voit un nouveau surgissement poétique, vernaculaire cette fois, dont elle valorise l'absence de lien avec l'antiquité classique. La période médiévale devient, dans cette perspective, un nouveau *fons poesis* qui concurrence, au plus près de la première modernité, le rôle civilisateur que les Anciens prêtent à l'inspiration homérique dans la Grèce archaïque. Idéalement situé dans la césure entre Virgile et le Tasse, le Moyen Âge est le lieu où émerge le caractère propre de la littérature nationale, et une poésie qui survit jusqu'à nos jours dans l'oralité populaire.

Le conte précieux *Les Enchantements de l'éloquence* (1696) de Mademoiselle l'Héritier (1664-1734), contemporain de l'activité savante d'Anne Dacier (qui a déjà publié son *Térence* en 1688), exprime très bien cette dichotomie. Le conte est présenté comme un héritage des « conteurs ou troubadours de Provence, si célèbres autrefois », rapporté par « une dame très instruite des antiquités grecques et romaines, et encore plus savante dans

¹ Idem, p. lxxi.

² Boileau, *L'Art poétique*, I, v. 113-122. Ce passage de Boileau fournit son point de départ à l'étude de Nathan Edelman, *Attitudes of seventeenth-Century France toward the Middle Ages*, New York, King's Crown Press, 1946.

les antiquités gauloises³ ». Le contre est bien là une « allégorie du programme esthétique moderne⁴ ». La conteuse, figure féminine et savante de la tradition orale, championne de l'antiquité vernaculaire, y fournit ainsi un pendant fictif à la traductrice Anne Dacier, championne de l'antiquité classique, figure féminine et savante de la tradition écrite – car Anne Dacier revendique bien, une fois passé le moment fulgurant de l'oralité homérique, l'autorité et la fixité écrite des textes inspirés du poète, qui ne doivent leurs variations qu'à « la négligence des copistes » et leurs interpolations à « la témérité des rhapsodes⁵ ». La conteuse incarne le comblement par l'invention (ou par la forgerie) du vide philologique médiévisique, la philologue la défense à nouveaux frais de textes canoniques : le 18^e siècle hésite ainsi, dans sa modélisation de l'histoire et du goût, entre « les deux antiquités⁶ ».

Cette réflexion historique se poursuit, tout en changeant de ton, chez l'homériste écossais Thomas Blackwell (1701-1757)⁷, « qui tout à la fois explique les poèmes d'Homère au moyen de l'histoire et, dans le même temps, les utilise pour illustrer cette histoire [*which both explains Homer's poems by way of history and, at the same time, uses them to illustrate that history*]⁸ ». Cette perméabilité entre texte et contexte s'exprime chez lui différemment de chez Anne Dacier. Alors que cette dernière ennoblissait la profession homérique en l'assimilant à une forme d'héroïsme culture qui constitue, pour les Français du 17^e siècle, un horizon mythique⁹, Blackwell pour donner une idée du métier d'Homère se fonde d'abord sur la figure de l'aède Démodokos dans l'*Odyssée* dans la huitième section de son

³ Marie-Jeanne l'Héritier de Villandon, « Les enchantements de l'éloquence », *Bigarrures ingénieuses*, Paris, Jean Guignard, 1696, pp. 112-113.

⁴ Sophie Raynard, *La seconde Préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 » n° 130, 2002, p. 143.

⁵ Idem, p. lxxii.

⁶ Cf. Jean-Paul Sermain, « Le conte de fée classique et le Moyen Âge » in Peter Damian-Grint (dir.), *Medievalism and manière gothique in Enlightenment France*, Oxford, SVEC 2006:05, pp. 74 sqq. (qui discute, entre autres, Addison et *Les Enchantements de l'éloquence*).

⁷ Pour une synthèse rapide mais pertinente sur Blackwell, cf. Burton Feldman, Robert D. Richardson, *The Rise of Modern Mythology, 1680-1860*, Bloomington-London, Indiana university press, 1975, pp. 99-102.

⁸ Ruth Mack, *Literary Historicity: Literature and Historical Experience in Eighteenth-Century Britain*, Stanford, Stanford university press, 2009, p. 139.

⁹ Cette mythologie est largement constituée, en France, autour de la figure de Louis XIV : lire par exemple Gérard Sabatier, « La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 » in Olivier Chaline, François-Joseph Ruggiu (dir.), *Louis XIV et la construction de l'État royal (1661-1672). Histoire, économie et société*, 19/4, 2000, pp. 527-560.

Enquiry, à l'occasion d'un développement consacré à la pauvreté du poète. Celle-ci constituerait « *the greatest happiness that could befall him* [la situation la plus heureuse où il pût se trouver]¹⁰ », puisque sans cette indigence, Homère n'aurait pas été conduit à adopter « *the profession of an ΑΟΙΔΟΣ, or strolling bard* [la profession d'aède, ou poète ambulant]¹¹ ». Blackwell s'éloigne du modèle héroïque suggéré par Dacier, et considère l'aède comme « *a Grecian character* [un caractère grec]¹² », c'est-à-dire comme occupant une fonction anthropologique difficile à cerner pour un moderne, et non pour une « coutume » qui relèverait de l'initiative des « premiers poètes » ; et en conséquence, il réévalue son lien aux formes médiévales et contemporaines de l'oralité.

It is, I think, generally allowed that Homer took his characters from Nature or real life; and if so, the picture of the ΑΟΙΔΟΣ is his own. He does indeed omit no opportunity to do honour to the profession, nor even to mention it. He has painted every Circumstance of it, draws similes from it, tells its effects upon the hearers, and of all the wooers that had been devouring Ulysses' estate in his absence, he spares not one, save Phemius the Bard, and a ΚΗΡΥΞ, or public servant.

Few people have conceived a just opinion of this profession, or entered into its dignity. The reason of which is to be, that we have no modern character like it: for I should be unwilling to admit the Irish or Highland runners to a share of the honour; though their business, which is to entertain a company with the recital of some adventure, resembles a part of the other. The Trovadores or Troubadours of Provence, the earliest of the Moderns that showed any vein for poetry, have a better claim. They sung their verses to the harp, or other instrument they could use, and attained to a just cadence and return of verse in their stanzas; but had neither manners nor language for great attempts.

This ignorance of an ancient character has made some ingenious men, and admirers of Homer, take pains to vindicate him from it, as a mean and contemptible calling; or at least to dissemble and slur it over. It was indeed no life of wealth or power, but of a great ease and much honour. The ΑΟΙΔΟΙ were welcome to kings and courts; were necessary at feasts and sacrifices; and were highly revered by the people.¹³

Il est, je crois, généralement accordé qu'Homère prit ses caractères dans la nature ou la vie réelle. S'il est ainsi, le portrait du barde [de l'*αοιδός*, *aède*] est son portrait à lui-même. Il ne manque en effet aucune occasion de faire honneur à cette profession, ou même de la

¹⁰ Thomas Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, London, s.n., 1735, p. 103 ; traduction française : *Recherches sur la vie et les écrits d'Homère*, trad. Jean-Nicolas Quatremère-Roissy, Paris, Nicolle, An VII [1798-1799], p. 109.

¹¹ *Idem*, p. 104 ; *idem*, p. 110.

¹² *Ibid.*

¹³ Thomas Blackwell, *An Enquiry*, *op. cit.*, pp. 111-112 ; *Recherches*, *op. cit.*, pp. 118-120. On rétablit ici la disposition en paragraphes de l'original et, entre crochets [], un membre de phrase oublié par le traducteur (oubli qui valorise encore davantage Démodikos en en faisant un cas unique, mais dommageable pour l'argument original parce qu'il le prive du relai social qu'est le fonctionnaire : ce petit oubli est révélateur de l'évolution de la perception du barde au fil du siècle).

mentionner. Il en a décrit toutes les circonstances, tiré d'elle toutes ses comparaisons, et raconté les effets qu'elle produit sur les auditeurs : aussi de tous les amants de Pénélope qui avaient dévoré les biens d'Ulysse, en son absence, il n'en épargne qu'un, le poète Phémios [il n'en épargne aucun, sinon le barde Phémios et un κῆρυξ, autrement dit un fonctionnaire].

Peu de gens se sont fait une idée précise de la profession du barde, ou en ont senti la dignité. La raison que j'en trouve, c'est que nous n'avons pas de caractère moderne qui ressemble à celui-là : car j'aurais de la peine à admettre l'*irlandais*, et les *coureurs montagnards* à partager cet honneur, quoique leur tâche, qui n'est autre que d'amuser une compagnie par le récit de quelque aventure, se rapproche d'une partie des fonctions du poète en question. Les troubadours de Provence, les plus anciens des modernes qui aient décelé un génie poétique, auraient des prétentions mieux fondées. Ils chantaient leurs vers, en s'accompagnant de la harpe ou d'un autre instrument à leur usage, et parvinrent à mettre une cadence juste et d'exacts refrains dans leurs stances ; mais ils n'avaient ni mœurs ni langage pour arriver à de grandes choses.

Par ignorance de ce qu'était un ancien caractère, quelques gens d'esprit, admirateurs même d'Homère, ont pris la peine de l'en justifier en quelque sorte, comme d'une fonction basse et méprisable, ou du moins de dissimuler et de glisser sur ce point. Cette vie de barde, il est vrai, ne donnait pas des richesses ou du pouvoir ; mais elle procurait une grande aisance et beaucoup d'honneur. Les poètes [*ἀοιδοί, αἰδοί*] étaient bienvenus auprès des rois et dans les cours, et assistaient nécessairement aux fêtes et aux sacrifices. Le peuple avait pour eux la plus grande vénération.

Le glissement entre le poème et l'histoire est perceptible dans le passage, entre le premier et le troisième paragraphe, du cas fictif (la clémence d'Ulysse pour Phémios) à la généralité historique (« *kings and courts* »), illustrée par une citation homérique.

Le passage a pour objectif de rétablir l'intelligence d'un contexte anthropologique qui fait défaut aux « *ingenious men* [gens d'esprits] » qui ne comprennent pas la situation d'Homère dans l'histoire. Le malentendu entre Homère et ses « *admirers* » vient d'une forme de myopie de la part de ces derniers : ne trouvant pas d'équivalent fonctionnel du barde dans leur contexte culturel (« *a modern character* »), ils ne peuvent trouver valorisante l'idée qu'Homère ait été un poète oral plutôt qu'un poète de l'écrit. Pour mieux cerner ce rôle, Blackwell d'une part en suggère l'importance politique (l'aède mérite la vie comme le fonctionnaire curial). D'autre part, il propose des exemples, qui ne sont jamais totalement satisfaisants. En affirmant que ses exact contemporains, les poètes-musiciens de la tradition gaélique (« *the Irish of Highland runners* »), sont indignes de l'honneur de la comparaison, Blackwell retrouve quelque chose de la réticence d'Anne Dacier, mais transposée en réaction de classe (un certain mépris pour la culture gaélique, jugée populaire et arriérée). Face à ce rejet de l'oralité contemporaine, celle des troubadours acquiert un intérêt

nouveau. Certes, les poètes provençaux manquent la vraie grandeur pour des raisons civilisationnelles (« *neither manners nor language* ») : le retard de la langue (qui affecte la forme de l'œuvre) redouble celui des mœurs (qui en affecte le contenu)¹⁴. Mais les troubadours de Blackwell sont aussi « *the earliest of the Moderns* [les premiers des modernes] » : de césure radicale avec l'antiquité, le Moyen Âge est devenu une période de transition qui informe le présent des lettres. Les troubadours jouent chez Blackwell un rôle de précurseurs de la poésie moderne qui rappelle le finalisme de l'*Art poétique* : on entend, dans « *They sung their verses to the harp, or other instrument they could use, and attained to a just cadence and return of verse in their stanzas* », quelques échos du chant I de l'*Art poétique*, où Despréaux fait l'éloge des innovations de Marot et Malherbe (« Marot [...] à des *refrains réglés* asservit les rondeaux, / et montra pour rimer des chemins tout nouveaux [...] Malherbe [...] le premier en France, fit sentir dans les vers *une juste cadence* [...] les *stances* avec grâce apprirent à tomber¹⁵ »).



D'Anne Dacier à Blackwell, la comparaison d'Homère avec les poètes de l'Europe médiévale se légitimise, quoique au dépens d'une forme de poésie orale contemporaine, où Blackwell ne semble pas reconnaître l'épopée : celle de la tradition gaélique. L'étape suivante de l'anthropologisation de l'épopée au 18^e siècle sera la légitimation de cette dernière comparaison : elle sera réalisée en 1760, quand James Macpherson (1736-1796) présentera au public Ossian, homologue celte d'Homère, héros et chanteur de l'antiquité vernaculaire de l'Europe du Nord, poète de l'antique langue erse (le gaélique). Quoique Blackwell n'approuve pas le parallèle celto-homérique, son historicisme, perceptible sur le cas des troubadours, ouvre d'une certaine façon la voie à Ossian (et, à travers lui, aux romantiques allemands¹⁶).

La figure d'Ossian permet un nouveau dépassement de la Querelle. Des Anciens, elle retient la fascination pour les mondes archaïques ; aux Modernes, elle emprunte le modèle

¹⁴ Cf. Larry F. Norman, *The Shock of the Ancient*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2011, pp. 85-88.

¹⁵ Boileau, *L'Art poétique*, chant I, vv. 120-121, 131-132, 137 ; ÉAPL, p. 85.

¹⁶ L'*Enquiry* de Blackwell a été traduite en allemand dans les années 1754-1755, et était due au pasteur Christian Wilhelm Agricola. Le chapitre commenté ici est paru sous le titre « Fortsetzung der Untersuchung des Lebens und der Schriften des Homerus, aus dem Englisch übersetzt », *Hamburgisches Magazin*, Hamburg/Leipzig, Georg Christof Grund/Adam Heinrich Holle, XIV, III, 1755, pp. 303 sqq.

d'une transmission orale et populaire, dont les récitations gaéliques compilées par Macpherson sont le plus vivant exemple. En Pologne, un autre type d'oralité se superpose à celle d'Ossian : celle de la *duma*, qui désigne en contexte slave les récitations orales des *kobzari* (bardes ukrainiens). Au fil du siècle, Homère devient ainsi définitivement, comme la *rozmowa* entre Homère et Virgile le démontre clairement, un poète itinérant dans le cadre d'une tradition orale : quand en 1795 (soit bien après la réception continentale d'Ossian) Jean Nicolas Quatremère-Roissy (1754-1834) traduit Blackwell, il rend systématiquement l'hellénisme *ᾄδός* par « barde », entérinant la superposition des figures grecque et celte de l'oralité poétique en un archétype du poète archaïque.

Pour les Modernes, l'enjeu générique des contes était de proposer une forme qui échappe aux codifications néo-aristotéliennes afin de libérer la création moderne de l'emprise de la poétique et de la *translatio* antiquisante et cosmopolite qui la sous-tend. L'enjeu de la vernacularisation de l'épopée au 18^e siècle est plus complexe : si elle est force de proposition (nationale), elle doit aussi gagner sa place dans une République littéraire qui, quoiqu'elle connaisse des mouvements réformateurs parfois radicaux (parti Moderne, naissance de l'esthétique, tendances subjectivistes), reste aussi profondément attachée au *locus communis* de la bibliothèque épique et des règles qui la cimentent, et dont les citoyens sont aussi tributaires de réflexes de classe qui les conduisent souvent mépriser, en pratique, l'oralité populaire, même s'ils en aiment la version idéalisée des contes.

Sans refaire l'histoire de la querelle et de la réception ossianiques ou du médiévalisme européen du 18^e siècle, on verra donc ici comment interagissent, comme on en voit les prémisses chez Anne Dacier ou Blackwell, la lisibilité régulière et l'oralisation de l'épopée au 18^e siècle, en un rapide inventaire de l'apport au discours sur l'épopée de l'invention de la littérature médiévale au 18^e siècle – *invention* pouvant s'entendre au sens de *découverte* (philologique) ou au sens rhétorique de *création* (par le conte ou la forgerie – le travail de Macpherson se situant quelque part entre ces deux pôles).

1. LE SAVOIR D'HOMÈRE (BLACKWELL)

Dans la troisième lettre de son *Enquiry*, Blackwell traite des rapports entre composition épique et connaissance. Il commence par montrer qu'Homère exerçait la profession d'aède, et que ses pérégrinations en Grèce lui avaient permis d'accumuler une

certaine connaissance des mythes locaux, tous basés sur un savoir populaire (un *folklore*) de plus en plus élaboré au fil de la transmission orale¹⁷ ; puis il enchaîne :

I make little doubt but this was one great fund of Homer's learning; as the necessity he lay under of a daily practice was his best instructor in the art of poetry: if your Lordship will be pleased to make the reflection, it will be found, that in all that wide plan of mankind, contained in his two poems, there is not any single character marked out or distinguished by acquired knowledge, as we understand the word. The knowledge and virtues of his persons are all natural; such as spring up without other culture than the native bent of their genius, and their converse among mankind. Thus Ulysses grew up a sagacious, subtle, bold, persuasive man, without the aid of masters of rhetoric or lectures of politics [...]. It continued so until Homer's own days; there was but little erudition in the world: and that same was allegorical; and descended, as appears from the former account, to the bards from the first lawgivers, who professed both characters.

In this respect, the talent of their poets was truly natural, and had a much better title to inspiration than their learned successors; I mean learned by books, though I do not say that Homer or Hesiod had no learning of this sort; but perhaps (ut vineta egomet cædam mea) the less of it is the better. Certainly, my Lord, the scholastic turn, technical terms, imaginary relations, and wire-drawn sciences, spoil the natural faculties, and mar the expression. But the ancients of early times, as nature gave powers and a genius, so they fought, or plowed, or merchandised, of sung; wars, or loves, or morals, ὡς ἡ μοῦσα ἐδίδου, just as their Muse or Genius gave permission.

Homer's blind bard [i.e. Demodocus the Pheacian] sings by mere inspiration; and of things he could know no other way; which as it is the greatest recommendation to his trade, if at the same time, it has a foundation, and is such a lie as he uses to make (that is, like to truth), it must show how much these ancient songsters trusted to their vein; and were accordingly believed to know something more than men.¹⁸

Je fais peu de doute que ce fut là une des grandes source où Homère puisa son savoir ; comme la nécessité où il se trouvait de pratiquer journellement, fut son meilleur maître dans l'art de la poésie. Milord, si vous voulez y réfléchir, vous trouverez que dans ce plan vaste du genre humain, que renferment ses deux poèmes, il n'y a pas un seul caractère marqué ou distingué par des connaissances *acquises* dans le sens que nous donnons à ce mot. Les connaissances et les vertus de ses personnages, sont toutes naturelles, telles qu'elles peuvent germer, sans autre culture que la disposition native de leur génie et leurs relations sociales. Ainsi Ulysse devint un homme pénétrant, délié, hardi et persuasif, sans le secours de maîtres de rhétorique, ou de professeur de politique. [...] Il en fut ainsi jusqu'au temps même d'Homère. L'érudition était peu de choses dans le monde, et ce peu était allégorique ; il avait été transmis, comme on l'a vu dans l'exposé que nous avons fait, aux bardes par les premiers législateurs, qui étaient revêtus de ces deux caractères.

À cet égard, le talent de leurs poètes était vraiment naturel, et avait bien plus de droit à l'inspiration que celui de leurs doctes successeurs, j'entends doctes par les livres. Ce n'est pas

¹⁷ Thomas Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, London, s.n., 1735, pp. 123-124.

¹⁸ Idem, pp. 124-126 ; traduction : Thomas Blackwell, *Recherches sur la vie et les écrits d'Homère*, trad. J.-N. Quatremère Roissy, Paris, Nicolle, An VII [1798-1799], pp. 137-139. Cette traduction ne respecte pas la disposition en paragraphes de l'original, que nous rétablissons.

que je prétende qu'Homère et Hésiode n'ont pas eu du savoir de ce genre ; mais peut-être (*ut vineta egomet cædam mea*), en cela, le moins est le mieux. Certainement, milord, la tournure de l'école, les termes techniques, les rapports imaginaires, et les sciences raffinées gâtent les facultés naturelles, et énervent l'expression. Mais les anciens des premiers temps ; suivant que la nature leur donnait de force ou de génie, ils combattaient, labouraient, commerçaient ou chantaient. Guerres, amours, morale, tout allait au gré de leur muse ou de leur génie.

Le barde aveugle que cite Homère [Démodoce le Phéacien] chante par pure inspiration, et célèbre des choses dont il n'avait pu acquérir la connaissance que par cette voie : ce qui, étant la plus grande recommandation pour la profession de bardes, surtout si leurs fictions ont un fondement, et leurs mensonges de la vraisemblance, fait voir combien ces anciens chanteurs se fiaient à leur verve, et passaient, en conséquence, pour en savoir plus que les autres hommes.

Dans ces trois paragraphes, Blackwell envisage quatre types de connaissance. (i) Une connaissance archaïque « vraiment naturelle [*truly natural*] », qui dépend de dispositions innées des Anciens (leur pente naturelle, « *native bent* »), qui ne s'enseigne pas. Elle vaut pour Homère, pour ses héros, mais aussi pour des professions plus mondaines, comme les fermiers et les marchands (« *the ancients of early times, as nature gave powers and a genius, so they fought, or plowed, or merchandised, of sung* »). C'est le modèle par défaut de la connaissance en Grèce archaïque selon Blackwell. (ii) Une connaissance initiatique, maigre savoir de transmission essentiellement orale, de nature métaphorique (« *there was but little erudition in the world: and that same was allegorical* »). De ce fait, cette connaissance relève de la compétence professionnelle des poètes, dont la profession se confondait avec celle des législateurs archaïques (« *to the bards from the first lawgivers, who professed both characters* »). (iii) Une connaissance lettrée (« *by books* »), qui s'enseigne, et est autant celle des « *learned successors* » des pères de la poésie que celle de Blackwell lui-même (d'où la citation d'Horace : « car il faut aussi que nous nous rendions justice a nous-mêmes¹⁹ »), qui est apparemment inférieure et doit être limitée (« *the less the better* »). (iv) Une connaissance inspirée (« *by mere inspiration* »), propre à la profession poétique (*Demodocus's trade*), qui est supérieure à celle du commun des mortels mais pourrait n'être qu'apparente. C'est la pente naturelle du poète portée au degré de l'excellence, et visiblement une condition de la *vraisemblance* (la crédibilité du mensonge poétique).

¹⁹ Horace, *Épîtres* (II, I, v. 220), *Les Poésies d'Horace*, trad. Charles Batteux, Paris, Desaint et Saillant, 1750, t. I, p. 333.

La connaissance naturelle (i) est typique d'une certaine forme de primitivisme. L'ordre naturel s'impose dans la société d'une manière irréfléchie dont rend compte la psychologie des dispositions de Blackwell. Chacun est bon à quelque chose, chacun sait à quoi et le fait : c'est l'âge d'or revu au prisme d'une vision économique de la société – la terre ne nourrit pas spontanément les hommes, mais les paysans-nés savent ce qu'ils doivent faire, comme les commerçants se savent nés pour le *trafic* (entendre : « négoce, commerce de marchandises²⁰ »). Guerriers, producteurs, trafiquants et poètes sont ainsi organisés en des classes naturelles qui évoquent clairement les sociétés d'ordres contemporaines de Blackwell : le *Riksdag* suédois à l'Ère de la Liberté est ainsi divisé en ces quatre ordres (nobles, clercs, bourgeois et paysans)²¹. Blackwell semble se faire une idée de la Grèce archaïque qui conjugue le mythe de l'âge d'or, l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme.

La connaissance allégorique (ii) donne à la poésie épique un prestige politique. Les bardes de Blackwell, héritiers du savoir allégorique des premiers législateurs, la détiennent comme un savoir *initiatique* qui leur confère un rôle politico-religieux qui fait leur place propre à côté des guerriers, des producteurs et des trafiquants. Cette connaissance renvoie clairement à un mode de lecture allégorique, pratiqué notamment par le p. Le Bossu ou Anne Dacier, où *l'Iliade* et *l'Odyssée* peuvent être comprises comme des leçons politiques *via* une « réduction à la fable » (au sens ésopique). Il ne faut pas oublier ici que *l'Enquiry* est *adressée* à un lord (le style épistolaire est marqué çà et là dans notre passage par des apostrophes déférentes à sa seigneurie) : Blackwell défend l'utilité des lettres devant un grand seigneur en établissant un rapport entre le poème et l'activité que son noble destinataire remplit à la chambre haute du Parlement britannique, la *législation*. Mais pour prestigieuse et ancienne qu'elle soit, ce mode de connaissance proprement poétique est contestable et, au 18^e siècle, contesté.

La connaissance lettrée (iii) est une connaissance proprement théorique (propositionnelle). Elle dépend de l'état d'esprit propre à l'institution universitaire (« *the scholastic turn* »), et s'oppose à la connaissance archaïque (1) par son caractère *artificiel*. Elle

²⁰ Académie (1698-1792).

²¹ Cf. Eric Schnakenbourg, Jean-Marie Maillefer, *La Scandinavie à l'époque moderne (fin 15^e-début 19^e siècle)*, Paris, Belin, « Sup », 2010, pp. 171-175. Cette division raffine celle plus répandue des trois États que l'on retrouve dans les États généraux de France comme dans le Parlement britannique (dans une chambre les *Lords spiritual and temporal*, dans l'autre les *commons*).

repose sur un jargon de « *technical terms* » qui traduisent des relations entre les choses qui ne sont que des projections mentales (« *imaginary relations* ») de manière à former une science alambiquée (« *wire-drawn sciences* »). Il n'est pas certain qu'on puisse y échapper, dès lors qu'on vient *après* l'époque archaïque : tous les poètes après Homère et Hésiode semblent en avoir participé, et Blackwell reconnaît bien volontiers qu'il est lui-même issu de cette tradition scolastique. Mais plutôt que de définir une sorte de partage de tâches entre l'approche rationnelle de la poétique et l'expression poétique irréflechie, il entend limiter la première pour littéralement *sauver* la seconde, qui ruine la disposition naturelle (i) des poètes en étouffant leur génie (« *spoil the natural faculties* ») et en « énervant » (*i.e.* dévitalisant) leur langage (« *mar the expression* »). Blackwell défend donc une forme d'*idéalisme* : les concepts de la poétique sont purement artificiels ; ils sont ce que l'on en fait, en fonction de son temps (après la Grèce archaïque) et de son ancrage institutionnel (la scolastique). Il n'existe donc définitivement aucune recette réelle de la poésie épique ; et la condamnation de Blackwell s'exprime sans le sourire ironique de Pope-Scriblerus.

C'est contre cette connaissance appauvrissante qu'existe la connaissance inspirée (iv). L'inspiration consiste à énoncer (chanter, composer, parler) « *ὡς ἡ μούσα ἐδίδου – just as their Muse or Genius gave permission* », c'est-à-dire en se fiant soit à une entité divine (la Muse), soit à un talent naturel et irréflechi (le génie) : c'est une définition *irrationaliste* de l'énonciation poétique. L'inspiration cependant ne recouvre apparemment pas pour Blackwell que l'énonciation, mais aussi certains énoncés, puisque le barde « *sings... of things he could know no other way* » ; mais cette connaissance inspirée est sujette à caution. Si les bardes *passent* pour extralucides (« *these ancient songsters... were accordingly believed to know something more than men* »), c'est peut-être parce que leurs adroits mensonges abusaient leur public, dont les membres n'ont aucune prédisposition poétique, et donc aucune idée de ce que c'est que d'être poète (puisque en vertu du modèle de la connaissance archaïque (i), il n'existe pas de connaissance théorique dans la Grèce homérique). La « veine poétique » des bardes est donc un talent certain pour la vraisemblance, un air de conviction en affirmant le faux, par exemple (compétence énonciative), ou un certain talent pour monter un récit cohérent ou le vrai se mêle au faux (compétence narrative). Ces compétences professionnelles, les bardes ne les manifestent pas en permanence, mais dans les moments d'inspirations.

Cette inspiration permet l'exercice d'une compétence poétique qui relève d'une connaissance pratique et échappe à toute théorisation ; mais Blackwell, tributaire de la

connaissance lettrée (iii), est obligé de l'analyser un peu en distinguant fiction et réalité, quoiqu'il évite très soigneusement dans ce passage le terme de *vraisemblance* (*probability* – qu'il employait plus haut pour décrire le fondement rationnel des contes populaires collectés par Homère). Mais refuser le mot n'élimine pas le concept, et ce que Blackwell décrit est visiblement ce qu'Aristote en sa *Poétique* appelle « *ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ* » : dire des mensonges comme il faut, c'est-à-dire « faire passer le faux » par un paralogisme²², ce qui est le préliminaire de la vraisemblance. L'analyse de Blackwell doit plus qu'il ne l'admet à la connaissance lettrée (iii) ; mais celle-ci rend mal compte de la réalité de l'inspiration (iv), et est éloignée de la pureté de la connaissance archaïque (i) ; elle se situe hors du champ de la connaissance proprement poétique (ii).



Le philologue, pour Blackwell, travaille dans un monde postlapsaire où a été commis la péché originel de la théorisation (probablement par Aristote et ses successeurs de l'École) et où la tâche de la philologie est de donner, malgré son inéluctable recours à des modes dégradés de connaissance, une idée de l'âge d'or originel où chantaient Homère, Hésiode et Orphée. Le primitivisme se fait support d'un irrationalisme, qui annonce le romantisme comme l'idéal néoclassique du retour au moment grec de l'éclosion des lettres (dans le *Weimarer Klassik* e.g.). La connaissance approfondie des mécanismes de la poésie (la poétique) est, pour Blackwell, incompatible avec une pratique poétique saine et complète. Le poète ne peut pas être lui-même s'il théorise : les idées, les expressions ne lui viennent plus. Il sombre dans l'artificiel, quand il ne devrait puiser que dans son naturel. Le reproche fondamental que Blackwell adresse à la connaissance lettrée correspond à l'idée exprimée par Morris Weitz, qu'un « "concept clos" de l'œuvre d'art empêcherait toute nouveauté dans l'univers artistique²³ ». Pourtant, selon Roger Pouivet, cela ne va pas de soi : « les règles du jeu d'échec disent ce que c'est d'y jouer. Le jeu d'échec est un « concept clos », au sens de Weitz. Pourtant, dans les parties d'échec, de nouveaux coups peuvent apparaître²⁴ ».

²² *Poétique*, 1460a18 ; *QP*, t. I, l. 1, pp. 174-175.

²³ Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Paris, Vrin, « Chemins philosophiques », 2007, p. 28 ; citation de Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », *Philosophie analytique et esthétique*, trad. D. Lories, Paris, Klincksieck, 1988, pp. 33-34.

²⁴ *Idem*, p. 28.

L'affirmation selon laquelle la « clôture » d'un concept aurait comme effet de limiter (voire de ruiner) la créativité des artistes est absurde. La « clôture » implique seulement l'existence d'une propriété commune avec les autres choses placées sous ce concept. Quelque chose de nouveau peut bien sûr satisfaire une *ancienne* définition.²⁵

L'existence des catégories et des propriétés proposées par le discours théorique n'empêche en rien la relation esthétique, parce que la définition n'est pas la chose. Quand Blackwell dénonce le caractère limitatif de la poétique, il lui prête trop de pouvoir. Ce faisant, il esquisse un paradigme primitiviste qui va inspirer le projet d'Ossian. Mais il y a entre Blackwell et Macpherson une différence essentielle. Si Blackwell parle en philologue d'un texte dont l'autorité est consacrée par la tradition, et n'a aucune prétention à la prospective poétique (incompatible avec son refus de la théorie), Macpherson est un traducteur-adaptateur dont le principal souci est de faire découvrir et apprécier à ses contemporains des textes inédits : il a besoin de tous les outils poétiques à sa disposition pour rendre son texte lisible dans un contexte encore largement classique. On examinera en conséquence le projet ossianique au croisement du primitivisme préfiguré par Blackwell et de la résistance d'un modèle néo-aristotélécien de l'écriture épique.

2. UN CHANTRE DE LA GUERRE : OSSIAN ET LES RÈGLES DE L'ÉPOPÉE

Au fil du siècle, Homère adopte, avec plus ou moins d'enthousiasme de la part de ses commentateurs, le statut du poète itinérant. De plus en plus, le 18^e siècle essaie de théoriser l'épopée comme performance plutôt que comme texte. Mais en un siècle de l'écrit, cela pose un évident paradoxe : une lecture publique d'un poème en compagnie ne sera jamais qu'une lecture ; l'auteur a fixé un texte qu'il investit d'une ambition personnelle (c'est encore une évidence pour Anne Dacier). Mais l'image du barde tend à valoriser, dans la poésie épique, le rôle de porte-parole de la communauté nationale, plutôt que celui du génie qui produit des règles (ou de l'artisan qui les respecte). L'ancrage social de ce métier, souligné par Blackwell, tend aussi à référentialiser le texte : moins qu'une œuvre d'invention (ou un ouvrage allégorique), l'épopée a une fonction sociale.

BARDE ou BAIRD, (*histoire littéraire*). C'est ainsi qu'on nommait les poètes et les chantres de la guerre, parmi les Gaulois, les Bretons, les Germains, et dont nous pouvons, sans aucune

²⁵ Idem, p. 29.

espèce de confusion, réunir l'histoire avec celle des scaldes, qui étaient proprement les poètes de la Scandinavie.²⁶

Les bardes sont les poètes de la plupart des nations européennes d'Europe du nord en leur antiquité – antiquité gauloise, antiquité germanique, etc. : autant d'antiquités nationales. Cependant ils restent une caste transversale (*scaldes* et *bardes* sont la même chose, dit le rédacteur du *Supplément*) : ainsi se définit une approche comparatiste de cette période médiane, entre la Rome d'Auguste et l'Italie renaissante ; et cette approche repose sur une guerre chantée – donc sur l'épopée. Cette épopée est définie *fonctionnellement* bien plus que formellement, avec la caution de Lucain :

*BARDII, nazwisko to było powszechnie dawnych poetów we Francji i Anglii. Lukan o nich pisze:
 Vos, quoque, qui fortes animas belloque peremptas,
 Laudibus in longum vates dimittis ævum,
 Plurima securi fudistis carmina Bardii.*²⁷

BARDES, c'était le nom généralement porté par les anciens poètes en France et en Angleterre. Lucain écrit à leur sujet : « Vous recommencez vos chants, Bardes, qui consacrez par des louanges immortelles la mémoire des hommes vaillants qui périssent dans les combats. »

Les poètes anciens ne se limitent plus aux Grecs. L'article de Krasicki réactive le lien entre Lucain et l'épopée celte orale dont se prévalait Macpherson en portant ces mêmes vers de la *Pharsale* en épigraphe de la toute première édition des chants d'Ossian. Ce petit réseau suggère une construction *a minima* de la figure du barde : c'est avant tout un déplacement d'idées et de sources classiques sur la poésie vers un domaine nouveau (l'antiquité vernaculaire). C'est ce déplacement qu'on examinera ici, à travers l'élaboration de la figure d'Ossian.

2.1. Hugh Blair entre folklorisme romantique et technologie classique (1760)

La présentation au public anglophone et, très rapidement, européen, de la figure d'Ossian, est un point de basculement dans la réflexion historico-anthropologique du 18^e siècle sur la double valeur (poétique est testimoniale) de la poésie épique. Il ne s'agira

²⁶ *Supplément à l'Encyclopédie*, Amsterdam, Rey, 1776, t. I, p. 806.

²⁷ Ignacy Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych*, Warszawa-Lwów, Gröll, 1781, t. I, p. 146. La traduction des vers de Lucain (*Pharsale*, ch. I, vv. 447-449) est celle de Marmontel, *La Pharsale de Lucain, Œuvres complètes de M. Marmontel*, Liège, Bassompierre fils, 1777, t. VI, p. 24.

pas ici de reprendre le détail de la querelle ossianique²⁸. On examinera plutôt en détail la Préface donnée par Hugh Blair (1718-1800) à la deuxième édition des *Fragments of Ancient Poetry* (1760) de James Macpherson, qui permet d'inscrire le moment ossianique dans le réseau d'idées constitué par la querelle d'Homère, et le reconfigure pour la suite de l'histoire²⁹. On retrouve dans cette courte préface un certain nombre d'éléments repris du discours sur l'épopée antique : la question de l'ancienneté du texte (son antiquité), le discours traductologique, et bien sûr la figure du barde.

La topique de l'antiquité vernaculaire, *tertium comparationis* nécessaire à la concurrence d'Homère, domine cette courte préface, et articule des éléments déjà aperçus plus haut dans les discours sur les antiquités vernaculaires.

*The public may depend on the following fragments as genuine remains of ancient scottish poetry. The date of their composition cannot be exactly ascertained. Tradition, in the country where they were written, refers them to an æra of the most remote antiquity; and this tradition is supported by the spirit and strain of the poems themselves; which abound with those ideas, and paint those manners, that belong to the most early state of society.*³⁰

Le public peut tenir pour certain que les fragments qui suivent sont des vestiges authentiques de poèmes écossais antiques. On ne peut déterminer la date de leur composition avec précision. La tradition, dans le pays où ils furent écrits, les fait remonter à la plus ancienne antiquité : et cette tradition est confortée par l'esprit et les accents des poèmes mêmes, où l'on retrouve toutes les idées et les mœurs caractéristiques des sociétés primitives.

L'antiquité des poèmes (qui ne sont pas *old*, mais bien « *ancient scottish poetry* »), exprimée de manière superlative (« *most remote antiquity* », « *most early state* »), est attestée par deux éléments : une *affirmation*, issue d'une tradition (orale et populaire), et un *critère anthropologique*, issue du genre de perspective comparatiste savante illustrée par Blackwell (entre autres). Quand la foi accordée au discours de la tradition rappelle l'insistance moderne sur la valeur des antiquités nationales, le discours anthropologique (l'identification du caractère archaïque des mœurs du poème) est caractéristique de la

²⁸ Pour un aperçu, on peut consulter la préface et les annexes de la traduction de Samuel Baudry : James Macpherson, *Œuvres d'Ossian*, éd. et trad. Samuel Baudry, Paris, Classiques Garnier, « Littératures du monde » n° 6, 2013. En anglais, Howard Gaskill a dirigé deux ouvrages de référence : Howard Gaskill (dir.), *Ossian Revisited*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1991 ; Howard Gaskill (dir.), *The Reception of Ossian in Europe*, London, Bloomsbury, « The Reception of British and Irish Authors in Europe », 2004.

²⁹ James Macpherson, *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of scotland, and Translated from the Galic or Erse Language*, Edinburgh, Hamilton and Balfour, 1760 (préface de Hugh Blair : pp. iii-viii).

³⁰ James Macpherson, *Œuvres d'Ossian*, *op. cit.*, pp. 380-381.

rationalisation du « choc de l'antique » provoqué par la querelle d'Homère. Destiné à conquérir l'approbation d'un public qui avait, à l'occasion de la première édition, déjà pu exprimer des doutes sur l'authenticité des textes publiés par Macpherson, Blair compose un discours qui synthétise les deux approches qui ont marqué le début du siècle. Au thème de l'antiquité des poèmes se rattache celui de leur spiritualité :

It is remarkable that there are found in them no allusions to the Christian religion or worship; indeed, few traces of religion of any kind. One circumstance seems to prove them to be coeval with the very infancy of Christianity in Scotland. In a fragment of the same poems, which the translator has seen, a Culdee or Monk is represented as desirous to take down in writing from the mouth of Ossian, who is the principal personage in several of the following fragments, his warlike achievements and those of his family. But Ossian treats the monk and his religion with disdain, telling him, that the deeds of such great men were subjects too high to be recorded by him, or by any of his religion: A full proof that Christianity was not as yet established in the country.³¹

Il est remarquable que l'on n'y trouve aucune allusion à la religion chrétienne ni à ses cérémonies, et si peu, d'ailleurs, de traces de quelque religion que ce soit. Un indice semble témoigner qu'ils sont contemporains de la naissance du christianisme en Écosse. Dans un autre de ces fragments que le traducteur a pu consulter, un « Culdee », c'est-à-dire un moine, désire recopier par écrit ce que récitait Ossian, dont les exploits guerriers, ainsi que ceux de sa famille, constituent le sujet principal de plusieurs des fragments qui vont suivre. Mais Ossian n'a que mépris pour ce moine et sa religion, et il lui répond qu'il n'est pas digne, ni lui ni tous ceux qui pratiquent sa religion, de consigner par écrit les hauts faits de ces grands hommes : une preuve irréfutable que le christianisme n'était pas encore établi dans ces régions.

Cet indice philologique non négligeable situe donc Ossian à un moment charnière de la constitution de l'identité écossaise, encore celte (« *Erse* »), mais confrontée déjà à l'arrivée du christianisme. Du point de vue anthropologique, le mépris d'Ossian pour cette religion nouvelle thématise, entre son monde et celui de ses lecteurs du 18^e siècle, une rupture idéologique analogue à celle du paganisme homérique avec la modernité chrétienne. Du point de vue poétique, il situe l'univers mental ossianique du côté licite de la poésie : face aux scrupules que la poésie classique profane (*i. e.* non-dévotionnelle) a, même après Milton, à faire usage du christianisme (« de la foi d'un chrétien les mystères terribles/d'ornements égayés ne sont point susceptibles³² »), la fable, fautive mais enchanteresse, a une valeur d'usage : c'est à ce type de valeur que la mythologie ossianique, dépourvue d'enjeu théologique réel, peut aussi prétendre.

³¹ Ibid.

³² Boileau, *L'Art poétique*, chant III, vv. 199-200 ; *ÉAPL*, p. 103.

L'antiquité des poèmes implique qu'ils participent d'un univers mental différent, mais aussi d'un autre univers linguistique ; la préface de Blair fait donc place à la réflexion traductologique. Les documents, oraux et écrits, recueillis par Macpherson sont écrits « *in the Gallic or Erse language* », soit le gaélique écossais (*Gàidhlig*). Au sein de cette langue méconnue, les poèmes se distinguent encore par leur archaïsme :

The diction too, in the original, is very obsolete; and differs widely from the style of such poems as have been written in the same language two or three centuries ago.

La diction en est, elle aussi, totalement archaïque ; elle diffère radicalement du style de ces poèmes écrits dans la même langue il y a deux ou trois siècles.

La langue des poèmes est ainsi le révélateur d'une double distance spatiale et temporelle.

Blair décrit en ces termes les choix stylistiques du traducteur Macpherson :

The versification in the original is simple; and to such as understand the language, very smooth and beautiful. Rhyme is seldom used: but the cadence, and the length of the line varied, so as to suit the sense. The translation is extremely literal. Even the arrangement of the words in the original has been imitated; to which must be imputed some inversions in the style, that otherwise would not have been chosen.³³

La versification dans les textes originaux est simple et, si l'on comprend cette langue, très régulière et très belle. On trouve peu de rimes, mais la cadence et la longueur des vers varient pour suivre le sens. La traduction en est totalement littérale. Le traducteur a imité jusqu'à l'ordre des mots, ce qui explique des inversions qui, sinon, n'auraient pas été choisies.

S. Baudry souligne bien que Macpherson est « *délibérément* sourcier³⁴ » – la littéralité proclamée par Blair, associée au choix de la prose pour rester au plus proche du rythme de l'original, renvoyant clairement aux choix d'Anne Dacier. L'approche décrite par Hugh Blair est cependant encore plus radicale, dans la mesure où il ne suggère pas qu'il existe, entre le traducteur et son poète, une forme de proximité éthique : il souligne, au contraire, tout ce qui sépare le traducteur de son original.

Cet éloignement s'incarne dans l'*ancient character* (pour écrire comme Blackwell) du barde celte. Celui-ci est annoncé dès la page de titre, laquelle porte en épigraphe les trois vers de Lucien que l'on a lus plus haut dans la définition de Krasicki. Le mot *Bardi* est composé en romaine (et non en italiques comme dans le reste de la citation), et prend une majuscule. L'autorité de Lucien sert d'articulation entre l'horizon classique de la culture littéraire de la plupart des lecteurs de 1760, et la culture traditionnelle qu'il s'agit de

³³ 382-383

³⁴ « Introduction », *Œuvres d'Ossian*, op. cit., p. 31

présenter. Le troisième paragraphe de la préface est consacré à définir la fonction du barde :

There can be no doubt that these poems are to be ascribed to the Bards; a race of men well known to have continued throughout many ages in Ireland and the North of Scotland. Every chief or great man had in his family a Bard or poet, whose office it was to record in verse, the illustrious actions of that family. By the succession of these Bards, such poems were handed down from race to race; some in manuscript, but more by oral tradition. And tradition, in a country so free of intermixture with foreigners, and among a people so strongly attached to the memory of their ancestors, has preserved many of them in a great measure uncorrupted to this day.³⁵

Il ne fait aucun doute que ces poèmes nous viennent des bardes ; ces hommes jouèrent un rôle capital en Irlande et dans le nord de l'Écosse, où leur existence fut attestée pendant des siècles. Chaque chef de clan, chaque homme important, avait dans sa famille un barde ou un poète dont la fonction était de préserver dans ses vers les actions glorieuses de sa famille. Les bardes, en se succédant, se transmettaient les poèmes, sous forme de manuscrit ou, plus généralement, oralement. Cette transmission orale et ce respect pour les traditions, dans un pays si bien protégé des influences étrangères, et au sein d'un peuple si fortement attaché à la mémoire de ses ancêtres, ont permis à nombre de ces poèmes de nous parvenir presque inaltérés.

À la fonction de poètes originaux (qui recoupe la conception du génie original d'Homère), les bardes associent celle de conservateurs d'une tradition séculaire essentiellement orale. Cette tradition est intégrée dans le système clanique, qui incarne la fonction dans une réalité sociale encore existante : les lignées de bardes redoublent dans le domaine poétique celles des chefs de clan dans le domaine politique. Le métier d'Homère selon Blackwell relevait d'un schéma anthropologique semblable, mais se heurtait à l'individualité d'Homère ; les bardes décrits par Hugh Blair, au contraire, incarnent la tradition poétique autant que l'origine de la poésie, et par leur superposition à la structure clanique des Highlands, un *Volkgeist* celtique. Chargés d'immortaliser les « *illustrious actions* » des grandes familles, ils sont bien des chantres de la guerre.

Ces bardes, cependant, chantent-ils ? Il semblent plutôt bien se superposer aux musiciens celtiques que Blackwell jugeait de haut. Blair précise cependant au début du quatrième paragraphe, que les poèmes « *are not set to music, nor sung* [n'ont pas d'accompagnement musical et ne sont pas chantés]³⁶ ». La poésie ossianique se

³⁵ Hugh Blair, « Preface [to *Fragments of Ancient Poetry*] » in James Macpherson, *Œuvres d'Ossian*, éd. et trad. Samuel Baudry, Paris, Classiques Garnier, « Littératures du monde » n° 6, 2013, pp. 382-383

³⁶ Idem, p. 382

distinguerait donc de pratiques plus anthropologiquement situées, comme le chant sur la harpe celtique.

Il n'est pas impossible cependant que l'oblitération de la dimension musicale du chant épique par Blair fasse écho aux procédés de réécriture sélective de Macpherson. La commission chargée, au début du 19^e siècle, de statuer sur l'authenticité du corpus ossianique de Macpherson, notait que ce dernier

was in use to supply chasms, and to give connection, by inserting passages which he did not find, and to add what he conceived to be dignity and delicacy to the original composition, by striking out passages, by softening incidents, by refining the language, in short by changing what he considered as too simple or too rude for a modern ear; and elevating what in his opinion was below the standard of good poetry.³⁷

a, d'une manière générale, comblé les lacunes et relié entre eux les fragments en insérant des passages qu'il a écrits lui-même ; et qu'il a, afin de pourvoir à ce qu'il considérait comme un manque de dignité et de délicatesse dans les compositions originales, supprimé des passages, adouci les accidents, raffiné le langage ; en bref, qu'il a transformé ce qu'il considérait comme trop simple ou trop primitif pour les lecteurs modernes, et qu'il a élevé ce qu'il considérait comme indigne d'une bonne poésie.

En d'autres termes, malgré le discours primitiviste de Hugh Blair, le texte de Macpherson porte les traces d'une acculturation nécessaire à sa bonne réception.

On verra là le signe de l'hybridité de la démarche ossianique de Macpherson et de Blair. Elle tend indubitablement vers la valorisation romantique du folklore et du national (un potentiel que Herder relèvera en conceptualisant le *Volksgeist*³⁸), mais reste marquée par les dispositifs classiques de sérialisation et d'acculturation.

Si les réserves de Blackwell sur les musiciens celtiques n'avaient pas tout-à-fait disparu chez les promoteurs d'Ossian, Ossian en revanche a servi la valorisation du patrimoine musical de l'Irlande, qui entre déjà, à la fin du 18^e siècle, dans une dynamique de conservation. Comme les poèmes gaéliques qui servirent de base au travail de Macpherson, la musique traditionnelle celtique survivait plus ou moins bien. À la fin du 18^e siècle, « *the rapid decrease of the number of itinerant performers on the Irish harp* [le rapide

³⁷ Henry Mackenzie (éd.), « Report of the Committee of the Highland society of Scotland, Appointed to inquire into the Nature and Authenticity of the Poems of Ossian » in James Macpherson, *Œuvres d'Ossian*, op. cit., pp. 422-423

³⁸ Dans ses *Alte Volkslieder* (1775) puis *Stimmen der Völker in Liedern* (1807). Cf. Philip V. Bohlman, *Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism*, Oakland, University of California press, 2017. Voir à ce sujet aussi l'intéressant article de Norbert Waszek, « Ossian et Hume : deux références écossaises dans le Traité sur l'origine de la langue », *Revue germanique internationale* [En ligne], 20 | 2003, mis en ligne le 07 juillet 2011, consulté le 12 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/975> ; DOI : 10.4000/rgi.975.

déclin du nombre de maîtres itinérants de la harpe irlandaise] » fit naître l'idée de rassembler à Belfast, le 12 juillet 1792, « *the remnant of the Irish bards* [ce qui restait des bardes irlandais] ». Le jeune organiste Edward Bunting (1773-1843) fut alors chargé de transcrire les mélodies sans y ajouter « *a single note* [une seule note] », afin d'en préserver l'authenticité. Ce refus de l'interpolation moderne fait écho à un discours de la pureté ancestrale de mélodies « *preserved pure and handed down unalloyed through a long succession of ages* [maintenues dans leur pureté et transmises sans mélange à travers de nombreux âges] », qui amène aussi à se défier d'un compositeur irlandais déjà publié comme Conolan ou Turlough O'Carolan (1670-1738), harpiste célèbre, mais admirateur de la musique de Vivaldi et Corelli, dont il intègre des traits dans ses propres compositions³⁹. À cette synthèse du traditionnel et du savant, du propre et de l'étranger, on préférera en 1792 « *the superior productions of their masters, on whom they had formed their styles* [les productions supérieures des maîtres sur lesquels ils ont formé leur style]⁴⁰ ». Bunting écrit évidemment dans une époque fortement modelée par la réception d'Ossian, et n'hésite pour sa part pas à affirmer que les plus anciennes de ces mélodies consistent « *of caoinans or dirges, and of airs to which Ossianic and other very old poems are sung* [en lamentations et en airs sur lesquels on chante les poèmes ossianiques, et d'autres très anciens]⁴¹ ».

S'il peut sembler étonnant que Blair se tienne à distance de la tradition musicale qui accompagne le corpus ossianique qu'il défend, cela tient, en réalité, à une barrière de classe qu'il n'est pas encore prêt à abattre. Son propre commentaire appelle plutôt une mise en musique au goût du jour qui, comme les réécritures de Macpherson, combine l'exotisme ossianique avec une esthétique malgré tout reconnaissable. Il aura été exaucé, par exemple, par la cantate *Daughter of Heaven, fair art thou!* de Thomas Linley le jeune (1756-1778)⁴²,

³⁹ Nora Joan Clark, *The Story of the Irish Harp: Its History and Influence*, North Creek Press, 2003.

⁴⁰ Cette citation et les précédentes dans ce paragraphe : Edward Bunting, *General Collection of the Ancient Irish Music*, Dublin, W. Power and Co, 1796, préface non paginée.

⁴¹ Edward Bunting, « Preface », *The Ancient Music of Ireland*, Dublin, Hodges and Smith, 1840, p. 7

⁴² Thomas Linley le jeune, ami de Mozart, mort dans un accident de navigation (pour un aperçu biographique : *A Dictionary of Musicians*, London, Sainsbury and Co, 1824, t. II, pp. 67-69). La cantate *Daughter of Heaven, fair art thou* ne fut publiée, avec une grande partie de son œuvre, qu'à titre posthume (*The Posthumous Vocal Works of Mr. Linley and Mr. T. Linley, Consisting of songs, Duets, Cantatas, Madrigals and Glees*, London, Preston, [1800?], 2 t.). Cela n'implique cependant pas qu'elle n'ait pas été jouée avant cette date, les créations d'œuvres musicales ayant lieu, au 18^e siècle, à partir de partitions manuscrites.

dont le texte est tiré de *Darthula: a Poem*⁴³ et la partition fortement marquée par Mozart et le *sturm und Drang*.



La préface de Hugh Blair aux *Fragments* présente une rationalisation du travail de James Macpherson, et une apologie de sa validité philologique. Au vu de la postérité de ces textes (en particulier leur réception allemande, et le rôle qu'ils ont joué dans l'élaboration par Herder du concept de *Volksgeist*), il est indéniable qu'ils étaient porteurs d'éléments (la description d'un état archaïque mais fondateur des sociétés modernes, la valorisation des vernaculaires nord-européens, etc.) qui devaient jouer un rôle important dans l'élaboration de l'idéologie romantique. Si on lit, cependant, ce texte sans finalisme, en l'inscrivant dans le contexte large de la réflexion européenne sur le genre épique, il apparaît comme un discours hybride encore largement tributaire de l'approche rhétorique de la lisibilité classique, n'excluant pas la réécriture, la reconfiguration, l'acculturation (dont le rapport de Blair à la musique est peut-être le symptôme le plus révélateur). La mise en scène de l'étrangeté du passé a lieu dans le cadre d'une poétique dont les ressources traditionnelles (la mythologie classique *e.g.*) s'essouffent peut-être, mais dont les modèles opératoires continuent à déterminer largement ce qui est pensable et scriptible en termes de poésie.

2.2. Macpherson et l'élaboration de *Temora* (1763)

Quoique l'histoire littéraire en ait fait un texte précurseur du romantisme, le corpus ossianique de James Macpherson se situe à la croisée de deux ambitions épiques. D'une part, effectivement, une proposition esthétique qui dépasse la Querelle par la promotion de l'antiquité vernaculaire : le primitivisme ossianique tient de la lecture Ancienne d'Homère et de la fascination pour les mœurs des temps reculés, mais l'affirmation de la valeur des traditions narratives vernaculaires est d'un moderne (le cas paradigmatique est le conte de fée, de Perrault aux précieuses). D'autre part, cette proposition doit être lisible – c'est-à-dire que la lisibilité classique qu'on essaie de cerner doit pouvoir en rendre compte : d'où un travail éditorial qui négocie entre les originaux gaéliques, oraux ou manuscrits, que Macpherson collecte ou restitue, et l'univers des règles néo-aristotéliennes qui guident encore la lecture de bon nombre de contemporains (celle du Dr Johnson, par exemple).

⁴³ *The Poems of Ossian and Related Works*, éd. Howard Gaskill, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996, pp 140-147 (ce poème en particulier ne figure pas dans le volume de traductions de S. Baudry).

Hugh Blair défend, par son commentaire, cette double entreprise ; on verra ici comment elle se traduit dans le travail éditorial de James Macpherson lui-même.

On partira du cas de *Temora*, objet du troisième recueil ossianique publié par Macpherson (1763, après les *Fragments* en 1760 et *Fingal* en 1762). La note générale que Macpherson attache au poème commence par rendre compte de son travail de collateur :

*The first book of Temora made its appearance in the collection of lesser pieces which were subjoined to the epic poem of Fingal. When that collection was printed, little more than the opening of the present poem had come in regular connection to my hands. The second book, in particular, was very imperfect and confus'd. By means of my friends I have since collected all the broken fragments of Temora, that I formerly wanted; and the story of the poem, which was accurately preserved by many, enabled me to reduce it into that order in which it now appears.*⁴⁴

Le premier chant de *Temora* a paru dans le recueil de pièces secondaires qui était adjoint au poème épique de *Fingal*. Quand ce recueil a été imprimé, je n'avais pu recueillir guère plus de l'ouverture du présent poème de manière suivie. Le deuxième chant, en particulier, était fort imparfait et confus. Par l'entremise de mes amis j'ai depuis rassemblé tous les fragments épars de *Temora* qui me faisaient auparavant défaut ; et l'histoire du poème, qui a été conservée avec exactitude par beaucoup de personnes, m'a permis de le remettre dans l'ordre où il apparaît maintenant.

Le poème a donc fait l'objet d'une reconstitution depuis que ses premiers fragments ont été publiés comme des poèmes secondaires. Cette reconstitution n'est pas purement philologique et procède en deux temps. D'abord, directement ou par l'entremise de ses amis, Macpherson a recueilli les fragments épars, sans qu'on sache très bien s'il s'agit de manuscrits ou de récitations. Ensuite, il lui a fallu organiser ce matériel, et là intervient une démarche que l'on dirait aujourd'hui ethnopoétique. C'est en effet la voix anonyme d'une collectif (« *many* ») qui conserve « *the story of the poem* » – sa trame narrative ou, en termes de poétique, sa fable.

Confronté à cette mémoire mi-manuscrite, mi-orale, l'éditeur constate à la fois la dispersion fragmentaire du texte et sa profonde cohérence. C'est après ce double constat qu'il recompose le poème pour donner à l'ensemble du matériel recueilli cette « *regular connection* » qui lui faisait défaut – c'est-à-dire pour rétablir dans le poème maintenant complet « la juste disposition des parties [de son] sujet en leur propre lieu, d'où il résulte une liaison convenable entre les parties qui précèdent, et celles qui suivent⁴⁵ ». Si « *regular* »

⁴⁴ *The Poems of Ossian, op. cit.*, p. 479

⁴⁵ Antoine Sabatier de Castres, « Disposition », *Dictionnaire de littérature*, Paris, Vincent, 1770, t. I, p. 461.

a ici le sens courant de *lisse, sans aspérité*, cette continuité fluide du texte est un effet de l'art (pleinement, pour le coup, celui de l'éditeur) et est, en tant que tel, soumis à des attentes normées.

Celles-ci constituent moins une préoccupation directe qu'un horizon d'attente qui fait partie de la culture littéraire de Macpherson : *Temora* retrouve une qualification générique qui l'ennoblit (l'épopée étant le plus grand ouvrage poétique, etc.), mais correspond aussi, simplement, à un état de fait formel (le poème a retrouvé sa juste étendue) :

*The title of epic was imposed on the poem by myself. The technical terms of criticism were totally unknown to Ossian. Born in a distant age, and in a country remote from the seats of learning, his knowledge did not extend to Greek and Roman literature. If, therefore, in the form of his poems, and in several passages of his diction, he resembles Homer, the similarity must proceed from nature, the original from which both drew their ideas. It is from this consideration that I have avoided, in this publication, to give parallel passages from other authors, as I had done, in some of my notes, on the former collection of Ossian's poems.*⁴⁶

C'est moi qui ai donné à ce poème le titre d'*épopée*. Les termes techniques de la critique étaient totalement inconnus d'Ossian. Né dans un âge lointain, et dans un pays éloigné des foyers du savoir, ses connaissances ne s'étendaient pas à la littérature des Grecs et des Romains. Si donc dans la forme de ses poèmes et dans plusieurs parties de sa diction, il ressemble à Homère, cette similarité doit découler de la nature, qui est la source où ils ont tous deux pris leurs idées. C'est pour cette raison que j'ai évité dans cette édition de donner des parallèles d'autres auteurs, comme je l'ai fait dans certaines de mes notes dans le précédent recueil des œuvres d'Ossian.

Macpherson se pose la même question qui préoccuperait Krasicki dans le dialogue entre Homère et Virgile : peut-on appeler *épopée* ce qui n'a pas été conçu comme tel, dans l'ignorance des règles et en l'absence de toute imitation possible ? Sa réponse est de toute évidence positive, et n'a rien de nominaliste : *épopée* n'est pas le nom d'une simple ressemblance (puisqu'il se refuse à pratiquer la méthode des parallèles), mais au contraire une forme fondée dans la nature à laquelle les deux génies originaux d'Homère et d'Ossian ont eu accès, et que les termes techniques de la critique ne font que rationaliser. Loin, en ce sens, de soustraire Ossian à la poésie, Macpherson souligne sa relative régularité :

Though this poem of Ossian has not, perhaps, all the minutiae which Aristotle from Homer lays down as necessary to the conduct of an epic poem, yet, it is presumed, it has all the grand essentials of the epopoea. Unity of time, place, and action, is preserved throughout. The poem opens in the midst of things ;

⁴⁶ The Poems of Ossian, op. cit., p. 479.

*what is necessary of preceding transactions to be known, is introduced by episodes afterwards ; not formally brought in, but seemingly rising immediately from the situation of affairs.*⁴⁷

Quoique ce poème d'Ossian n'ait peut-être pas toutes les minuties qu'Aristote établit d'après Homère comme nécessaires à la conduite d'un poème épique, on suppose cependant qu'il a les principaux traits essentiels de l'épopée. L'unité de temps, de lieu et d'action prévaut tout du long. Le poème s'ouvre au milieu de l'affaire ; ce qu'il faut savoir d'événements préalables, est amené ensuite par épisodes, et n'est pas mentionné de manière formelle, mais comme découlant spontanément de la situation.

Que les règles mentionnées ne soient pas celles d'Aristote, mais celles d'une tradition incarnée notamment par Le Bossu est ici secondaire (mais il est entendu qu'Aristote en sa *Poétique* ne dit quasiment rien sur l'unité de temps et préconise pour l'épopée la pluralité des lieux). Ces règles définissent une lisibilité : elles inscrivent le poème dans un horizon d'attente qui, en restant extrêmement général, laisse à la nouveauté une large marge (ne serait-ce que celle du contexte gaélique, introduit trois ans auparavant) tout en la catalysant dans une forme reçue.

Cette relation à la forme (supposément) aristotélicienne de l'épopée n'est cependant pas très sereine : elle a ses moments de calme (comme dans la note citée ci-dessus), mais aussi ses moments de tension, comme dans la note générale du chant VIII. Macpherson s'y affirme éditeur qui explique, plutôt que critique qui examine (« *I have made it more my business to explain, than to examine, critically, the works of Ossian*⁴⁸ »). Ce rôle différent est celui d'un commentateur qui justifie le texte plutôt que d'un théoricien (celui de Blair, en somme), et en cela Macpherson se rapproche de la « culture du commentaire » décrite par Michel Charles. Ainsi il remarque que les spécificités du génie individuel et national d'Ossian tiennent en échec certaines règles d'Aristote : « *all the precepts which Aristotle drew from Homer ought not to be applied to the compositions of a Celtic bard* [tous les préceptes qu'Aristote a tirés d'Homère ne sauraient être appliqués aux compositions d'un barde celte]⁴⁹ ». Il doute moins, par ailleurs, de l'exactitude du travail d'Aristote sur Homère que de la validité de la comparaison. Cependant il ne renonce pas à tout universel formel :

There are, however, general rules in the conduct of an epic poem, which, as they are natural, are, likewise, universal. In these the two poets exactly correspond. This similarity, which could not possibly proceed from

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Idem, p. 522.

⁴⁹ Ibid.

imitation, is more decisive with respect to the grand essentials of the epopoea, than all the precepts of Aristotle.

*Ossian is now approaching to the grand catastrophe.*⁵⁰

Il est cependant des règles générales dans la conduite d'un poème épique qui, puisqu'elles sont naturelles, sont de même universelles. En cela les deux poètes correspondent exactement. Cette ressemblance, qui ne peut absolument pas procéder de l'imitation, est plus décisive pour les principaux traits essentiels de l'épopée que tous les préceptes d'Aristote.

Ossian approche maintenant de la grande catastrophe.

La comparaison, refusée plus haut au motif qu'elle ne saurait révéler d'imitation, est réintroduite pour démontrer l'universalité de caractéristiques naturelles de la forme épique. Malgré cette critique directe, Macpherson emploie le terme, aristotélien par excellence, de « catastrophe » : tout en critiquant les minuties théoriques, son analyse générale du poème (et en particulier de sa disposition) reste classique. Et dans la mesure où Macpherson admet clairement être l'auteur de la disposition du poème, on peut se demander si, finalement, il n'y a pas une part d'imitation homérique ou de régularité aristotéliennes dans l'imminence de cette catastrophe.



Le but ici n'est pas de trancher la question ossianique. Il n'est pas non plus de montrer qu'Ossian serait, en réalité, une œuvre classique parfaitement dans les règles (la réaction épidermique d'un lecteur classique comme le Dr Johnson plaide suffisamment pour le contraire). On a juste montré que le travail de Macpherson a deux versants : d'une part, la proposition esthétique (indubitablement novatrice) que représente à la fois la sensibilité, le sublime et la dimension nationale des poèmes ossianiques ; d'autre part, l'assurance d'une lisibilité minimale liée à des règles fondées en nature qui rapprochent, indépendamment d'une éventuelle imitation, Ossian d'Homère, et peuvent s'exprimer dans les termes généraux des plus importantes règles aristotéliennes. Macpherson admet clairement, dans la dissertation introductive à *Temora* qu'il écrit pour l'édition complète des chants d'Ossian en 1773, qu'il s'agit là de « a work which, in some measure, is become my own [un ouvrage qui, dans une certaine mesure, est devenu le mien]⁵¹ » : de fait, il est l'auteur de la disposition du poème ; et cette contribution moderne à l'œuvre du barde est sans doute

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ « A Dissertation », *Temora, The Poems of Ossian*, op. cit., p. 215.

aussi ce qui lui permet de gagner l'approbation de « *persons of genuine taste* [personnes au goût sûr]⁵² ».

Pourtant, cet effort de lisibilité classique n'a pas suffi pour convaincre un lecteur comme le Dr Johnson et, en un sens, l'a même rebuté. Lors de son voyage en Écosse en 1773, Johnson a mené son enquête pour retrouver les sources de Macpherson. James Boswell (1740-1795) dans son journal de ce séjour en rapporte l'épisode suivant :

When Dr Johnson came down, I told him that I had now obtained some evidence concerning Fingal; for Mr McQueen had repeated a passage from the original Erse, which Mr Macpherson's translation was pretty like; and reminded him, that he himself had once said, that he did not require Mr Macpherson's Ossian to be liker the original than Pope's Homer. – Johnson. "Well, Sir; this is just what I always maintained. He has found names, and stories, and phrases, nay, passages in old songs, and with them has blended his own compositions, and so made what he gives to the world as the translation of an ancient poem." If that was the case, I observed, it was wrong to publish it as a poem in six books.⁵³

Quand le Dr Johnson descendit, je lui dis que j'avais désormais obtenu quelque preuve concernant *Fingal*; car Mr McQueen avait récité un passage dans la langue erse, dont la traduction de Mr Macpherson approchait fort bien ; et je lui rappelai qu'il avait lui-même déclaré une fois qu'il ne demandait pas à l'Ossian de Macpherson d'être plus près de son original que l'Homère de Pope. « Mais Monsieur, répondit-il, c'est ce que j'ai toujours défendu. Il a pris des noms, et des histoires, et des expressions, que dis-je ! des passages entiers dans de vieilles chansons, et il en y a mêlé ses propres compositions, et ainsi produit ce qu'il donne au monde comme la traduction d'un poème antique. » Si c'était le cas, observai-je, il était malhonnête de sa part de le publier comme un poème en six livres.

La sympathie ironique de Boswell ne montre pas le Docteur sous son meilleur jour : le lecteur classique, ici, fait preuve de toute sa mauvaise foi pour résister au puissant argument que représente la récitation de l'Écossais McQueen. Mais au-delà, pour Johnson, le travail de Macpherson sur la disposition des fragments et leur réunion est lettre morte, parce que cet effort de disposition est justement d'un contemporain. La comparaison avec la conception rhétorique de la traduction de Pope est éclairante : un moderne peut recomposer un texte ancien, mais encore faut-il que ce texte existe. L'absence de généalogie textuelle avérée est ce qui gêne le plus Johnson ; sans preuve de son authenticité, le texte ossianique est, d'une certaine manière, trop lisible. Non que Johnson ne serait pas heureux de retrouver des constantes aristotéliennes dans des épopées erses ;

⁵² Ibid.

⁵³ James Boswell, *The Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson*, London, Henry Baldwin, 1785, pp. 296-297.

mais encore faudrait-il assurer qu'il le soit. En 1775, la situation n'a guère changé, et il écrit à Boswell : « *I am quite convinced; and I shall rank Ossian, and his fingsals and Oscars, amongst the nursery tales, not the true history of our country, in all time to come* [mon opinion est faite, et je rangerai Ossian, et ses Oscars et ses Fingals, avec les contes de nourrice et non l'histoire véritable de notre pays pour tous les temps à venir]⁵⁴ ». Pour un Moderne, les contes de nourrice sont précisément l'un des lieux de l'oralité dont Macpherson se veut l'héritier. Malgré sa causticité, Johnson souligne encore le lien profond qui a été établi par l'héritage féérique entre la parole populaire et la parole ancienne dont, avec Ossian, on ne sort plus.

2.3. Les voyages d'Ossian (Le Tourneur, 1777 ; Krasicki, c. 1793-1795)

Au vu de ces conclusions, on ne saurait totalement partager l'opinion de Paul Cazin lorsqu'il écrit, discutant la réception d'Ossian par Ignacy Krasicki :

C'était le romantisme qui entraînait ainsi en Pologne, et les classiques, qui accueillaient avec tant d'empressement l'« Homère du Nord », breveté par M. de la Harpe, puis par Mme de Staël, ne s'en doutaient pas encore. Ossian du reste leur venait de Paris, moins hirsute et moins sauvage qu'au sortir de ses montagnes. Ils croyaient fermement à la légitimité de ses origines populaires. Ils finirent par édicter, par la plume austère de Śniadecki, que « ce nouveau genre de poésie, dépeignant la vaillance et le sombre caractère des peuples septentrionaux, n'est point opposé aux règles d'Horace... »⁵⁵

Le fait que les tenants du classicisme en Pologne aient considéré Ossian comme compatible avec une poétique aristotélo-horacienne est moins le signe d'un aveuglement ou d'un malentendu que le produit d'une lecture authentiquement classique des textes ossianiques, que l'héritage romantique nous conduisent à sous-estimer aujourd'hui. On dira, en somme, que le succès européen d'Ossian, en particulier en Pologne, s'explique moins par un renouvellement radical qu'il ferait subir à la poétique épique que par sa lisibilité classique, dans laquelle il apporte une série d'éléments à la fois nouveaux et compatibles.

Ignacy Krasicki reçoit bien Ossian par ricochets, en lisant la traduction de Le Tourneur (1737-1788) : *Ossian, fils de Fingal, Barde du troisième siècle, poésies galliques,*

⁵⁴ Idem, p. 511.

⁵⁵ Paul Cazin, *Le Prince-Évêque de Varmie, Le Prince-évêque de Varmie, Ignacy Krasicki*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1940, p. 255. Cf. Jan Śniadecki, « O pismach klassycznych i romantycznych », *Pisma rozmaite*, Wilno, Józef Zawadzki, 1822, p. 5 : « Mamy tego przykład w nowego rodzaju poezji Ossjana, która malując męstwo i posępność charakteru w dawnych ludach północnych, żywiąc się i zdobiąc mitologią sobie właściwą, nie jest przepisom Horacego przeciwna ».

publiée à Paris en 1777. En Pologne, la première traduction publiée de poèmes ossianiques est celle de Konstanty Tyminiecki (1767-1814), qui publia en 1791 *Ossjana Kaledończyka trzy poemata* [*Trois poèmes épiques d'Ossian le Calédonien*]⁵⁶. Entre 1793 et 1795 parut (sans lieu ni date d'impression) *Pieśni Ossiana syna Fingala z angielskiego tłumaczone na francuski język z francuskiego na polski przez Ignacego hrabie Krasickiego księcia biskupa warmińskiego* [*Chants d'Ossian, fils de Fingal, traduits de l'anglais en français, et du français en polonais par le comte Ignacy Krasicki, prince-évêque de Varmie*]. Cette publication n'était pas autorisée par l'auteur, qui devait se plaindre qu'un de ses secrétaires avait piraté son manuscrit⁵⁷ ; la seule version autorisée parut dans le premier volume des œuvres complètes publiées après la mort du poète par Dmochowski, dédié aux *poematy* (poèmes épiques) – Zofia Sinko a étudié en détail les variantes entre ces deux versions⁵⁸.

Les traductions de Krasicki sont mesurées en vers en rimes plates, alors que Macpherson recomposait en prose rythmée les chants gaéliques, et que Le Tourneur traduisait, lui aussi, en prose. Ignacy Krasicki se retrouve dans la posture du traducteur par relai, qu'il condamne en théorie, allant jusqu'à composer une préface qui est une quasi-traduction de celle de Le Tourneur⁵⁹. Sans aller jusqu'aux libertés que La Motte prenait avec Homère et la traduction d'Anne Dacier, il est définitivement un traducteur critique et actualisant, qui tire le texte vers sa propre poétique. Il se rapproche de ces mauvais lecteurs que dénonçait par avance la préface de Le Tourneur, qui pourtant émendait déjà son texte :

Nous avons beaucoup retranché de ces comparaisons dont le retour fatigue : mais nous savons qu'il en reste beaucoup trop pour tout lecteur qui voudra absolument que les montagnes d'Écosse ressemblent à un coteau fleuri de la France, et le siècle d'Ossian au siècle de M. de Voltaire.⁶⁰

⁵⁶ *Ossyana Kaledończyka trzy poemata przekładania Konstantego Tymienieckiego*, Warszawa, u Zielińskiego, 1791. Sur la vie et les œuvres de Konstanty Tyminiecki (orthographes concurrentes : Konstantyn Tymieniecki), on peut lire « Krótka wiadomość o życiu i pismach Konstantyna Tyminieckiego » in Konstanty Tyminiecki, *Pisma*, éd. Michał Wyszowski, Warszawa, Drukarnia rządowa, 1817, t. I, pp. iii-xxiv.

⁵⁷ Cf. Paul Cazin, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁸ Zofia Sinko, « Ignacy Krasicki tłumaczem Osjana », *Pamiętnik literacki*, 61/2, 1970, pp. 43-100.

⁵⁹ Ce que cette préface manuscrite (*Przemowa*) doit à Le Tourneur a été souligné par Ludwik Bernacki : « Materjały do życiorysu i twórczości Ignacego Krasickiego. Część druga. Rękopisy i autografy », *Pamiętnik Literacki*, 31/1/4, 1934, pp. 164-170 ; le texte en est reproduit dans *Poematy*, pp. 257-262.

⁶⁰ « Discours préliminaire » in James Macpherson, *Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle, poésies galliques traduites sur l'anglais de M. Macpherson*, trad. Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur, Paris, Musier fils, 1777, pp. lx-lxi.

Le travail d'Ignacy Krasicki témoigne de la capacité d'absorption de son classicisme. Cela participe, chez lui, d'un effort conscient de mise en conformité du texte ossianique et de sa lisibilité avec une théorie plus générale : d'autres poéticiens de l'époque stanislavienne font davantage fond du potentiel romanticisant de la poésie ossianique, comme Franciszek Karpiński (1741-1825), qui évoque avec passion la mort de Daura, les lamentations d'Armyn et le sublime ossianique des *Songs of Selma*⁶¹. Il s'agit moins, chez Krasicki, d'entretenir une controverse (comme le fera Śniadecki dans le débat romantique du début du 19^e siècle) que, simplement, d'étendre au maximum de ses possibilités un mode de lecture dont il démontre, par ses traductions, la fécondité.

3. DUMY : DES CHANTS MILITAIRES DE LA FERMETÉ DANS LES DANGERS

Les Polonais de l'époque stanislavienne appliquent à Ossian différentes terminologies génériques : Konstanty Tyimiński emploie le terme *poemata*, qui désigne le poème épique, et la première publication des traductions de Krasicki promet des *pieśni*, c'est-à-dire des *chants* – terme qui, comme en français, recouvre l'énonciation épique et la division de l'épopée. Krasicki cependant dans sa correspondance en parle comme de *dumy* écossaises ; sa traduction de *Fingal* est divisée non en *pieśni*, mais en *dumy*⁶². L'emploi du terme est, comme le souligne Nina Taylor-Terlecka, une slavisation radicale⁶³. Les *dumy* (en ukrainien *dumi*, думи) sont les chants épiques traditionnels de l'Ukraine, dont la mémoire orale est transmise par les *kobzari* (кобзари, en polonais : *kobziarze*), bardes itinérants qui les chantent en s'accompagnant d'un grand luth, la *kobza* (кобза)⁶⁴.

⁶¹ Cf. e.g. Franciszek Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu [1782] in OoL*, pp. 209-210. Au lieu de notre coupe se trouve une citation du onzième des *Fragments of Ancient Poetry* de 1760 (édition Baudry : pp. 77-81), utilisé par la suite dans *The songs of Selma* (1763).

⁶² *Poematy*, pp. 263-318.

⁶³ Nina Taylor-Terlecka, « Ossian in Poland » in Howard Gaskill (dir.), *The Reception of Ossian in Europe*, London, Thoemmes, 2004, p. 240 : « slavonized to the extent that individual books are named *duma* (in the Ruthenian sense of 'song', 'bylina' or historical song). »

⁶⁴ En Pologne, depuis le 18^e siècle, on a tendance à confondre les *kobziarze* (luthistes itinérants) avec les *dudziarze*, joueurs de *duda* ou de *koza* (cornemuse traditionnelle, dont la poche à vent est faite en peau de chèvre) ; la confusion est absurde, dans la mesure où un sonneur ne peut pas chanter, alors que le chant épique est partie intégrante de l'art des *kobzari*. Sur ces bardes ukrainiens, cf. Natalie Kononenko, *Ukrainian Minstrels: and the blind shall sing*, Armonk, M. E. Sharpe, 1998 ; Jakub Kościółek, « Kobziarze-bandurzyści w kulturze i historii narodu ukraińskiego », *Acta Neophilologica*, 14/1, 2012, pp. 203-209.



Deux *kobziarze* contemporains de Krasicki : ceux-ci jouent de la *duda* (sorte de cornemuse) plutôt que de la *kobza* (luth ukrainien). Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (1745-1830), deux eaux-fortes : *Kobziarz mniejszy*, 1781 ; *Kobziarz większy*, 1784 (Source : Biblioteka Narodowa, Polona.pl).

Ces chants font partie d'une tradition musicale et poétique populaire de longue date associée aux représentations poétiques des confins orientaux de la Pologne. Dans ses *Sielanki* (1614), le poète bucolique Szymon Szymonowic (1558-1629) dépeignait, dans l'églogue VIII intitulée « *Śpiewacy* [Les Chanteurs] », l'arrivée au village de « *Bertyn, młody pasterz rosyjskiej krainy* [Bertyn, un jeune berger des pays russes] », dont la performance enchante les campagnardes Rozyna et Lidychna : « *Bowiem ci smakowały wierzę nowe dumy* [Assurément elles t'ont plu, je crois, ces nouvelles *dumy*]⁶⁵ ». Le texte, réédité en 1778 dans les *Sielanki polskie* de Gröll, associe ainsi les récitations musicales ukrainiennes à l'univers antiquisant d'une pastorale encore fréquentée par Vénus et les nymphes, et superpose les Ruthènes aux bergers d'Arcadie. Intituler les chants d'Ossian *dumy*, c'est continuer ce geste qui superpose deux oralités : celle des conventions des genres poétiques classiques, et celle des traditions orales populaires.

À cette définition anthropologique de la *duma* il convient d'ajouter le réseau de sens plus courants que relève Trotz :

- 1) arrogance impertinente ; préoccupation, haute opinion de soi-même. 2) fanfaronnade, vanterie. 3) chant militaire de la fermeté dans les dangers. §1) *powziąć o sobie wielką dumę ; nadętą się wznosi dumą*. 2) *czytałem dumy szwedzkie*. 3) *złożone dumy śpiewają, a jednak uciekają*.

⁶⁵ Szymon Szymonowic, « *Sielanka osma. Śpiewacy* » in *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane*, Warszawa, Gröll, 1778, pp. 174, 180.

[§1) avoir une haute opinion de soi ; il est enflé d'arrogance. 2) j'ai lu des fanfaronnades suédoises. 3) ils chantent de belles *dumy*, et pourtant ils fuient.]⁶⁶

La *duma* comme parole (définitions 2 et 3) est le produit d'une fierté mal placée (1), que Trotz entend plutôt en mauvaise part (en les appliquant, dans les exemples, aux ennemis de toujours, les Suédois, ou à la fuite). À la parole autosatisfaite (2) se superposent des emplois sarcastiques et péjoratifs (2 et 3), qui renvoient au type du brave, du soldat fanfaron (le *bravado*). Cependant face au danger, celui-ci a l'usage de la *duma* comme chanson de charge : cette oralité accompagne la violence militaire qui constitue, précisément, l'objet de l'épopée et recoupe les fonctions à la fois commémorative et exhortative que Blair prête à Ossian. Ainsi se densifie, à l'occasion du déplacement d'Ossian en Pologne, l'imaginaire de l'oralité qui gravite autour du genre épique et de sa fonction anthropologique : relai pompeux de la guerre dans la paix, relai de la vertu dans la guerre.

3.1. Des *dumy* écossaises comme prototype de l'épopée

Se demander quelle place occupe les chants d'Ossian dans le discours théorique d'Ignacy Krasicki revient à préciser la manière dont ils peuvent se mettre en série avec les autres textes de la tradition épique recensés par le poète polonais, et la nature de leur impact sur sa théorie générale de l'épopée.

Dans ce cadre, ils donnent aux Anglais un net avantage dans le cadre d'une sorte de concurrence du patrimoine épique. Les poètes anglais partagent avec les Espagnols la huitième section de *O rymotwórstwie i rymotwórcach* ; cette section s'ouvre par la présentation des origines de la littérature anglaise, et donc par les œuvres d'Ossian.

*Szczęśliwsi są od innych Angielczycy w starożytności rymotwórstwa swojego: ich Bardów pieśni wiernym podaniem w Szkocji zachowane, zebrał i podał do wiadomości publicznej Macpherson, zachowując one w sobie piętno poważnej starożytności: w zwięzłości zaś wyrazów i żywości zbliżają się do tych, których potomność u Greków za prawidła dzieł bohaterских bierze. Ossjana rytmy w każdym prawie narodzie przekładaczów zyskały...*⁶⁷

Les Anglais sont plus heureux que les autres pour ce qui est de l'antiquité de leur poésie : les chants de leurs Bardes, conservés en Écosse par une tradition scrupuleuse, ont été rassemblés et portés à la connaissance du public par Macpherson ; ils portent le cachet d'une vénérable antiquité. Par la vigueur de leurs expressions et leur énergie, ils se rapprochent de

⁶⁶ Trotz, t. III, col. 286-287.

⁶⁷ RiR, p. 444.

ceux que la postérité considère, chez les Grecs, comme le canon des œuvres héroïques. Les chants d'Ossian ont trouvé dans presque toutes les nations des traducteurs...

On retiendra ici deux choses. Premièrement, l'« antiquité [*starożytność*] » de la poésie nationale est, pour la nation, une source de bonheur (*szczęście*) et de fierté. Il ne s'agit pas (seulement) d'avoir une épopée, mais d'avoir une *ancienne* épopée. L'échelle des valeurs a donc changé depuis que Voltaire entendait doter la France d'une épopée nouvelle. Machperson mérite, comme éditeur des textes, soit médiateur entre les bardes (*Bardowie*) et le public (*wiadomość publiczna*), de voir son nom figurer dans l'inventaire.

Deuxièmement, ces poèmes d'Ossian (« *Ossjana rytmy* », expression tout-à-fait neutre) sont présentés dans un certain flou générique. Ce sont les « chants des bardes », « *bardów pieśni* » – terme courant en poétique, dans lequel de sème de l'oralité est peut-être activé par la présence des « bardes » (comme il l'était dans le dialogue avec Homère dans « *zwyczajne pieśni* », des chants traditionnels). Les qualités viriles de ces chants, l'énergie et la vigueur (« *zwięzłość wyrazów i żywość* »), « rapprochent » ces poèmes du modèle grec sans les confondre avec lui : Krasicki souligne indubitablement une certaine compatibilité du corpus ossianique avec la poétique normative (Homère étant un canon, une norme – « *prawiła* »), mais dénote cependant un moindre degré de confiance dans cette compatibilité que le jugement de Śniadecki rapporté par Cazin.

Il faut donc réconcilier la nature épique des chants ossianiques avec leur antiquité, lesquelles sont, paradoxalement (comme l'avait déjà senti Le Tourneur), en partie contradictoires. À propos de l'antiquité de la poésie épique, Krasicki écrit, dans la première partie de *O rymotwórstwie i rymotwórcach* :

Równie jak we ówczonych, i w dzikich narodach pieśni takowe składane bywały. Prostota gminu, która się mało od dziczy różni, zachowała je u siebie, i dotąd zachowuje w każdym prawie kraju: tak dalece, iż gdyby te dumy zebrane i ściśle roztrząszone były, możeby stąd dziejopisowie, osobliwie w wydobyciu kraju każdego pierwiastków, wiele korzystać mogli.

Na czele takowych ktaś można dumy Ossjana, ciągłym wieków podaniem zachowane dotąd w szkocji, i które niedawno zebrane i podane do wiadomości powszechniej, różnaitością, zwięzłością i dzielnością wyrazów swoich, zadziwiają czytelników.⁶⁸

De tels poèmes ont été composés tant parmi les nations policées que parmi les sauvages. La simplicité du peuple, qui se distingue peu de celle des sauvages, les y a préservés, et les préserve toujours en toutes sortes de pays : tant et si bien que, si ces chants étaient collectés et soumis à une observation précise, les historiens pourraient en retirer beaucoup, en

⁶⁸ RiR, p. 10 (section « O rymach bohaterkich, albo Epopiei »).

particulier pour reconstituer les débuts de chaque contrée.

À la tête de ce genre de poésie on peut mettre les chants d'Ossian, conservés jusqu'à maintenant en Écosse par une tradition séculaire, lesquels, récemment rassemblés et portés à la connaissance de tous, par la variété, la vigueur et la hardiesse de leurs expressions, émerveillent leurs lecteurs.

L'épopée est un phénomène universel, la distributivité insistante exprimée par « chaque contrée [*každy kraj*] » englobant à la fois des peuples « policés » et des « sauvages » – les Grecs relevant de la première et les farouches Calédoniens, comme le palimpseste krasickien de la préface de *Le Tourneur* l'a bien montré, de la seconde. La simplicité d'esprit (*prostota*) du simple peuple (*gmin*) est garante de la transmission traditionnelle (*ciągłe podanie*). L'esquisse des premiers états de la culture et de la poésie n'est guère flatteuse ; la poésie héroïque d'Ossian est ici appréciée d'un point de vue purement testimonial, Krasicki maintenant une distinction sans équivoque entre haute culture et culture populaire. Constante anthropologique, le genre épique est avant tout un document utile à la constitution de l'histoire universelle du genre humain, et les lecteurs contemporains d'Ossian peuvent être admiratifs et étonnés par les mâles qualités de la poésie erse, à laquelle, dans cette optique, ils ne demandaient pas tant. Ossian est donc l'archétype de l'épopée documentaire, comme *Le Tourneur* l'avait déjà souligné : c'est en ce sens qu'il figure « en tête [*na czele*] » du genre (et non, évidemment, dans un sens historique).

L'expression « *dumy Ossjana* » s'explique moins en ce sens par le caractère contemplatif et lyrique du texte que par son ancrage sociologique. Cette slavisation est un indice d'une pensée typologique : si l'application du terme slave à Ossian naturalise le texte, il en nie moins la spécificité écossaise qu'il n'en souligne la parenté structurelle dans une vision globale de la littérature – ce qui est, après tout, l'horizon théorique d'*O rymotwórstwie i rymotwórcach*.

3.2. Antiquités poétiques polonaises : saint Adalbert et *Bogurodzica*

Si les Anglais ont une véritable antiquité nationale qui se manifeste poétiquement, qu'en est-il des Polonais ?

Najdawniejszy rytm językiem polskim, a bardziej z czeskosłowiańskim, jest sławna owa pieśń s. Wojciecha Arcybiskupa Gnieźnieńskiego: Bogarodzica dziewica.

Zasięga ona początków roku 1000 za Bolesława Chrobrego czasów, gdy święty Wojciech na stolicy Gnieźnieńskiej osiadł, wkrótce przed swoim umęczeniem. Pieśń ta była hasłem ojców naszych do boju idących, a gdy od Boga i z Bogiem poczynali, pamiętne nad nieprzyjaciółmi otrzymując zwycięstwa, trwałe państwu urządzili zasady.

Sławny rymotwórczym duchem Sarbiewski, czcząc i autora świętobliwość, i starodawnych rycerzów naszych złączone z cnotą męstwo, pieśni tej treść ozdobnym rytmem łacińskim podał innym narodom ku wiadomości pod takowym tytułem: „Pieśń wojskowa dla Polaków, którą święty Wojciech Arcybiskup Gnieźnieński słowiański Apostoł i męczennik złożył, i testamentem królestwu polskiemu zostawił, a którą Polacy do boju używani i z nieprzyjacielem potykać się mający, razem śpiewać zwykli”.⁶⁹

Le plus ancien poème en langue polonaise, ou plutôt en slave de Bohême, est l’antienne célèbre de saint Adalbert, archevêque de Gnesne : *Bogurodzica*.

Elle remonte au début du deuxième millénaire, à l’époque de Boleslas le Vaillant, quand saint Adalbert siégeait à Gnesne, peu avant son martyr. Ce chant était le cri de guerre de nos ancêtres quand ils marchaient au combat, lorsque, s’étant mis dans le chemin de Dieu, ils établirent en remportant sur leurs ennemis une victoire mémorable les fondements durables de l’État.

Sarbiewski, célèbre par son souffle poétique, honorant à la fois la sainteté de l’auteur et le courage joint à la vertu de nos anciens chevaliers, traduit pour le bénéfice des autres nations le contenu de ce chant en excellents vers latins, sous le titre suivant : « Chant de guerre des Polonais, que composa par saint Adalbert, archevêque de Gnesne, apôtres des slaves, martyr, et laissé en testament au royaume de Pologne, et que les Polonais, prêts au combat et devant marcher à l’ennemi, ont accoutumé de chanter ».

Bogurodzica, comme nous en informe Trotz, signifie « la Vierge Mère, la Mère de Dieu » (le terme est l’équivalent slave du grec byzantin Θεοτόκος). C’est aussi « un hymne antique consacré à la gloire de la sainte Vierge⁷⁰ », donc un monument de l’antiquité nationale. Krasicki, en le datant de l’an mil, reconduit la longue tradition (attestée aussi par Sarbiewski) qui attribue l’œuvre à saint Adalbert (955-997), missionnaire tchèque et premier archevêque de Gnesne – l’hymne étant en réalité bien plus tardif⁷¹.

Cette attribution, cependant, sert évidemment à archaïser le texte, que plusieurs adjectifs (« *pamiętne* », « *starodawni* ») renvoient dans un passé mémoriel. Ossian vivait avant l’établissement durable du christianisme en Écosse ; *Bogurodzica* est l’un des premiers

⁶⁹ RiR, pp. 197-198.

⁷⁰ Trotz, t. III col. 67.

⁷¹ *Bogurodzica* a été composé dans la seconde moitié du 13^e siècle, voire au 14^e : c’est ce qu’établit l’article de stanisław Urbańczyk, « “Bogurodzica”: problem czasu powstania i tła kulturowego », *Pamiętnik Literacki*, 69/1, 1978, pp. 35-70. Cf. aussi Czesław Miłosz, « Bogurodzica », *The History of Polish Literature*, 2^e édition, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 12

témoins de la conversion des Polonais, qui venaient tout juste, grâce à Adalbert, « apôtre des slaves », de trouver Dieu. Entre cette conversion et l'affirmation politique de la Pologne existe un lien causal providentiel dont *Bogurodzica* est la manifestation poétique, et la victoire de Grunwald (1410) sur les chevaliers teutoniques, au début de laquelle les Polonais emmenés par Ladislas II Jagiellon chantèrent l'hymne (« *gdy od Boga i z Bogiem poczynali* »), la manifestation militaire. Depuis les débuts du christianisme, *Bogurodzica* accompagne donc une chevalerie héroïque, dont la valeur exemplaire est soulignée par l'emploi répété du possessif de la première personne du pluriel (« *ojce nasi* », « *starodawni rycerze nasi* »).

Les discours de Blair nous ont accoutumés à la rhétorique de l'antiquité nationale, et les procédés mis en œuvre ici par Krasicki n'ont pas grand'chose de surprenant. Ce qui l'est davantage est l'importance accordée à la traduction latine de *Bogurodzica* par Maciej Kazimierz Sarbiewski SJ (1595-1640), soit « *Ad Divam Virginem Matrem* », ode 24 du quatrième des *Lyricorum libri IV* de 1632. Krasicki reproduit en partie le chapeau adjoint par Sarbiewski à sa traduction, et donne l'hymne dans la version latine, et non dans l'original polonais.

Pæn militaris Polonorum, quem divus Adalbertus archiepiscopus Gnesnensis Polonorum apostolus et martyr conscripsit, regnoque Poloniarum testamento legavit.

Poloni acie explicata manum cum hoste collaturi populariter decantant. Petrus Skarga olim Sigismundi III. Polonorum regis theologus in Vita D[ivi] Adalberti recensuit et explicuit. Auctor ex polonico carmine in Latinum vertit.⁷²

Chant d'action de grâce militaire des Polonais, que saint Adalbert, archevêque de Gnesne, apôtre des Polonais et martyr, consigna, et laissa en testament au royaume de Pologne.

Les Polonais, une fois l'armée en place, sur le point d'engager le combat avec l'ennemi, le chantent généralement. Piotr Skarga, autrefois théologien du roi de Pologne Sigismond III,

⁷² Mathias Casimir Sarbievius [Maciej Kazimierz Sarbiewski], *Lyricorum libri IV, Epodon liber unus alterque Epigrammatum*, Antverpiae, B. Moretus, 1632, p. 179. Prêtre jésuite, poète lauréat du pape Urbain VIII, Sarbiewski est l'un des plus grands poètes de la latinité moderne, surnommé *Horatius sarmaticus* (l'Horace sarmate, i.e. Polonais). La popularité de ses œuvres ne se démentit pas tout au long de l'époque moderne, et fit l'objet de nombreuses éditions. En France au 18^e siècle, l'atelier Barbou donna en 1759 une édition intégrale en un volume de l'œuvre lyrique (*Matthiae Casimiri Sarbievii e societate Jesu, carmina. Nova editio, prioribus longe auctor et emendatior*, réimprimé en 1791), qui comme son titre l'indique visait à faire autorité en concurrençant les éditions de Dresde (Hekel, 1754) et de Vilnius (soc. Jesu, 1757). Pour une présentation du poète, cf. Czesław Milosz, *A History of Polish Literature*, op. cit., pp. 119-122.

l'a répertorié et expliqué dans sa *Vie* de saint Adalbert. L'auteur ici traduit le poème polonais en latin.

Pourquoi, dans la présentation d'un texte fondateur qui constitue un héritage national et vernaculaire (*testament królestwu polskiemultestamentum regno Poloniarum*), recopier un poète néolatin ? Une première explication serait la célébrité du texte (« *stawna owa pieśń* ») : *Bogurodzica* est si bien répandu dans la société polonaise que les lecteurs avaient plus de chance de découvrir la version latine que l'original.

On se défait cependant mal de l'idée que la langue latine comme la veine horacienne de Sarbiewski ont quelque chose de légitimant. La médiation de Sarbiewski, avatar moderne d'Horace, en redoublant l'antiquité du texte, ennoblit un élément bien connu de la culture nationale. On évoquait plus haut les difficultés que présente le fait de vouloir mettre en série la poésie médiévale avec les œuvres anciennes ou modernes : Sarbiewski, par une traduction *in modo Horatiano* où souffle l'inspiration poétique (« *stawny rymotworczym duchem* »), apporte à *Bogurodzica* la légitimité d'une forme poétique canonique. Chez Krasicki cohabitent la revendication patriotique de l'antiquité nationale et le souci du maintien d'un cosmopolitisme littéraire fondé sur les langues et les modèles de l'antiquité.

Krasicki semble ainsi tiraillé entre deux modèles : d'un côté celui, classique, de l'adoption des arts et de l'appropriation du singulier (l'hymne polonais) par une République littéraire transnationale (la traduction de Sarbiewski) ; de l'autre celui de la fierté nationale et vernaculaire. C'est en vertu de cette deuxième façon de voir les choses qu'il inclut dans son catalogue des épopées la *Divine Comédie* de Dante :

Ściśle rzecz biorąc, dzieło Danta Aligeryusza do poematów heroicznych należyć by nie powinno. Że jednak jemu sława wzniesienia języka włoskiego należy, a zaś w dziele są takie niektóre opisy, któreby w tym rodzaju pisania mogły mieć miejsce, osadzać go gdzieinziej nie zdaje się. Rozdzielił rytmy na trzy części : piekło, czyściec i niebo, pod tytułem wcale nieprzystwoitym komedii którą wielbiciele jego ubóstwili, dając jej przydomek : Divina Commedia di Dante.⁷³

À considérer la chose de près, l'œuvre de Dante Alighieri ne devrait pas compter au nombre des poèmes épiques. Parce que cependant lui appartient la gloire d'avoir illustré la langue italienne, et que dans son œuvre se trouvent quelques descriptions, qui pourraient avoir leur place dans ce genre d'écrits, il ne semble pas le placer là. Il a divisé son œuvre en trois parties, l'enfer, le purgatoire et le paradis, sous le titre tout-à-fait déplacé de *comédie*, lui donnant le nom de *la Divina Commedia di Dante*.

⁷³ RiR, pp. 17-18.

Tout défie le classement que propose Krasicki : le thème et la structure de l'ouvrage (qu'il faut comprendre au regard des débats sur l'épicité de *Paradise Lost* et, plus tard, du *Messias* de Klopstock), et l'intitulé générique donné par Dante lui-même (au prix d'un contresens sur l'acception de *commedia* au *trecento*). Ce n'est par ailleurs pas comme si l'Italie, patrie du Tasse et de l'Arioste, manquait d'épopées bien plus régulières, au point que « quelques descriptions [*niektóre opisy*] » suffiraient à constituer un texte en épopée. Le maître-argument est ici celui de la défense et illustration du vernaculaire : d'une certaine manière, la *Divina Commedia di Dante*, dont Krasicki cite le titre en italien, est l'épopée de la langue italienne – où épopée signifie davantage *premier chef-d'œuvre* qu'autre chose.



L'hymne *Bogurodzica* n'est pas non plus une épopée : c'est une prière à la Vierge, et un chant d'actions de grâce. Mais comme la *Divine Comédie*, il a le mérite d'être le premier monument littéraire de l'antiquité nationale ; et il a sur l'œuvre de Dante, quoiqu'il soit presque ridiculement court à côté, un avantage : c'est une *duma*, c'est-à-dire, au sens de Trotz, un « chant militaire de la fermeté dans les dangers » – ce qui paraphrase bien les expressions de Krasicki (*pieśń wojskowa*) comme de Sarbiewski (*paen militare*). Ce chant n'est pas nécessairement narratif (au contraire de ceux d'Ossian, qui racontent les combats de Fingal en Irlande), mais reçoit sa valeur de l'urgence de la situation. Comme les chants d'Ossian, *Bogurodzica* acquiert une valeur anthropologique en étant la trace d'un contexte agonistique qu'il fait rayonner dans le présent, à travers la médiation d'une récitation populaire ou d'un savant éditeur (Macpherson ou Sarbiewski) – ce dernier portant à la connaissance de la République littéraire les poèmes d'une communauté nationale. Le terme *duma* se situe ainsi à l'intersection du récit et de l'évocation, de la poésie militaire et de l'épopée vernaculaire, de l'oralité du soldat dans une guerre immédiate et de celle du barde qui la commémore *a posteriori*.

3.3. Recomposer la *Chanson de Roland* : poétique de l'oralité forgée (*Bibliothèque universelle des romans*, 1777)

On verra dans un dernier cas comment, en France, les rédacteurs de la *Bibliothèque universelle des romans* ont, quant à eux, composé une *duma*, en remplaçant une épopée manquante (la *Chanson de Roland*) par un chant de troupes.

Si on savait, au 18^e siècle, qu'existait une « chanson de Roland », et qu'on avait une idée de la valeur symbolique qu'il était possible de lui attribuer dans une perspective nationale, le texte, en revanche, n'en était pas connu, et il n'était pas acquis qu'il s'agît d'une épopée. C'est dans ce contexte que carence philologique et patriotique que les éditeurs de la *Bibliothèque universelle des romans* développèrent, en novembre 1777, une poétique de l'oralité forgée.

Sans nous amuser à déterrer dans la poussière des bibliothèques, quelques fragments imparfaits et barbares de cette chanson ; sans recourir à la supposition d'un manuscrit, dans lequel cette chanson se trouverait transcrite dans son langage original, imaginons plutôt quels pouvaient en être le sens et le goût : il est probable qu'elle ne contenait point une relation de tous les hauts faits de Roland, parmi lesquels il y en a tant de merveilleux, qui ne sont guère applicables aux occasions réelles et ordinaires que les guerriers ont de signaler leur valeur. Il est plus naturel de croire qu'on présentait aux soldats le caractère de Roland comme un modèle à imiter, et qu'on leur montrait le Paladin comme un chevalier brave, intrépide, ardent et zélé pour le service de son Roi et la gloire de sa patrie ; qu'on leur ajoutait qu'il était humain après la victoire, ami sincère de ses camarades, doux avec les bourgeois et les paysans ; qu'il n'était point querelleur et évitait l'excès du vin, et n'était point esclave des femmes. Enfin, voici ce que nous croyons que chantaient nos soldats, il y a sept ou huit cents ans, en allant au combat.⁷⁴

L'enquête bibliographique serait stérile, ou dans le meilleur des cas ne produirait que des fragments « imparfaits et barbares » (on pourrait aussi dire « gothiques »), témoignages peu flatteurs de l'enfance des lettres françaises ; où l'on retrouve la distinction entre les nations sauvages et policées déjà vue chez Krasicki.

À la conjecture (« supposition ») savante, le rédacteur préfère l'imagination créatrice, et propose une méthode de forgerie raisonnée. G. Genette souligne un trait important de la forgerie : c'est « un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même » ; « la ressemblance doit être aussi transparente que possible sans se signaler elle-même comme ressemblance⁷⁵ ». Le texte de la *Bibliothèque universelle des romans* n'est pas soumis à une exigence de dissimulation : au contraire, la forgerie y est publiée et assumée. Mais le pseudo-document ainsi produit est y est néanmoins le support d'une immersion dans un

⁷⁴ *Bibliothèque universelle des romans*, Paris, Lacombe, novembre 1777, vol. 20, pp. 211-212. Pour une présentation plus détaillée de cette réécriture, voir Véronique Sigu, *Médiévalisme et Lumières*, Oxford, SVEC 2013:08, pp. 223 sqq.

⁷⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points essais », 1992, p. 114.

passé mythifié dont il est censé donner un aperçu fidèle. Ainsi la vraisemblance historique (« Il est probable... », « Il est plus naturel de croire... ») domine l'exercice, et se double d'une vraisemblance qu'on pourrait dire *sociologique* : la connaissance des « occasions réelles et ordinaires que les guerriers ont de signaler leur valeur ». Cette rapide poésie permet d'affirmer une certaine confiance (« nous croyons ») dans le texte reconstitué, qui combine les critères de l'énonciation militaire, de la distance temporelle et de la rhétorique exemplaire, et est le support d'un patriotisme de bon aloi (il est ce « que chantaient nos soldats, il y a sept ou huit cents ans, en allant au combat »).

La *Chanson de Roland* ainsi reconstituée est une chanson de marche à refrain et, plus qu'un récit épique, une vie exemplaire dont le style naïf correspond au stéréotype du soldat français :

Soldat français, chantons Roland ;
De son pays il fut la gloire,
Le nom d'un guerrier si vaillant,
Est le signal de la victoire.

Roland étant petit garçon
Faisait souvent pleurer sa mère ;
Il était vif et polisson ;
Tant mieux, disait monsieur son père :
À la force il joint la valeur ;
Nous en ferons un militaire ;
Mauvaise tête, avec bon cœur,
C'est pour réussir à la guerre.
soldat français, etc. ...⁷⁶

Le premier couplet révèle la vocation de Roland par une scène domestique. La transformation du paladin en enfant turbulent tient du détournement burlesque et apparente la *chanson* recomposée au travestissement à la Scarron. En témoignent, entre autres, le mètre octosyllabique, qui est celui du *Virgile travesti*, mais aussi l'emploi, peu commun dans les vers, du syntagme « Monsieur son père », utilisé par Scarron dans la proposition initiale de son *Énéide* burlesque :

Je chante cet homme pieux,
Qui vint chargé de tous ses dieux

⁷⁶ Ibid.

Et de *monsieur son père* Anchise,
Beau vieillard à la barbe grise...⁷⁷

Ce traitement scarronien ne vise cependant pas, en proposant un « Roland travesti », à railler la magnanimité d'un héros classique. Avec la caution du traitement du personnage par l'Arioste (et, dans une moindre mesure, Boiardo), le rédacteur en fait un type exemplaire du soldat français contemporain, coulé dans le langage et l'univers populaires qui sont ceux de la troupe ; on pourra, pour s'en assurer, voir l'image du soldat français que donnait le 24 avril 1776 l'évêque de Senez dans l'oraison funèbre d'un maréchal de France :

...mais de quel œil regardons-nous la profession de soldat : si la composition des milices modernes n'est plus aussi respectable que dans les anciens temps ; si cet état semble abandonné maintenant à la classe du peuple la plus misérable ; au milieu même de cette décadence, voyez les sentiments dont le soldat, et surtout le soldat français est toujours susceptible. Le chevalier du Muy voit dans le soldat le plus farouche, son concitoyen, son frère ; une âme franche et courageuse capable de recevoir les impressions de l'honneur et de la vertu...⁷⁸

Le soldat français selon le maréchal est donc un « franc Gaulois », l'expression signifiant « un homme de bonne foi », mais aussi « quelquefois en mauvaise part [...] un homme simple, grossier » ; « franc » recouvre donc en partie « farouche » (qui, appliqué à une personne, « signifie rude, misanthrope et peu traitable⁷⁹ »). Roland chanté par « nos soldats » est donc leur illustre prototype, et la voix de « Monsieur son père » fait écho au paternalisme du maréchal de France.

Un texte du passé se trouve ainsi reconstitué sur le patron d'une oralité populaire contemporaine. On retrouve, autour d'un texte épique fantôme, l'idée que le peuple est dépositaire d'une mémoire patriotique, et proche des racines de la nation (déjà avancée par les Écossais, puis reprise Krasicki). La *Chanson de Roland* ainsi reconstituée est par ailleurs,

⁷⁷ Paul Scarron, *Le Virgile travesti*, éd. Jean serroy, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1988, livre I, vv. 9-12 (p. 71) ; nous soulignons. On retrouve le même syntagme au livre II, v. 2288 (p. 211, à la rime comme dans la *Chanson de Roland* : « Et mon fils, de qui tant j'espère,/Donne au diable *monsieur son père* ») et v. 2980 (p. 229), et une variation au livre IV, v. 1159 : « Du dos de *monsieur son grand-père*/(Car Atlas engendra sa mère) » (p. 333).

⁷⁸ Jean Baptiste Charles Marie de Beauvais, évêque de Senez [1731-1790], *Oraison funèbre de très-haut et très-puissant seigneur Louis-Nicolas-Victor de Felix, Comte du Muy, maréchal de France [...]*, Paris, Le Jay, 1776, pp. 50-51. La date du prononcé figure sur la page de titre. Le censeur Riballier, auteur de l'Approbation de ce livret de 83 pages in-12°, considère que « l'illustre orateur [...] a su profiter des avantages que donne la sainte liberté du Ministère évangélique pour présenter des vérités aussi intéressantes qu'instructives » (*idem*, p. 83) : ce portrait positif du soldat français en fait sans doute partie.

⁷⁹ Cette définition et la précédente : *Académie* (1764), articles « Franc » et « Farouche ».

dans tous les sens du 18^e siècle, une *duma*. Comme chanson de marche, elle est bien un « chant militaire de la fermeté dans les dangers », et constitue bien une sorte de « fanfaronnade » où le soldat français exprime une haute opinion de soi-même...

3.4. Vers la pratique : la *duma* des troupes de Serowind

L'exploration de cette notion de *duma* offre un éclairage nouveau sur deux strophes du chant VIII de la *Myszeis*. Depuis les Modernes jusqu'au *Roland* forgé en passant par Macpherson, la recherche de l'oralité a toujours débouché sur des pratiques d'écriture : l'état de l'art (en termes d'histoire et de critique littéraires) informe la pratique artistique. Si ce petit passage n'est pas une forgerie de l'ampleur de la *Chanson de Roland* de la *Bibliothèque universelle des romans*, il insère dans l'épopée krasickienne le réseau de sens et de valeurs qui existe en 1775 entre l'oralité populaire, le Moyen Âge et le genre épique.

La *Myszeis*, dont l'argument est pris de chroniques polonaises médiévales, est le seul de notre corpus à se situer au Moyen Âge. Krasicki y souligne les échos que la légende de Popiel entretient avec celle de Hatto de Mayence, lui aussi mauvais prince dévoré par les souris (racontée, elle, par le *Liber Chronicarum* de Nuremberg). La rencontre de Gryzomir, roi des souris polonaises, avec Syrowind, général des souris du Rhin, préfigure le dénouement du poème (déjà annoncé dans la proposition), dont il fournit le canevas. La narration poétique, cependant, n'y insiste pas, et les exploits des souris rhénanes tiennent en une strophe :

- viii, 97 *Zjazd to był szczurów nad Renu brzegami,
Którzy niedawno wielką bitwę zwiedli:
Świeżemi jeszcze okryci laurami*
- viii, 100 *Wielbili wodzów, a w zemście zajęli
Oznajmowali swojemi pieśniami,
Jak Mogunckiego elektora zjedli.
Nic nie pomogła twierdz mocnych obrona,*
- viii, 104 *W baszcie na wyspie zagryzły Hattona.⁸⁰*

⁹⁷C'était sur les rives du Rhin un rassemblement de rats,/qui peu auparavant avaient mené une grand combat :/portant des lauriers tout frais au front,¹⁰⁰ils louaient leurs chefs, et ivres de vengeance/proclamaient dans leurs chansons/comment ils engloutirent l'Électeur de Mayence./Rien n'y fit l'abri de puissants bastions :/¹⁰⁴ dans le donjon en l'île, ils dévorèrent Hatton.

⁸⁰ *Poematy*, p. 129.

Les souris ne chantent pas des *думы*, mais des *pieśni* – chansons populaires ou chants épiques. Mais ce sont bien des chants du courage face au danger : louange des chefs (v. 100) et récit de la « grande bataille [*wielką bitwę*] » (v. 98). Le distique en rime plates qui clôt l’octave reprend et développe emphatiquement, en le particularisant (par la mention du lieu de l’exploit et du nom propre de l’ennemi), le propos du v. 102, et sonne comme un refrain.

Cette strophe fait inmanquablement écho à la proposition du poème⁸¹ : Popiel aussi est défendu par de puissants bastions (retour de « *twierdź mocnych* » ici v. 103 et chant I, v. 48) ; le v. 104 fait écho au chant I, v. 8 : « *Zagryzły mężnie książęcia Popiela* [elles (*i.e.* les souris polonaises) engloutirent courageusement le prince Popiel] » (verbe *zagryzły* + nom propre du prince dévoré). En mettant en scène la rencontre entre la souris polonaise et les souris allemandes, Krasicki reformule la fable de son poème de façon à en souligner le caractère récurrent, voire archétypique, donnant là un argument en faveur de son caractère légendaire. Cette étonnante légende prise dans « d’antiques livres [*z ksiąg starożytnych*] » (v. 108) est bien peu digne de la modernité et du digne sérieux du texte imprimé : « *Jakże ma w druku znaleźć się obtuda?* [comment peut-on trouver imprimées de tels contes ?] » (v. 107) – et l’on notera que Trotz donne, pour *obtuda* (qui a le sens général de chose fausse, par égarement de l’esprit ou hypocrisie délibérée), une série de sens liés aux superstitions populaires : « un spectre, un fantôme, goblin ; esprit follet, lutin ». Mais le poète, avant de revenir à ses souris (« *powróć do myszy* », v. 112), donne au lecteur un sage conseil : « *Wierzmy z pospólstwem, a śmiejemy się w ciszy* [croyons avec le vulgaire, et rions sous cape] » (v. 111).



La présentation du canevas narratif de l’épopée (les souris mangent le mauvais prince) est aussi l’esquisse d’une réflexion sur les supports de l’énonciation : l’antiquité nationale (les *ksiągi starożytne* où le poète a pris sa matière) ; la parole légendaire du peuple (*pospólstwo*) ; la fanfaronnade militaire (les *pieśni* des souris allemandes) ; le texte imprimé (*w druku*) d’un poète sage qui se retient de juger, publiquement en tous cas, les croyances populaires. Le texte médiéval, le conte populaire, la chanson de brave et l’épopée écrite se partagent la légende : en deux strophes, Krasicki présente la *Myszew* comme la

⁸¹ Pour le texte et le commentaire de cette proposition, cf. **ch. ???**.

réénonciation savante d'une *duma* qui plonge ses racines dans l'histoire littéraire et populaire de la nation.

4. LIRE L'ÉPOPÉE MÉDIÉVALE AU 18^e SIÈCLE : ADOPTER CE QUI NOUS APPARTIENT

En offrant aux lecteurs la figure d'Ossian, Macpherson entend montrer qu'il y a quelqu'un entre Virgile et le Tasse, mais que ce poète n'est ni l'héritier de Virgile, ni le précurseur du Tasse. En d'autres termes, Ossian remplit un vide chronologique, mais cela ne signifie pas qu'il prend sa place dans une généalogie qu'il ignore et qui, jusqu'à 1760, l'ignorait totalement. Il représente, au contraire, la preuve d'un surgissement de l'épopée vernaculaire, analogue à celui qu'a représenté Homère en Grèce. Cela n'implique pas la défaite des catégories poétiques aristotéliennes – pas de toutes, en tous cas. S'il existe des ressemblances entre ces poètes, elles procèdent d'une unité des formes poétiques fondées dans la nature humaine – ce qu'un aristotélicien du 18^e siècle peut parfaitement admettre, les catégories du jugement de goût étant fondées en nature, que ce soit la nature des choses (réalisme de Dacier ou Gottsched) ou la nature humaine (cognitivism de Hume ou quasi-réalisme de Batteux). S'il y a désir de réforme de la poétique néo-aristotélienne chez Macpherson, c'est au nom d'une lisibilité universelle des textes, c'est-à-dire du projet classique du 18^e siècle. À cet esprit de refonte (sur la base d'une nouvelle induction commandée par l'apparition du corpus ossianique) se superpose un désir de faire lire ces textes erses : Macpherson utilise, pour les rendre agréables à ses contemporains, des ressources dispositives (néo-)aristotéliennes (division en *books*, protase, catastrophe...) qui sont à la fois des mécanismes éprouvés et une grille cognitive qui permet l'adoption des textes. Moins que subversion de la lecture classique, le vernis aristotélicien d'Ossian est concession à un mode encore vivant de lisibilité.

Cette concession n'empêche pas le développement d'un discours de la vraisemblance historique qui supplante graduellement celui de la vraisemblance poétique. En d'autres termes, il s'agit moins d'apprécier la valeur des œuvres par rapport à une définition normative qui programme leur forme et détermine leur contenu (au moins en partie, ce qui est en gros la position d'Anne Dacier) que de faire raison de leur étrangeté en vertu d'une rationalité historisante (la position de Blackwell et, encore plus, de Macpherson). Ce faisant, le travail sur l'épopée bascule de la poésie vers la mémoire, dont la valorisation

Moderne du conte est l'esquisse, et la promotion du barde national (antique avec Ossian, médiéval avec les troubadours ou moderne avec les *kobzari*) le plein développement. Si des réticences persistent, elles sont liées à un sentiment de classes (les lettrés contre le peuple, Blair contre les harpistes irlandais), que les romantiques dépasseront en associant préoccupations sociales et préférence du national sur le normatif.

Le soulignement de la distance temporelle tend ainsi à donner, dans la lecture, un poids de plus en plus important à l'histoire littéraire aux dépens de la poétique, et donc à la culture du commentaire plutôt qu'à la culture rhétorique (Macpherson explique, il ne critique pas). L'induction devient alors moins un travail abstrait de construction d'un système régulier qu'une archéologie visant à reconstituer un état ancien de la culture. Dans le travail sur l'âge médian de l'épopée se joue une transition de la réflexion critique du général vers le particulier historique, qui devient aussi aussi un particulier national (témoins Ossian ou la *Chanson de Roland*). L'approche rhétorique, cependant, survit dans le travail éditorial ou dans la forgerie, où elle permet de négocier entre une redéfinition depuis l'intérieur des catégories poétiques et des attendus normatifs qui restent malgré tout, au 18^e siècle, le principal gage de la valeur (trans)culturelle d'un texte. Lire ce qui se donne, au 18^e siècle, pour une épopée médiévale, c'est apprendre à adopter, dans des cadres qui sont encore largement ceux d'une poétique normée, ce qu'on possédait déjà sans y faire attention. S'il y a conflit entre ces deux éléments (la rationalité transhistorique de la poétique et la poésie vernaculaire), il n'est pas intrinsèque, mais tient plutôt à un conflit de valeurs : les lecteurs classiques tiennent aux lettres nationales comme à la République littéraire. L'épopée, dans ce contexte, est tiraillée entre deux fonctions anthropologiques : celle d'être un marqueur civilisationnel (le plus grand ouvrage de l'esprit humain), support d'un *sensus communis* lettré, et celle de promotion de la communauté et de ses combats.

CHAPITRE 3

Où ranger le Télémaque ? La concurrence du roman et de l'épopée au 18^e siècle

Sur les interférences génériques entre l'épopée et le roman, leur reformulation théorique et leurs conséquences pratiques au 18^e siècle.

EUPHRASIA: As a country became more civilized, their narrations were methodized, and moderated to probability. – From the prose recitals sprung history, from the war-songs romance and epic poetry.

*HORTENSIUS: History – romance – and epics all in a breath!**

À bien des égards, Hortensius est comme une réincarnation d'André Dacier dans l'Angleterre de 1785, homme du monde, mais aussi partisan de l'ancienne critique : s'il avait prêté attention aux développements de la critique anglaise depuis le milieu du 18^e siècle, il serait moins étonné par la théorie générale du récit que lui propose Euphrasia, la belle et savante apologiste du roman, et qui organise autour du genre épique une série d'« interférences génériques¹ ».

* « EUPHRASIA. Dans le même temps qu'un pays se civilisait, les narrations y devenaient plus méthodiques, et soumises à la vraisemblance. Des récitations en prose vint l'histoire, des chants guerriers le roman et l'épopée. – HORTENSIUS. L'histoire, le roman et l'épopée en un seul souffle ! », Clara Reeve, « Evening II », *The Progress of Romance, through Times, Countries, and Manners*, Colchester, W. Keymer, 1785, t. I, p. 14.

¹ Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Dominique Boutet, Camille Esmein-Sarrazin (dir.), *Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques*, Paris, PUPS, « Colloques de la Sorbonne », 2006.

À travers Euphrasia parle Clara Reeve (1729-1807), l'une des premières à avoir contribué au *gothic novel* après *The Castle of Otranto* (1764) d'Horace Walpole (1717-1797)². Quoique l'auteure et son personnage apportent leur grain de sel à la conversation générique, Henry Fielding (1707-1754) avait déjà en 1742 rapproché radicalement le roman, l'histoire et l'épopée avec *Joseph Andrews*, roman présenté comme « *a comic epic poem in prose*³ » dont l'auteur se déclare biographe, soit un historien particulièrement libre – « *for in biography [...] we are not tied down to an exact concatenation equally with other historians* [car dans la biographie nous ne sommes pas tenus à la rigueur d'enchaînement de la même manière que les autres historiens]⁴ ». L'idée que formule Euphrasia n'est nouvelle que pour Hortensius, et elle la tourne de manière à convaincre cet aimable conservateur, en décrivant donc l'apparition des genres littéraires comme un processus à la fois rationnel et historique.

Ce processus est rationnel parce qu'il constitue une analyse méthodique qui organise la masse des « *narrations* » en différents genres (histoire, roman, épopée) ; le participe « *methodised* » offre un écho à la « *nature methodised* » de Pope, et présente les genres comme des catégories réelles :

SOPHRONIA : *In what class will you place your Arabian writer?*

HORTENSIUS : *I, one of which he is the original: Eastern tales.*⁵

SOPHRONIA : Dans quelle classe rangez-vous votre écrivain arabe ?

HORTENSIUS : Dans celle dont il est le modèle : les contes orientaux.

La division en « classes » est courante dans la seconde moitié du 18^e siècle : elle structure notamment la *Bibliothèque universelle des romans* (1775-1789), périodique « où l'on donne l'analyse raisonnée des romans anciens ou modernes ». Mais comme le souligne la remarque d'Hortensius, ce processus ne saurait être *purement* rationnel : il se déploie dans l'histoire et le monde des hommes, et la définition des classes associe des critères formels

² Clara Reeve, *The Champion of Virtue*, Colchester, printed for the author, 1777 ; 2^e édition : *The Old English Baron*, London, Edward and Charles Dilly, 1778. Sur le dialogue que Reeve entretient avec *The Castle of Otranto* de Walpole autour de l'idée de bienséance et de régularité, cf. Dimitri Garncarzyk, « Le Moyen Âge vraisemblable des philologues et des écrivains du XVIII^e siècle, ou comment intégrer la littérature médiévale au lieu commun de la littérature "classique" », *Politique des lieux communs*, dir. L. Forment, T. Pocquet et L. Stambul, *La Licorne*, n° 120, Rennes, PUR, 2016, pp. 165-184.

³ Henry Fielding, « Preface », *Joseph Andrews*, éd. Homer Goldberg, New York, Norton, 1987, p. 3 ; trad. in Henry Fielding, *Romans*, trad. Francis Ledoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 3.

⁴ Ibid.

⁵ Clara Reeve, *The Progress of Romance*, *op. cit.*, p. 25.

(« *tale* », qui dénote la narration) avec des critères historiques et géographiques (« *Eastern* »).

Euphrasia adopte ainsi une approche généalogique des genres littéraires. Les genres connus en 1785 sont apparus graduellement dans l'histoire : de primitifs « *prose recitals* » ont donné l'histoire, de primitives « *war songs* » l'épopée – et ce processus s'est poursuivi : « *epic poetry is the parent of romance* [la poésie épique est la mère du roman]⁶ ».

L'approche généalogique d'Euphrasia définit une problématique épistémologique. Les genres qu'elle décrit sont bien des catégories ontologiques ; mais elles se sont manifestées graduellement dans l'histoire. La question de l'origine engage moins la définition du genre comme classe que celle de son degré d'objectivation à différentes époques. Ainsi les genres primitifs, « *parents* » des genres modernes, constituent les « *traces* » de leur progrès (les dialogues de Reeve étant intitulés *The Progress of Romance*) :

Romances or heroic fables are of very ancient, and I might say universal origin. We find traces of them in all times, and in all countries: they have always been the favourite entertainment of the most savage, as well as the most civilised people. In the earliest accounts of all nations, we find they had traditional stories of their most eminent persons, that is of their Heroes, to which they listened in raptures, and found themselves excited to perform great actions, by hearing them recited; they had their war-songs – and they had also their prose narratives.⁷

Les romans ou fables héroïques sont d'une origine très ancienne, et j'oserais dire universelle. Nous trouvons leurs traces dans tous les temps et dans tous les pays : ils ont toujours été le divertissement préféré des peuples les plus sauvages comme les plus civilisés. Ce que l'on sait des premiers commencements de toutes les nations nous montrent qu'elles avaient des récits traditionnels sur leur plus illustres personnages, c'est-à-dire leurs *héros*, que l'on écoutait avec délice, et dont la récitation incitait les auditeurs à entreprendre de grandes actions ; ils avaient leurs chants guerriers, et ils avaient leurs récits en prose.

Les récits oraux primitifs (« *traditional stories... recited* ») sont les premiers pas d'une objectivation progressive des genres qui mène aux formes modernes ; le concept du genre se dévoile au fil du temps plus qu'il n'est créé. En superposant réalisme conceptuel et historicisme, Euphrasia attache aux genres des connotations *axiologiques*, et ouvre la question de la valeur. Ainsi le raffinement progressif des genres littéraires est un symptôme de la valeur culturelle de ceux qui les connaissent ou les pratiquent ; il définit un processus

⁶ Ibid.

⁷ Idem, pp. 13-14.

civilisationnel : le genre définit le communauté bien plus que la communauté ne définit (ou crée) le genre⁸.

Quand Hortensius s'exclame « *History – romance – and epics all in a breath!* », son indignation est plus d'ordre axiologique que catégoriel. Euphrasia ne propose pas de renoncer à toute distinction entre les trois genres ; mais en les rapprochant aussi soudainement, elle semble atténuer la hiérarchie qu'Hortensius souhaite maintenir entre eux. Pour un critique conservateur comme lui, l'épopée est un genre suprême qui définit largement son rapport à sa propre culture :

HORTENSIUS : How then would you define it [i.e. romance]?

EUPHRASIA : By fixing a clear and certain meaning to it, not as of my own invention or judgment; but borrowing the idea of the Latinists, I would call it simply an Heroic fable,—a fabulous story of such actions as are commonly ascribed to heroes, or men of extraordinary courage and abilities.—Or if you would allow of it, I would say an Epic in prose.

*HORTENSIUS : I cannot allow of the last appellation, but to the first I make no objection. An epic is a very superior composition.*⁹

HORTENSIUS : Comment définiriez-vous alors le roman ?

EUPHRASIA : En lui assignant un sens clair et ferme, non par mon imagination ou mon seul jugement, mais en empruntant une idée aux latinistes : je suggère de l'appeler *une fable héroïque*, l'histoire fabuleuse du genre d'actions que l'on prête communément aux héros – ou, si vous le permettez, je dirais une épopée en prose.

Je ne puis permettre cette seconde appellation, mais ne ferai aucune objection à la première. Une épopée est une composition bien supérieure.

Euphrasia est subtile. Elle s'attend à ce qu'Hortensius refuse de dériver le roman de l'épopée au prétexte que celle-ci est un genre « plus élevé [*superior*] » que le roman. Elle lui propose une autre définition qui semble à Hortensius, par contraste, plus raisonnable, et que du coup il accepte ; mais il devrait se méfier. Définir le roman par rapport à la « *fable* » peut sembler innocent, mais un conservateur comme Hortensius devrait savoir que c'est l'épopée que des « *Latinists* » comme Le Bossu ou les époux Dacier définissent par rapport à l'apologue, et qu'il a, en réalité, cédé du terrain.

⁸ Sur les rapports entre la condition féminine et cette adhésion à l'idée de progrès au 18^e siècle, cf. JoEllen DeLucia, *A Feminine Enlightenment. British women writers and the philosophy of progress, 1759-1820*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.

⁹ Clara Reeve, *The Progress of Romance*, op. cit., p. 13.

La manière dont la subtile Euphrasia mène la conversation illustre l'importance de l'approche comparative des genres pour leur définition, qui présente un intérêt heuristique et un avantage stratégique. Elle a un intérêt heuristique parce que reconnaître l'existence d'un genre et savoir précisément en quoi il consiste et quels textes en relèvent sont deux choses très différentes. Plutôt que de tenter de définir le genre *per se*, il est souvent plus praticable de comparer des textes que l'on admet *a priori* appartenir à des genres différents pour en identifier les propriétés communes et les propriétés propres. C'est ce que fait Euphrasia quand elle entreprend de définir le roman comparativement après avoir été déçue par les dictionnaires :

*I have consulted all the dictionary writers upon the subject, and I do not find that any of them are clear and certain in their definition of it.*¹⁰

J'ai consulté sur le sujet tous les auteurs de dictionnaires, et je n'en trouve pas un qui donne une définition claire et nette du roman.

Ainsi les caractéristiques du genres seront-elles non seulement induites du corpus romanesque, mais aussi déduites par contraste de celles d'autres genres – la fable, l'épopée, l'histoire, ou même les genres primitifs desquels il dérive.

La comparaison a aussi un avantage stratégique pour l'apologiste du roman. Hortensius accepte de lire *Sinbad* pour procéder à une comparaison de ce genre, mais il prévient son interlocutrice qu'il n'est pas sûr qu'elle soit fondée : « *I will not promise to allow the comparison* [je ne puis promettre que j'accepterai cette comparaison]¹¹ ». Serait-il si réticent si l'enjeu de la comparaison n'était qu'heuristique ? Ce qu'Hortensius craint, ce sont les conséquences axiologiques de cette comparaison si elle devait être fondée. Tel qu'Euphrasia l'a défini, le roman (« *an epic in prose* ») n'est plus séparé de l'épopée que par le critère du vers (dont Aristote avait déjà souligné qu'il est particulièrement mince) ; il touche de très près à la grandeur de l'épopée, et cette proximité dérange Hortensius. Ses craintes sont confirmées quand Euphrasia lui demande d'admettre qu'« on doit une forme de respect à tous les ouvrages de génie, quel que soit le nom sous lequel on les range [*there is a certain degree of respect due to all the works of genius, by whatever name distinguished*]¹² » – c'est-à-dire un nivellement des valeurs génériques teinté de nominalisme.

¹⁰ Idem, p. 12.

¹¹ Idem, p. 25.

¹² Ibid.



Le dialogue d'Euphrasia et Hortensius résume bien la concurrence que l'épopée subit de la part du roman au 18^e siècle. Fielding, en définissant le roman comme « *a comic epic in prose* », se contente d'une certaine manière de remplir la case vide aristotélicienne de la comédie narrative. Reeve élargit cette proposition en supprimant le critère du comique : comme dans sa propre pratique du roman gothique, le roman traite des sujets chevaleresques, sérieux et merveilleux – bref, des sujets épiques. Un certain nombre de semblables interférences génériques sont connues depuis longtemps au 18^e siècle : l'épopée renaissante italienne, notamment « Arioste et ses fables comiques¹³ », est une zone de contact bien connue ; et de manière générale, comme l'a montré Camille Esmein-Sarrazin¹⁴, la poétique du roman aux 16^e et 17^e siècles se construit en empruntant à celle de l'épopée. Mais la redécouverte au 18^e siècle de la littérature médiévale donne un nouvelle légitimité à ce rapprochement. Le roman médiéval, modèle de Walpole ou de Reeve, se rapproche ainsi de l'épopée, et profite de son prestige en vertu de parentés structurelles et historiques nouvellement identifiées. À l'inverse, le débat qui traverse l'Europe classique sur le genre du *Télémaque* démontre que nombre de lecteurs considéraient le texte de Fénelon comme une épopée, en vertu cette fois de caractéristiques génériques de l'épopée parfaitement reconnaissables face auxquelles la question de la prose ou du vers apparaissait comme secondaire. Ces débats catégoriels et axiologiques informent aussi les pratiques d'écriture de nos poètes qui, pour trois d'entre eux (Holberg, Voltaire et Krasicki), sont aussi des romanciers.

1. HISTOIRE ET THÉORIE : DEUX MODES DE CONCURRENCE

Selon Euphrasia, l'épopée se rapproche du roman de deux manières. Elle entretient d'abord avec lui une parenté logique : les deux genres partagent des propriétés communes et ne sont pas en cela absolument différents (ainsi Euphrasia propose l'équation *roman = épopée - vers*). L'épopée entretient ensuite avec le roman une forme de contiguïté historique : elle en est la matrice, ou le roman est une transformation de l'épopée – elle-même étant

¹³ Boileau, *L'Art poétique*, ch. III, v. 291 ; ÉAPL, p. 105.

¹⁴ Camille Esmein-Sarrazin, « L'épopée dans la théorie du roman au 17^e siècle » in Dominique Boutet, Camille Esmein-Sarrazin (dir.), *Palimpsestes épiques*, op. cit., pp. 237-255.

dérivée des chants guerriers. Dans les deux cas, la théoricienne rend compte du maintien ou de l'altération de certaines propriétés ; c'est le point de vue qui change : abstrait, théorique dans le premier cas, dont le plus récent modèle est Henry Fielding ; historique, anthropologique dans l'autre, que l'on liera à l'émergence de la médiévistique au 18^e siècle et à la redécouverte des formes longues de la narration médiévale.

1.1. Le roman comme épopée en prose (Henry Fielding, 1742)

Le plus fameux (et aussi le plus élaboré) des rapprochements entre l'épopée et le roman est dû à Henry Fielding (1707-1754), qui a dispersé dans les préfaces et les chapitres liminaires des tomes de ses deux romans, *Joseph Andrews* (1744) et *Tom Jones* (1752) une poétique romanesque extrêmement fouillée. Celle-ci est largement dérivée des concepts proposés par Aristote en sa *Poétique* : ainsi *Tom Jones* contient-il notamment « *a wonderful long chapter concerning the marvellous; being much the longest of all our introductory chapters* [un chapitre prodigieusement long sur le merveilleux, qui est de loin le plus long de tous nos chapitres introductifs] » (VIII, 1). Que le chapitre sur le merveilleux soit « *wonderfully long* » souligne le caractère réflexif de la composition romanesque, le fond déteignant comiquement sur la forme.

La construction d'une poétique romanesque en lien direct avec l'épopée est introduite dès la préface de *Joseph Andrews*. L'intense réflexivité de la pratique romanesque de Fielding est liée au défaut d'une poétique préexistante, ou plutôt à sa perte :

*The epic, as well as the drama, is divided into tragedy and comedy. Homer, who was the father of this species of poetry, gave us a pattern of both these, though that of the latter kind is entirely lost; which Aristotle tells us, bore the same relation to comedy which his Iliad bears to tragedy. And perhaps, that we have no more instances of it among the writers of antiquity, is owing to the loss of this great pattern, which, had it survived, would have found its imitators equally with the other poems of this great original.*¹⁵

L'épopée, comme le théâtre, se divise en tragédie et en comédie. Homère, qui fut le père de ce genre de poésie, nous a donné un modèle de l'une et de l'autre, encore qu'ait été perdu celui de la seconde sorte qu'Aristote nous dit avoir été à la comédie ce que *Iliade* est à la tragédie. Et peut-être le fait que nous n'en trouvons plus d'exemple chez les écrivains de l'Antiquité est-il dû à la perte de ce grand modèle, qui, s'il avait survécu, aurait trouvé autant d'imitateurs que les autres poèmes de ce grand auteur original.

¹⁵ Henry Fielding, « Préface », *Joseph Andrews*, éd. Homer Goldberg, New York, Norton, 1987, p. 3 ; traduction française : Henry Fielding, *Romans*, trad. Francis Ledoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 3.

Fielding soupçonne la tradition textuelle : les romanciers n'ont pas de « grand modèle » antique comme Homère parce que les textes correspondant l'équivalent bas de l'épopée se serait perdu. Mais la théorie d'Aristote subsiste et confère à ce genre, à défaut d'un modèle historique, un modèle théorique.

Comme le note Gérard Genette, « on peut ramener sans trop de peine le terme *épopée comique* à la quatrième case aristotélicienne¹⁶ », c'est-à-dire le « narratif inférieur, un genre [...] mal déterminé qu'Aristote ne nomme pas¹⁷ ». Si les exemples se sont perdus, Fielding « dans un esprit encore très aristotélicien¹⁸ » reconstitue les préceptes, et propose du genre un modèle théorique dont le roman lui-même est la mise en pratique. Le travail du romancier est ainsi largement présenté comme une descente de la forme au sens, alors même que la forme est particulièrement mal définie : Fielding présente un cas remarquable d'équilibre réfléchi entre la théorie et la pratique.

G. Genette s'attarde sur la question de la prose, qui selon lui « introduit inévitablement un troisième axe de paramètres qui déborde et invalide le modèle de la grille tabulaire¹⁹ ». Pour Fielding, cependant, le mètre semble plutôt faire partie de ces propriétés génériques non-nécessaires dont l'approche comparative aurait tendance à exagérer l'importance :

And farther, as this poetry may be tragic or comic, I will not scruple to say it may be likewise either in verse or prose: for though it wants one particular, which the critic enumerates in the constituent parts of an epic poem, namely metre; yet, when any kind of writing contains all its other parts, such as fable, action, characters, sentiments, and diction, and is deficient in metre only, it seems, I think, reasonable to refer it to the epic; at least, as no critic hath thought proper to range it under any other head, or to assign it a particular name to itself.²⁰

En outre, je ne me ferai pas scrupule de dire que, tout comme l'épopée peut être tragique ou comique, elle peut aussi être en vers ou en prose : car, même s'il lui manque certaine particularité que la critique met au nombre des éléments constitutifs du poème épique, à savoir le mètre, quand un genre d'écrit contient tous les autres, tels que le thème, l'action, les personnages, les sentiments, le style, et que seul le mètre y fait défaut, il semble raisonnable, à

¹⁶ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte » in Gérard Genette, Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points essais », 1986, p. 153.

¹⁷ Idem, p. 99.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Idem, p. 153.

²⁰ Henry Fielding, *Joseph Andrews*, *op. cit.*, p. 3 ; trad. *Romans*, *op. cit.*, p. 3.

mon avis, de le rattacher à l'épopée ; vu que nul critique n'a trouvé bon de le placer dans aucune autre catégorie ou de lui assigner un nom qui lui soit propre.

Fielding emploie le terme d'épopée par défaut, mais ne le juge pas abusif ; il aurait pour lui la caution d'Aristote et d'Anne Dacier, qui traduit Homère en prose et se justifie en rappelant qu'« Aristote même a reconnu que la prose n'est pas ennemie du poème épique, puisqu'il a écrit que l'épopée se sert de la prose comme des vers²¹ ». Cette neutralisation du critère métrique lui permet de se trouver un modèle moderne d'épopée sérieuse en prose, à défaut d'un antique :

Thus the Telemachus of the archbishop of Cambrai appears to me of the epic kind, as well as the Odyssey of Homer; indeed, it is much fairer and more reasonable to give it a name common with that species from which it differs only in a single instance, than to confound it with those which it resembles in no other. Such are those voluminous works commonly called romances, namely, Clelia, Cleopatra, Astraea, Cassandra, the Grand Cyrus, and innumerable others, which contain, as I apprehend, very little instruction or entertainment.²²

Ainsi le *Télémaque* de l'archevêque de Cambrai me paraît tout autant du genre épique que l'*Odyssée* d'Homère. En vérité, il est beaucoup plus juste et plus raisonnable de lui donner le même nom qu'à ce genre dont il diffère sur un seul point, que de le mêler à ceux auxquels il ne ressemble sur aucun autre. Tels sont ces volumineux ouvrages communément nommés *romans*, à savoir *Clélie*, *Cléopâtre*, *l'Astrée*, *Cassandre*, *Le Grand Cyrus* et d'innombrables autres, qui ne contiennent, je le crains, guère plus d'enseignements que de divertissement.

La lecture du *Télémaque* le révèle autant utile qu'agréable ; par là, comme par sa relative brièveté à côté des « volumineux » romans, il mérite d'être rattaché à la catégorie de l'épopée, qui se présente comme la seule alternative à celle du *romance*. Si Fielding remplit donc la case vide aristotélicienne avec ses œuvres, il généralise aussi la neutralisation du critère métrique aux autres cases, et se propose aussi un modèle de l'épopée *sérieuse* en prose qui, s'il s'éloigne un peu de l'épopée la plus conventionnelle, se rapproche d'autant du genre comique que Fielding entreprend de décrire et d'illustrer.



Clara Reeve développe la définition de Fielding : pour elle, le roman n'est pas nécessairement une épopée comique en prose, mais purement une épopée en prose capable de traiter les sujets les plus sérieux – ceux, par exemple, de l'héroïsme chevaleresque,

²¹ Anne Dacier, « Préface » in Homère, *L'Illiade D'Homère*, nouvelle édition, trad. Anne Dacier, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1712, pp. xlix-l.

²² Henry Fielding, *Joseph Andrews*, *op. cit.*, pp. 3-4 ; trad. *Romans*, *op. cit.*, pp. 3-4.

qu'elle traite dans son propre roman *The Old English Baron*. C'est concurrencer de manière très directe l'épopée ; et cette concurrence, comme le genre gothique en est à lui seul la preuve, trouve ses racines dans une enquête historique : celle de la médiévisique.

1.2. Le médiéviste et les formes longues de la narration poétique médiévale (Étienne Barbazan, 1761)

La conversation sur l'épopée et le roman que met en scène Clara Reeve est profondément liée à l'émergence d'une mémoire européenne du Moyen Âge au 18^e siècle, à laquelle Reeve elle-même participe en composant un roman gothique. En France, le 18^e siècle est aussi celui de l'un des premiers philologues médiévistes rigoureux, Étienne Barbazan (1696-1770), qui est confronté en philologue plutôt qu'en écrivain aux interférences entre l'épopée et le roman au Moyen Âge. L'épopée est un long poème narratif ; le roman médiéval aussi : les premiers essais de la médiévisique au 18^e siècle fournissent ainsi aux apologistes du roman, et notamment aux auteurs gothiques anglais comme Walpole et Reeve, un support historique à la parenté formelle qu'ils revendiquent avec le roman.

Éditant en 1756 un recueil de *Fabliaux et contes des poètes français*²³, il examine dans la préface les différents genres pratiqués par les poètes du Moyen Âge :

Nos anciens poètes français ne se bornaient point à un seul genre de poème ; ils en composaient de différentes espèces. Il nous reste encore des poèmes de leur façon, auxquels nous pouvons donner le nom d'épiques, quoiqu'ils ne soient point faits selon les règles prescrites par Aristote, qui paraissent leur avoir été inconnues. Tels sont le poème de la vie d'Alexandre, composé par Lambert li Cors, et par Alexandre de Paris ; celui de la vie du connétable Duguesclin, fait par Cuvelier ; et celui de la conquête de Jerusalem, dont Renax est Auteur. Chacun de ces poèmes contient environ dix-huit à vingt mille vers.²⁴

On relèvera le patriotisme littéraire de l'expression « nos anciens poètes français », établissant un lien éthique envers le passé qui privilégie le national, ce qui va à l'encontre

²³ Étienne Barbazan (éd.), *Fabliaux et contes des poètes français des XIII, XIV et XV^{es} siècles, tirés des meilleurs auteurs*, Paris, Vincent, Paris, Vincent, 1756, 3 t. Ce recueil fut réimprimé en 1761, et largement plagié par Jean-Baptiste Legrand d'Aussy (1737-1800) dans sa propre anthologie, *Fabliaux ou contes du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, E. Onfroy, 1779-1781, 4 t. Ce nouveau recueil fut, à son tour, adapté en anglais : *Fabliaux or tales abridged from French manuscripts*, trad. Gregory Lewis Way, éd. George Ellis, London, W. Bulmer and Co-Shakspeare Press, 1796.

²⁴ Étienne Barbazan (éd.), *Fabliaux et contes des poètes français des XIII, XIV et XV^{es} siècles, Tirés des meilleurs Auteurs*, Paris, Vincent, 1756, « Préface », pp. xiii-xiv.

du genre de cosmopolitisme souhaité par Batteux. Le syntagme anticipe, dans le domaine poétique, la structure du « *starodawni rycerze nasi* [nos anciens chevaliers]²⁵ » qu'évoque Krasicki à propos de *Bogurodzica* : dans la philologie se construit une politique mémorielle.

Ces poètes français sont auteurs de « poèmes de leur façon, auxquels nous pouvons donner le nom d'épiques ». Barbazan en 1756 anticipe la formule de Blair en 1760 : « *which deserves to be styled an epic poem* ». Les verbes *donner le nom* ou *to style* renvoient à l'opération critique de catégorisation et affirment, à côté de la manifestation du genre dans les textes médiévaux, le pouvoir décisif du critique qui les nomme. Reste à savoir laquelle de ces notions prime : ces poèmes médiévaux sont-ils des épopées parce qu'ils se donnent à reconnaître comme tels, ou bien parce que le critique exerce son pouvoir en modulant la catégorie pour les y admettre ? Dans les mesure où « les règles prescrites par Aristote » n'ont visiblement pas de part à leur élaboration (et son globalement absentes de la société qui les a produits), il semble que la reconnaissance soit le fait d'un exercice critique discrétionnaire plus que de propriétés intrinsèques de l'objet.

Barbazan affirme la possibilité de l'épopée hors du cadre de la poétique classique. ses *exemples* sont des chansons de geste (*La Chanson Bertrand du Guesclin* de Cuvelier (*ante* 1387) et *Le Chevalier au Cygne*, commencé par Jehan Renault (Renax) et poursuivi par Richard le Pèlerin et Graindor de Douai au 12^e siècle) et un roman antique représentant la matière de Rome (Lambert le Tort, *Le Roman d'Alexandre* (c. 1170), remanié par Alexandre de Paris vers 1180)²⁶. Outre leurs sujets militaires (un français, un touchant aux croisades et un situé dans l'antiquité), ces poèmes ont en commun leur longueur – « environ dix-huit à vingt mille vers ».

Le critère quantitatif, associé à la thématique militaire, est pour Barbazan le garant d'une reconnaissance minimale lors de l'examen d'exemples sans préceptes (ces poèmes sont « de leur façon », c'est-à-dire sans référence à une norme extérieure). Pourquoi, alors, maintenir la référence à l'épopée ? On avancera qu'elle procède d'un double souci de légitimation (un corpus inédit rentre dans une catégorie valorisée) et d'économie de catégories : puisque, de fait, ce corpus a des points communs avec les définitions

²⁵ *RiR*, p. 198.

²⁶ Les renseignements bibliographiques concernant les œuvres médiévales citées ici sont tirés de la base Arlima (Archives de Littérature du Moyen Âge) : www.arlima.net ; pour ce qui touche à « Renax », on a aussi eu recours à Amaury Duval, « Jehan Renax ou Renault », *Histoire littéraire de la France*, Paris, Firmin Didot/Treuttel et Wurtz, t. 18, 1835, pp. 773-779 (répertorié dans la même base).

normatives de l'épopée, il vaut mieux élargir l'extensité de la catégorie existante plutôt que d'en créer une nouvelle, peu distincte. L'approche sérielle des genres se maintient, en somme, par une forme de sérendipité, les médiévaux faisant des épopées sans le savoir.

L'oubli dans lequel sont tombées les différentes productions de ces anciens poètes, vient en partie de la prévention, et en partie de la difficulté de les entendre. On les a négligées et même méprisés, parce que l'on s'est persuadé qu'elles étaient grossières, sans invention, sans imagination et sans conduite. Quoique les auteurs ne paraissent point s'être formés sur les beaux modèles de l'antiquité, on retrouve néanmoins dans quelques-uns de leurs ouvrages, des traces des Anciens ; et dans ce dont ils ne sont redevables qu'à leur propre fond, il y a des traits qui feraient honneur à notre siècle.²⁷

Ce paragraphe accuse le goût du temps (« notre siècle »), en même temps qu'il lui offre une concession. L'Antiquité a bien produit des « modèles », dont on retrouve des « traces » dans les textes médiévaux ; au nom de son propre respect pour les Anciens, le public lettré est invité à reconsidérer son jugement sur cette littérature. L'influence antique est cependant fragmentaire au mieux : ces poèmes « de leur façon » font appel à « leur propre fond ». Quantitativement, le plaisir de la nouveauté prime celui de la reconnaissance ; et la communauté nationale transtemporelle (de « nos anciens poètes » à « notre siècle ») génère ses propres critères de qualité : ce fond médiéval est digne d'alimenter la littérature française contemporaine. Discrètement, les textes du Moyen Âge français sont constitués, eux aussi, en « beaux modèles ».

Le discours philologique de Barbazan (comme celui de Blair sur Ossian, quoique avec davantage d'exactitude) est ainsi nourri, d'une part, d'habitudes terminologiques et systémiques liées à la lisibilité classique, et d'autre part de l'enthousiasme que son objet inspire au savant, le poussant à y adapter l'appareil critique dont il dispose. Il s'agit donc moins d'un changement de paradigme que d'une adaptation graduelle de techniques critiques et discursives dominées par un souci d'économie : il n'y a là rien du rejet romantique radical des genres et des poétiques du classicisme.



Barbazan compte au nombre des épopées médiévales « le poème de la vie d'Alexandre », autrement dit, le *roman* d'Alexandre. On ne saurait reprocher à Barbazan d'ignorer la classification médiévale des matières poétiques, et de ne pas y reconnaître un

²⁷ Étienne Barbazan (éd.), *Fabliaux*, *op. cit.*, pp. xxvii-xxviii.

roman antique ; on peut le soupçonner, en revanche, d'avoir escamoté l'intitulé *roman* (qui se trouve dans les manuscrits) pour ne pas prêter le flanc aux détracteurs du genre. Les critiques du classicisme, Boileau et Anne Dacier en tête, ont déployé un appareil important pour démontrer l'inanité du roman et la supériorité incontestable de l'épopée²⁸. À l'inverse, les apologistes du roman (à commencer par Pierre-Daniel Huet) ont souligné les parentés structurelles de l'épopée et du roman.

Barbazan, éditeur de poésie, se tient à l'écart de ce débat (se limitant, tout au plus, à une discrète omission). D'autres médiévistes cependant ne manquent pas de profiter de l'abondance du genre romanesque dans la littérature médiévale française pour lui donner des lettres de noblesses : la recherche des fondations de la culture littéraire vernaculaire va donc, dans la France du 18^e siècle, servir l'apologie du roman. Au début du siècle, Nicolas Lenglet du Fresnoy (1674-1755) confère au le *Roman de la Rose*, qu'il édite, le privilège mémoriel jusque-là attribué au genre épique :

Nos ancêtres ont si fort estimé le *Roman de la Rose*, qu'il y aurait trop de mépris, ou une ingratitude trop marquée, de n'en pas faire quelque cas. [...] Je dirai plus, je le regarde non seulement comme notre *Ennius*, ainsi que l'a qualifié Clément Marot ; mais encore comme notre Homère.²⁹

Ennius est le prototype du poète ancestral, mais pas du poète fondateur, car il lui manque l'art consommé d'Homère (ou du véritable successeur de celui-ci, Virgile) ; son nom est la personnification d'une origine justement obscure. À l'inverse, Lenglet propose de faire du *Roman de la Rose* l'homologue vernaculaire d'Homère : un texte au génie original, fondateur et digne d'émulation. Avec l'émergence de la critique du roman médiéval, ce n'est plus seulement la poétique de l'épopée³⁰ que capte le roman, mais sa valeur mémorielle.

2. *POEMA NIHIL PRÆTER METRUM DEESSE VISUM* : LE CAS-LIMITE DU TÉLÉMAQUE

Les interférences génériques sont la trace d'une concurrence des genres : savoir où classer un texte qui représente un cas-limite détermine est révélateur d'une théorie qui

²⁸ Cf. Nicolas Boileau-Despréaux, « Dialogue des héros de roman », *Œuvres complètes de Boileau, Dialogues. Réflexions critiques. Œuvres diverses*, éd. Charles-Henri Boudhors, Paris, Les Belles Lettres, 1942, pp. 7-54.

²⁹ Nicolas Lenglet du Fresnoy (éd.), *Le Roman de la Rose*, Amsterdam, 1735, I, « Préface », p. i-ii.

³⁰ Cf. Camille Esmein-Sarrazin, art. cit.

organise la bibliothèque. Le *Télémaque* est l'enjeu d'une telle querelle. Fielding en fait une épopée qui complète sa théorie néoaristotélicienne de l'épopée en prose ; à l'inverse, un apologiste du roman comme Nicolas Lenglet du Fresnoy (1674-1755) prend plaisir à souligner que la séduction érotique de Calypso relève de la topique romanesque, et même du genre de topique que les critiques du roman dénoncent en priorité – allant jusqu'à mettre Fénelon dans une position métaleptique embarrassante :

M. de Fénelon, l'un des plus vertueux prélats de l'Église, n'a-t-il pas réussi à faire lire et même à faire admirer de tout l'univers son incomparable *Télémaque*, dans lequel il expose Ulysse à des tentations extrêmement délicates de la part de Calypso ; peut-être aurait-il été fâché de s'y trouver lui-même...³¹

Une déclaration d'intention générique de l'auteur ne garantit pas qu'il ait tenu ses promesses. Cependant, si l'on interroge Fénelon lui-même pour savoir s'il estimait avoir composé un roman ou une épopée, une lettre latine adressée en 1702 (sous un pseudonyme) au cardinal Gabrielli apporte une réponse sans ambiguïté :

Adhuc supersunt pauca de Telemacho dicenda. Hoc opus antistes instar Iliados aut Odysseæ, aut Æneidos, olim scripserat, ita ut poemati nihil præter metrum deesse videtur. Id autem carmen luserat ut regii pueri aures demulcens, sensim instillaret purissima et gravissima de administratione regni præcepta. Absit vero, ut poematis specie satiram scribere voluerit, aut Græcorum fabulis quemquam vivum indigitare voluerit.

Il reste à dire quelques mots de *Télémaque*. Cette œuvre, le prélat l'avait jadis écrite, à l'imitation de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*, ou de l'*Énéide*, de façon que rien, sinon le vers, ne paraissait manquer au poème. Il s'était amusé à composer ce poème épique pour insinuer, en charmant les oreilles de l'enfant royal, les préceptes les plus purs et les plus sérieux de l'administration d'un royaume. Loin de lui d'avoir voulu écrire une satire sous couvert d'un poème, ou d'avoir voulu désigner quelque personne vivante par les fables des Grecs !³²

On peut évidemment suggérer que Fénelon, écrivant sous pseudonyme, se ferait son propre publiciste en défendant un point de vue qui n'est pas vraiment le sien. Un argument en ce sens serait qu'il oppose la satire au genre épique, alors qu'il serait sans doute beaucoup plus difficile d'affranchir le roman de tout soupçon de satire ou au moins de *clef*. Cela dit, le genre épique en 1702 est depuis longtemps déjà, à travers ses variantes burlesques, le support de satires à clefs (le *Lutrin* au premier chef).

³¹ Gordon de Percel [Nicolas Lenglet du Fresnoy], *De l'usage des romans*, Amsterdam, Veuve Poilras, 1734, p. 27.

³² Fénelon, « "L'abbé de Chanterac" au cardinal Gabrielli [début de juin 1702] », *Correspondance*, éd. Jean Orcibal, Genève, Droz, 1989, t. X, pp. 258-259 ; traduction de Jacques Le Brun in Fénelon, *Œuvres*, éd. Jacques Le Brun, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1997, p. 1241.

Par ailleurs, l'imitation revendiquée des trois poèmes d'Homère et de Virgile suggère un cadre générique bien plus qu'une intertextualité locale (qui ne concernerait, par exemple, que l'*Odyssée*). Bref, il semble que Fénelon se soit considéré comme un poète épique ; mais cela n'entraîne de sa part aucune posture particulière. Fénelon a expliqué par deux fois (en 1702 puis en 1710) que son manuscrit avait été obtenu et porté à la presse « par fraude³³ ». Cette modestie, qu'elle soit sincère ou fausse, montre en tous cas que Fénelon ne tenait pas particulièrement à revendiquer publiquement le statut de poète épique. Dans le contexte fébrile de la critique épique française, l'absence de revendication auctoriale de ce genre a pu jouer un rôle dans le fait qu'on n'ait pas reconnu à l'auteur la volonté d'être poète.

La lettre latine de Fénelon n'est pas connue au 18^e siècle. En conséquence, les réponses au concours de l'Académie française portant, en 1771, sur l'éloge de Fénelon, lui font une gloire de ne pas être poète épique. L'abbé Jean-Sifrein Maury (1746-1817), récipiendaire d'un *accessit*, s'exclame : « applaudissons-nous de ce que Fénelon n'a point aspiré aux honneurs de l'épopée !³⁴ » ; et le lauréat Jean-François de La Harpe (1739-1803) suggère que l'« amour » qu'il inspire à ses lecteur pour « les anciens, la poésie, les arts, et surtout [...] lui-même [a] un peu égaré ceux qui ont voulu regarder le *Télémaque* comme un poème épique³⁵ ». Ce faisant, il ne résout rien, se contentant de présenter le *Télémaque* comme « l'un des ouvrages originaux du dernier siècle³⁶ » – *original* semblant ici synonyme de *sui generis*.



³³ Sur cette question, lire le bilan de Jacques Le Brun in Fénelon, *Œuvres, op. cit.*, pp. 1243-1247.

³⁴ L'épicité du *Télémaque* fait chez cet auteur l'objet d'une très longue note : Jean-Sifrein Maury, *Éloge de François de Salignac de la Motte-Fénelon*, Paris, Veuve Régnaud-Demonville, 1771, n. 3 pp. 43-47.

³⁵ Jean-François de La Harpe, *Éloge de François de Salignac de la Motte-Fénelon*, Paris, Veuve Régnaud-Demonville, 1771, p. 22.

³⁶ Idem, p. 19.

En raison de l'immense popularité européenne du *Télémaque*, notamment dans la pédagogie, ce genre de spéculations s'est répandue par tout le continent. On en fera ici un rapide inventaire dans les contextes qui intéressent le plus directement notre corpus³⁷.

2.1. Homère « imitateur d'un moderne » : la définition du style épique français (Terrasson, 1715 ; Dacier, 1716)

Le choix de traduire Homère en prose procédait chez Anne Dacier de sa volonté de fidélité. La défense de l'épopée comme fable lui fournit un autre argument : en effet, les fables d'Ésope sont en prose. D'où ce syllogisme : si l'épopée est une fable, et que les fables peuvent être en prose (comme celles d'Ésope) ou en vers (comme celles de Phèdre), alors l'épopée peut être en vers (comme dans l'original) ou en prose (comme dans la traduction).

[le poème épique] un discours comme la fable, mais un discours en vers. Les fables étaient ordinairement en prose comme nous voyons encore celles d'Ésope. Elles auraient pu aussi être en vers de même que celles de Phèdre, comme le poème épique aurait pu être en prose, car Homère en prose ne laisse pas d'être un poème épique. Aristote ne dit-il pas que le poème épique se sert du discours en prose ou en vers. Mais l'expérience a fait voir que les vers lui conviennent davantage, parce qu'ils donnent plus de majesté et de grandeur, et qu'ils fournissent plus de ressources que la prose.³⁸

Si la prose est acceptable, la préférence donnée aux vers n'est néanmoins pas arbitraire : elle procède d'un empirisme normatif qui est déjà celui d'Aristote (pour qui « le vers héroïque a été donné à l'épopée d'après l'expérience³⁹ »). L'un des plus virulents adversaires de l'*Illiade* d'Anne Dacier, l'abbé Jean Terrasson (1670-1750), émet une hypothèse sur les choix de traduction d'Anne Dacier.

...on peut conclure sûrement que la traduction de Madame Dacier très exacte pour le fond des pensées, est à l'égard de la composition et du style, la traduction la plus différente de l'original et la plus trompeuse qui ait jamais été. Je sais de plus que Madame Dacier qui a travaillé à son Homère bien des années, en avait fait d'abord une traduction simple et nue comme l'original ; mais le poème de *Télémaque* ayant paru vers ce temps-là, la grande

³⁷ La réception européenne du *Télémaque* a notamment fait l'objet de deux numéros très complets de la revue *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde. Les Aventures de Télémaque. Trois siècles d'enseignement du français*, I & II, dir. Nadia Minerva, n^{os} 30 et 31, 2003, en ligne : <https://journals.openedition.org/dhfles/1225> et <https://journals.openedition.org/dhfles/1224>. Le n^o 31 en particulier couvre la réception centre-européenne du texte et contient notamment deux articles sur sa réception serbe.

³⁸ Anne Dacier, « Préface » in Homère, *L'Odyssee d'Homère*, Paris, Rigaud, 1716, p. xii.

³⁹ *Poétique*, I459b31 ; *QP*, t. I, l. I, p. 171.

réputation qu'il s'est acquis dès sa naissance, mit Madame Dacier en crainte pour son Homère, et l'engagea à refondre sa traduction, pour mettre l'*Illiade* dans le style de *Télémaque*. Quoique je tiens cette anecdote d'un ami de Madame Dacier, je ne me croirais pas autorisé à à la révéler, si elle n'était pas à son avantage. Car ce fait prouve qu'ayant senti son auteur incorrigible pour le bon sens et pour les bonnes mœurs, elle a cru devoir lui donner quelque ressemblance du moins par le style, avec le chef-d'œuvre de la raison et de la morale poétique. Mais en même temps quel triomphe pour *Télémaque*, dont les admirateurs de profession n'ont jamais pu dire aucun bien, et qui a toujours été l'objet de leur haine secrète par l'honneur qu'il fait à notre siècle, et par la honte qu'il fait à Homère qu'il a fallu rendre imitateur d'un moderne. Cependant comme nous sommes dans un siècle fort éclairé, qui donne le véritable prix et le véritable rang à chaque chose, et où le plus beau style ne répare point le vice du fond ; Homère malgré l'adresse de Madame Dacier demeure pour nous dans toute sa laideur.⁴⁰

Le « poème de *Télémaque* » apparaît donc, dans les calculs éditoriaux que Terrasson prête à Anne Dacier, comme une épopée à part entière, à même de concurrencer non seulement la traductrice d'Homère, mais Homère même. Face à cette concurrence de « notre siècle » (qui marque donc un point important pour le camp des modernes), la traductrice aurait décidé de moderniser Homère au moins sur le plan du style, ne pouvant intervenir sur ceux du « bons sens » et des « bonnes mœurs ». À la triple perfection du *Télémaque* (stylistique, rationnelle et morale), elle opposerait une intervention sur le seul chapitre où elle dispose, de son propre aveu, d'une marge de manœuvre. Suivant le modèle de la proximité éthique avec l'auteur traduit, ce n'est pas seulement Anne Dacier qui imite son contemporain Fénelon : c'est Homère même qui devient « imitateur d'un moderne ».

Anne Dacier répliqua, dans la préface de l'*Odyssée*, qu'« [elle n'avait] jamais fait de traduction simple et littérale de l'*Illiade* », ce qui constituerait même un « monstrueux dessein » ; et elle a beau jeu de se citer elle-même pour démontrer que Terrasson est simplement un mauvais lecteur de la préface de l'*Illiade* :

Je m'étais assez expliquée sur cela dans ma Préface de l'*Illiade*, et il ne fallait que cette Préface feule pour détromper M. l'Abbé Terrasson, et pour le convaincre de la fausseté du rapport qu'on lui avait fait ; car il me semble que j'ai assez bien marqué dans cet ouvrage la différence infinie qu'il y a entre une traduction servile et une traduction généreuse et noble.⁴¹

Cela dit, emprunter le style de Fénelon correspond assez bien à l'idée que Terrasson semble se faire d'une « traduction généreuse et noble » :

⁴⁰ Jean Terrasson, *Dissertation critique sur l'Illiade d'Homère*, Paris, Fournier-Coustelier, 715, t. II, pp. 585-587

⁴¹ Anne Dacier, « Préface » in Homère, *L'Odyssée*, *op. cit.*, p. cxx.

Ce qu'il dit de l'effet que produisit sur moi la lecture du *Télémaque* de M. de Cambrai, n'est pas plus vrai que tout le reste. J'ai regardé cet ouvrage comme une suite très ingénieuse d'instructions données dans des thèmes à un grand prince, qui avait un goût merveilleux pour Homère, et qui se plaisait infiniment aux aventures d'Ulysse et de Télémaque, mais je ne l'ai jamais regardé comme le chef-d'œuvre de la raison et de la morale poétique. *Télémaque* est un excellent ouvrage en son genre, et c'est un nouvel éloge pour Homère et un grand éloge, d'avoir M. de Cambrai pour imitateur, mais M. de Cambrai lui-même était bien éloigné d'avoir une idée si grande de son imitation, et il reconnaissait la supériorité infinie de son original ; et puis, je n'aurais eu garde de vouloir m'élever si haut ; je n'aurais fait que renouveler la fable de la grenouille, en prétendant m'égaliser à ce génie vaste et noble et plein d'imagination et de feu. Je n'ai donc jamais eu la moindre pensée de donner à ma traduction aucune ressemblance avec cet ouvrage. Ceux qui ont le goût du style et qui savent discerner ses différents caractères, remarqueront, à mon désavantage sans doute, la différence qui se trouve entre celui de *Télémaque* et celui de ma traduction. Du reste que M. l'abbé Terrasson trouve Homère sot, ridicule, extravagant, ennuyeux, c'est son affaire, le public jugera si c'est un défaut à Homère de déplaire à M. l'abbé Terrasson, ou à M. l'abbé Terrasson de ne pas goûter Homère.⁴²

La principale défense d'Anne Dacier consiste à rétablir une hiérarchie : Homère est supérieur aux modernes, et la traductrice est inférieure au génie de Fénelon. Ce dernier possède d'ailleurs des qualités communes avec Homère, qui sont nécessaires à la composition : l'« imagination » et le « feu » (qui ne sont pas des qualités nécessaires à la traductrice, qui se contente d'*emprunter*, le temps de la traduction, celles d'Homère).

Anne Dacier souligne aussi les différences d'appréciation qui existent entre Terrasson et elle sur le *Télémaque*. Elle-même n'a « jamais regardé [le *Télémaque*] comme le chef-d'œuvre de la raison et de la morale poétique » : c'est le point de vue de son critique, qui affirme un jugement de valeur (la supériorité politique et morale du *Télémaque* sur les poèmes homériques) qui n'engage que lui. En soulignant cette différence d'appréciation, Anne Dacier rétablit l'ordre chronologique : c'est Fénelon qui imite Homère, et si le fait d'être imité par Fénelon est flatteur, ce n'est qu'une preuve de plus de la supériorité d'Homère (dont la supériorité morale est attestée par le fait qu'il ait su conquérir « un grand prince »).



Le *Télémaque* est « un excellent ouvrage en son genre » : c'est, littéralement, un ouvrage *sui generis*. Il pose sans doute un problème de classification (après avoir autant

⁴² Idem pp. cxxi-cxxii

défendu « Homère en prose », Anne Dacier pourrait de toute façon difficilement rejeter sur ce seul critère le *Télémaque* dans la catégorie des romans, et ne le souhaite probablement pas), mais ne représente pas pour Homère le genre de concurrence supposée par Terrasson. Le fait que Fénelon ait composé un « poème » ne pose pas de problème à Anne Dacier : mais cet « imitateur » d'Homère est inférieur à son modèle, comme la traductrice d'Homère est inférieure à un authentique auteur (idée qui n'est pas incompatible avec le point de vue de Fénelon lui-même sur son roman). De cet épisode de la querelle entre Jean Terrasson et Anne Dacier se dégagent les deux critères du débat : le style, évidemment (prose ou vers), mais aussi l'excellence morale que l'on est prêt à reconnaître au *Télémaque* (ou aux poèmes homériques). L'ensemble du débat, au 18^e siècle, se résume à peu de choses près à des variations sur la combinaison de ces deux paramètres.

2.2. Comment on peut ajouter un épisode épique au *Télémaque* (George Stubbs, 1731)

Selon la page de titre de sa première édition, le *Télémaque* était une « suite du quatrième livre de l'*Odyssée* d'Homère⁴³ ». Parmi les lecteurs de cet ouvrage, certains se sont aussi découvert des vellétés d'imitation – la lecture, là comme ailleurs, devenant le modèle éthique et opératoire d'une écriture nouvelle. À la question de savoir ce qu'on lit (un roman ou une épopée) s'ajoute celle de savoir ce que l'on fait quand on propose une nouvelle greffe narrative (si l'on compose un chapitre de roman ou un chant épique). George Stubbs⁴⁴, qui a publié en 1731 une « nouvelle aventure de Télémaque » offre un exemple de réponse à ce genre d'interrogations.

The following piece sprung from The Adventures of Telemachus, in the same Manner as that celebrated Performance in the Epic Kind of Poesy is engrafted on the Odyssey of Homer. It is needless to explain the Connection between the Fable of the Telemachus, and this Continuation of it; or to describe the Characters borrowed from thence, with which the Reader is presumed to be well acquainted: It will be sufficient to observe, that this Poetical History is continued from the Departure of Telemachus from

⁴³ Fénelon, *Suite du quatrième livre de l'Odyssée d'Homère, ou les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699.

⁴⁴ *Artium Magister* et fellow d'Exeter College à l'université d'Oxford (depuis au moins 1710), dont on ne connaît pas grand'chose à part ses publications (en même temps que la *Nouvelle Aventure de Télémaque*, il a publié un *Dialogue on Beauty in the Manner of Plato*, London, 1731) ; à ne pas confondre avec le peintre animalier George Stubbs (1724-1806), dont on connaît les portraits de chevaux.

*Salentum, at the End of the Twenty Third Book, according to the Division made by the Author; for he himself left his Work divided into Twenty Four Books, in Imitation of Homer.*⁴⁵

Le morceau suivant a jailli des *Aventures de Télémaque*, de la même manière que cette œuvre admirable dans le genre de la poésie épique est greffée sur l'*Odyssée* d'Homère. Il n'est pas nécessaire d'expliquer le lien entre la fable du *Télémaque* et cette continuation ; ou de décrire les personnages qui y ont été empruntés, desquels on suppose le Lecteur assez familier : il suffira de remarquer que cette histoire poétique se commence au départ de Télémaque de Salente, à la fin du vingt-deuxième livre, selon la division de l'auteur ; car il a lui-même divisé son œuvre en vingt-quatre livres, à l'imitation d'Homère.

Stubbes a lu attentivement Homère, et plus encore le *Télémaque*, puisque son récit anglais s'embrancher sur un épisode qui n'est pas dans les premières éditions françaises du poème, parues du vivant de l'auteur, qui ont servi de base aux différentes traductions anglaises que ses lecteurs peuvent avoir en main⁴⁶. Il se base de toute évidence sur l'édition « conforme au manuscrit original » donnée à Paris, en 1717, sous la houlette du marquis de Fénelon (1688-1746), petit-neveu de l'archevêque (qu'on peut compter parmi « ses proches parents [*bis near relations*] »)⁴⁷.

Cette édition divise le texte en 24 livres plutôt qu'en 18, comme le font les manuscrits autographes sur lesquels sont basées les éditions critiques d'aujourd'hui. Le petit-neveu de Fénelon semble avoir voulu que la continuation de l'*Odyssée* comporte autant de divisions que son original, « *in imitation of Homer* ». La remarque de Stubbes souligne que, bien que la greffe narrative soit évidente du fait même du titre de l'œuvre, l'intertextualité gagne à être souligné par un marquage formel purement quantitatif.

Pour George Stubbes et ses lecteurs, il ne semble pas que le *Télémaque* puisse être vraiment autre chose qu'une épopée, surtout depuis l'édition de 1717. On peut en revanche se demander dans quelle mesure Stubbes fait œuvre de poète épique. Il compose un nouvel « épisode [*episode*] », qu'il intitule « *a new adventure* » pour se rapprocher de l'idiote de Fénelon (« *the language of this writer* », p. v), qui a intitulé son œuvre *Les Aventures de Télémaque*. L'épisode proposé par Stubbes s'étend sur 56 pages in-8° et est divisée en cinq

⁴⁵ George Stubbes, *A New Adventure of Telemachus*, London, W. Wilkins, 1731, « Preface », pp. iii-iv.

⁴⁶ Idem, p. iv. Pour un bilan sur la complexe histoire éditoriale du *Télémaque*, voir la notice de Jacques Le Brun dans Fénelon, *Œuvres*, op. cit., pp. 1243-1247 et 1262-1264. L'épisode dont il est question se situe, dans l'édition de 1717 qu'utilise Stubbes, au tout début du livre XXIII ; dans l'édition de Jacques Le Brun, il figure au livre XVII (Fénelon, *Œuvres*, op. cit., p. 299).

⁴⁷ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, [éd. Gabriel-Jacques de Salignac La Mothe-Fénelon], Paris, Delaulne, 1717, 2 t.

« *papers* [articles] ». Le fait qu'un épisode unique ne soit pas divisé en chants (*cantos, books*) s'explique ; mais le terme choisi rappelle délibérément qu'il a été publié par épisodes dans le *London Journal* en 1724 (p. 1). Stubbes fait avant tout œuvre de journaliste moraliste, et souligne dans son introduction que son « dessein [*design*] » est de donner *tort* à Mentor sur la question de la séparation des pouvoirs spirituels et temporels.

On pourra suggérer que la visée didactique et politique de cet hypotexte dissident est assurément plus importante que son ancrage générique, et que l'échec de Mentor (réparé par l'autorité concurrente de Thermosiris, « *another oracle* ») contredit la sagesse transcendante de Minerve et, partant, l'unité idéologique qu'on a tendance à assigner à l'épopée. Mais on pourra aussi avancer que la forme de l'épisode épique est à la fois le moyen d'une dispersion du sens (par la contradiction) et de sa reconstitution (par la cohérence narrative).



Que Stubbes ait choisi la greffe narrative plutôt que la simple critique témoigne d'une certaine confiance dans le pouvoir heuristique de la fiction et dans l'efficacité cognitive de ses formes ; et qu'il l'ait fait en considérant le *Télémaque* comme une épopée tendrait à montrer que le genre épique, malgré ses nombreuses difficultés, était encore un support actif de la réflexion morale au 18^e siècle, même dans la patrie de Defoe et de Fielding.

2.3. Que le *Télémaque* ne saurait remplir la case vide de l'épopée française (Voltaire, 1733)

À l'inverse de Stubbes, Voltaire considère que le *Télémaque* n'est pas une épopée. Il a évidemment un intérêt à cela, qui est le statut de la *Henriade* comme seule épopée française valable. Malgré les protestations de modestie par lesquelles s'ouvre la *coda* consacrée à l'épopée française à la fin du chapitre sur Milton (« Nous n'avions point de poème épique en France, et je ne sais même si nous en avons aujourd'hui⁴⁸ »), l'examen du *Télémaque* porte certainement la marque de cette réflexion sur la *case vide* de la poésie française (ce que Voltaire appelle « notre disette ») :

Quelques-uns ont voulu réparer notre disette en donnant au *Télémaque* le titre de poème épique ; mais rien ne prouve mieux la pauvreté que de se vanter d'un bien qu'on n'a pas : on confond toutes les idées, on transpose les limites des arts, quand on donne le nom de poème à

⁴⁸ OCV, t. 3b, p. 492.

la prose. Le *Télémaque* est un roman moral, écrit, à la vérité, dans le style dont on aurait dû se servir pour traduire Homère en prose ; mais l'illustre auteur du *Télémaque* avait trop de goût, était trop savant et trop juste pour appeler son roman du nom de poème.⁴⁹

Voltaire a visiblement en tête les idées d'Anne Dacier sur la nature essentiellement narrative du poème épique et sur les avantages de la traduction en prose, et critique l'une et l'autre. La nature d'un poème est d'abord formelle, et consiste à n'être pas un prose : prétendre le contraire est une confusion qui remet en cause la notion de genre (« les limites des arts »). La seconde critique ressemble à une concession : il existe, « à la vérité », un « style » de prose qui serait à même de convenir à la traduction d'un poème de ce genre – ce qui implique, d'une part, que la prose ne peut guère convenir qu'à un produit de substitution (la traduction), mais non au poème épique lui-même, et d'autre part que ce style supérieur de prose n'a pas été employé. L'attaque sur *Illiade* d'Anne Dacier est ici particulièrement transparente, et Voltaire, quoiqu'il s'en défende, assez proche des arguments de La Motte.

L'affirmation de Voltaire au sujet de Fénelon est particulièrement gratuite et, rétrospectivement, infondée. S'il cède là à la facilité de l'argument d'autorité, Voltaire entreprend aussi de réfuter l'idée que, même s'il était *effectivement* un poème, le *Télémaque* ne serait toujours pas une épopée :

J'ose dire plus, c'est que si cet ouvrage était écrit en vers français, je dis même en beaux vers, il deviendrait un poème ennuyeux, par la raison qu'il est plein de détails que nous ne souffrons point dans notre poésie, et que de longs discours politiques et économiques ne plairaient assurément pas en vers français. Quiconque connaîtra bien le goût de notre nation sentira qu'il serait ridicule d'exprimer en vers « qu'il faut distinguer les citoyens en sept classes : habiller la première de blanc avec une frange d'or, lui donner un anneau et une médaille ; habiller la seconde de bleu, avec un anneau et point de médaille ; la troisième de vert, avec une médaille, sans anneau et sans frange, etc. et enfin donner aux esclaves des habits gris brun. » Il ne conviendrait pas davantage de dire « qu'il faut qu'une maison soit tournée à un aspect sain, que les logements en soient dégagés, que l'ordre et la propreté s'y conservent, que l'entretien soit de peu de dépense, que chaque maison un peu considérable ait un salon et un petit péristyle, avec de petites chambres pour les hommes libres. » En un mot, tous les détails dans lesquels Mentor daigne entrer seraient aussi indignes d'un poème épique qu'ils le sont d'un ministre d'État.⁵⁰

Le didactisme minutieux du poème (revendiqué par Fénelon dans la lettre au cardinal Gabrielli) est incompatible avec différents aspects déterminants du poème épique.

⁴⁹ Idem, pp. 493-494.

⁵⁰ Idem, p. 494.

Le premier est le didactisme de Fénelon, incompatible avec le rythme de la narration épique : si c'était un poème, il serait « ennuyeux », en raison du nombre des « détails dans lesquels Mentor daigne entrer ». Ensuite, ces détails manquent à la dignité du genre épique sur deux chefs : leur ton (Voltaire cite des passages « politiques et économiques » qui concernent l'économie domestique ou au mieux l'organisation de la société, qui ne sont pas compatibles avec l'idée qu'il se fait de l'épopée comme récit héroïque), et simplement leur validité politique (ils sont indignes « d'un ministre d'État » : Mentor est donc, soit par son excessive minutie, soit par la teneur de ses idées, un *mauvais* conseiller politique). Et enfin, le poème ne conviendrait pas « au goût de notre nation ». Le problème n'est pas que le sujet ne soit pas national, mais qu'il soit traité d'une manière que les Français ne souffrent point dans leur poésie. Le *Télémaque* serait, en somme, incapable de conquérir son public et ainsi de devenir le genre de monument représentatif de l'esprit des peuples que doit, selon Voltaire, être l'épopée.



Le *Télémaque* selon Voltaire n'est donc ni moins, ni plus qu'un « roman moral ». Si l'on peut reprocher (avec Batteux par exemple) à Voltaire poète de n'avoir pas su davantage conquérir son public en appliquant ses théories dans la *Henriade*, Voltaire critique fait preuve, sur le cas de Fénelon, d'une grande cohérence avec le reste de sa conception de l'épopée.

2.4. Que ce n'était pas si sorcier d'écrire le *Télémaque* (Holberg, 1744)

« Le petit jugement [*min ringe skønsomhed*] » de Ludvig Holberg le conduit, malgré son apparente modestie, à un avis assez tranché sur le *Télémaque*. Holberg traite ce cas dans la préface de ses *Moraliske tanker* (*Pensées morales*, 1744) ; comme Voltaire, il considère Fénelon d'abord comme moraliste, mais propose des conclusions assez différentes (et, sur la question du style, presque inverses) sur le genre du texte.

Af alle moralske romaner er mest udi anseelse den så kalden Télémaque, hvis autor er den bekendte ærkebisp af Cambrai, Fénelon. Samme Télémaque holdes for et mesterstykke af det slags skrifter, såvel i henseende til stilen, som til materien. Men såsom jeg udi mange ting haver en egen smag, så bekender jeg rent ud, at jeg kan ikke see alle de herligheder, som de fleste derudi finde. Stilen, som er fortreffelig udi poesie, bliver modbydelig udi solut stil, og lærdommen, som i sig selv er ganske solide, er dog ikke så rar, at den jo findes i de fleste skrifter, som handle om dyder og regierings regler. Thi når et skrift skal passere som

*et mesterstykke, må udi lærdommen være noget, som er original, det er sådant, som enhver ikke er bekendt; hvoraf jeg dog intet finder udi denne navnkundige roman: thi de regler og maximer, som gives, ere bekendte og almindelige, så at autor herudi alene haver distingveret sig ved sin behagelige skrivemåde, og ved den Tone han haver sat på sit værk. Men jeg siger, at dette er alene således efter min smag. Thi om andre holde værket for et mesterstykke, må det stå enhver frit for at fælde sådan dom, og vil jeg med ingen indvikle mig i tvistighed derom. Alt hvad som efter min ringe skønsomhed bør siges derom, er, at det er et nyttigt og sirligt værk, men dog derhos sådant, som kan gøres uden trolddom.*⁵¹

De tous les romans moraux, le plus estimé est celui de *Télémaque*, écrit par le célèbre archevêque de Cambrai, M. de Fénelon. Son *Télémaque* passe pour un chef-d'œuvre dans ce genre d'écrire, tant par rapport au style, que par rapport à la matière. Mais comme, dans beaucoup de choses, j'ai un goût particulier, j'avoue ingénument que je ne puis pas y découvrir toutes les beautés que la plupart y trouvent. Le style, qui serait excellent en poésie me paraît rebutant en prose ; et la doctrine qui, en elle-même, est très solide, n'est cependant pas si rare qu'on ne la trouve dans la plupart des écrits qui traitent des vertus, et des règles du gouvernement. Pour donner à un livre le titre de chef-d'œuvre, il faut qu'il ait dans sa doctrine quelque chose d'original ; c'est-à-dire quelque chose qui ne soit pas connu à un chacun ; c'est ce que je ne trouve pourtant pas dans ce célèbre roman ; car les règles et les maximes qu'il donne sont connues de tout le monde ; de sorte que l'auteur s'est uniquement distingué des autres par sa manière agréable d'écrire, et par le tour qu'il a donné à son ouvrage. Mais j'avertis que ce n'est là que mon sentiment particulier ; car si d'autres prennent ce livre pour un chef-d'œuvre, je laisse à chacun la liberté d'en porter un tel jugement : je ne veux disputer avec personne sur ce chapitre. Tout ce qu'on peut en dire selon mon petit sentiment, c'est que l'ouvrage est utile et ordonné ; mais cependant qu'on pourrait en faire un aussi beau, sans avoir recours à la magie.

Si, au contraire de Voltaire, Holberg ne semble pas avoir d'objection particulière à formuler sur certains de ces préceptes, c'est qu'ils lui semblent procéder d'un humanisme convenu. En tant que « roman moral [*moralisk roman*] », le *Télémaque* n'est pas « un chef-d'œuvre [*et mesterstykke*] » parce qu'il n'est gère « *original* » ; on peut en ce sens suspecter la réputation de « ce célèbre roman [*denne navnkundige roman*] » d'être surfaite.

Holberg, en rappelant qu'il a « un goût bien à lui [*en egen smag*] », souligne que Fénelon et lui ont des sensibilités de romancier très différentes. Si Fénelon se défendait de toute intention satirique dans le *Télémaque*, Holberg avait construit en 1741 son propre roman moral, *Nicolaii Klimii iter subterraneum*, sur le modèle satirique des aventures du Gulliver de Swift. Holberg croit visiblement au pouvoir heuristique de la fiction satirique, qui commande une lecture distanciée et méfiante (sur le modèle de Lucien). Il n'est pas par

⁵¹ LHS : « Forberedelse », *Moraliske Tanker* (1744), pp. 4-5 ; traduction française : Ludvig Holberg, « Discours préliminaire », *Pensées morales*, trad. J. B. D. R. D. P. [Jean Blaise Des Roches de Parthenay], Copenhague, E. H. Berling, 1749, t. I, (non paginé).

principe hostile aux « règles et maximes [*regler og maximer*] » de la morale, mais considère que celles-ci ont leur genre désigné : le recueil de pensées morales (celui des *Maximes* de La Rochefoucauld ou de ses propres *Moralske tanker*). Voilà pour la matière (*materie*) du *Télémaque*.

Qu'en est-il alors du style (*stil*) de cet ouvrage ? Il serait « excellent en poésie [*fortreffelig udi poësie*] » : là où Voltaire voyait en Fénelon un prosateur accompli (qui devrait servir de modèle aux traducteurs de poésie épique), Holberg voit un poète qui s'ignore, dont la manière d'écrire est « rebutante dans le style libre [*modbydelig udi solut stil*] ». Par *style libre*, il faut entendre, comme l'a fait le traducteur en 1749, la *prose*. L'expression danoise *solut stil* est un calque de la *soluta oratio* cicéronienne, qui désigne une éloquence affranchie des *numbres* (*numeri*), c'est-à-dire du rythme mesuré des vers⁵². Fénelon, pour Holberg, est un poète qui s'est trompé de genre, ce qui empêche le *Télémaque* d'atteindre au genre de perfection formelle qu'on lui prête habituellement. Relisant, sur les instances d'un correspondant mécontent⁵³, le *Télémaque*, il maintient ses conclusions :

Thi at bekende sandhed, da har jeg denne gang ikke kunnet komme videre med bogens læsning, hvilken jeg vil overlade andre, som således har foreløket sig i dette skrift at de agter det højere end Homeri og Virgiliï poemata. Hvis autor havde udført Telemachs rejse på vers, havde læsningen været mig mere tålelig. Men intet kan i mine tanker være mere anstødeligt end i solut stil, helst på et sprog som ingen affektation lüder, overalt at finde sådan højtravenhed, især såsom argumentum ikke er af den vigtighed som Homeri.⁵⁴

Car pour dire la vérité, je ne suis pas parvenu cette fois à pousser plus avant la lecture de cet ouvrage, que j'abandonne à ceux qui sont tombés en amour avec cet écrit au point qu'ils le placent plus haut que les poèmes d'Homère et de Virgile. Si l'auteur avait écrit le voyage de *Télémaque* en vers, la lecture m'en aurait été supportable. Mais rien n'est à mon sens plus insupportable que de trouver en prose, surtout dans une langue qui ne souffre nulle part aucune affection, de trouver dans l'ensemble tant de pompe, d'autant que l'argument n'est pas de la même envergure que celui d'Homère.

⁵² Cette liberté prosodique est une des caractéristiques de l'atticisme oratoire ; cf. Cicéron, *Orator*, trad. Albert Yon, Paris, Les Belles lettres, 1964 (XIX, 64 ; XXIII, 77 ; LII, 174 ; LV, 183-184 ; LXIV, 57, 192, 215).

⁵³ « Du lægger mig i din sidste skrivelse til last at jeg i fortalen til mine Moralske tanker taler med koldsindighed om Telemachs adventures, da det dog er et skrift som af alle nationer er højt agtet og anset som et stort mesterstykke. » : LHS : « Epistel 88 », *Epistler*, t. II (1748), p. 53.

⁵⁴ Idem, p. 51.

À la question du style s'ajoute maintenant une analyse détaillée de la *fable* (*argumentum*) du poème, que rejoindra celle des *specialia* (les *parties*), toujours pour la même conclusion : le *Télémaque* n'est pas épique, même s'il le voudrait bien.



Le *Télémaque*, malgré ses indiscutables mérites (il est « utile et ordonné [*et nyttigt og sirligt værk*] »), n'est donc un chef-d'œuvre sur aucun plan : c'est finalement un livre qu'il n'était, littéralement, « pas sorcier » d'écrire (« *sådan, som kan gøres uden trolldom* »). Dans cette pointe (très) ironique réside aussi l'embryon d'une vraie critique : si l'ouvrage est défectueux sur des critères évaluatifs comme le style ou la matière, c'est peut-être aussi que son auteur n'était pas non plus *inspiré*, au sens le plus surnaturel du terme.

2.5. *Télémaque* ou le quasi-poème épique (Jabłonowski, 1726 ; Krasicki, †1804)

Si Krasicki s'excusait de mentionner la *Poétique* dans la première partie de *O rymotwórstwie i rymotwórcach* parce qu'elle était en prose, il classe en revanche sans sourciller Fénelon parmi les poètes français de la cinquième partie.

Okoliczności życia tego sławnego męża wiadome są; nie wiele się rytmów jego zostało; te które zwięzłe obowiązki człowieka każdego opowiadają, godne szacunku. Dzieło nieśmiertelne Telemaka, lubo prozą pisane, najznamienitszym wieków naszych poematem nazwać się może. Jakoż go wierszem na nasz język przetłóżył Jan Jabłonowski wojewoda ruski.⁵⁵

Les circonstances de la vie de cet homme célèbre sont bien connues ; il ne nous reste pas beaucoup de ses vers ; ceux qui exposent avec concision les devoirs de chacun sont dignes d'estime. Le *Télémaque*, œuvre immortelle, quoique écrit en prose, peut porter le titre de plus remarquable poème épique de notre époque ; Jan Jabłonowski, palatin de Ruthénie, l'a traduit en notre langue en vers comme s'il en était un.

⁵⁵ RiR, p. 328.

Il n'est pas certain que ses quelques vers survivants (« *nie wiele rytmów* ») suffisent à valoir le titre de poète à Fénelon⁵⁶, même si leur vocation parénétiq ue (plus, semble-t-il, que leur qualité poétique) leur vaut l'estime de Krasicki (qui est un moraliste catholique dont le rationalisme philosophique suppose l'observance religieuse – « *Na co rozum, dar boży, jeśli bluźni dawcę?* [À quoi bon la raison, don divin, si elle blasphème qui la donne ?]⁵⁷ »). Mais de manière toute aristotélicienne, Krasicki considère que le vers n'est qu'un critère accessoire de la poésie, qui tient avant tout à la nature du sujet et à sa mise en œuvre. C'est l'occasion, dans son dictionnaire *Zbiór potrzebniejszych wiadomości*, d'une mise au point sur le mot « *rymo-piśtwo* » (qu'il décompose pour l'occasion) : l'écriture en vers.

*Słowo polskie rymo-piśtwo nie obejmuje całego obrazu, który się w myśli wznieca przez słowo greckie poezja; rym być może bez poezji, kiedy albo rzecz nie poetycka, albo nie poetyckim duchem i językiem śpiewana. Co są szaty dla ciała ludzkiego, które okrywają i zdobią, to jest rym dla poezji.*⁵⁸

Le mot polonais *rymo-piśtwo* ne rend pas complètement le tableau que le mot grec *poésie* suggère à l'esprit ; la rime peut exister sans poésie, quand on chante un sujet non poétique, ou privé de souffle et de langage poétiques. Ce que les vêtements, qui le recouvrent et l'ornent, sont au corps de l'homme, voilà ce qu'est la rime à la poésie.

En termes aristotéliciens, Fénelon est donc plutôt poète par les fictions qu'il crée et qui sont animées du souffle poétique et, dans une certaine mesure, du *langage* poétique, qu'il n'est romancier par le vers qu'il n'emploie pas. (On peut au tout début du 19^e siècle retrouver des jugements de ce genre en France ; Philippon de la Madelaine (1734-1818) écrit ainsi en

⁵⁶ Les vers « qui décrivent les devoirs de l'homme » sont probablement les maximes en quatrains de « La Sagesse humaine, ou portrait d'un honnête homme », que Jacques Le Brun ne reproduit pas dans son édition de la Pléiade. Elles avaient été publiées à la suite des *Directions pour la conscience d'un roi* (La Haye, Jean Neaulme, 1747, pp. 99-102) et reprises à partir de là dans différentes éditions des œuvres de Fénelon (par exemple : *Œuvres de M. François de Salignac de la Mothe Fénelon*, Paris, François-Ambroise Didot, 1787, t. III, pp. 532-534) ; signalons aussi l'*Ode sur l'abbaye de Langeron*, publiée à la fin de l'édition du *Télémaque* donnée par son petit-neveu en 1717. Nous n'avons pas tracé le cheminement de ces vers jusqu'en Pologne : mais comme l'atteste le texte de Krasicki, la célébrité de Fénelon y était largement parvenue ; sur le plan éditorial, les *Zabawy przyjemne i pożyteczne* de Józef Epifani Minasowicz (1718-1796) avaient par exemple publié divers opuscules de Fénelon – cf. e.g. dans le volume VI (Warszawa, 1772), les preuves de l'existence de dieu (pp. 100-131) ou « Aristonoüs » (pp. 197-220) ; peut-être ce poème moral a-t-il trouvé en Pologne un traducteur (dont ne ferait alors pas état Estreicher). Notons enfin que notre archevêque Krasicki est lui-même l'auteur d'un poème adressé à son frère sur les devoirs du citoyen : « *O obowiązkach obywatela, do mego brata* », *Przydatek do opisanja podróży do Biłgoraja*, Warszawa, Drukarnia nadworna J. K. Mości, 1787, non paginé.

⁵⁷ Ignacy Krasicki, « Przystroga młodemu », *Satyry, DIKENZ*, t. I, p. 345.

⁵⁸ Ignacy Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych*, Warszawa-Lwów, Gröll, 1781, t. II, p. 378.

1804 de Fénelon : « une ode assez faible, et quelques vers qui ne sont qu'aisés, montrent qu'il savait être versificateur ; mais la prose du *Télémaque* fait voir qu'il aurait pu être poète⁵⁹ ». Ces fictions, par ailleurs, sont d'une qualité qui fait du *Télémaque* un poème exemplaire, voire « le plus remarquable de notre époque [*najznamienitszym wieków naszych*] ».

Le choix du traducteur Jan Stanisław Jabłonowski (1669-1731) apporte une caution à cette interprétation. Certes, traduire en vers le *Télémaque* représente un écart par rapport à l'original (que Krasicki signale par *jakoż*, « comme »), mais constitue aussi une décision qui clarifie une ambiguïté générique. À lire le titre de Jabłonowski, il semble qu'il ait lui aussi été sensible à la force poétique de la fiction de Fénelon :

*Historia Telemaka syna Ulisesa króla greckiego Itaku, który ojca swojego z pod Troi błądzącego szukał. Drogi, ekspedycje, awantury jego, dziwne i różne przez jednego wybornego Autora w języku francuskim mądrym konceptem solute wypisane i drukowane a zaś polskim wierszem w książkę dziesięć przetłumaczone.*⁶⁰

Histoire de Télémaque, fils d'Ulysse, roi grec d'Ithaque, qui chercha son père, lequel errait depuis son départ de sous les murs de Troie, [contenant] ses voyages, expéditions, aventures, tous curieux et variés, *solute* composés et imprimés en français selon un sage dessein, et depuis traduits en dix livres en vers polonais.

Le redoublement du titre, qui insiste sur les « voyages, expéditions et aventures » de Télémaque, rappelle les tempêtes et les aventures qu'un regard superficiel associe, selon Batteux, à l'épopée : il s'agit comme d'un contenu générique définitoire. On objectera que ce n'est sans doute pas suffisant, et qu'à l'époque où Jabłonowski traduit, bon nombre de romans (qu'il s'agisse du roman baroque influencé par les modèles grecs ou des tout récents *Voyages de Gulliver*) consistent essentiellement en voyages, expéditions, aventures et tempêtes.

À ce premier facteur, que l'on pourrait appeler la topique narrative, s'ajoutent deux autres éléments. Le premier est le lien fermement établi avec la matière troyenne, puisque le père du héros a combattu « *pod Troi* [sous les murs de Troie] ». Le second est le traitement du récit. Jabłonowski identifie d'abord chez Fénelon un « *mądry koncept* » – ce dernier mot recouvrant, selon Trotz, « la pensée, l'invention » : il y a chez Fénelon quelque

⁵⁹ Louis Philipon de La Madelaine, « Fénelon », *Dictionnaire portatif des poètes morts depuis 1050 jusqu'à 1804*, Paris, Capelle et Renand, 1805, p. 185.

⁶⁰ Fénelon, *Historia Telemaka*, trad. Jan Stanisław Jabłonowski, Sandomierz, drukarna J. K. M. Collegium sandomierskiego Societatis Jesu, 1726.

chose de ce souffle poétique de l'invention, qui est la marque des vrais poètes. Enfin, le récit est conduit « *solute* », soit, en latin (l'insertion macaronique soulignant la dimension technique de la précision), *librement*. Cette liberté est celle d'un style aisé, non forcé, et en particulier non sujet aux nombres oratoires ou métriques⁶¹. Le *Télémaque* est écrit dans une prose fluide laquelle, est « à son tour [zaś] » traduite en vers ; le traducteur souligne son initiative, que légitiment le thème et les épisodes du récit de Fénelon. S'il n'affirme pas qu'il s'agit d'un poème épique, il se comporte en tout cas vis-à-vis du *Télémaque* comme envers un quasi-poème ; et il accumule assurément dans son titre assez de raisons de classer le *Télémaque* du côté de l'épopée.

Malgré cette caution et le ton affirmatif de RiR, Krasicki était pourtant conscient du caractère contestable de ce classement du *Télémaque*. Revenant sur la question dans le chapitre des *Uwagi* consacré aux romans (« *romanse* »), il examine la « querelle [sprzeczka] » durable entre les partisans de l'un et l'autre classement :

*Dotąd jest sprzeczka, czyli Telemaka, w liczbę poematów, czyli romansów włożyć; zdaje się jednak, iż zbliżąc się ku tym obudwom pisania sposobom, właściwie do żadnego nie należy. Więcej zachowuje w sobie żywości w wyrazach i składu, niż je prosta powieść mieć może; nie dochodzi jednak tego wytworu i osnowy, które poematom zwłaszcza heroicznym są przyzwoite. Niech nakoniec będzie rytmem, lub powieścią; dzieło to z wynalazku, układu, wyrazów i użyteczności, między pierwszymi kłaść należy. Cyropedią Xenofonta chcą niektórzy równać z Telemakiem: cel obudwóch, prawda, że jest jednaki, ale Cyropedia bardziej zmierza ku powieści historycznej, a żywości wyrazów i wyobrażenia, potrzebnej i właściwej rymotwóratwu, w sobie nie ma.*⁶²

Il existe encore aujourd'hui une querelle pour savoir s'il faut compter le *Télémaque* au nombre des épopées ou des romans ; il semble cependant que, tout en se rapprochant de chacun de ces deux genres, il n'appartienne en propre à aucun. Il présente davantage de vivacité dans l'expression et de proportion dans les parties que ne peut en accepter un simple roman ; il n'atteint cependant pas à cet achèvement et cette intrication qui conviennent aux poèmes héroïques. Qu'enfin il soit poème ou roman, cet ouvrage, par son invention, sa construction, son style et son utilité, doit y figurer parmi les premiers. Certains veulent comparer la *Cyropédie* de Xénophon au *Télémaque* : il est vrai que le but de ces deux ouvrages est le même, mais la *Cyropédie* tend davantage vers le roman historique, et n'a pas cette vivacité dans l'expression et les images qui est nécessaire et propre à la poésie.

Il semble assez prévisible de la part de Krasicki, après avoir identifié une alternative apparemment radicale, de refuser de prendre complètement parti pour l'une ou l'autre solution ; et la manière dont il tranche finalement la « querelle » en insistant sur l'excellence

⁶¹ Cf. Cicéron, Orator, XXIII (77), pour qui un style *solutus* fait partie de l'atticisme.

⁶² Ignacy Krasicki, « Romanse », *Uwagi, DIKENZ*, pp. 389-390.

propre du *Télémaque* qui transcende les catégories génériques ressemble, pour le coup, à une sorte de « critique immanente ».

Le poéticien ne disparaît cependant pas complètement de ce jugement. L'introduction de l'exemple de la *Cyropédie* vient relancer le débat à peine tranché : il s'agit de montrer que la *Cyropédie* n'est, pour sa part, *pas du tout* une épopée, et qu'elle appartient *proprement* au genre du roman historique. Le fait que le *Télémaque* soit inclassable ne remet pas en cause la validité, dans la plupart des cas, du classement, qui s'exprime d'une manière assez systématique : d'une part, le genre romanesque (*romanse*) et une de ses espèces (le roman historique, *powieść historyczna*), et d'autre part la poésie (*rymotwórstwo*) et une de ses espèces (le poème héroïque, *poemat heroiczny*).

Ce cas singulier permet par ailleurs de préciser les frontières du roman et de l'épopée selon Krasicki. Si le *Télémaque* peut prétendre être l'un ou l'autre au nom « de l'invention, de la construction, de l'expression et de l'utilité [*z wynalazku, układu, wyrazów i użyteczności*] », c'est que ces différentes qualités appartiennent en commun aux deux genres. L'invention définit la fiction ; la structure (la construction), le plan qui organise le récit, et l'utilité est celle qu'exige Horace. La question du style (littéralement, *les expressions*, « *wyrazy* ») est la plus sensible, dans la mesure où la différence entre le roman et l'épopée à cet égard est essentiellement de degré : le *Télémaque* possède trop de « vivacité dans l'expression [*żywość w wyrazach*] » pour être un roman, et la *Cyropédie* pas assez de « vivacité d'expression [*żywość wyrazów*] » pour être un poème. Au roman semble donc associé le style moyen, et l'un de ses critères pourrait être la *simplicité* (et « *prosta powieść* » serait alors « le roman dans sa simplicité » plutôt qu'un « simple roman »).

C'est, par ailleurs, la seule propriété intrinsèque que ce passage permet de prêter au roman. Ce genre n'est effectivement défini que *négativement* : les œuvres qui en relèvent ne présentent pas l'équilibre des parties (*skład*), ni l'imagerie (*wyobrażenie*), ni l'intrication (Trotz, pour *osnowa*⁶³), ni l'achèvement (*wytwór*) propres à la grande poésie.

⁶³ Nous dirions quelque chose comme « mise en intrigue ». On dit, dans le français du 18^e siècle, qu'une œuvre de fiction est bien intriguée, ou bien intriquée.



Au regard de tous ces critères, le vers est effectivement secondaire. Le roman est, au mieux, l'esquisse de l'épopée (la *Cyropédie* atteste que le roman aussi peut se nourrir de l'histoire), mais il est, de manière générale, une espèce inférieure de récit, au sens où il se distingue essentiellement de l'épopée par une possession *moindre* d'un certain nombre de traits qui sont, dans l'ensemble, communs aux deux genres (ce que souligne le vocabulaire de Krasicki : l'équilibre des parties, *skład*, est pris comme une variété supérieure de la composition, *układ*). La simplicité est donc bien, d'une certaine manière, la qualité propre du roman, en ce qu'il n'a pas besoin de posséder la *complexité* propre à l'épopée (qu'il s'agisse, dans le cas de l'*osnowa*, de la complexité de son intrigue, ou dans celui du *wtywór*, de la complexité de la tâche même de l'écriture). Le roman et l'épopée sont donc inscrit dans une sorte de continuité hiérarchisée.

Il importe par ailleurs de noter que le *Télémaque* (s'il devait être un roman) et la *Cyropédie* appartiennent à la meilleure sorte de romans, en vertu de leur « but commun [cel... jednaki] » (l'édification de la jeunesse). Le genre romanesque est en effet inégal : « il existe de nombreux genres de roman, et il convient donner la première place à ceux qui mènent à la vertu et aux bonnes mœurs [Wielorakie są rodzaje romasów: pierwsze miejsce takowym dać należy, które ku cnocie i obyczajności wiodą]⁶⁴ ». Parmi ces romans, on compte le *Gil Blas* (1715-1735) d'Alain-René Lesage (1668-1747) et *Le Doyen de Killerine* (1735-1740) de l'abbé Prévot (1697-1763), « parmi un trop petit nombre de romans français [Idzego Blasa, Dziekana z Keleryny, i inne w mątej nader liczbie] » ; mais « la prééminence en ce genre

⁶⁴ Ignacy Krasicki, « Romanse », *Uwagi, DIKENZ*, p. 389.

revient encore aujourd'hui aux Anglais [*Angielezycy w tym rodzaju pisma pierwszeństwo dotąd sprawiedliwie trzymają*]⁶⁵ », c'est-à-dire à Fielding, Richardson et Oliver Goldsmith.

On ne s'étonnera pas que Krasicki, qui travailla à son *Pan Podstoli* de 1776 à sa mort⁶⁶, ait accordé autant d'importance à la fonction morale du roman. Il est en revanche intéressant de constater que le genre romanesque, ainsi défini, peut accueillir « les fables et les paraboles, dont c'est le louable but, sous l'apparence du divertissement, de receler des leçons profitables [*można w ich [t.j. romansów] liczbie kłaść przypowieści i bajki, których jest cel chwalebny, pod zabawy postacią mieścić zbawienne nauki*]⁶⁷ ». Le théoricien et le fabuliste se recourent ici d'autant plus visiblement que le recueil de fables de 1779 s'intitulait, précisément, *Bajki i przypowieści* [*Fables et paraboles*].

L'apologue est par ailleurs probablement le meilleur genre pour abolir le critère métrique, dans la mesure où sa longue tradition remonte à la prose ésoquienne :

*to pewna, iż bajki jego [t.j. Ezopa] pierwszymi są w rodzaju swoim, i lubo nie wierszem pisane, że niezliczonych i tłumaczeń i naśladowań były przyczyną, sprawiedliwie się na czele tego rodzaju pisma kłaść powinny.*⁶⁸

il est certain que les fables d'Ésope sont les premières en leur genre, et que, parce qu'elles furent (quoiqu'elles ne soient pas écrites en vers) la source d'innombrables traductions et adaptations, elles doivent en toute justice se retrouver à la tête de ce genre.

Krasicki ne prétend pas que le roman soit *réductible* à la fable (laquelle est, normalement, animalière – « *powieść zwierzętom pospolicie przywłaszczona*⁶⁹ »), comme Dacier le suggérerait de l'épopée. En revanche, il marginalise le critère du vers au point de suggérer une nouvelle typologie du récit littéraire (*powieść*), allant de la fable à l'épopée en passant par le roman, qui n'est pas sans rappeler la progression de Batteux « du petit au grand ».



⁶⁵ Idem, p. 390.

⁶⁶ Ce roman, dont Krasicki publia la première partie en 1778 et qu'il laissa achevée à sa mort (Dmochowski publia la troisième partie inachevée en 1803 dans les *Dzieła*), suit la vie du *podstoli* (office nobiliaire diversement traduit par *échanson* ou *sous-panetier*), qui incarne l'idéal krasickien de la noblesse terrienne et décrit différents aspects d'une vie morale, économique et politique réussie.

⁶⁷ Ignacy Krasicki, « Romanse », *Uwagi, DIKENZ*, p. 389.

⁶⁸ *RiR*, p. 40.

⁶⁹ *RiR*, p. 39.

Le *Télémaque* pose visiblement un problème au poéticien Krasicki, pour qui il constitue comme un objet littéraire non identifié. L'existence du *Télémaque* ne semble cependant pas remettre en cause des catégories génériques dont les exigences structurelles et stylistiques semblent plutôt bien identifiées (on pourrait ajouter qu'il ne peut de toute façon exister des objets non identifiés que s'il existe, par ailleurs, des catégories permettant d'identifier au moins certaines classes d'objets). La principale incidence du conflit générique entre le roman et l'épopée sur Krasicki semble être une indifférence (totalement aristotélo-compatible) envers le critère de la versification, qu'il généralise à la classe des genres narratifs.

2.6. Le *Télémaque* et la porosité des genres

La querelle du *Télémaque* prouve que les catégories génériques sont, au mieux, poreuses. Un nominaliste pourra y voir la preuve qu'elles ne sont que la projection de ressemblances entre les œuvres (de chose à chose), et non la reconnaissance de propriétés partagées, puisque quand une œuvre ressemble trop à l'un ou l'autre genre, on ne sait plus ou le classer. Cependant le plus nominaliste de nos auteurs, Voltaire, est un de ceux qui excluent le plus définitivement le *Télémaque* des rayonnages de la bibliothèque épique, quand Krasicki, à la fin d'un siècle où le roman semble triompher de l'épopée, l'y laisserait bien. Ce cas-limite met en évidence l'intrication des questions de catégorie et des questions axiologiques. Que Fénelon ait écrit « *poema* » dans sa lettre faute d'un mot latin pour *roman* ou parce qu'il estimait réellement avoir composé une épopée, il est clair que le *Télémaque* est conçu dans un contexte qui ne doit rien au roman médiéval, et entretient, par la gravité de son ton, peu de lien avec les éléments les plus romanesques du corpus épique – les « fables comiques » de l'Arioste *e.g.*

3. OUVERTURE : PEUT-ON ÊTRE ROMANCIER ET POÈTE ÉPIQUE ?

Le débat sur le *Télémaque* est un cas de conflit de frontières entre l'épopée et le roman où les critiques assignent à l'un ou l'autre genre, en fonctions de différents critères, un texte ambigu : le but de l'opération est de décider si Fénelon est romancier ou poète épique. À l'inverse, trois des poètes de notre corpus sont à la fois poètes épiques et romanciers (ils ont tous été, d'ailleurs, poètes épiques avant d'être romanciers) : Holberg avec *Nicolaii Klimii*

iter subterraneum (*Le Voyage souterrain de Niels Klim*, 1741), Voltaire avec la série des contes philosophiques (qui commence avec *Zadig* en 1747-1748, et bien sûr *Candide* en 1759). Les deux auteurs viennent à la narration romanesque une vingtaine d'année après la narration épique : le changement de genre définit les étapes d'une carrière littéraire. À l'inverse, Krasicki publié son premier roman, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* (*Les Aventures de Nicolas L'expérience*), en 1776, soit un an après la *Myszeis* ; sa carrière romanesque démarre quasiment en même temps que sa carrière épique, et l'accompagne : le poème héroïcomique de la *Monachomachia* (*La Guerre des Moines*) et son pendant, l'*Antimonachomachia*, sont contemporains des romans *Pan Podstoli* (*Monsieur l'échanson*) et *Historia* (*L'histoire*) – tout cela publié en 1778.

On laissera pour l'instant le cas de Krasicki de côté, pour se concentrer sur Voltaire et Holberg. Les deux genres épique et romanesque sont distinctement séparés dans leurs carrières, et l'on peut supposer que ces formes n'ont pas, chez eux, la même fonction.

3.1. De la *Henriade* à *Candide*

Le cas de Voltaire semble particulièrement clair. Si *La Henriade* comme *Candide* cherchent tous deux à promouvoir un esprit de tolérance, ils le font par des moyens très différents : le sérieux admiratif de l'épopée avec les ressources du grand style pour l'une, la désacralisation constante d'un roman ironique pour l'autre ; l'une est un modèle positif, l'autre un modèle négatif de la réflexion voltairienne. Les deux ne sont d'ailleurs pas incompatibles. La naïveté de *Candide* est aussi ce qui lui permet d'entretenir sa capacité d'admiration : « il respectait Homère, il aimait un peu Milton⁷⁰ », et en cela s'oppose au « seigneur Pococurante, noble vénitien », caricature de l'Italien et du connaisseur, qui ne retient de Milton que ses défauts et considère *Paradise Lost* comme un « poème obscur, bizarre et dégoûtant⁷¹ ». L'ironie est aux dépens de Pococurante, incapable de s'abandonner à un texte dont l'irrégularité formelle et morale l'obnubile. Arrivé, en ce chapitre XXV, près du terme de ses voyages, *Candide* est aussi devenu un bon lecteur, relai d'un Voltaire qui, lui aussi, respecte Homère et aime (sans doute plus qu'un peu) Milton. Il ne faut donc pas négliger, dans l'œuvre voltairienne, la puissance des modèles littéraires (Homère, Milton) ou éthiques (Henri IV, Charles XII) en affirmant comme Pierre Bayard

⁷⁰ Voltaire, *Candide*, éd. Jean Goldzink, Paris, Garnier Flammarion, « GF » n° 1290, p. 124.

⁷¹ Ibid.

un peu trop vite que l'épopée n'est évidemment pas « le genre [...] de Voltaire, le moins prédisposé, par son esprit critique, à composer de la poésie hagiographique⁷² ». C'est, d'une part, ignorer les subtilités du genre épique qui, s'il est porteur d'admiration, l'est aussi d'une certaine idée de l'équité poétique – cela générant effectivement des « difficultés d'écriture » ; et d'autre part, c'est nier chez Voltaire une capacité d'admiration et un désir d'accomplissement formel dont témoigne la *Henriade*.

Ce qui gêne ici P. Bayard est l'évidente volonté de conformité classique qui imprègne la *Henriade*. Pour lui,

Voltaire finit ainsi, perdu dans l'académisme et dans sa vénération pour les Anciens, par se fermer la possibilité d'un travail historique et par s'interdire tout ce qui, réflexion philosophique et ironie mêlées, donnera plus tard à sa voix, dans ses meilleures œuvres, toute son originalité⁷³.

Il y a là un finalisme biographique qui néglige à la fois le conservatisme esthétique de Voltaire (dont témoigne encore, dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, sa vision des genres dramatiques) et le rôle formateur de la *Henriade* dans l'identité littéraire voltairienne. P. Bayard est un héritier du *Parallèle* de Batteux au 21^e siècle : dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, il entend rapprocher la *Henriade* d'un modèle qui définit un canon. Mais alors que pour Batteux, ce modèle est le parangon du genre épique français (le *Lutrin*), pour Bayard, c'est le parangon du style voltairien (*Candide*). Ce dernier suggère ainsi d'injecter dans la *Henriade* quelque chose de « l'ironie si particulière des contes, et en particulier de *Candide*⁷⁴ » *via*, per exemple, « l'évocation, voire l'invention, de quelques crimes du futur souverain noircirait heureusement un tableau dont la naïveté ne convient pas au sens voltairien du relatif⁷⁵ » (et de suggérer que, plutôt que de nourrir les Parisiens qu'il assiège, Henri ferait mieux de les empoisonner).



Paradoxalement Batteux, tout critique qu'il soit à la *Henriade*, comprend mieux le projet épique voltairien que P. Bayard. Quoique Voltaire propose une définition minimaliste et largement relativiste de l'épopée, il entend cependant produire un ouvrage

⁷² Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Les Editions de Minuit, « Paradoxe », 2000, p. 29.

⁷³ Idem, p. 51.

⁷⁴ Idem, p. 138.

⁷⁵ Ibid.

qui s'apprécie par son dehors : une forme, un canon et un public. À l'inverse, P. Bayard cherche, à l'aide des outils de la psychanalyse, à travailler le texte de l'intérieur. Son approche a le mérite de révéler une différence entre l'épique et le romanesque au 18^e siècle. Alors que le roman ironique est, pour P. Bayard, un pur lieu de proposition, l'épopée est porteuse d'attentes codifiées par le canon et les règles – ce qui ne veut pas dire que cette forme ne peut pas être un lieu de proposition éthique (et l'on peut même penser qu'elle est un lieu de proposition d'autant plus forte que l'éclairage qu'elle jette sur le monde est présenté dans une forme noble et codifiée). Le problème de Voltaire avec la *Henriade*, en ce sens, est moins de ne pas avoir réussi à y présenter des idées qui sont les siennes (ce qu'il y fait assez bien, en réalité) que de ne pas avoir su le faire dans les règles, et d'avoir ainsi affaibli son propos aux yeux savants d'un public qui considérerait que la portée éthique d'un texte est d'abord liée à l'efficacité de la forme où il s'inscrit. Contrairement à ce que suggère P. Bayard, la tiédeur (voire l'hostilité) de certains critiques à l'égard de la *Henriade* tient moins à son incapacité à innover qu'à un désir peut-être trop visible de s'affranchir des lois du genre.

3.2. Quand un tigre nous parle d'Homère : Holberg moderne ?

Le héros du roman de Holberg, Niels Klim, raconte à la première personne comment il a décidé, après ses études, de conquérir la gloire en réalisant l'ascension du Fløyen (le volcan qui domine la Bergen natale de Holberg). Il chute dans le cratère, découvre que la terre est creuse et contient un système solaire miniature, devient satellite de la seule planète de ce système et, poussé hors de son orbite par un hippogriffe, chute sur la planète. Il finit par être exilé dans les *Terræ Paradoxæ* du *firmamentum*, qui est effectivement *ferme*, étant la surface intérieure, concave, de la Terre. Là, dans le royaume de Mézendore, il séjourne parmi les Tanaquites (lesquels « sont des tigres raisonnables [*tigres erant rationales*]⁷⁶ »), et découvre dans la bibliothèque de l'un d'entre eux le journal de voyage d'un certain Tanien, dont on ne sait rien (même le nom n'est pas sûr : « *quod nomen creditur fictum* »), intitulé : « *Itinerarium Taniani [...] super terram, sive descriptio regionum ac terrarum maxime vero*

⁷⁶ Ludvig Holberg, *Nicolai Klimii iter subterraneum novam telluris theoriam ac historiam quintæ monarchiæ adhuc nobis incognitæ exhibens ex bibliotheca B. Abelini, Hafniæ, 1741, p. 291* ; traduction : *Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain, contenant une nouvelle théorie de la terre, et l'histoire d'une cinquième monarchie inconnue jusqu'à présent. Ouvrage tiré de la bibliothèque de M. Abelin, trad. Eléazar de Mauvillon, Copenhague, Jacob Preuss, 1741, p. 292.*

Europæarum [Voyage de Tanien [...] sur la Terre, ou description des régions surterreines, et en particulier de l'Europe] », qu'il lit « *ex interpretatione Tanachitici ducis, perillustris, strenui ac generosi domini Tomopoloki* ». Et dans ce journal, traduit par les bons soins de Klim lui-même en latin, on peut lire ce compte-rendu de la littérature terrestre :

*Inter literarum cultores maxime aestimantur ii, qui naturalem vocum ordinem ita invertunt, ut id, quod in se planum et perspicuum erat, obscurum ac involutum reddatur. Dicuntur hi poetae, et vocum ista delocatio Poesis. At, in sola styli perversitate non consistit virtus poetae, requiritur, ut summe simul mendax sit. Hinc divino fere honore colitur antiquus Poeta Homerus, cum in utraque arte excelluerit. Hunc in phrasibus evertendis, ac in veritate pervertenda multi imitantur, nemo vero affectus est.*⁷⁷

Parmi les gens de lettres, on estime surtout ceux qui renversent tellement l'ordre des mots, qu'ils rendent obscur et embrouillé ce qui était clair et évident. Ces gens-là sont communément appelés poètes, et ce renversement de mots, *poésie*. Mais le mérite d'un poète ne consiste pas seulement dans la bizarrerie du style, il faut encore qu'il soit grand menteur. C'est pour cela qu'on rend des honneurs presque divins à l'ancien poète Homère, qui excella dans les deux points en question. Plusieurs ont voulu l'imiter, renverser, comme lui, les phrases, et détruire la vérité de fond en comble, mais personne n'a pu l'atteindre, ni l'égaliser en cela.

Le caractère délibérément rocambolesque des aventures qui ont amené Niels Klim à pouvoir lire ce paragraphe offre un contraste frappant avec le ton et la teneur qu'on y trouve. Le ton est sobre, et le propos est une condamnation sans appel de la poésie en général et des poèmes homériques en particulier, sur les deux chefs de la diction et la fiction. Chacune est comprise comme une corruption de données existantes : la diction, assimilée à une pratique stylistique retorse qui vise délibérément l'obscurité, est « perversion du style [*perversitas styli*] », quand la fiction est « perversion de la vérité [*veritate pervertenda*] ». La « parole fictive (celle des poètes) » est ainsi assimilée à une « parole feinte⁷⁸ », c'est-à-dire captieuse et, en définitive, malhonnête : le poète est « *summus mendax* », menteur par excellence. Que l'imitation d'Homère soit perçue par les hommes comme un titre de gloire est moralement peu défendable, mais il semblerait que la vérité ait résisté aux tentatives de ces émules en obscurité.

Le propos de Tanien est clairement d'un Moderne marqué par la querelle d'Homère. On y entend des échos de cet adaptateur hypercritique d'Homère que fut Antoine Houdar

⁷⁷ Idem, p. 311 ; idem, pp. 321-322.

⁷⁸ Termes empruntés à Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique » in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, « Points », p. 91

de La Motte – ou bien d'un autre romancier, Montesquieu, dont le Persan Rica entend dire, en visitant la bibliothèque de Sainr-Victor :

« Ce sont ici les poètes, me dit-il ; c'est-à-dire ces auteurs dont le métier est de mettre des entraves au bon sens, et d'accabler la raison sous les agréments comme on ensevelissait autrefois les femmes sous leurs ornements et leurs ornements. Vous les connaissez ; ils ne sont pas rares chez les Orientaux, où le soleil plus ardent semble échauffer les imaginations mêmes. »⁷⁹

Tout comme Tanién, le mépris des poètes pour les règles du « bon sens » (fiction) ; la dissolution du sens dans les artifices de la langue (diction), qu'illustrent le premier rayonnement rencontré : celui des « poèmes épiques ».

Une telle satire ne choque pas dans le roman de Montesquieu. Il décrit de manière caustique mais véridique l'état des lettres en France dans les années 1720, et la critique bien informée est autorisée par le regard étranger du Persan. Mais de la part de Holberg, ce propos peut surprendre. Non seulement le Danois est aussi poète épique, mais encore il l'est d'une façon beaucoup moins revendicatrice que Voltaire, et témoigne d'un goût régulier qui le rapproche plutôt de Pope. Inversement, au contraire des *Lettres persanes* ou de *Candide*, son roman est profondément invraisemblable – on y trouve même un hippogriffe sorti tout droit de l'*Orlando*. Si le latin de Holberg est limpide, notre auteur est là lui aussi *summus mendax*. Peut-on dénoncer l'invraisemblance d'Homère dans un roman invraisemblable ?

Le roman de Holberg partage les choix esthétiques de *Gulliver's Travels* (1721) de Jonathan Swift : à l'ironie et à la satire qui sont présentes dans des romans plus ou moins réalistes (comme les *Lettres persanes* ou *Candide*) s'ajoute un univers merveilleux et symbolique où se combinent l'imaginaire contemporain des voyages d'exploration (il appartient donc au genre des « voyages imaginaires ») et celui, plus conventionnel, du roman baroque (qui les rattache à l'espèce des « voyages merveilleux⁸⁰ »), retrouvant là les « fables comiques » de l'Arioste.

⁷⁹ Montesquieu, « Lettre CXXXVII. Rica au même », *Lettres persanes*, éd. Jean Starobinski, Paris, Gallimard, « Folio classique » n° 3859, 2003, p. 296.

⁸⁰ Cette typologie est celle de la série des *Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques*, Amsterdam/Paris, s. n., 1787-1789, 36 t. Le texte de Holberg y est reproduit au t. XIX (1788) dans la traduction de Mauvillon (pp. 22-364).

Ce mot de *fable* est la clef, au 18^e siècle, de la compréhension de ces textes. Le lecteur de Swift saura « démêler le fond de critique, de morale et de philosophie que le docteur Swift avait enveloppé de la plus extravagante des fables⁸¹ », et Holberg a composé une « fable hardie » qui cache ingénieusement « une morale saine, une critique fine, et même une satire piquante⁸² ». Ces romans sont compris, dans une lecture allégorique dont le p. Le Bossu a proposé le modèle, au croisement de la poétique de l'épopée (ce sont de grands récits merveilleux) et du décryptage de l'apologue (ils faut les lire à plus haut sens). Mais un tel mode de lecture est, précisément, ce à quoi, selon le tigre Moderne Tanien, Homère ne se prête pas, étant comme obscur à plaisir.

Au modèle de la fable se superpose donc celui de la satire juvénalienne. L'Homère de Holberg est à rapprocher du portrait que Juvénal fait d'Ulysse à l'ouverture de sa quinzième satire :

- 13 *Attonito cum*
tale super cenam facinus narraret Vlixes
 15 *Alcinoò, bilem aut risum fortasse quibusdam*
moverat ut mendax aretalogus. « In mare nemo
hunc abicit saeva dignum veraque Charybdi,
figentem inmanis Laestrygonas et Cyclopas ?
Nam citius Scyllam vel concurrentia saxa
 20 *Cyaneis plenos et tempestatibus utres*
crediderim aut tenui percussum uerbere Circes
et cum remigibus grunnisse Elpenora porcis.
tam uacui capitis populum Phaeaca putavit ? »
sic aliquis merito nondum ebrius et minimum qui
 25 *de Coreyraea temetum duxerat urna;*
 26 *solus enim haec Ithacus nullo sub teste canebat.*⁸³

Lorsqu'Ulysse, dînant avec Alcinoüs, débitait d'époustouflantes histoires d'ogres, ses hâbleries, à la façon de celle des diseurs de contes merveilleux, devaient sans doute faire rire, et en agacer sans doute quelques-uns. Personne ne va donc le flanquer à la mer, qu'il aille à Charybde voir l'ouragan pour de bon avec ses Cyclopes en toc et ses Lestrygons géants ! On a plus vite fait de croire à Scylla et aux rochers Cyanées qui s'entrecognent, aux outres grosses de tempêtes, à la baguette de Circé qui touche Elpénor et ses rameurs et les transforme en cochons grogneurs ! Est-ce qu'il prend vraiment les Phéaciens pour une race

⁸¹ *Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques*, Amsterdam/Paris, s. n., 1787, t. XIV, p. viii.

⁸² *Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques*, Amsterdam/Paris, s. n., 1788, t. XIX, p. viii.

⁸³ Juvénal, « Satire XV », *Satires*, éd. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles lettres, « Classiques en poche », 2011, pp. 292-295.

d'imbéciles ? Ainsi pensait à juste titre le convive qui, pour avoir modérément tâté des flacons du vin de Corfou, n'était pas encore saoul, car Ulysse était seul à raconter ces fables, dont nul n'avait été témoin.

Juvénal est d'autant plus violent avec Ulysse qu'il a, lui, quelque chose de réellement horrible à raconter, de très récent, et pour quoi il y a de nombreux témoins (un cas d'hystérie collective qui a donné lieu à un lynchage cannibale) : la réalité est, pour lui (comme pour Gibbon), plus intense que la fiction. Il y a une morale de la fiction, et des inventions de celles du genre d'Ulysse risquent, si l'on ne garde pas la tête froide (comme l'auditeur perspicace qu' imagine Juvénal, « *aliquis merito nondum ebrius* »), de corrompre notre rapport au monde, à ce qui est croyable et à ce qui ne l'est pas – ce que le poète souligne en retournant parodiquement les inventions d'Ulysse contre leur auteur (Ulysse est « bon pour une cruelle et réelle Charybde [*jaeva dignum veraque Charybdi*] » – une vraie monstruosité, celle-là, plus terrible que les monstres inventés).



Holberg n'est pas un Moderne ; il est plutôt Ancien à la façon de Jonathan Swift (ami et correspondant de Pope) : il fonde sa poétique romanesque sur le modèle allégorique de la lecture épique au 17^e siècle, mêlée de la critique de la gratuité de la fiction proposée par Juvénal. Se dessine ainsi, dans sa carrière, un jeu d'échanges entre l'épopée et le roman. La première prête sa poétique au second ; le second, en retour, fournit à la première sa matière. Peder Paars est un marchand qui part en voyage – un Ulysse héroïcomique, un Don Quichotte malgré lui mais aussi, à sa manière, un Robinson Crusoe. Le poème épique de Holberg est le récit poétique et merveilleux des tribulations d'un brave bourgeois confronté à l'étroitesse de vue de Danois provinciaux : la satire y est, en ce sens, bien plus transparente même que dans le *Lutrin* (dont la première publication transportait l'action en province et déguisait les acteurs). Mais cette satire, une fois enlevée la partie métaphysique du poème, n'en laisse que la partie civile. L'épopée holbergienne a un titre et un héros de roman qui l'apparente au *novel* à la façon de Defoe, Swift mais aussi Fielding (par son réalisme social caustique), quand le roman holbergien renoue avec l'imagination allégorique du baroque italien et du classicisme de Le Bossu. Les genres romanesque et épique échangent en partie, chez Holberg, leurs objets, leurs moyens et leur contrat de lecture générique ; le roman (*novel* bien plus que *romance*) revivifie, en ce sens, l'épopée.

À l'inverse, Voltaire distingue fermement entre la satire romanesque et la pratique sérieuse de l'épopée. La caricature de *Paradise Lost* que fait Pocourante témoigne, *a contrario*, de la valeur que conserve pour lui la capacité d'admiration dont les textes d'Homère et de Milton sont le catalyseur : de même qu'il entend que la tragédie soit tragique, l'épopée reste, chez lui, épique. Quand il se livre à un travestissement burlesque avec *La Pucelle* (1762) c'est à celui d'un poème raté (la *Pucelle* de Chapelain) et non, comme chez Scarron, d'un modèle admiré comme l'*Énéide* – ce en quoi il se montre « *as dedicated a neoclassicist as Boileau* [un classique aussi convaincu que Despréaux]⁸⁴ » : *La Pucelle* est hors du champ de la parodie tel que le circonscrit au 18^e siècle l'abbé Sallier. Le paradoxe est encore une fois que Voltaire, réformateur du genre épique, soit finalement plus strict sur sa séparation d'avec le romanesque qu'un aristotélicien convaincu comme Holberg, qui n'hésite pas à entremêler les deux genres.

⁸⁴ Ritchie Robertson, « Voltaire's *La Pucelle* », *Mock-epic Poetry from Pope to Heine*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 141.

CHAPITRE 4

S'inscrire dans la bibliothèque : comment intituler une épopée ?

Rapide titrologie de l'épopée moderne, entre catalogue de bibliothèque et poétique épique.

Cela fait trois parties, qui ont toujours été considérées comme nécessaires, savoir, la proposition, l'invocation, et la narration. Nous pouvons y en joindre une quatrième, qui n'est ni moins nécessaire, ni moins en usage ; c'est le titre ou l'inscription du poème.*

Pour René Le Bossu, le titre d'une épopée ne relève pas seulement d'un « usage » commode pour retrouver un texte dans la bibliothèque : c'est aussi une « partie » du poème, qui lui semble aussi nécessaire que « la proposition, l'invocation et la narration », qui constituent proprement le texte de l'épopée ; et en conséquence le troisième livre du *Traité*, consacré à « la forme du poème épique », comporte un chapitre traitant « du titre de l'épopée » – l'« histoire de la titrologie » n'est ainsi pas aussi « brève¹ » que le supposait, en 1987, Gérard Genette dans *Seuils*.

Le titre n'est pas un élément péritextuel isolé sur la couverture : il fait partie intégrante du texte ; et en cela il s'oppose aux « parties ajoutées² » que sont les préfaces, les dédicaces et les épilogues. Quoique Le Bossu affirme ne pas vouloir « former des poètes à

* *Traité*, p. 284.

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 55.

² *Idem*, p. 285.

la manière d'aujourd'hui³ », sa poétique, là comme ailleurs, semble destinée avant tout à des poètes modernes qui voudraient inscrire leurs ouvrages dans la prestigieuse bibliothèque épique. Pour lui, l'inscription de l'épopée participe pleinement de l'intention du poète et de la dynamique de l'œuvre :

L'exemple d'Homère dans l'inscription de *Illiade* nous apprend que le titre du poème peut être tiré d'ailleurs que du nom des personnages. Peut être qu'il ne l'a pas nommée *Achilléide*, parce qu'Achille n'y agit pas comme Ulysse et comme Énée agissent dans les autres poèmes.⁴

Le titre de l'épopée n'est pas qu'une utile étiquette, une forme de « nom » du poème (un désignateur rigide au sens de Kripke) visant à la « pure identification⁵ » ; il est d'abord une courte description du texte qui transmet à son sujet une quantité minimale, mais pertinente, d'informations. Ainsi Achille est le principal héros de *Illiade*, mais non le seul, et n'y rayonne pas comme Ulysse ou Énée dans leurs poèmes éponymes.



Dans le sillage de Gérard Genette, on peut distinguer deux types d'information transmises par le titre. Des informations thématique – celles qu'identifie Le Bossu quand il dit que le titre du poème renvoie soit à son héros, soit son lieu ; et des informations rhématiques, qui renvoient au genre du texte. On procédera ici à un rapide inventaire des titres épiques modernes, dans lequel on situera nos quatre poètes.

1. THÉORIE DU TITRE ÉPIQUE

1.1. L'inscription épique dans le *Traité* de Le Bossu

Batteux dans son *Cours* ne traite pas le titre de l'épopée (qui, au contraire de l'invocation et de la proposition, n'est pas répertorié comme une matière dans sa minutieuse table⁶). Serait-ce qu'en cette matière, il considère que tout a été dit par Le Bossu ? Rien ne permet de l'affirmer : il est plus probable qu'il considère qu'il s'agit là d'une matière annexe qui ne mérite pas de grands développements théoriques – mais on verra que, dans la

³ *Traité*, p. 4.

⁴ *Traité*, p. 288.

⁵ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit, p. 77.

⁶ Cf. *CBL* (1753), t. II, pp. 367-370.

pratique, il a quand même une théorie sous-jacente de l'inscription épique, qui n'est pas si éloignée de celle de Le Bossu. C'est cette dernière qu'on va examiner dans cette section.



Selon le p. Le Bossu, le titre (ou « inscription ») épique se contente en général, sur le modèle de l'apologue, d'identifier les acteurs de l'épopée, et d'en signaler la hiérarchie narratologique :

On se contente de leur faire porter les noms des personnes, qui y agissent. Il y a cette différence, que tous les personnages sont nommés au titre des fables d'Ésope ; parce qu'ils sont peu, et que tous sont aussi importants les uns que les autres ; mais dans l'épopée il y en a ordinairement un qui est beaucoup plus considérable ; et les autres sont en trop grand nombre, pour être tous nommés.⁷

Il en va ainsi de l'*Odyssée* et de l'*Énéide* ; mais le contre-exemple immédiat est l'*Iliade*, dont le titre est tiré du nom d'Ilion (Ἰλιον). Pourquoi pas l'*Achilléide* ? Au contraire d'Ulysse et d'Énée, Achille « a autant de compagnons de sa dignité qu'il y a de princes dans son parti⁸ ». La hiérarchie qui existe entre les personnages dans la diégèse informe ainsi la hiérarchie narratologique de l'œuvre : Achille est un « officier » comme les autres, et qui plus est un officier rebelle, qui se met en marge de l'action (au sens militaire comme narratologique) : « il y a un général à qui il doit obéir, et refusant de le faire, il n'est plus rien dans toute l'action, dont le sujet du poème n'est qu'une partie. Ce n'est plus qu'un officier hors de service⁹ ». Plus que la seule colère d'Achille, le poète chante la dispute d'Achille et d'Agamemnon, ce dernier ayant, « dans la querelle et la réconciliation [...] autant de part qu'Achille¹⁰ ». Cette répartition de l'action centrale du poème entre deux personnages explique le choix d'un titre toponymique, comme feront aussi Stace (*Thebais*) et Lucain (*Pharsalia*) – mais ce sont « des poèmes si défectueux, que l'on n'ose se servir de leur autorité¹¹ ».

Si le héros et le lieu de l'action peuvent fournir l'inscription du poème, en revanche l'action elle-même n'a pas vocation à être désignée par le titre : « ce n'est point aussi la

⁷ *Traité*, p. 287-288.

⁸ *Idem*, p. 288.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Idem*, p. 289.

¹¹ *Idem*, p. 290.

pratique des poètes de désigner l'action dans le titre du poème¹² ». Fixer l'action du poème est « renvoy[é] au discours¹³ » – mais guère loin : ce sera précisément le rôle des autres parties de la topique inchoative épique que de dire précisément de quoi parle l'épopée.

1.2. Une recette : *nom + ade = titre*

La forme linguistique du titre épique ne retient pas l'attention de Le Bossu. Pourtant les titres de l'*Odyssée* et de l'*Énéide* ne se résument pas exactement au nom du « principal personnage », mais sont des adjectifs substantivés dérivés de ces noms propres par l'adjonction d'un suffixe de relation :

- (a) *Ἰλιάς* < *Ἰλίον* + *-άς* (*-άδος*)
- (b) *Ἀeneis* < *Ἄeneas* + *-is* (*-ιδος*)
- (c) *Ὀδύσσεια* < *Ὀδυσσεύς* + *-εια*

De même que le fils de Pélée, Achille, est *péliade* (*πηληιάδης*), le poème d'Ilion est *Iliade* (*Ἰλιάς*) : l'adjectif substantivé au féminin sous-entend le substantif *ποίησις* ; mais déjà chez Aristote, ces titres sont des substantifs grammaticalement autonomes. L'inscription par dérivation suffixale manifeste clairement la vocation du titre de l'épopée à en communiquer efficacement la substance. Ces titres par dérivation sont, dans le vocabulaire de G. Genette, à la fois thématiques (le radical transmet un aperçu du contenu) et rhématiques (le suffixe ayant valeur d'« indication générique¹⁴ »).

Cette dérivation se prête, depuis l'antiquité, à des détournements burlesques. Aristote en sa *Poétique* en enregistre déjà un exemple quand il cite la *Diliade* (*Δειλιάς*) de Nicocharès¹⁵. Cette dérivation est particulièrement habile ; d'une part, c'est une *Poltroniade*, le radical dérivé désignant les lâches (*δειλοί*) – mais c'est aussi, dès son titre, un dérivé de l'*Iliade*, puisque ce titre peut aussi être composé en préfixant celui du poète d'Homère (*Δειλιάς* = *δε* + *Ἰλιάς*). Si la formation morphologique du titre est régulière, son sens et l'écho qu'elle offre avec les poèmes homériques provoquent un sursaut comique.

¹² Ibid.

¹³ Idem, p. 291.

¹⁴ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 89.

¹⁵ *Poétique*, 1448a13; QP, t. I, l. I, p. 25.

Transposée dans les langues modernes, cette dérivation devient logiquement le premier marqueur générique du genre épique : la suffixation antiquisante ennoblit immédiatement le poème qui l'inclut dans son titre, et la matière qui lui est associée. Ainsi des *Lusiades* (*Os Lusíadas*) de Camões, qui suffixe l'ethnonyme désignant les courageux navigateurs lusitains, ou de la *Sobieścianów* (1686) de Jędrzej Wincenty Ustrzycki (c. 1650-1710), consacrée aux exploits du roi de Pologne Jan Sobieski (1629-1696). Attaché à un substantif inattendu, cette dérivation participe d'emblée au dispositif satirique, comme dans *The Dunciad* de Pope (1728 ; 1743), qui désigne ses « héros » comme des *dunces* (des imbéciles).

Si, comme le souligne Le Bossu, Stace a formé le titre de la *Thébaïde* sur le modèle suffixal de l'*Illiade*, les épopées à titre toponymique tendent à l'époque moderne à se passer de dérivation : Ercilla intitule son poème *L'Araucana*, nom même de la région qui est le théâtre de l'épopée. En 1749, un certain Privat de Fontanilles intitule *Malte ou l'Isle-Adam* un poème consacré à l'installation à Malte des chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem sous le commandement de Philippe Villiers de l'Isle-Adam. Le titre du poème désigne ainsi directement le lieu de l'action, et le sous-titre son principal héros. Du côté comique, en 1735, le *Vert-vert* de Jean-Baptiste Gresset (1709-1777) inscrit en titre le nom du perroquet éponyme. Se développe ainsi un courant de titres purement thématiques, qui peut s'expliquer par la difficulté de certaines dérivations (la *Maltéide* ? la *Maltaïse* ? la *Vert-vertiade* ?), mais qui du coup dissout l'identification générique et la renvoie au sous-titre. Inversement, une épopée en prose comme la *Thériacade* (1769) de Claude-Marie Giraud (1711-1780) compense la forme du texte par un titre régulier.

1.3. Modernités épiques : popularité des titres actifs

Si les deux catégories consistant à répartir les titres d'épopées entre dérivation du nom d'un héros et dérivation d'un toponyme sont incontestables, il est pourtant moins sûr que l'action ne soit jamais désignée dans le titre ; mais il faut, pour s'en rendre compte, consulter les épopées modernes – ce que Le Bossu, comme le lui reprocheront, d'accord pour une fois, Voltaire et Batteux, se refuse à faire. L'antiquité aurait d'ailleurs déjà démenti Le Bossu s'il avait pris plus au sérieux Lucain : quoiqu'il ait rangé la *Pharsale* dans la catégorie des poèmes à titre toponymique, celle-ci est davantage connue en latin comme le *De bello civili*.

Nombre de poèmes modernes portent aussi, quoi qu'en pense notre poéticien, leur action dans leur titre ou dans leur sous-titre. Jean Chapelain (1595-1674) avec *La Pucelle, ou la France délivrée* (1656) et Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676) avec *Clovis, ou la France chrétienne* (1657) ont ainsi tous deux porté le nom de leur héros, sans dérivation, dans le titre, et l'action dans le sous-titre.

Un cas-limite de la théorie de Le Bossu est présenté par ces titres d'épopées modernes formés sur la tournure résultative latine *Sicilia amissa*, comme *Gerusalemme liberata* (Le Tasse, 1581) pour « la libération de Jérusalem », *Paradise Lost* (John Milton, 1667, 1674) pour « la perte du paradis » (soit, théologiquement, « la Chute »), *Minorque conquise* (anonyme, 1756) pour « la conquête de Minorque ». Ces titres intègrent un toponyme qui situe l'action, mais la formule « concrétisante¹⁶ » désigne l'action elle-même, et même son terme (ce en quoi le tire redouble le rôle fonctionnel de la proposition). Le lieu est en réalité l'enjeu de l'action – laquelle est souvent, dans la poésie épique militaire, un siège.

D'autres ne s'embarrassent pas de cette tournure et font du noyau grammatical de leur titre un nom d'action. Celui-ci peut être associé à un adjectif toponymique, comme dans la *Wojna chocimska* (*La Guerre de Chocim*, 1780) de Krasicki. Il peut être employé absolument : le morceau épique composé par Joseph Addison en 1704 pour chanter les exploits du duc de Marlborough a ainsi pour titre une paronomase, *The Campaign*, qui exalte une action militaire susceptible d'éclipser toutes les autres ; Jovan Rajić, enfin, renvoie dans son titre au merveilleux allégorique du poème *Boj zmaja sa orlovi* (*Le combat du dragon avec les aigles*, 1791). Signalons enfin ces titres composés délibérément longs qui, sur le modèle de la *Batrachomymachie* du pseudo-Homère, associent le noms de leurs acteurs au suffixe *-machie* (*-μαχία*) : ainsi du diptyque de Krasicki, *Monachomachia* et *Antimonachomachia* (*La Guerre des moines et sa réponse*, 1778-1780).

Le nom de l'action peut aussi être associé à son objet, comme chez Claudien (c. 370-c. 404) avec le *Raptus Proserpinæ* ou, à l'époque moderne, Ippolito Neri (1652-1708) avec *La Presa di San Miniato* (†1764). Les mêmes variations que précédemment sont possibles : le titre du *Lutrin* représente l'enjeu de l'action ; et certains intègrent cet objet dans une tournure résultative, comme Tassoni avec *La Secchia rapita*. Certains poèmes enfin portent un terme générique dans leur titre, comme la *Transakcja wojny chocimskiej* (1670) de Waław

¹⁶ Cf. Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2007, p. 45.

Potocki (1621-1696) – le titre mettant ainsi en scène l'énonciation du poète autant que l'action des héros.



La pratique moderne du titre épique se distingue des préceptes dégagés par Le Bossu. Elle n'est en pourtant pas moins aristotélicienne pour autant : l'action, en effet, est selon Aristote le premier objet de l'imitation, et les personnages ne font que la porter. Les choix titulaires des poètes épiques modernes constituent ainsi, dans l'ensemble, une pratique aristotélo-compatible.

2. VARIATIONS SUR L'INSCRIPTION ÉPIQUE

Si le choix d'un titre n'a jamais rien d'innocent, celui d'une épopée moderne, en raison du prestige et de la difficulté du genre, est particulièrement sujet à l'attention. Si on peut douter que les règles que Le Bossu énonce dans le *Traité* aient une réelle influence sur les intitulés donnés par les poètes à leurs ouvrages, elles ont le mérite d'identifier les critères de typicité du titre épique. On verra donc rapidement ici de quelle manière nos quatre poètes inscrivent dans la bibliothèque leur début épique.

Héros		Lieu		Action		
∅	dérivation	dérivation	∅	objet	nœud ou terme	
?	<i>Ὀδύσσεια</i> (Homère) <i>Aeneis</i> (Virgile)	<i>Ἰλιάς</i> (Homère) <i>Thebaïs</i> (Stace)	?	<i>Raptus Proserpinae</i> (Claudien)		
<i>Orlando furioso</i> (Ariosto)	<i>Os Lusitādos</i> (Camões)	?	<i>L'Araucana</i> (Ercilla)	<i>Le Lutrin</i> (Boileau)	<i>Boj z maja sa orlovi</i> (Rajić)	
<i>Clovis</i> (Desmarests)	<i>Sobiesciadov</i> (Ustrzycki)		<i>Malte</i> (Fontanilles)	<i>La Secchia rapita</i> (Tassoni)		
<i>Vairvert</i> (Gresset)	<i>Henriade</i> (Voltaire)		<i>Gerusalemme liberata</i> (Tasso)			
<i>Peder Paars</i> (Holberg)	<i>Myszeis</i> (Krasicki)		<i>Paradise Lost</i> (Milton)			
				<i>La Presa di San Miniato</i> (Ipolito Neri)		
				<i>Minorque conquise</i> (?)		

2.1. *The Rape of the Lock* : un titre actif

La version complète en cinq chant du poème de Pope parut en 1714 sous le titre *The Rape of the Lock, a heroi-comic poem in five cantoes*¹⁷. L'inscription proprement dite côtoie sur la page de titre un intitulé générique et la mention du nombre de chants, relativement courante dans l'Europe classique : Samuel Garth (1661-1719) avait ainsi donné en 1699 *The Dispensary, a poem in ix cantoes*¹⁸.

Le titre de Pope renvoie à l'action du poème et à son objet, oblitérant complètement les personnages. C'est la solution la plus aristotélicienne, quoique selon Le Bossu (que Pope fait profession d'admirer) la moins régulière. La formule *The Rape of the Lock* renvoie à la collocation « *the rape of Proserpine* », par quoi on traduit traditionnellement le titre de Claudien (Jabez Hughes devait donner sous ce titre en 1714, juste après la parution de la version définitive du *Rape* de Pope, une nouvelle version du poème de Claudien¹⁹). Le nom de la déesse y est remplacé par un mot incongru (la boucle), qui provoque l'étonnement de qui n'est pas au courant de l'attentat vécu par Arabella Fermor. Le procédé évoque sans conteste *La secchia rapita*, connu en Angleterre par la traduction de John Ozell (†1743). La première traduction de Tassoni par ce poète en 1710 portait le titre *The Trophy-bucket*, mais à partir de la deuxième en 1715 devint *The Rape of the Bucket*²⁰. Le motif de l'enlèvement et sa subversion héroïcomique informe ainsi la réception des trois textes dans les années 1710 en Angleterre, Ozell changeant peut-être son propre titre en 1715 en raison de la popularité de celui de Pope. Le titre, en soulignant l'action plus que les personnages, à la fois insiste sur l'insignifiance du sujet, mais renvoie aussi à la secondarité aristotélicienne des caractères ; et effectivement, le développement des personnages, dans le *Rape*, est très secondaire à celui de la machine et des tableaux.

Le sous-titre rhématique : « *an heroi-comical poem* », est une référence transparente au *Lutrin*, qui depuis 1701 portait le sous-titre « poème héroï-comique », et constituait alors

¹⁷ Alexander Pope, *The Rape of the Lock, an heroi-comical poem in five canto's*, London, Bernard Lintott, 1714.

¹⁸ Samuel Garth, *The Dispensary, a poem in six cantoes*, London, John Nutt, 1699

¹⁹ Claudien, *The Rape of Proserpine, in three books*, trad. Jabez Hughes, London, Ferd. Burleigh, 1714.

²⁰ John Ozell était un Whig, et donc un ennemi de Pope et Swift ; il finit du coup parmi les élèves de *Dullness* dans la *Dunciad* (chant I, v. 286). Les titres complets de ses deux traductions sont : (1) *La Secchia Rapita: the Trophy-Bucket. A mock-heroic poem, the first of its kind, Made English from the original Italian of Tassoni by Mr. Ozell, with a correct copy of Tassoni's original, together with Signior Salviani's notes from the Venetian edition*, London, E. Curll, 1710 ; (2) *The Rape of the Bucket. An heroi-comical poem, the first of its kind, Made English from the original Italian of Tassoni by Mr. Ozell. The second edition*, London, E. Curll, 1715.

une importation délibérée du mot en Angleterre. *Hudibras* (1663-1678) de Samuel Butler (1613-1680) n'a simplement pas de sous-titre, et le poème de Samuel Garth était simplement sous-titré « *a poem* ». Quant à la première édition de la traduction de la *Secchia* par Ozell, elle était sous-titrée « *a mock-heroic poem* ». Ce dernier sous-titre changea pour l'édition de 1715 pour devenir « *a heroi-comic poem, the first of its kind* [poème héroïcomique, le premier en son genre] », ce qui constituait à la fois une reconnaissance de la popularité du terme introduit par Pope et du désir de le concurrencer sur son propre terrain en soulignant le caractère fondateur du poème de Tassoni.

Cette inscription générique fut la première chose que John Dennis, l'un des rares détracteurs du *Lock*, critiqua dans ses *Remarks* de 1728. Quoique le poème fût paru depuis quatorze ans, il considérait toujours le mot comme une nouveauté :

The faults of this ridiculous poem begin at the title page. I will not insist upon the fantastical composition of the word heroicomic; but I desire leave to dwell a little upon the thing. What can this author mean by creating in his readers an expectation of pleasantry, when there is not so much as one jest in his book? Of all blockheads he is the most emphatically dull, who, to an insipid tedious tale, prefixes this impertinent prelude: "Now, gentlemen, expect a very good jest! Now, my masters, prepare to laugh!" Instead of heroicomic, it should have been heroitragical, since it seems there was a necessity for a fantastical word: for there is a great deal of tragedy in this poem, but not one jot of comedy. But at the same time there is nothing so tragical in it, as what the author designs for comedy: for whenever he aims at a jest, 'tis such sad deplorable stuff, that he never fails to move compassion by it.²¹

Les défauts de ce poème ridicule commencent à sa page de titre. Je n'insisterai pas sur la composition extravagante du mot *héroïcomique* ; mais je veux m'arrêter sur ce qu'on entend par là. Qu'espère cet auteur en suscitant chez ses lecteurs l'attente d'un divertissement, quand il n'y a pas l'ombre d'une plaisanterie dans son livre ? De tous les imbéciles, le plus emphatiquement plat est celui qui avant un conte insipide et ennuyeux, fait ce genre de prélude : « Maintenant, messieurs, attendez-vous à une excellente plaisanterie ! Maintenant, mes maîtres, préparez-vous à rire ! » Plutôt qu'*héroïcomique*, il aurait fallu dire *héroïtragique*, puisqu'apparemment on tenait à employer un mot extravagant : parce que ce poème tient en bonne part de la tragédie, et n'a pas un iota de comédie. Mais dans le même temps rien n'y est si tragique que ce que l'auteur prévoit pour la comédie : car à chaque fois qu'il tente une plaisanterie, c'est une si triste chose qu'il éveille à tous les coups la compassion du lecteur.

L'adjectif *héroïcomique* est donc une composition extravagante, et surtout mal à propos : Dennis ne trouve pas de quoi rire dans le *Lock*, et se venge de Pope (qui vient de le prendre pour cible dans la *Dunciad*) en le comparant à un mauvais plaisant qui parle à la cantonade. *Comique* chez Dennis prend le sens de *risible*, et *tragique* celui de *pitoyable*, à l'occasion de la

²¹ John Dennis, *Remarks on Mr. Pope's Rape of the Lock*, London, J. Roberts, 1728, p. 2.

composition extravagante du mot *héroïtragique* (dont c'est la première des rares occurrences dans les littératures anglaise et française).

Il peut sembler étonnant que Dennis, qui admire le *Lutrin*, raille ainsi un mot composé (ou recomposé) par Depréaux. D'après les *Remarks*, Dennis devait disposer d'une édition du *Lutrin* datant d'avant 1701, car le poème est toujours, pour lui, simplement *héroïque* :

How much more judiciously does Boileau appear in the title page of his Lutrin? In a sottish emulation of which, this and several late fantastic poems appear both to you and me to have been writ. Boileau calls his Lutrin an heroic poem, and he is so far from raising an expectation of laughter, either in the title, or in the beginning of the poem, that he tells Monsieur de Lamoignon, to whom he addresses it, that 'tis a grave subject, and must be read with a grave countenance : « garde-toi de rire en ce grave sujet ».²²

Comme Boileau est plus judicieux sur la page de titre de son *Lutrin*, dont ce poème et plusieurs autres nous semblent à vous et moi être de maladroites émulations ! Boileau appelle son *Lutrin* un poème héroïque, et est si loin d'exciter le rire dans son titre ou dans le début de son poème qu'il dit à Monsieur de Lamoignon, à qui il le dédie, que c'est un grave sujet qui doit être lu avec sérieux : « garde-toi de rire en ce grave sujet ».

Dennis semble être un lecteur très littéral du *Lutrin*. Il ne le considère évidemment comme un pur poème sérieux : mais il lui reconnaît, en revanche, de réelles qualités morales qui méritent proprement le qualificatif d'héroïque. La légitimité générique du *Lock* est ainsi contestée sur la base même de son modèle – lequel, ce qui est porteur d'une certaine ironie pour Dennis, est le premier poème épique à avoir porté le sous-titre « héroïcomique » au 18^e siècle. Sur la base du titre se déploie déjà toute une critique qui engage le genre du poème lui-même.

2.2. Les métamorphoses de *Peder Paars*

La première édition de *Peder Paars* en 1719 (qui ne contenait que les cinq chants du premier livre) portait un titre-phrase dans la tradition humaniste :

En sandfærdig ny viise om Peder Paars som gjorde en rejse fra Kallundborg til Aars, skreven til lægedom, trøst og husvælelse for alle gud folk, som lide kår og modgang her i verden af Hans Mikkelsen, borger og indbaner i Kalundborg, med skønne anmærkninger neden under efter den ny måde, sjunges efter den melodi : Arma virumque cano etc. eller om den gamle østerlande vise Άνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα etc. klinger vel til alleslag instrumenter; især til hakebræt eller lire.²³

²² Idem, p. 6.

²³ Ludvig Holberg, *En sandfærdig ny vise om Peder Paars*, s. l., s.n., [1719].

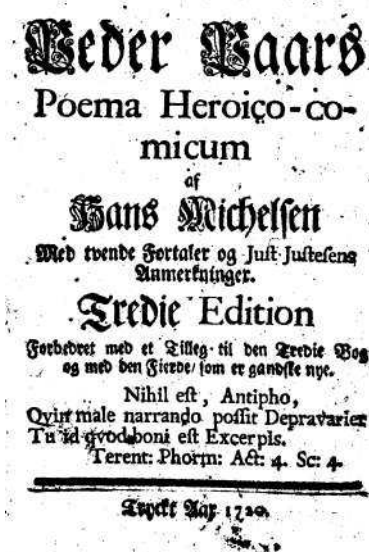
Nouvelle et véritable histoire de Peder Paars, qui fit un voyage de Kalundborg à Aars, écrite pour la guérison, le réconfort et le soulagement de toutes les braves gens qui souffrent ici-bas la douleur et l'adversité par Hans Mikkelsen, citoyen et aubergiste de Kalundborg, avec de fines remarques en-dessous, selon la nouvelle mode ; se chante sur la mélodie de *Arma virumque cano* ou à la façon d'un vieux pays oriental comme *Ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα* ; s'accompagne très bien sur toute sortes d'instruments, en particulier la vielle et la lyre.

Ce titre interminable annonce une *viise*, c'est-à-dire un légende épique – le mot est, dans le poème, employé pour désigner l'*Odyssée* (livre II, chant I, v. 25). Ce poème est écrit dans le but humaniste de soulager le lecteur de ses maux – d'une manière peu généreuse, par le spectacle de quelqu'un dont la fortune est systématiquement contrariée. Le titre récupère une partie de la proposition du poème (« *som gjorde en rejse fra Kallundborg til Aars* » est un alexandrin et la paraphrase quasi-exacte du v. 4 du chant I), en soulignant ainsi le ridicule : le lecteur danois sait bien qu'il s'agit là d'un voyage de quelques miles.

Après le sujet, la présentation matérielle du texte est aussi soulignée : les notes érudites constituent une « nouvelle mode » ; la notation souligne le rôle souvent ironique que ces notes, qui renvoient aux sources de Mikkelsen, jouent dans le dispositif comique du poème. Enfin, ce poème est fait pour être chanté et accompagné d'instruments sur de vieilles mélodies : les ouvertures de l'*Énéide* et de l'*Odyssée* (texte qui provient d'un « vieux pays oriental ». Le caractère parodique du poème est ainsi on ne peut plus clair, et ses principaux hypotextes clairement identifiés (Peder Paars est, dit la proposition du poème, un nouvel Ulysse, et la fable du poème est largement calquée sur celle de l'*Énéide*). Les instruments de musique propres à accompagner le poème constituent un couple héroïcomique qui associe la vielle à bras (« *bakebræt* »), instrument populaire, et la lyre poétique. Quoique le poème soit inmanquablement identifiable comme une épopée comique, ce titre interminable le met en marge des principaux poèmes héroïques ou héroïcomiques de la période, dont les titres sont canoniquement courts.

En 1720, avec la *tredje edition* (troisième édition, complète – la deuxième édition étant une édition pirate), le titre du poème gagne en sobriété et s'inscrit définitivement dans le genre européen de l'héroïcomique : *Peder Paars, poema heroi-comicum, af Hans Mikkelsen, med tvende fortaler of Just Justensens anmærkinger* [*Peder Paars, poema heroi-comicum avec deux préfaces et les remarques de Just Justensen*]²⁴. La dimension pseudo-philologique du texte est toujours soulignée (le titre insiste toujours sur les notes et les nouvelles préfaces), mais l'ensemble se

²⁴ Ludvig Holberg, *Peder Paars, poema heroi-comicum*, tredje edition, s. l., s. n., 1720.



PEDER PAARS,
ET HEROISK-COMISK POEMA
AF
LUDVIG HOLBERG.



UDGIVET PAA NYE
VED
ET SELSKAB.

KIØBENHAVN, 1772.
TRYKT MED GODICHES SKRIFFTER.

De gauche à droite : les pages de titre de *Peder Paars* : 1^{ère} édition (1719) ; 2^e édition (1720) ; édition de luxe de 1772 (source : books.google.com)

rapproche de la sobriété de *Hudibras* ; les citations d'Homère et de Virgile ont fait place à une simple épigraphe tirée de Térence.

Si la notation générique a l'intérêt de relier *Peder Paars* à une tradition européenne florissante, elle permet aussi de distinguer *Peder Paars* d'un roman. En effet, le poème porte un nom moderne, associant prénom et patronyme vernaculaires ; n'était la réputation préalable de la première édition du poème, le personnage qui le porte ne serait pas identifiable comme un héros épique : ce nom n'est pas, à la mode antiquisante, un simple prénom, suggérant le caractère unique du héros (comme *Hudibras* ou *Clovis*) ; il ne porte pas de particule de noblesse, ne supporte pas d'adjectif suggérant la nature de l'action (comme *Orlando furioso*) : c'est l'épopée d'un *ignotus*, un personnage non remarquable, indistinct. Le poème de Holberg se rapproche, en ce sens, de *Gil Blas* (1715-1735) ou de *Robinson Crusoe* (1719) – quoique ces titres soient en réalité l'abréviation de titres plus longs (*Histoire de Gil Blas de Santillane*, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*), qui eux rappelleraient plutôt le titre de l'édition *princeps* de 1719.

La luxueuse édition de 1772 (publiée par souscription après la mort de Holberg) sera quant à elle sobrement intitulée *Peder Paars, et heroi-komisk poema af Ludvig Holberg* [*Peder*

Paars, poème héroïcomique]²⁵. À mesure que le poème gagne en réputation, son titre s'abrège – et le sous-titre est désormais dans le vernaculaire, et non en latin, preuve que ce poème, devenu à la fin du siècle un classique (au sens courant), a acculturé dans la langue danoise la catégorie critique qu'il a été le premier à y importer.

2.3. *La Henriade* : un titre sans histoire ?

L'histoire du titre de la *Henriade* se déroule en deux étapes. La première version du poème, publiée en 1723 à Rouen (mais portant le nom de Jean Mokpap – *moque-pape* – à Genève) s'intitulait *La Ligue ou Henri le Grand, poème épique*²⁶. Le titre et le sous-titre présentaient les deux antagonistes, le héros seul contre la coalition, dans un dénuement qui rappelle les poèmes français du 17^e siècle (*Clovis, La Pucelle*). Le titre de *La Henriade* ne lui fut donné que pour l'édition de Londres en 1728, sans sous-titre générique, rendu dispensable par l'usage rhématique de la dérivation suffixale²⁷. À la mise en valeur de l'ennemi (la Ligue), qui s'inscrivait dans une construction mémorielle, succède donc un titre épique en bonne et due forme, qui donne au poème sa pleine dimension d'épopée et de panégyrique.

Les critiques de Voltaire ont trouvé à redire jusqu'à ce titre. Dans son *Commentaire sur la Henriade*, Laurent Angliviel de La Beaumelle commence (comme Dennis sur le *Lock*), au premier paragraphe de son livre, par critiquer l'histoire éditoriale du texte :

Ce poème parut en 1723 sous le nom de *La Ligue*, qui lui convient peut-être mieux que celui de la *Henriade*, sous lequel il parut à Londres en 1727 [*sic*]. En effet, c'est la Ligue qui triomphe, et Henri succombe : elle voulait un roi catholique, et Henri le devient.²⁸

La Beaumelle, étant protestant, éprouve évidemment un désaccord de principe avec la conversion de Henri IV, dont Voltaire dit qu'elle fait « le seul dénouement²⁹ » du poème. La conversion, quoiqu'elle soit dans l'histoire, lui semble indûment magnifiée par le « système merveilleux » du poème. Il prend argument de cela pour souligner le fait qu'il était étonnant, de la part de Voltaire, d'intituler la première version de son poème du nom de

²⁵ Ludvig Holberg, *Peder Paars, et heroi-komisk poema*, København, Godiche, 1772.

²⁶ Voltaire, *La Ligue ou Henri le Grand, poème épique*, Genève, Jean Mokpap [Rouen, Viret], 1723.

²⁷ Voltaire, *La Henriade*, Londres, s. n., 1728.

²⁸ *Commentaire*, p. 1.

²⁹ Voltaire, « Idée de la *Henriade* », *OCV*, t. 2, p. 311.

l'ennemi du héros (une configuration de fait inédite dans l'inventaire auquel on s'est livré plus haut). Si la critique du titre peut sembler une pique un peu facile, elle procède encore, à la fin du 18^e siècle, d'une lecture à la façon de Le Bossu : le titre est une remontée à la surface du texte d'un de ses éléments déterminants. Ici, c'est le dénouement même qui informe le titre : Voltaire et son critique ne lui donnent, de toute évidence, pas la même valeur.

Quant à Batteux, il estime dans la deuxième lettre du *Parallèle*, consacrée à « la fable de la *Henriade* », que Voltaire « aurait pu intituler son poème *Les Deux Henri*³⁰ ». Là encore, il s'agit de mettre ironiquement le titre en conformité avec le texte du poème – mais davantage, cette fois, avec son nœud que son dénouement. Batteux se fonde sur un commentaire de Voltaire dans l'« idée de la *Henriade* », où le poète affirme que « le sujet de la *Henriade* est le siège de Paris, commencé par Henri de Valois et Henri de Bourbon, et achevé par ce dernier seul³¹ ». le critique en tire la conséquence qu'il y a, en réalité, deux sièges dans le poème :

le premier siège est réellement dans le poème un siège levé ; et le second un autre siège recommencé longtemps après l'autre : ce qui doit faire deux sièges ; à moins qu'on ne veuille dire, que c'était le même siège, parce que c'était la même ville qu'on assiégeait³²

Peu importe, pour Batteux, qu'il y ait eu deux sièges de Paris dans l'histoire : le poète était libre de n'en faire qu'un. Mais jusqu'à l'assassinat de Henri III par Jacques Cément au chant V, le poème a deux héros (les deux Henris), et chacun à son tour mène un siège de Paris (les deux sièges) : le poème manque au critère, essentiel pour Batteux et la critique néoaristotélicienne, de l'unité d'action. Ironiquement, le critique propose donc de porter un défaut du poème dans son titre.

2.4. *Myszeidos pieśni X* : une fable mémorable

Le poème de Krasicki est, dès sa première parution en 1775, sobrement intitulé *Myszeidos pieśni X* (*La Myszeis, en dix chants*, littéralement : *de la Sourjade* (génitif) *les chants X*). Le titre est dérivé par suffixation des héros – mais de leur espèce plutôt que du nom propre de l'un d'entre eux : c'est la *Sourjade*. Plus encore que la *Henriade*, le modèle formel est celui

³⁰ *Parallèle*, p. 17.

³¹ *OCV*, t. 2, p. 307 ; cité dans *Parallèle*, p. 14.

³² *Parallèle*, p. 15.

de la *Déliade*, de la *Dunciad* ou de la *Thériacade* : suffixation épique d'un terme incongru (la non-épicité des héros éponymes sera soulignée dans les strophes d'ouverture du poème). Le titre, délibérément ou non, opère une réduction à l'absurde la superposition proposée par Le Bossu entre épopée et apologue, et situe le poème à équidistance de la banalité indéterminée de la fable (par son radical : *mysz*, souris) et de l'héroïsme mémorable de l'épopée (par son suffixe ennoblissant).

Le Bossu remarque en effet que l'inscription d'une fable peut difficilement révéler son contenu : « On peut [...] feindre un grand nombre [de choses] sous les noms du loup et de l'agneau, que ce titre seul ne fera jamais deviner³³ ». En conséquence,

il n'y a guère d'animal qui ne soit héros en plusieurs [fables d'Ésope]. Mais cette raison touche peu le poème épique : il est rare qu'un auteur fasse deux de ces fables sous le nom d'une même personne.³⁴

La fable de la *Myszeis* est ainsi, comme le poète le soulignera au début et à la fin de son ouvrage, un faux mémorable : c'est une action politique et militaire, héroïque, mais menée par des acteurs ridicules. Le titre de la *Myszeis* ne résonne pas dans les mémoires, mais sa forme suggère qu'il le devra : grâce à lui, les souris passent de la fable à l'épopée.

Cette hybridité générique est compensée par la mention des « *pieśni X* [dix chants] » qui constituent le poème. La structure de ce titre est calquée du latin, et reprend la structure de l'édition humaniste consistant à annoncer sur la page de titre que le volume contient bien tous les douze livres de l'*Énéide* (*Aeneidos libri XII*), ou bien seulement les six premiers (*Aeneidos libri I-VI*). Cette structure traditionnelle permet de définir l'épopée par son étendue, dont les divisions sont la métonymie (10 chants = 1 poème : c'est, littéralement, un *grand* genre).

3. CONCLUSION

Quelques simples (ou surprenantes) que puissent paraître ses considérations, Le Bossu n'avait pas tort de proposer une titrologie épique. Le titre donne prise à la critique (Pope, Voltaire) : dans cette République littéraire peuplée de censeurs sourcilleux, le titre de l'épopée est en première ligne. Voltaire, en rebaptisant son poème *La Henriade*, estime

³³ *Traité*, pp. 290-291.

³⁴ *Traité*, p. 290.

avoir gagné une légitimité épique qui le dispense de l'inscription générique et l'autorise à utiliser la suffixation antiquisante qui orne le fronton des poèmes les plus vénérables ; mais à cette dynamique intertextuelle, ses critiques opposent une dynamique textuelle : le titre ne correspond pas à ce qu'est le poème.

Le titre épique a, chez les poètes héroïcomiques, une « fonction séductive³⁵ ». C'est évidemment le cas chez Ludvig Holberg, en particulier dans la première édition de 1719, dont le titre-phrase brasse ensemble l'*étbos* humaniste de l'auteur, la proposition du poème, le rapport ludique et héroïcomique à la tradition épique, la satire de l'édition savante et une forme d'oralité populaire. Au fil de son histoire éditoriale, le poème s'assagit : la vocation de Holberg se rapproche de celle d'un « Boileau danois », et l'apparition d'une indication générique latine le confirme. Krasicki, lui, récupère une forme traditionnelle du titre épique pour mieux piquer la curiosité du lecteur en héroïsant les souris. Ce faisant, il rattache aussi son poème à la grande tradition de lecture allégorique portée par Le Bossu : l'épopée est une fable.



Ces titres constituent des variations sur un répertoire très resserré ; mais ce qui retient le plus les contemporains est finalement moins l'insertion de ces titres dans la bibliothèque, c'est-à-dire comme marqueur externe d'intertextualité, que la dynamique textuelle interne qui isole l'élément du poème digne de remonter sur la page de titre pour en être l'inscription.

Apparaît là un élément essentiel de la poétique épique au 18^e siècle : l'intertextualité – ressemblance ou démarcation vis-à-vis des textes de la bibliothèque – vaut finalement moins que la textualité – c'est-à-dire les dynamiques internes du texte qu'étudie et règle la poétique. Les titres sont ainsi définis, par la théorie de Le Bossu mais aussi par les pratiques critiques, comme la partie émergée d'une topique fonctionnelle : celle du début de l'épopée.

³⁵ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., pp. 87, 89.

☛ DEUXIÈME PARTIE

*Des règles mécaniques ? Le cas de la
topique inchoative de l'épopée*

INTRODUCTION

Les traductions en vers échouent d'ordinaire par les défauts de la versification. Comme il est impossible de les rendre élégantes et littérales, il faut toujours préférer l'élégance, et se contenter de prendre l'esprit de l'original. C'est ce qu'on a tâché de pratiquer dans les versions suivantes du commencement de l'*Iliade* en vers français, de l'*Énéide* en vers grecs, et du *Lutrin* en vers latins.*

En 1715 parut la troisième édition des *Menagiana*, recueil de « bons mots » et de « remarques critiques » recueillis par les amis du grammairien Gilles Ménage (1613-1692). « Plus ample de moitié » que la précédente, l'édition de 1715 contenait de nouvelles pièces – dont un exercice de « version » qui consistait à traduire l'ouverture du *Lutrin* en hexamètres latins, celle de l'*Énéide* en hexamètres grecs, et celle de l'*Iliade* en alexandrins français. Sous ses apparences scolaire, l'exercice a un but démonstratif : la traduction versifiée ne pouvant rendre la lettre de l'original, elle doit en « prendre l'esprit ». Ce qui fait la spécificité de la démonstration de Ménage n'est certainement pas cette thèse : traduire par l'esprit est la norme de la traduction poétique à l'âge classique, même lorsque, comme Anne Dacier, on traduit en prose.

L'exercice de thème et version de Ménage est cependant intéressant à deux égards. Le premier est qu'il opère un chassé-croisé entre les langues classique et leur « génie » respectif : le français passe en latin, le latin en grec et le grec en français. Ménage démontre une compétence humaniste qui, par le thème grec et latin, se joue du temps : n traduisant

* Gilles Ménage, *Menagiana, ou les bons mots et remarques critiques, historiques, morales et d'érudition de Monsieur Ménage*, troisième édition plus ample de moitié et plus correcte, Paris, Florentin Delaulne, 1715, t. IV, pp. 134-135.

Despréaux en latin ou Virgile en grec, il s'adresse à un public idéal – les honnêtes gens comme lui, mais aussi le lecteur grec ou romain dont il maîtrise poétiquement la langue et avec qui il forme, dans les termes de Batteux, « une même société de fortune et de bien ». Ces interventions linguistiques sont un moyen d'éprouver la réalité de la République littéraire, et de démontrer que l'on occupe le même monde que les poètes de l'Antiquité.

Le deuxième point d'intérêt est le corpus que choisit Ménage. Il traduit trois incipits épiques : le canon impose Homère et Virgile, et *Le Lutrin* joue chez Ménage à la fin du 17^e siècle le même rôle qu'il jouera chez Batteux au milieu du 18^e : celui de l'épopée française par excellence, digne de rentrer dans ce jeu d'échange avec les plus grands modèles, quelque comique qu'il soit. La représentativité de l'épopée justifie le choix du genre. Mais pourquoi ces seuils ?

On proposera deux réponses à cette question ; et à partir de ces réponses, on développera dans cette partie deux chapitres consacrés à approfondir les éléments les idées que l'on aura dégagé de cette lecture de Ménage.

Première réponse : ces extraits sont évidemment comparables. Dans un espace textuel assez réduit, les poètes exposent leur sujet et invoquent un dieu : ces trois passages semblent se réécrire l'un l'autre, au moins structurellement. Il y a là le plaisir d'un « déjà-lu² », que renforce la reformulation traductive. Ménage traduit ainsi les premiers vers du *Lutrin* :

- 1 *Bella gravemque cano metuendi præsulis iram,*
 Terribiles qui post casus, variosque labores,
 Delubro in celebri, psaltes qua parte sedebat
 4 *Invisus, plutei molem defixit opacam.*³
- i, 1 Je chante les combats, et ce prélat terrible
 Qui par ses longs travaux et sa force invincible,
 Dans une illustre église exerçant son grand cœur,
 i, 4 Fit placer à la fin un lutrin dans le cœur.

La structure du premier hexamètre de Ménage est calquée sur celle du premier vers de l'*Énéide* : « *Arma virumque cano* » – accusatif neutre pluriel + accusatif singulier (en -m) +

² Jan Hermann, « Qu'est-ce que le topos narratif pour la SATOR ? Définition proposée par Jan Hermann », société d'Étude de la Topique Romanesque (SATOR), en ligne : <http://satorbase.org/index.php?do=outils#2.1> (consulté le 1^{er} avril 2018).

³ Gilles Ménage, *Menagiana*, op. cit., p. 143.

particule *-que* + *cano*. La « *gravis ira* [sévère colère] » du prélat n'est pas dans la lettre du texte français ; mais Ménage en « prend l'esprit » et y importe la colère et son épithète depuis les deux premiers vers de l'*Iliade*, « *Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος/οὐλομένην*⁴ ». « *Iram* » se retrouve en fin de vers, position symétrique de celle de « *μῆνιν* » en grec. Quant à « *οὐλομένην* », cet adjectif est exploité deux fois par Ménage. Il devient d'abord « *gravem* » au v. 1, où il est épithète de la colère (c'est la fonction de « *οὐλομένην* » chez Homère) ; mais il est aussi le sous-texte de « *terribiles* » en tête du v. 2, qui en calque à la fois le sens et la disposition dans le vers (mais non, en revanche, la syntaxe, puisque « *terribiles* » complète « *casus* »).

L'exercice ludique de traduction est donc l'occasion d'une circulation des mots, des structures, des motifs d'un texte à l'autre. C'est parcourir la bibliothèque avec une paire de ciseaux, coupant et recollant ensemble des fragments textuels par-delà la barrière des langues : une intertextualité ludique, mais déférente, qui trouve sa légitimité dans les réécritures auxquelles se sont déjà livrés les trois poètes. Les petites traductions de Ménage mettent en évidence le caractère reconnaissable et fascinant du *topos* liminaire de l'épopée : prise de parole hiératique du poète, fondée dans d'autres prises de paroles semblables. Ainsi y a-t-il là un véritable lieu commun – au sens rhétorique, et au sens plus large d'un lieu idéal (comme la République de Batteux) que les trois poètes occuperaient ensemble.

On touche là, à la deuxième réponse. L'interversion des langues par Ménage fait disparaître la stricte linéarité d'un chaîne de réécritures pour proposer une lecture synchronique des textes, où leurs points communs semblent moins valoir par la généalogie qu'ils révèlent que par le lieu commun qu'ils construisent et où se retrouvent, collègues en poésie, Homère, Virgile et Despréaux. Ce petit corpus définit, moins qu'une histoire, une compétence partagée par les poètes : celle de commencer une épopée. La fascination de Ménage le pousse à redire trois textes pour avoir le plaisir d'y retrouver une structure commune. En les recomposant les uns par les autres, il en souligne moins la parenté historique et généalogique qu'une parenté structurelle évidente qui définit une compétence poétique partagée.

L'idée est ici que le *topos* liminaire du *cano* est moins le produit d'une tradition qui se fonde récursivement sur le passé que d'une compétence partagée. Cela revient à dire que

⁴ Idem, p. 136.

Despréaux, Virgile et Homère font la même chose (exposer leur sujet, invoquer leur muse) plutôt que de dire que Despréaux écrit « je chante » parce que Virgile a écrit « *cano* », que Virgile écrit « *Musa mihi causas memora* » parce qu'Homère a chanté « *Μῆνον ἄειδε θεά* », etc. Là où la lecture intertextuelle suppose l'épaisseur de l'histoire et la continuité d'une tradition, une lecture générique suppose la permanence transhistorique d'un concept du *locus* textuel qu'est le début de l'épopée – ce qu'on appellera au chapitre prochain avec J.-M. Schaeffer une « matrice de compétences ».

Ces deux visions ne sont pas incompatibles. Comme le souligne Jan Hermann, le *topos*, concept d'origine rhétorique, s'est rapidement implanté dans la poétique du récit, où il désigne des schémas narratifs récurrents ; mais il n'a pas perdu pour autant sa valeur argumentative :

Le topos est défini comme une situation narrative récurrente reconnue comme le véhicule d'un argument. Reconnaisant un topos, le lecteur peut soit s'y arrêter soit passer outre. Le « déjà-lu » peut le fasciner ou l'agacer. Le topos ne devient un vrai outil herméneutique qu'au moment où le lecteur le reconnaît, s'y arrête, est interpellé par le « déjà-lu » dans la mesure où il soupçonne que ce « déjà-lu » renferme une clef argumentative du texte. Par sa dimension argumentative le topos retrouve sa lointaine origine dans la dialectique classique.

Si l'ouverture de l'épopée n'est pas tout à fait « une situation narrative » (le récit n'a, justement, pas commencé à ce stade), elle a une fonction argumentative. C'est le lieu textuel où le poète devient poète, parce qu'il y annonce le sujet qu'il va développer dans ses chants, et surtout parce que la Muse répond à son souhait et l'inspire. Cette ouverture topique de l'épopée est plus qu'une façon de dire : elle est le lieu du mystère poétique par excellence, où la généralité du problème de l'inspiration se particularise de manière très concentrée en l'espace de quelque vers. Cela explique sans doute son pouvoir de fascination pour Ménage. Et si, comme on l'a suggéré précédemment, la traduction poétique à l'âge classique est une lecture active qui est le meilleur moyen d'une « généreuse émulation », le début de l'épopée se prête, mieux peut-être que tout autre texte, à cette accession à la poésie. En traduisant des invocations, Ménage devient doublement poète (par la valeur formatrice de l'exercice, où il « prend l'esprit » du poète, et par le contenu du texte, qui a pour but de susciter l'inspiration). Et en se livrant au chassé-croisé des langues anciennes et modernes, il se pénètre de l'esprit de trois poètes.



Cette fascination de Ménage pour les ouvertures épiques se retrouve chez les théoriciens de l'épopée à l'âge classique. Ce que l'on a appelé ici le *cano*, le p. Le Bossu dans son *Traité du poème épique* l'appelle la « proposition ». Si les deux termes renvoient au même *topos*, ils révèlent cependant une différence d'approche. Le premier est une citation de Virgile, qui renvoie à un texte écrit : l'approche est alors historique et intertextuelle ; le second est un terme abstrait qui renvoie à une matrice de composition : l'approche est maintenant théorique et architextuelle.

Ce problème de dominante a des conséquences sur l'approche du genre épique. Jean-Marie Schaeffer affirme par exemple qu'« il va de soi qu'au niveau de la classe de textes retenue on a affaire à de simples ressemblances de familles – *Familienähnlichkeiten*, pour reprendre un terme de Wittgenstein⁵ ». Si le genre épique se définit par l'intertextualité de *topoi* définitoires, alors *épopée* n'est jamais que le nom d'une ressemblance entre des textes particuliers : c'est une définition nominaliste, et non substantielle, du genre. Le p. Le Bossu et, au 18^e siècle, des théoriciens comme Batteux ou Pope pensent différemment : l'épopée est le nom d'une catégorie réelle aux propriétés objectives. Au 21^e siècle, le réalisme esthétique de Roger Pouivet vient les appuyer :

une ressemblance familiale [...] suppose un « patrimoine » génétique commun. Seules les personnes d'une même famille génétique peuvent entretenir une ressemblance familiale. Si les œuvres d'art ont une ressemblance de famille, elles ont alors quelque chose en commun et non pas rien.⁶

De même, si les épopées ont des ressemblances aussi flagrantes que leurs débuts, cela suppose une matrice de compétence partagée par les poètes épiques, à travers le temps et les langues.

Un problème de cette conception est qu'elle explique mal le statut de pratiques discursives qui semblent se définir justement par leur caractère hypertextuel, comme la parodie ou le pastiche. Preuve en serait que Ménage met le *Lutrin* sur un pied d'égalité avec *Illiade* et *Énéide* ! Est-ce à dire, dès lors, que l'approche générique (matricielle) du début de l'épopée ne permet pas de rendre compte du caractère comique de l'ouverture du *Lutrin* (pourtant évidente), et ne peut que le présenter comme une comme une autre d'un incipit épique traditionnel ?

⁵ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique » in Gérard Genette, Tzvetan Todorov (éds.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points essais », 1986, p. 199.

⁶ Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Paris, Vrin, « Chemins philosophiques », 2007, p. 28.



Les deux chapitres qui suivent sont consacrés à répondre à cette question. Le **chapitre 5** partira de la tension entre intertextualité et genericité dans l'approche de l'ouverture épique pour traiter, en général, le statut du poème héroïcomique. Une fois acquise la viabilité d'une définition générique de l'ouverture épique qui permette, cependant, la reconnaissance des dispositifs de réécriture comique, on décrira dans le **chapitre 6** la théorie de la topique inchoative de l'épopée au 18^e siècle. Le **chapitre 7** appliquera cette grille de lecture normative aux incipits du *Lock*, de *Peder Paars*, de la *Henriade* et de la *Myszeis*. On verra là comment une poétique essentiellement fondée sur la disposition des lieux textuels permet de produire le sens par la forme. On dégagera ainsi de l'ouverture des poèmes la suite de notre programme d'analyse.

CHAPITRE 5

Le discours épique entre règles et topique

Sur les rapports complexes entre l'imitation, la traduction, la parodie et l'héroïcomique dans l'épopée au 18^e siècle.

...du reste, le mot *écrit* est peut-être moins ridicule que ne le serait celui de *chants*. Le poète grec pouvait dire « je chante » : sa langue avait un caractère musical. Je ne sais pourquoi les nôtres disent encore « je chante », tandis qu'ils parlent seulement, ou plutôt qu'ils bégaient.*

Parmi tous les reproches que La Beaumelle formule à l'encontre de la *Henriade* se trouve un compliment en demi-teinte. Dans l'invocation de son poème, Voltaire apostrophe la Vérité : « répands sur mes écrits ta force et ta clarté !¹ » (v. 8). Si le mot forme un contraste malheureux avec le « je chante... » du v. 1, il a le mérite du réalisme : le poète épique moderne ne chante pas. L'argument de La Beaumelle le classe parmi les détracteurs de la langue française, balbutiante, plate et peu musicale, contre ceux qui en font au contraire la langue la plus naturelle du monde². À cette non-poéticité fondamentale du français s'oppose la musicalité du grec d'Homère (« le poète grec »). Pour La Beaumelle, le fait d'écrire « je chante » (le *cano* épique) est un façon de dire convenue qui s'attarde dans une modernité où elle n'a plus sa place.

En commentant la musicalité des langues, La Beaumelle ne considère pas la chose sous l'angle de la réalité de la pratique : alors que Voltaire est bien un écrivain, Homère

* *Commentaire*, p. 8.

¹ *OCV*, t. 2, p. 366.

² Sur l'opposition de ces deux points de vue à l'époque moderne, cf. Gilles Philippe, *Le français, dernière des langues. Histoire d'un procès littéraire*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 2010.

était effectivement un chanteur, comme le soulignaient déjà dans la première moitié du siècle Anne Dacier et Thomas Blackwell. Il y a donc une deuxième inadéquation dans le *cano* : le poète épique moderne est bien, comme Voltaire l'admet dans l'ouverture de la *Henriade*, un poète de l'écrit, qui ne chante que dans une représentation idéale du poète. Alors que l'idée d'Homère aède implique celle de performance et de relation immédiate au public, le poète moderne est, une fois son œuvre imprimée, distant de son public – même si la pratique des lectures et des récitations poétiques fait encore partie intégrante de la vie littéraire du 18^e siècle (comme Voltaire le fit, du reste, avec la *Henriade*) ; mais alors, on reviendrait, selon La Beaumelle, au même problème de la platitude de la langue française.

Comment expliquer cette persistance au 18^e siècle d'une formule qui a perdu sa pertinence ? On répondra spontanément que le *cano* est un lieu commun dicté par une tradition : le « je chante » de Voltaire est avant tout intertextuel. En reprenant la formule virgilienne, Voltaire et ses collègues en poésie s'inscrivent dans la bibliothèque épique d'une manière économique, par un jeu d'échos qui relie leur poème à ceux qui remplissent les rayonnages de la bibliothèque et la mémoire du lecteur. En somme, le *cano* est une réécriture délibérée de textes épiques antérieurs qui, de manière analogue à l'inscription épique, définit le genre du texte qu'il introduit : c'est un *topos*.

La notion, d'origine rhétorique, s'intégrera progressivement à la poétique. Elle s'étend en effet du discours (*oratio*) aux différents types de discours, qui s'autodéfinissent à partir d'une série de *topoi* qui leur sont propres. Les *topoi* sont devenus des ingrédients formels et formalisés – des lieux communs – auxquels ces différents discours se font reconnaître. Il existe ainsi une topique épistolaire ou une topique préfacielle au sein desquelles la « *captatio benevolentiae* » ou la protestation d'« instruire par l'agrément » constituent des « clichés » presque indispensables. De même le discours épique s'autodéfinit par le topos de l'invocation des Dieux ou des Muses, la poésie lyrique courtoise par le « *Natureingang* », etc. Retenons ici l'idée de la reconnaissance du genre à travers les *topoi* qui constituent son armature discursive.³

Le *topos* ainsi compris est l'élément de base d'une pragmatique littéraire : dans la mesure où son efficacité demande une reconnaissance, il ne peut exister sans une certaine expertise du lecteur. Comme le souligne encore Jan Hermann :

La reconnaissance du topos dépend dans une certaine mesure de la compétence du récepteur. N'est pas topique pour l'un ce qui est topique pour l'autre. Le « topos » interpelle la

³ Jan Hermann, « Qu'est-ce que le topos narratif pour la SATOR ? Définition proposée par Jan Hermann », société d'Étude de la Topique Romanesque (SATOR), en ligne : <http://satorbase.org/index.php?do=outils#2.1> (consulté le 1^{er} avril 2018).

bibliothèque personnelle, l'encyclopédie intérieure, du lecteur de manières diverses. La reconnaissance s'effectue donc à la faveur d'une compétence et d'une connaissance.⁴

Dans le contexte du 18^e siècle existe encore une bibliothèque canonique (celle dont Batteux rappelait l'existence en termes cosmopolites) que l'honnête lecteur se doit de maîtriser et dont la fréquentation scolaire garantit, en grande partie, la reconnaissance de tels *topoi* par la classe des lettrés.

Si « le “déjà-lu” peut [...] fasciner ou agacer⁵ » le lecteur, La Beaumelle tombe clairement dans la seconde catégorie. Pour lui, l'adéquation du *topos* à la situation dans laquelle il s'insère (celle d'une épopée écrite en français) est beaucoup plus importante que la mémoire dont il est porteur (celle d'une épopée grecque et effectivement chantée). Mais en négligeant cette fonction de reconnaissance du *topos*, qui pourtant semble spontanément si essentielle, La Beaumelle prive le lecteur d'un facteur interne de reconnaissance du genre épique, et touche là ce que Jean-Marie Schaeffer appelle « le problème central d'une théorie textuelle de la généricité » :

alors que dans le cas de l'hypertextualité au sens de Genette on peut découvrir une stratégie discursive explicite liant un hypertexte à son hypotexte, il n'en va pas de même dans la plupart des relations génériques entre textes. D'où évidemment la tentation d'un recours au postulat d'une matrice de compétence. Il y a toujours contrat hypertextuel, mais très souvent il n'y a pas de contrat générique explicite et s'il y en a un il n'est ordinairement pas d'ordre textuel, mais se borne le plus souvent à des indications paratextuelles. Or ce qui nous intéresse, c'est la généricité en tant qu'aspect textuel qui ne doit pas nécessairement s'accorder avec les indications paratextuelles.⁶

Comment savoir en lisant qu'un texte est une épopée ? D'abord parce que le poète aura sans doute inscrit « poème épique » à la tête de son ouvrage. Le « contrat générique » est donc, la plupart du temps, rejeté hors du texte, dans le paratexte – en étant par exemple inscrit dans le titre. Une épopée serait alors tout texte qui porte l'étiquette *poème épique* ; mais pour Jean-Marie Schaeffer comme pour les critiques de l'âge classique, il est bien évident que cette déclaration d'intention ne vaut pas certificat de réussite – d'où la nécessité d'une définition de « la généricité en tant qu'aspect textuel », bien plus sûre.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique » in Gérard Genette, Tzvetan Todorov (éds.), *Théorie des genres*, Paris, seuil, « Points essais », 1986, p. 201.

Une épopée ne serait-elle pas alors (au moins pour partie) un texte qui commence par le *topos* définitoire du *cano*, quoiqu'en pense La Beaumelle ? Le contrat hypertextuel, en inscrivant dans la lettre du texte ses relations avec un corpus préexistant qui le définit, est selon J.-M. Schaeffer une base beaucoup plus sûre que le contrat générique. C'est un argument que La Beaumelle n'est visiblement pas prêt à accepter, puisque selon lui l'épopée devrait pouvoir exister au 18^e sans le *topos* du *cano* qui s'y trouve déplacé ; ce n'est pas d'abord un héritage qui fait l'épopée. Par ailleurs, l'expérience traductologique de Ménage a montré que l'intertextualité est *diffuse* : chaque texte peut être relié à un multitude d'autres – alors que s'il existe une matrice de compétence, elle doit par définition être stable. Mais pour qu'elle réponde à la question de J.-M. Schaeffer, il faudrait qu'elle soit décelable sans ambiguïté dans le texte. Cela dépend d'une compétence experte, mais après tout, la reconnaissance de la topique est aussi, comme le soulignait plus haut Jan Hermann, une forme d'expertise.



On se demandera donc dans ce chapitre de quelle manière « le discours épique s'autodéfinit par le *topos* de l'invocation des Dieux ou des Muses⁷ ». Est-ce en vertu d'une compétence architecturale qui définit un savoir-faire du poète et un savoir-lire de son lecteur – ou est-ce par la reconnaissance que permet le *topos*, qui renvoie à la bibliothèque et à l'encyclopédie intérieure du lecteur ? Il semblerait que, dans un âge classique qui est celui de l'émulation et de l'imitation féconde des modèles, la solution hypertextuelle aille de soi. Pourtant, là où la topique générique définit un ensemble de relations informelles entre textes que les lieux communs épiques permettent d'identifier, la beauté architecturale de l'épopée selon Batteux fait appel à une connaissance théorique partagée qui programme différentes instances textuelles par un ensemble de critères génériques abstraits. La question se pose alors de savoir comment une telle théorie matricielle du « contrat générique » rend compte de pratiques qui sont, par définition, hypertextuelles – le pastiche tel que le définit Gérard Genette ou la parodie *e.g.* La question est ici essentielle, car elle doit déterminer le statut générique de poèmes héroïcomiques comme le *Lock*, *Peder Paars* ou la *Myszeis*.

⁷ Jan Hermann, art. cit.

1. *CANO* OU PROPOSITION ÉPIQUE – TOPIQUE OU GÉNÉRICITÉ ?

Sur la topique inchoative de l'épopée, Batteux se trouve pour une fois d'accord avec Le Bossu. Il lui emprunte le terme de « proposition », qui était défini dans le *Traité du poème épique* comme « cette première partie du poème, où l'auteur propose brièvement et en général ce qu'il doit dire dans le corps de son ouvrage⁸ ». Le Bossu construit donc une matrice de compétences qui définit la proposition selon différents critères : dispositionnel (elle se trouve au début), quantitatif (elle est brève), énonciatif (elle est assignable à l'auteur), et pragmatique (elle est un programme de ce qui suit, une promesse qui engage l'auteur).

Batteux reformule ainsi la matrice théorique de la proposition épique dans le *Cours* :

La nature et le bon sens exigent que tout auteur entrant en matière expose de quoi il s'agit : ainsi Homère a dit « Je chante la colère du fils de Pélée » ; Virgile : « Je chante les combats et ce héros », etc. et Despréaux :

Je chante les combats, et ce prélat terrible,
Qui, par ses longs travaux, et sa force invincible,
Dans une illustre église exerçant son grand cœur,
Fit à la fin placer un lutrin dans le cœur.⁹

Comment procède Batteux ? Il relève entre différents exemples canoniques une homologie structurelle ; de là, il les réduit à un même principe, et induit une *règle* qu'il estime fondée en nature.

<i>Homère d'après Batteux :</i>	JE CHANTE la colère du fils de Pélée
<i>Homère :</i>	<i>Μῆνιν</i> ἄειδαι (!) θεά, <i>Πηληιάδεω Ἀχιλῆος...</i>
<i>Virgile d'après Batteux :</i>	JE CHANTE les combats et ce héros
<i>Virgile :</i>	<i>Arma virumque CANO, qui primus...</i>
<i>Despréaux :</i>	JE CHANTE les combats , et ce prélat terrible

∴ proposition = JE CHANTE (+ **combats**) + **personnage**

Batteux semble impliquer que *les trois poètes* auraient eu accès à un même principe générique ; la question n'est pas de savoir s'ils l'ont fait délibérément ou spontanément : dans les deux cas, on peut considérer la règle de proposition comme *réelle*.

⁸ *Traité*, p. 291.

⁹ *CBL* (1753), t. II, pp. 97-98.

Le lecteur de ce passage ressentira sans doute un certain inconfort, qui peut s'expliquer par deux raisons. S'il se souvient de *l'Iliade*, il remarquera que la citation de Batteux est inexacte. Qu'il soit étourdi ou malhonnête, le théoricien perd là un tiers de son corpus inductif, qui se limite désormais à Virgile et Boileau. Par ailleurs, il existe une telle proximité entre la proposition de Virgile et celle de Boileau que le lecteur (en particulier un lecteur du 21^e siècle féru d'intertextualité) considérera spontanément que la plus récente est une parodie de la première – ce dont Batteux ne fait même pas mention. Il semble peu probable que la nature citationnelle et parodique de *l'incipit* de Boileau lui ait échappée. Le théoricien et son lecteur sont là en réalité confrontés à un choix entre généricité et hypertextualité.

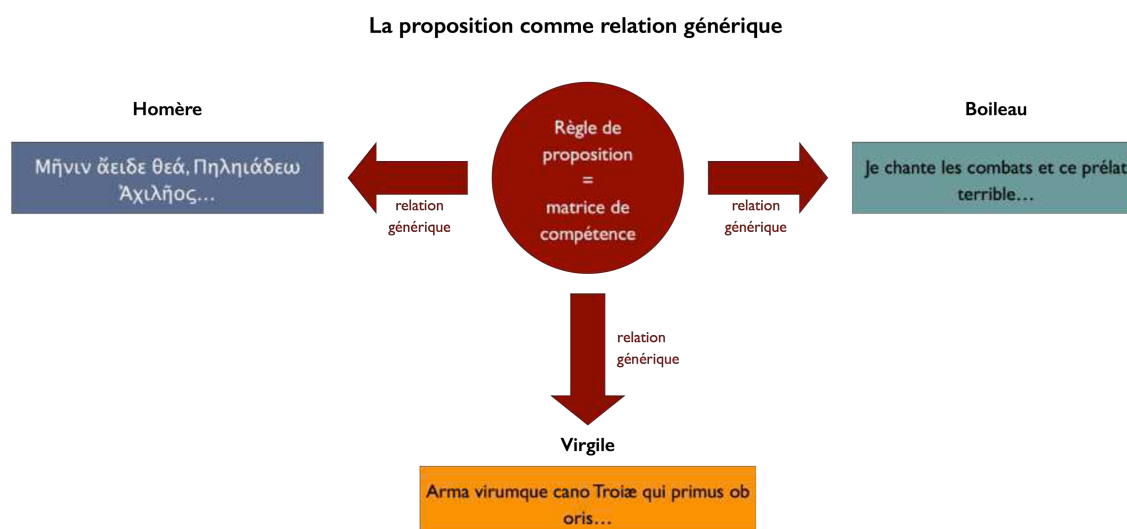
1.1. Despréaux détourne-t-il Virgile ? Le conflit de la généricité et de l'hypertextualité

Là où Batteux établit une relation entre chacun des deux textes et un concept directeur (la proposition comme matrice de compétence), le lecteur hypertextuel se contente, sur la base de ses souvenirs de lecture, de constater une relation entre les deux textes. Batteux dit : « Virgile et Boileau respectent la règle de proposition », et le lecteur hypertextuel dit : « Boileau récrit Virgile ».

Ces deux relations définies entre les deux textes sont logiquement incompatibles. La relation générique est symétrique (peu importe que ce soit « Virgile et Boileau » ou « Boileau et Virgile » qui respectent la proposition), mais la relation hypertextuelle est asymétrique (Boileau réécrit Virgile, Virgile inspire Boileau, mais Boileau n'inspire pas Virgile et Virgile ne réécrit pas Boileau). Dans le premier cas, les poètes partagent une pratique qui informe concurremment leurs deux textes ; dans le second, ils partagent une formule textuelle que le second emprunte au premier. Dans le premier, la relation est abstraite et logique ; dans le second, elle est contingente et historique. Un lecteur qui n'aurait absolument aucune idée de l'histoire du genre épique qui reconnaîtrait la parenté des deux formules identifierait un *tertium comparationis* correspondant, peu ou prou, à ce que décrit Batteux. En revanche, il ne pourra pas les organiser dans une séquence temporelle. Si identifier une relation générique demande des compétences inductives, identifier une relation hypertextuelle demande une culture littéraire et historique.

On pourrait multiplier à plaisir les facteurs d'opposition entre la lecture hypertextuelle et la lecture générique ; mais il suffit de constater que l'on *doit* choisir une solution théorique – tâche d'autant plus complexe que les deux solutions ont leur mérite.

La lecture générique de Batteux est *conceptuellement close* : elle admet, à côté d'Homère, Virgile ou Boileau, une infinité de propositions épiques possibles ; en cela elle est particulièrement intéressante d'un point de vue prospectif. Cette lecture est aussi *décomplexante* : elle admet la compétence théorique d'un lecteur qui manquerait des repères historiques pour apprécier la parodie comme « pratique hypertextuelle » (G. Genette). Elle offre enfin la stabilité du réalisme conceptuel : il existe quelque chose comme la proposition *per se*, qui permet de structurer la lecture.

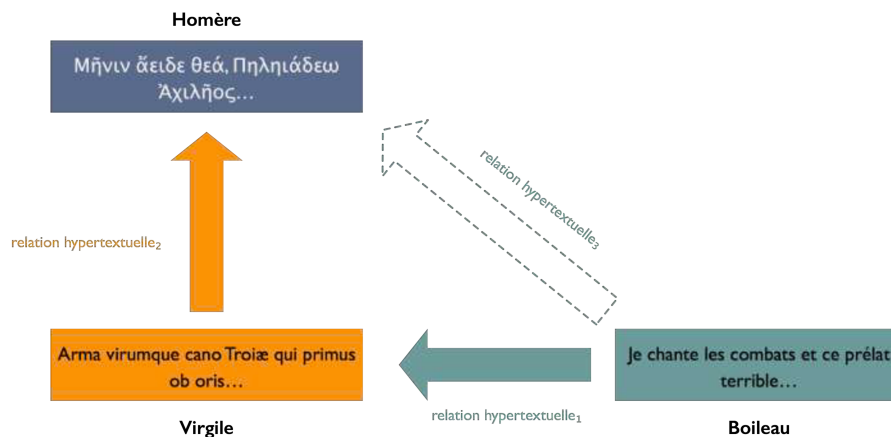


La lecture hypertextuelle est plus économique ontologiquement : elle ne suppose pas l'existence d'autre chose que des textes singuliers dont on remarque la ressemblance, mais se contente de décrire une relation entre particuliers. Ces relations de terme à terme sont, en revanche, *singulières* et potentiellement infinies : si Boileau réécrit Virgile, Virgile ne récit-il pas Homère ? Et Boileau ne se souvient-il pas *aussi* d'Homère ? s'ouvre ainsi un champ très vaste de recherches génétiques, qui peut donner lieu à des spéculations théoriques excitantes : et si l'on pouvait, comme le suggère Pierre Bayard, « plagier par anticipation » – si c'était Homère qui récrivait Virgile¹⁰ ? La tâche de décrire ces relations

¹⁰ C'est la proposition de Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2008.

hypertextuelles est potentiellement infinie, et se multiplie exponentiellement à chaque fois qu'on lit un nouveau texte.

La proposition comme relation hypertextuelle



Le lecteur qui hésite entre les mérites de ces deux définitions doit choisir. En effet, si la règle de proposition est fondée en nature, alors l'écho entre les *incipit* épiques de Virgile et Boileau perd tout intérêt, car il est *normal* (*i.e.* prévisible en ce qu'il constitue une norme). La seule relation entre les premiers vers du *Lutrin* et ceux de l'*Énéide* passe alors par la *remontée au concept* opérée par l'induction, et la relation hypertextuelle remarquable entre textes singuliers est subsumée sous l'espèce générique qui la normalise.

La lecture générique et la lecture hypertextuelle définissent deux choses différentes. La première définit les *règles du genre*, qui « sont comme des modèles métaphysiques, des protocoles tracés par les maîtres¹¹ » (certains théoriciens contemporains parlent de « lois empiriques¹² »). La lecture hypertextuelle définit, au contraire, une *topique générique*. La *topique* est « un arsenal de thèmes et d'arguments » qui s'est sédimenté à travers l'histoire et

¹¹ CBL (1753), t. II, p. 8.

¹² Florian Pennanech, Sophie Rabau, *Exercices de théorie littéraire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Les fondamentaux », 2016, pp. 102-110. On ne retiendra pas l'expression, car à l'époque moderne, elle ressemble à un oxymore : pour un empiriste comme Hume ou un sensualiste comme Condillac, il n'y a précisément pas de lois dans les choses : seules sont nécessaires les connections qui naissent dans l'esprit par associations d'idées (cognitivism des relations). Cela, en revanche, n'est pas incompatible avec une forme d'objectivisme (ce n'est pas parce que les relations sont dans notre esprit que nous ne pouvons pas les repérer à *bon droit* dans le monde).

qui, « d'origine rhétorique, s'[est] intégr[é] progressivement à la poétique¹³ ». On entendra par *topique générique* l'emploi de tels *topoi* qui, comme la proposition ou l'invocation épiques, jouent le rôle sémiotique de marqueurs génériques : « le discours épique s'autodéfinit par le topos de l'invocation des Dieux ou des Muses¹⁴ ».

La notion de *topique générique* a le très net avantage de proposer à la problématique générique une solution par la lecture des textes : elle délimite ainsi un ensemble de relations qui proposent, selon le souhait de J.-M. Schaeffer, « une théorie textuelle de la généricité ». Mais une telle théorie textuelle retombe sur les problèmes cognitivistes que nous avons vu au sujet du comparatisme ; un théoricien partisan de la solution normative n'en a pas l'emploi, et ainsi s'explique que Batteux ne souligne pas le caractère parodique du premier vers du *Lutrin*.

1.2. Parodie et pastiche : la topique peut-elle définir le genre ?

Si Batteux ne souligne pas le caractère parodique du premier vers du *Lutrin*, il semble difficile d'en déduire que ce professeur de lettres classiques ne le remarque pas. Le problème n'est donc pas au niveau de la compétence du lecteur, mais plutôt à celui des priorités. Pour un lecteur savant du 21^e siècle, la lisibilité d'un texte est avant tout hypertextuelle ; pour le poéticien normatif du 18^e siècle, cette lisibilité est d'abord matricielle.

Ce caractère secondaire de l'hypertextualité dans la théorie ne signifie pas qu'elle soit inessentielle dans la pratique : il existe, à l'âge classique, des textes au caractère délibérément citationnel ; et de manière générale, la production épique est constamment alimentée par des relations hypertextuelles. Mais Batteux pense très différemment d'un théoricien de l'hypertextualité comme Gérard Genette, par exemple.

...l'auteur d'un poème héroïcomique comme le *Lutrin* n'imité aucune épopée en particulier comme le *Chaplain décoiffé* parodie quelques scènes du *Cid* en particulier, mais bien le style épique classique en général. Le *Lutrin* imite l'épopée en ce sens que Boileau, ayant identifié dans le corpus épique (disons Homère plus Virgile, sans oublier que Virgile imitait déjà Homère) un certain nombre de traits stylistiques et de motifs thématiques récurrents (par exemple, combats singuliers, mêlées, interventions divines [...] invocations à la Muse [...]) a

¹³ Jan Hermann, « Qu'est-ce que le topos narratif pour la SATOR ? Définition proposée par Jan Hermann », société d'Étude de la Topique Romanesque (SATOR), en ligne : <http://satorbase.org/index.php?do=outils#2.1> (consulté le 1^{er} avril 2018).

¹⁴ Ibid.

constitué au moyen de tous ces épiquèmes une sorte de type idéal sur lequel il s'efforce de modeler la propre écriture de son poème, mais en inventant autant que possible ses propres épécismes [...] Bref, il s'efforce de *faire ressemblant* [...] Le pastiche, ici, n'imité pas un texte, mais un style.¹⁵

Pour G. Genette, le *Chapelain décoiffé* est une parodie, c'est-à-dire une réécriture suivie d'un texte dans un but comique, mais le *Lutrin* est un « *pastiche* », qui « imite l'épopée », c'est-à-dire le genre lui-même. Par là, il entend que le *Lutrin n'est pas* une épopée, mais quelque chose qui entretient avec l'épopée une relation hypertextuelle. L'adjectif *héroïcomique* est, en ce sens, *aliénant* : un pastiche est une *fausse* épopée.

Jusqu'à un certain point, G. Genette rejoint Charles Batteux. Tous deux pensent, d'une part, que Boileau compose dans le cadre d'une matrice de compétence générique et d'autre part qu'il ne parodie pas spécifiquement le texte de Virgile. Mais à partir de là, ils divergent. G. Genette entend décrire un type particulier de pratique hypertextuelle (« le pastiche »), qui consisterait en l'imitation ludique d'un genre donné. Pour lui, « il est impossible d'imiter un texte », et « on ne peut imiter qu'un style, c'est-à-dire un genre¹⁶ ». L'imitation littéraire « suppose toujours [...] la constitution préalable [...] d'un modèle de compétence dont chaque acte d'imitation sera une performance singulière », que l'on peut aussi appeler « matrice d'imitation¹⁷ ». Comment est constituée cette matrice ? Par induction : il y a des batailles et des dieux (et probablement aussi des tempêtes) dans les textes que lit Boileau, qui réutilise ces « épiquèmes » (comme les appelle G. Genette).

Batteux dirait que G. Genette décrit quelque chose de bien plus vaste qu'il ne croit. Cette méthode inductive, qui consiste à « généraliser » et « constituer en matrice d'imitation¹⁸ » les traits communs à une classe de texte, n'est rien d'autre que l'*induction* des règles telle que la conçoivent les néo-aristotéliens du 18^e siècle. Batteux ne peut qu'approuver la procédure décrite par G. Genette, mais il dirait en même temps que ce dernier n'a *rien* expliqué sur le sujet précis de la nature ludique ou comique de la relation hypertextuelle entre le premier vers du *Lutrin* et celui de l'*Énéide*. G. Genette a simplement remarqué que Boileau fait comme Virgile ; et pour Batteux, Boileau fait comme Virgile

¹⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points essai », 1982, pp. 107-108.

¹⁶ Idem, p. 108.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Idem, p. 109.

parce qu'ils partagent une même matrice de compétences. Peut-être que Boileau accède à cette matrice par sa fréquentation de Virgile ; mais encore une fois, ce n'est pas parce que c'est la lecture de Virgile qui instille en nous l'idée du genre épique que le genre épique n'existerait que comme relation à Virgile. G. Genette cède en somme à la tentation constructiviste qui assimile le le parcours épistémologique de constitution du genre à l'idée qu'il est inventé. Là où Genette dit que Boileau essaie de « faire ressemblant », Batteux dit que Boileau fait de l'épopée. Que cette épopée soit comique est un autre problème, qui repose justement sur la relation parodique que Boileau crée entre l'ouverture du *Lutrin* et celle de l'*Énéide*, qui est un problème textuel local largement indépendant de la forme. Batteux n'a pas besoin de parler de la relation hypertextuelle, parce que ce dont il parle est précisément la compétence générique des grands poètes épiques, dont Despréaux fait partie.



Du point de vue d'un classique comme Batteux, G. Genette aura bien prouvé que Boileau est un poète épique, puisqu'il compose dans un cadre formel qu'il a produit par induction à partir de Virgile et Homère. Mais cela, c'est simplement composer en classique ; c'est assurément la bonne procédure, mais elle ne présage pas du caractère comique ou sérieux du texte. Cela est un autre problème, qui est celui de la parodie. Pour parler de la tension entre la topique et le genre de l'épopée, il faut donc conserver la distinction féconde proposée par J.-M. Schaeffer. Adopter la démarche proposée par G. Genette dans *Palimpsestes* revient à dissoudre la théorie générique d'un classique comme Batteux dans l'acide du nominalisme, au risque de ne plus rien comprendre aux pratiques qu'elle informe.

1.3. Voltaire, poète naïf ?

Cette question théorique a des conséquences tout-à-fait sensible sur la conception de l'écriture poétique et les conditions de sa réception. Voltaire, on l'a vu, développe une conception *nominaliste* du beau comme de l'épopée : on ne doit pas disputer des noms. Mais alors, pourquoi y a-t-il un voyage au ciel dans le septième chant de la *Henriade* ?

L'apparition de saint Louis vient pour faire un chant, et parce qu'il y a une descente aux enfers dans Homère, et une dans Virgile. C'est un beau rêve poétique, qui n'est de nulle nécessité dans le poème.¹⁹

Pour Charles Batteux, l'assomption d'Henri remplit deux fonctions : une fonction quantitative (l'épopée doit être longue), et une fonction imitative (parce que les épopées canoniques contiennent une correspondance avec l'autre monde). Malgré son intérêt proprement esthétique (il est « beau »), ce passage ne répond, selon Batteux, à « nulle nécessité » interne. C'est une reprise qui a, au mieux, une valeur de marquage : le poète, par la reprise transparente d'une situation présente chez ses prédécesseurs, montre qu'il s'inscrit dans la tradition de l'écriture épique. Batteux ne porte même pas au crédit de Voltaire la christianisation du motif de la « descente aux enfers » en assomption : si elle fait beaucoup sans doute pour la beauté du passage, elle n'en atténue pas, selon lui, la gratuité. Il en va exactement de même pour la figure allégorique de la Discorde, à ceci près qu'elle est reprise d'un poète moderne (Boileau) : « la Discorde se retrouve au quatrième chant par le plus grand hasard du monde, sans aucun motif²⁰ ».

Ces jugements figurent dans la troisième lettre du *Parallèle*, consacrée au merveilleux. La gratuité des reprises voltairiennes a pour conséquence, dit Batteux, un merveilleux incohérent, mi-chrétien, mi-allégorique, dispersé, qui désoriente le lecteur. Il existait pourtant un moyen d'éviter cet écueil, l'imitation :

si M. de V. eut bien considéré le *Lutrin*, qui, après tout, lui a servi de modèle, il eût vu que la Discorde y règne d'un bout à l'autre, comme l'âme de l'action : regardez-y de près, mettez seulement le lutrin à la place de la ville de Paris : les deux poèmes sont la même chose.²¹

Les poèmes « sont la même chose » parce qu'ils ont la même structure narrative (la conservation ou l'appropriation d'une chose par deux partis opposés) ; mais cela n'est perceptible que si l'on *abstrait* l'action de ses termes contingents (« le lutrin » ou « la ville de Paris »). En d'autres termes, une lecture *réaliste* du *Lutrin* aurait permis à Voltaire de lui emprunter, non simplement une figure, mais une *structure* ; et une lecture réaliste d'Homère et Virgile lui aurait fait voir que le merveilleux dans un poème doit être cohérent, et non dispersé. Mais on ne pouvait pas s'attendre de la part d'un nominaliste qu'il prête attention

¹⁹ *Parallèle*, pp. 21-22.

²⁰ *Idem*, p. 22.

²¹ *Idem*, p. 23.

à des règles qui, selon lui, sont arbitraires, et cela a des conséquences délétères sur l'économie de son poème.

Il a fait ce poème avant de savoir les règles, et ensuite il veut faire des règles sur son poème, et pour cela renverser toutes les idées communes, par un paralogisme farci d'une érudition étincelante, jetée rapidement pour en dérober le faux.²²

Si l'on peut se fier à cet exemple, nominalisme et réalisme ne sont pas seulement des attitudes cognitives : elles conditionnent aussi la réception affective du poème et, si l'on en croit Batteux, le processus même d'écriture.

Voltaire selon Batteux fait en somme preuve en écriture du même genre de naïveté que les jeunes gens inattentifs qui, eux non plus, ne connaissent pas les règles. Mais connaître les règles, c'est être capable d'une remontée au concept, à ce qui constitue l'efficace de l'épopée. Si la topique est un répertoire de *topoi* constitué par une forme de sédimentation mémorielle, elle ne définit ces lieux communs qu'en vertu de leur efficacité locale. Les règles, au contraire, définissent le genre par son efficacité structurelle. On peut théoriquement composer une épopée sans référence aux épopées du passé ; si, comme le souligne Pope dans *l'Essay on criticism*, il est nettement plus facile de passer par l'imitation des modèles plutôt que de celle de la forme, c'est parce que c'est, en définitive, la même chose (immanentisme des règles). Voltaire, selon Batteux, est un imitateur mécanique parce qu'il reprend des *topoi* sans les motiver dans son propre poème.

Le reproche est assez cohérent avec l'idée que Voltaire se fait de la poésie épique : pour lui, la définition générique est un abus de concept, et l'épopée se définit avant tout dans l'histoire (*in re*). L'intérêt de la topique est donc celui d'un marquage et d'une filiation qui inscrivent la *Henriade* dans l'histoire du genre épique esquissée dans *l'Essai* ; mais il n'est pas sûr, dans la perspective nominaliste de Voltaire, qu'il existe simplement grand'chose au-delà des « épiquèmes » décrits par G. Genette pour faire exister un genre et s'y inscrire. Mais cette proximité entre Voltaire et G. Genette démontre, *a contrario*, le caractère inapplicable du concept genettien de pastiche dans un contexte classique plus conventionnel.



²² Idem, p. 61.

Pour Batteux, le premier vers du *Lutrin* est donc une proposition épique en bonne et due forme : s'il y a une relation intertextuelle, elle est secondaire à cette détermination générique. Le fait que Batteux privilégie délibérément la relation générique plutôt que la relation hypertextuelle ne signifie cependant pas que les littéraires du 18^e siècle n'avaient pas une théorie de ce genre de relation, ni même qu'elles doivent être contradictoires. Le problème, comme on a commencé à le voir avec G. Genette, se pose quand des phénomènes intertextuels que la lisibilité classique définit comme locaux sont érigés en critère générique. La définition du genre bascule alors du côté de l'histoire, ce à quoi les théoriciens classiques sont opposés.

2. RELATION PARODIQUE ET IMITATION DES MODÈLES AU 18^e SIÈCLE

Comment caractériserait-on au 18^e siècle la relation hypertextuelle qu'entretient le premier vers du *Lutrin* avec celui de l'*Énéide* ? On dirait que c'est une parodie.

Si on laisse de côté la question de la traduction du latin au français, le vers de Boileau conserve scrupuleusement deux éléments (« je chante/*cano* » et « les combats/*arma* ») de son hypotexte virgilien, changeant simplement le troisième : l'homme qui le premier a gagné l'Italie depuis les rivages de Troie (« *virum [...] qui primus Trojæ ab oris* ») devient « ce prélat terrible ». Au calque initial du vers de Virgile dans le premier hémistiche succède un écart : le souvenir réactivé de Virgile est contrarié par la substitution d'un homme de robe moderne au héros bourlingueur antique (dans le même ordre d'idée, les vers suivants révèlent la disproportion des enjeux : un long voyage pour établir un peuple en Italie, ou une querelle de clocher très sédentaire pour fixer un meuble). Ce caractère à la fois citationnel et décalé constitue ce vers comme parodie.

Mais comment définir la parodie au 18^e siècle ? Un bon point de départ serait de la considérer comme « réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique...), exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique²³ ». Boileau travaille bien par écart vis-à-

²³ Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, 13 | 2006, en ligne : mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 16 janvier 2014. URL : <http://narratologie.revues.org/372> ; DOI : 10.4000/narratologie.372.

vis d'un texte (*l'Énéide*) et d'un style (le style haut) constitué en norme générique (la matrice épique). Mais *style* et *norme* n'ont pas le même statut que *texte* : les deux premiers définissent une relation théorique, le troisième une relation historique. Or, comme on vient de le voir, ces deux relations ne sont pas équivalentes : l'une relève de l'abstrait, l'autre du concret. Cette définition ne permet pas de penser l'interaction des règles et de la topique.

Pourtant l'effet comique de la parodie et le respect d'une norme générique ne sont pas incompatibles ; c'est, au mieux, une question de priorité – Batteux donne la priorité au générique, Voltaire ou G. Genette à l'hypertextuel. La norme générique peut définir un lieu fonctionnel (la proposition épique), mais aussi un style (le style élevé de l'épopée). La conjonction d'une détermination structurelle garante de l'identité générique du texte et d'une détermination locale porteuse d'effet comique est ainsi superposable à la définition du burlesque du *Lutrin* selon Claudine Nédélec : « chez Boileau, c'est la présence brutale, au milieu du texte en style élevé, de mots comme *lutrin, perruquier, soupe, goutteux...* qui produit l'effet comique propre au burlesque, cet effet de discordance dont parle Perrault²⁴ ». Le *style* relève du structurel, et les *écarts* de langue du local. La parodie est donc un procédé de contraste qui détermine localement le texte, lequel est aussi soumis à une détermination structurelle (celle du genre épique). C'est ce que confirmera la théorie de la parodie proposée en 1726 devant l'Académie des Inscriptions par l'abbé Claude Sallier.

2.1. Cinq espèces de parodie (Claude Sallier, 1726)

Comment théorisait-on donc la parodie en contexte de composition poétique au 18^e siècle ? Dans son « Discours sur l'origine et le caractère de la parodie²⁵ », prononcé devant l'Académie des Inscriptions en 1726, l'abbé Claude Sallier (1685-1761) a proposé une typologie des formes de parodie dont on verra qu'elle a informé les usages poétiques de nos classiques jusqu'à la fin du siècle dans la Pologne stanislavienne. Cette définition est normative : la parodie a des « règles à suivre », des « défauts à éviter » et des « principes²⁶ » établis par le critique – la parodie n'est pas plus un espace de liberté anémique ou de transgression absolue que n'importe quel autre type de pratique textuelle.

²⁴ Claudine Nédélec, « L'héroïcomique », *États et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique » n° 51, p. 212.

²⁵ Claude Sallier, « Discours sur l'origine et le caractère de la parodie », *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, Imprimerie Royale, 1733, t. XVII, pp. 398-410.

²⁶ Idem, p. 407.

Dans ce discours, Sallier distingue cinq types de parodie :

- (i) « le changement qu'on fait d'un seul mot dans un vers » (p. 398)
- (ii) « un changement moindre encore que celui d'un mot, une seule lettre mise à la place d'une autre » (p. 400)
- (iii) « l'application toute simple de quelques vers connus ou d'une partie de ces vers, sans rien y changer [...] lorsque cette application était maligne et avait pour objet de donner un ridicule à celui qu'elle regardait » (p. 400)
- (iv) « faire des vers dans le goût et le style de certains auteurs peu approuvés » (p. 401) ;
- (v) « ouvrage en vers composé sur une pièce en vers, ou sur une partie considérable d'une pièce de poésie connue, que l'on détourne à un autre sujet et à un autre sens par le changement de quelques expressions » (p. 402)

Les définitions (i) et (ii) décrivent des variations minimales d'un élément dans un segment familier (la lettre dans le mot, ou le mot dans le vers) : elles sont d'ordre *lexical*. La définition (iii) décrit un déplacement *contextuel* : la parodie est simplement une *citation* appliquée à un contexte nouveau et surprenant, où elle génère un effet de surprise qui offre un retour critique sur son contexte d'origine (Sallier donne en exemple une parodie d'Euripide par Aristophane qui constitue « une sage correction » de l'hypotexte²⁷). Les définitions (iv) et (v) sont les définitions *génériques* ; au contraire des trois autres, elles n'affectent pas un segment isolé (lettre, mot ou énoncé) qui serait altéré ou déplacé, mais la production d'un nouveau texte qui en recouvre un autre et se définit par rapport à lui : (iv) décrit l'exercice de style « à la manière de », dont le but est de tourner en ridicule le contre-modèle que l'on se donne pour cible (ce que G. Genette appelle dans *Palimpsestes* une « charge ») ; (v) enfin décrit un genre délibérément hypertextuel qui est suffisamment vague pour se retrouver dans plusieurs des « pratiques hypertextuelles » génériques décrites par G. Genette.

Comment choisit-on son hypotexte parodique ? La plupart du temps, sur un critère de qualité – mais pas celui de la définition (iv). Si Sallier la mentionne pour des raisons historiques, il ne lui prête pas beaucoup de crédit du point de vue prospectif, et l'une des « règles » de la parodie selon lui est de ne jamais choisir pour hypotexte l'œuvre d'un mauvais poète :

Le sujet qu'on entreprend de parodier, doit toujours être un ouvrage connu, célèbre et estimé. La critique d'une pièce médiocre, ne peut jamais devenir intéressante, ni piquer la curiosité.

²⁷ Idem, p. 402.

Quel besoin de prendre la peine de relever des défauts, qu'on n'aperçoit que trop sans le secours de la critique ?²⁸

La parodie selon Sallier n'est pas une « charge » (une « imitation satirique » de l'hypotexte). Identifier les mauvais textes est le travail de la critique, non de la poésie. La parodie se donnera pour hypotexte un *bon* poème, afin de lui emprunter ses qualités :

Je remarquerai ici qu'aucun poète n'a été plus souvent ni plus universellement parodié qu'Homère : ce n'était pas assurément dans la vue de critiquer ses vers ; c'était au contraire parce qu'on les voyait toujours avec plaisir, et que les applications ingénieuses qu'on en faisait en les parodiant, étaient plus favorablement reçues, que celles où l'on aurait emprunté les vers de tout autre poète. Il paraît que Timon le Sillographe n'avait pas puisé ailleurs que dans ce grand poète le fonds de ses parodies, dont il avait composé quatre livres ; les fragments qui nous en restent en sont une bonne preuve. Il s'était principalement attaché dans cet ouvrage à décrier les philosophes de son temps [...] Voici de quelle manière il avait fait son invocation d'après celle d'Homère au commencement de l'*Iliade* : « Muse, apprends-moi qui a pu allumer entre eux cette guerre funeste ; c'est le tintamarre produit par la déesse Écho ; cette déesse irritée contre ceux qui se tenaient dans le silence, répandit parmi les hommes la démangeaison de parler ; maladie fatale qui en fit périr un grand nombre ». ²⁹

La parodie selon Sallier est donc le moyen non de critiquer ou corriger le style d'un auteur vénérable comme Homère, mais de *recupérer la plaisir de la diction homérique* dans un nouveau texte. Il n'y a pas de raison qu'un bon vers devienne mauvais en étant parodié ; le déplacement parodique réactive au contraire, à peu de frais, le plaisir que procure la *bonne* poésie. Le déplacement de l'invocation de l'*Iliade* dans les *silles* de Timon les place sous un patronage prestigieux, mais déclenche un plaisir de la reconnaissance qui, par sa transposition dans un nouveau contexte, renouvelle le regard que le lecteur porte sur l'hypotexte.



Ce qui différencie la parodie selon Sallier de l'imitation des modèles au sens le plus général est son caractère délibérément *avoué* – que cet aveu passe par l'identification implicite (par la très grande proximité lexicale) ou explicite (par nomination ou citation directe) de son hypotexte.

²⁸ Idem, p. 408.

²⁹ Idem, pp. 405-406.

2.2. La parodie dans l'Europe classique (Warburton, Naruszewicz, Krasicki)

La parodie est une forme de réécriture. En termes classiques, on pourra dire qu'elle constitue une forme particulière d'imitation. Comme toute bonne imitation classique, elle n'est pas plagiat servile ; mais comme on l'a vu chez Sallier, toute toute parodie n'est pas non plus une *critique* de son objet premier.

On en trouve en Angleterre un bon exemple dans l'introduction par William Warburton (1698-1779) à l'imitation de la satire II, 1 d'Horace par Pope³⁰. L'éditeur commence par préciser que, bien que le recueil s'intitule *The satires of Horace, imitated*, le lecteur ne doit pas s'attendre à une traduction ou même une « paraphrase » :

Whoever expects a paraphrase of Horace, or a faithful copy of his genius, or manner of writing, in these Imitations, will be much disappointed. Our Author uses the Roman Poet for little more than his canvas...

Qui s'attendrait à trouver une paraphrase d'Horace ou une copie fidèle de son génie dans ces *Imitations* sera fort déçu. Notre auteur n'utilise guère plus le poète romain que comme son canevas...

Horace est pour Pope un support : le poète moderne brode sur le « canevas » que lui fournit son modèle. Warburton suggère une lecture stratifiée des satires imitées : sur un fond d'ancien, un premier plan moderne. Mais alors, pourquoi imiter ?

*If it be asked then, why he took any body at all to imitate, he has inform'd us in his advertisement: to which we may add, that this sort of imitations, which are of the nature of parodies, adds reflected grace and splendour on original wit. Besides, he deem'd it more modest to give the name of imitations to his satires, than, like Despreaux, to give the name of satires to imitations.*³¹

Si alors on nous demande pourquoi Pope a choisi d'imiter qui que ce soit, il nous l'a dit dans son avertissement ; à quoi nous pouvons ajouter que ce genre d'imitations, qui est de l'espèce des parodies, réfléchit une grâce et une splendeur supplémentaires sur un génie original. Par ailleurs, il estimait plus modeste de donner le nom d'imitations à ses satires plutôt que, comme Despréaux, celui de satires à des imitations.

Warburton renvoie à l'avertissement du volume des satires, où Pope explique que les protestations provoquées par certaines de ses épîtres (elles-mêmes déjà des imitations d'Horace) demandaient « *an answer from Horace* [une réponse de la part d'Horace] » qui serait « *both more full, and of more dignity, than any I could have made in my own person* [à la fois

³⁰ Alexander Pope, *The Works of Alexander Pope Esq.*, éd. William Warburton, London, Millar-Tonson-Lintot-Bathurst, 1770, t. IV, p. 53.

³¹ Ibid.

plus complète et porteuse de plus de dignité que toutes celles que j'aurais pu formuler moi-même]³² ».

Le modèle horacien a donc d'abord pour le poète une fonction heuristique : en s'appuyant sur Horace, il arrive mieux à formuler sa réponse qui, par l'imitation, est plus « full », c'est-à-dire plus complète quant au contenu et plus ample quant au style. C'est aussi, bien sûr, un appel à l'autorité du poète ancien, dont le caractère vénérable confère une « dignité » supplémentaire à son imitateur. C'est ce que Warburton reformule avec une métaphore optique : la lumière qui rayonne de l'original frappe indirectement l'œuvre moderne *via* l'opération d'imitation, qui joue là le rôle du miroir. Et cette adaptation du canevas des textes horaciens est *parody* – c'est-à-dire une parodie au sens (v) de Sallier. Le terme n'est absolument pas lié au caractère comique ou à charge du genre satirique : il décrit simplement un certain type de relation imitative, plus libre que la « paraphrase », mais plus guidée que la simple émulation des modèles dans la composition originale (celle de l'épopée, par exemple).

On trouve dans la Pologne stanislavienne un cas tout-à-fait comparable, mais avec des connotations axiologiques totalement inverses. En 1773 parut à Varsovie une anthologie de traductions polonaises de l'œuvre lyrique (odes et épodes) d'Horace, dirigée par Adam Naruszewicz (1733-1796)³³. Dans son avertissement au lecteur, il fait le bilan de l'histoire des traductions d'Horace en polonais à l'époque moderne, et décrit celle de Sebastian Petrycy z Pilzna (c. 1554-1626) en ces termes :

*Tłumaczenie Petrycego często się z oryginalnym poety tekstem się nie zgadza; ponieważ on niektóre rzymskich przypadków i osób okoliczności do swoich stosując, zamiast na przykład Mecenesa, Rzymu, Wergiliusza, Sexta; Maciejowskiego, Moskwa, siebie, Palczowskiego kładzie: tako to widzieć można w pierwszych czterech początkowych pieśniach, takowy rodzaj tłumaczenia Asconi Pedianus gramatyk parodiami nazywa.*³⁴

La traduction de Petrycy s'écarte souvent du texte original du poète ; car en effet, adaptant certaines des aventures romaines et des personnages à ses propres circonstances, à la place, par exemple, de Mécène, Rome, Virgile, ou Sextus ; il met Maciejowski, Moscou, lui-même ou Palczowski : comme on peut le voir dans les quatre premières pièces. Le grammairien Asconius Pedianus appelle ce genre de traduction des *parodies*.

³² Idem, p. 51.

³³ Adam Naruszewicz S.J. (éd.), *Pieśni wszystkie Horacyusza, Przekładania różnych [Poèmes lyriques d'Horace, traductions de divers auteurs]*, Warszawa, Nakładem Michała Grölla, 1773, 2 t.

³⁴ Adam Naruszewicz, « Do czytelnika » in *Pieśni wszystkie Horacyusza, op. cit.*, t. I, non paginé.

Pour reprendre la typologie de Sallier, cette parodie au sens d'Asconius oscille entre les sens (iii), quand Horace domine, et (v), quand l'apport de Petrycy domine, c'est-à-dire la plupart du temps. De fait, l'œuvre de Petrycy s'intitule *Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego* [Horace dans les tourments d'une prison moscovite, 1609] : emprisonné après le meurtre du premier faux Dimitri, aux noces duquel il était venu assister, le poète traduit Horace dans sa prison pour tromper son ennui³⁵. Même si le classique Naruszewicz entend la *parodie* en mauvaise part et désapprouve les libertés baroques de Petrycy, il n'y voit aucune plaisanterie, mais s'en sert pour décrire une relation intertextuelle qui s'écarte cette fois du contrat de la traduction.

La dimension plaisante se retrouvait davantage dans les sens (i) et (ii) de Sallier, qui sont dans lesquels Krasicki, lui, définit dans ZPW la *parodie* :

*PARODIA, rodzaj satyry, krytyki, naśladowaniem żartobliwym wywyśmiewającej. Nazwisko to z greckiego języka pochodzi, jakoż najpierwi Grecy rodzaj ten krytyki wymyślili. Odmiana czasem słowa jednego w wierszu lub prozie, parodię uczynić może, i tym sposobem postąpił sobie Cycero, gdy Marka Fulwiusza, którego przydomek był Nobilior, nazwał Mobilior, lub Rzymianie przeistaczając i nazwisko cesarza Nerona, którego dla pijaństwa zamiast Tiberiusz, zwali Biberius Nero.*³⁶

PARODIE, genre de satire ou de critique, qui moque par une imitation plaisante. Ce terme vient du grec ancien, puisque les Grecs les premiers ont inventé ce genre de critique. Parfois, le changement d'un mot dans les vers ou la prose peut constituer une parodie, et c'est ce que Cicéron semble avoir fait, lorsqu'il a appelé Marcus Fulvius, dont le surnom était *Nobilior*, *Mobilior*, ou les Romains en transformant également le nom de l'empereur Néron, qu'ils appelaient *Biberius Nero* plutôt que *Tiberius*, en raison de son ivrognerie.

La parodie est ici bien avant tout un procédé comique, qui repose là sur la seule variation minimale d'un élément dans un segment familier (la lettre dans le mot, ou le mot dans le vers).



³⁵ Pour une présentation en français de ce texte (passionnant et beau, quoique très peu classique), cf. Agnieszka Budzyńska-Daca, « "Horatius Flaccus" kontra Horatius Flaccus. Ody Sebastiana Petrycego wobec klasycznego wzorca », *Pamiętnik Literacki*, 95/1, 2004, pp. 65-76 ; en anglais : E.erna Hilstein, « Sebastian Petrycy. A Polish Renaissance Scholar », *The Polish Review*, 42, 1997, p. 77-94 ; en français : Dimitri Garnarczyk, « "Horatius Flaccus w oyczystym kroiu" : esquisse d'une histoire comparée des traductions d'Horace en Polonais (1586-1647) », *Camenaë* n° 18, « *Camenaë horatianæ* » n° 4, juillet 2016, en ligne : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/toutes-les-revues-en-ligne-camenaë/camenaë-n-18-juillet-2016-549.htm>.

³⁶ Ignacy Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych*, Warszawa/Lwów, Michał Gröll, 1781, « Parodia », t. II, p. 322.

La parodie dans le 18^e siècle classique vise moins le *genre* (qui se maintient entre l'hypotexte et son hypertexte) que la situation nouvelle où on l'insère. Il n'existe pas au 18^e siècle de *pastiche* au sens de G. Genette, parce que la catégorie du pastiche est redondante avec *toute la pratique imitative* (parce que *tous* les textes ont vocation à s'inscrire dans un genre littéraire normé). En revanche, une parodie au 18^e siècle *signale son hypotexte* délibérément. Elle invite à la reconnaissance d'un texte antérieur, et signale *localement* son caractère ludique. Elle n'est pas *essentiellement* une pratique « snobe », où le poète moderne se moque d'un poète ancien : elle est plutôt une pratique qui, en misant sur le pouvoir de la reconnaissance des hypotextes, articule le lien entre la littérature et la vie dans le cadre d'une théorie plus générale de l'imitation.

3. PARODIE, HÉROÏCOMIQUE ET INTERTEXTUALITÉ

Si la parodie est avant tout un phénomène local, peut-elle permettre de définir un *genre*, et ce genre peut-il être l'héroïcomique ? On peut proposer des définitions génériques à partir des définitions (iv) et (v) du p. Sallier ; mais la définition (iv) ne définit que ce que G. Genette appelle la « charge », et qui implique un jugement de valeur négatif sur l'hypotexte. Or l'héroïcomique (ou le burlesque) du *Lutrin* ne suppose pas que Virgile soit « un auteur peu approuvé » ; ce serait plutôt le contraire. Quant à la définition (v), elle est celle d'un « ouvrage » : d'un texte, non d'un genre, qui constitue une réécriture suivie de son hypotexte et s'en distingue « par le changement de quelques expressions » – c'est-à-dire par des variations d'ordre local et non générique : la parodie d'une ode ou d'une satire d'Horace *reste* une ode ou une satire (mais de quelqu'un d'autre). Cependant ce n'est pas non plus le cas du *Lutrin*, qui parodie dans certains vers l'*Énéide* ou l'*Illiade*, mais n'en constitue pas une réécriture assidue – *Le Lutrin* n'est pas *L'Énéide de Virgile imitée par M. Despréaux*.

L'héroïcomique apparaît ainsi comme un genre flottant, lié davantage à la relation aux modèles et à la topique générique qu'à une catégorie théorique répertoriée ; et pourtant nous avons dans *Le Lutrin* un « poème héroï-comique », dans *The Rape of the Lock* « a heroicomic poem », et dans *Peder Paars* un « poema heroico-comicum ». Que devons-nous donc entendre par là ?

3.1. Retour à Aristote (G. Genette)

Gérard Genette constate, avec une certaine déception, que la parodie est « négligée par la poétique » :

dans les poétiques de l'âge classique, et même dans la querelle [...] des deux burlesques, on n'emploie guère le mot *parodie*. Ni Scarron et ses successeurs, jusqu'à Marivaux compris, ni Boileau, ni, je crois bien, Tassoni ou Pope, ne considèrent leurs œuvres burlesques et néo-burlesques comme des parodies...³⁷

L'historien, à ce stade, renoncerait à vouloir appliquer la notion à la poétique des genres littéraires, plutôt que d'aller la chercher dans la rhétorique, où « le terme se réfugie ». Gérard Genette, cependant, tient à cette catégorie parce qu'elle permet de compléter la table qu'il propose dans *Introduction à l'architexte* à partir de sa lecture de la *Poétique* :

objet \ mode	Dramatique	Narratif
supérieur	tragédie	épopée
inférieur	comédie	parodie

Le fait de projeter l'intitulé générique de « parodie » à la place du quatrième genre possible est dû à la mention passagère des « *παρωδιαί* » d'Hégémon de Thasos et de la *Poltroniade* ou *Déliade* [*Δειλιάς*] de Nicocharès au début de la *Poétique* (1448a12) :

Cette case est évidemment celle de la narration comique, qui semble avoir été à l'origine essentiellement illustrée, quoiqu'il faille entendre par là, par des parodies d'épopées, dont l'héroïcomique *Batrachomyomachie* pourrait nous donner quelque idée, juste ou non.³⁸

Batteux dans les *Quatre poétiques* suit Castelvetro en notant que la *Déliade* est un « poème sur la poltronnerie, parodie du sujet et du nom de l'*Iliade*³⁹ ». Mais la parodie ici semble bien correspondre d'abord à une variation *morphologique*, par un jeu d'écho dans le titre (que Nicocharès augmente : *Δειλιάς* = *δε* + *Ίλιάς*), et ensuite à une réécriture associée à un hypotexte précis : pas de quoi constituer un genre.

À cette petite bibliothèque parodique, G. Genette ajoute encore « un *Margitès* attribué à Homère, dont il déclare expressément qu'il est aux comédies ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont aux tragédies⁴⁰ » :

³⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 27.

³⁸ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte » in Gérard Genette, Tzvetan Todorov (éds.), *Théorie des genres*, op. cit., p. 100.

³⁹ *QP*, t. I, l. I, p. 24.

⁴⁰ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », art. cit., p. 100.

“Ὡσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εἶ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ φόρον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας: ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμωδίας.⁴¹

Comme Homère a donné le modèle des poésies héroïques (je le cite seul, non seulement parce qu’il excelle, mais parce que ses imitations sont dramatiques), il a aussi donné la première idée de la comédie, en peignant dramatique le vice, non en odieux, mais en ridicule. Car son *Margitès* est à la comédie ce que l’*Iliade* et l’*Odyssée* sont à la tragédie.

L’interférence générique qui retient ici Aristote est celle des genres narratifs et dramatiques. Homère est le père de toute poésie parce que ses épopées donnent une bonne idée du dramatique dans le genre « héroïque » (c’est-à-dire élevé) ; mais puisqu’il a composé le *Margitès*, il a aussi donné une bonne idée du dramatique dans le genre « ridicule ». Les notes de Batteux ne disent pas autre chose : « c’est le titre d’un poème, où Homère s’était divertie à peindre en ridicule un fainéant⁴² ». Là, pour le coup, le poème est d’un fond original, et correspond à une détermination générique : c’est une véritable comédie narrative ; mais Batteux ne parle précisément pas à ce sujet de parodie, parce que celle-ci se définit pour lui par l’intertextualité. D’un point de vue classique, le classement de G. Genette n’est pas satisfaisant parce qu’il mêle donc des textes du fond propre du poète qui se développent dans une matrice générique (la *Batrachomyomachie* ou le *Margitès*) avec des *parodies* qui reprennent une topique (la *Déliade*). C’est compréhensible de la part d’un théoricien nominaliste, mais ne permet pas de rendre compte de ce qu’est l’héroïcomique pour les classiques.

3.2. Boileau, inventeur de l’héroïcomique ? (C. Nédélec)

Pour sa première édition en 1674, *Le Lutrin* est sous-titré « poème héroïque ». Le chemin que Boileau suit pour le composer est littéralement une descente de la forme au sens : le poème naît, d’après l’avertissement « Au lecteur », d’une conversation qui a d’abord roulé sur « le poème héroïque⁴³ » avant qu’on ne présente au poète, à la fois par plaisanterie et par défi, un sujet possible pour un poème de ce genre. Boileau compose donc un « poème héroïque » sur le sujet ténu qu’on lui a proposé. La conjonction de sa maîtrise

⁴¹ *Poétique*, 1448a34-1449b1 ; *QP*, t. I, l. I, p. 35.

⁴² *Idem*, p. 34.

⁴³ *ÉAPL*, p. 167.

(encore toute théorique) de la forme épique et de ce sujet ténu, moderne et *bas* donne spontanément naissance à un « burlesque nouveau » :

C'est un burlesque nouveau, dont je me suis avisé en notre langue. Car au lieu que dans l'autre burlesque Didon et Énée parlaient comme des harengères et des crocheteurs, dans celui-ci une horlogère et un horloger parlent comme Didon et Énée. Je ne sais donc si mon poème aura les qualités propres à satisfaire un lecteur : mais j'ose me flatter qu'il aura au moins l'agrément de la nouveauté, puisque je ne pense pas qu'il y ait d'ouvrage de cette nature en notre langue : *La Défaite des bouts rimés* de Sarazin étant plutôt une pure allégorie, qu'un poème comme celui-ci.⁴⁴

Ce sont les circonstances qui déterminent l'émergence de ce « burlesque nouveau » : la conversation sur la querelle des clercs et l'épopée voit « inextricablement mêlées l'intention théorique [...] et l'intention satirique⁴⁵ », et la combinaison des deux donne cette innovation. Cependant Boileau, comme l'indique le sous-titre générique, ne prétend pas sortir du cadre du genre – ce que lui reprocheront, comme le rappelle C. Nédélec, des détracteurs comme Desmarets et Bonnacorse⁴⁶.

Comment expliquer que *Le Lutrin* soit devenu, dans sa version définitive de 1701, un « poème héroï-comique » ? Claudine Nédélec envisage « deux hypothèses ». La première est que Boileau aurait « “recréé” plus ou moins volontairement le terme *héroïcomique* (bien peu en usage, donc relativement disponible) en lui donnant un nouveau sens⁴⁷ ». Mais cela ne suffit pas à justifier le caractère tardif de cette recatégorisation, d'autant que « la [première] qualification générique, si on relit de près la préface de 1674, apparaît en réalité assez logique ». C. Nédélec envisage alors une seconde hypothèse :

ne peut-on pas [...] dire que Boileau appelle en 1701 son poème “héroï-comique” parce qu'il l'est tout simplement, et qu'il l'est comme mélange d'enjoué et de sérieux, de burlesque et d'héroïque ?⁴⁸

Le principal argument en faveur de cette hypothèse est le chant VI, dont la publication avait été retenue jusqu'en 1683 pour des raisons « très secrètes⁴⁹ ». Ces raisons sont liées à

⁴⁴ Nicolas Boileau, « Au lecteur [Préface pour la première édition du *Lutrin*] » [1674], *ÉAPL*, p. 169.

⁴⁵ Claudine Nédélec, *États et empires*, *op. cit.*, p. 217.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Idem*, p. 216.

⁴⁸ *Idem*, p. 218.

⁴⁹ *ÉAPL*, p. 168.

la clef du poème, où le personnage d'Ariste est le double poétique du président de Lamoignon ; or Despréaux a compris ou a été averti « qu'il ne devait pas compromettre dans sa tentative le premier président du Parlement⁵⁰ » (être le noble héros d'un poème burlesque n'étant pas une recommandation pour un haut magistrat).

Que Despréaux ait entendu ce conseil politique ne signifie cependant pas qu'il considérât la mention transparente de Lamoignon comme une *dégradation*. Au contraire, le premier président est un arbitre inspiré, « un homme incomparable/dont le Ciel et Louis ont fait choix » (vv. 104-105). Il est le champion de Thémis et l'élève de la Piété, dont les « divines leçons avec le lait sucées/allumèrent l'ardeur de ses nobles pensées » (vv. 117-118). Tout ce chant VI est un « vibrant éloge⁵¹ » et un authentique « fragment d'épopée⁵² », ce que son début prouve assez :

- vi, 1 Tandis que tout conspire à la guerre sacrée,
La Piété sincère au fond des Alpes retirée
Du fond de son désert entend les tristes cris
De ses sujets cachés dans les murs de Paris.
- vi, 5 Elle quitte à l'instant sa retraite divine.
La Foi d'un pas certain devant elle chemine.
L'Espérance au front gai l'appuie et la conduit,
Et la bourse à la main la Charité la suit.
Vers Paris elle vole, et d'une audace sainte,
- vi, 10 Vient aux pieds de Thémis proférer cette plainte.⁵³

La résidence alpine de la Piété est justifiée par une note de Boileau, qui précise que « la grande Chartreuse est dans les Alpes ». Que le « fabuleux chrétien » qu'est Despréaux ait fait ainsi intervenir la vraie Religion dans l'épopée est un immanquable gage de sérieux, qui témoigne des « enjeux éthiques » de la satire des mœurs ecclésiastiques corrompues que constitue le *Lutrin* ; difficile alors de le considérer que comme « un exercice de style ou le prétexte à un divertissement⁵⁴ ».

Dans sa partie humaine (le Trésorier et le Chantre sont supplantés dans le premier rôle par Ariste) comme dans sa partie divine (la Discorde cède la place à la « Piété sincère »

⁵⁰ Idem, p. 311.

⁵¹ Claudine Nédélec, *États et empires*, op. cit., p. 218.

⁵² *ÉAPL*, p. 311.

⁵³ Idem, p. 160.

⁵⁴ Claudine Nédélec, *États et empires*, op. cit., p. 218.

escortée de la Foi catholique et des vertus théologiques), la fiction du poème est authentiquement épique. Si « le dénouement retrouve le ton de la plaisanterie », cela prouve la mixité du poème entre héroïque et comique. Il est ainsi sur le modèle de la *Secchia rapita*, « *poema di nuova spezie inventata da Tassoni [che] contiene una impressa mezza eroica e mezza civile* [poème d'une nouvelle espèce inventée par Tassoni, [qui] contient un sujet moitié héroïque et moitié comique]⁵⁵ » (et au-delà de cette déclaration d'intention, il y a bien, dans la *Secchia*, une mixité de traitement des personnages que relève notamment Ritchie Robertson⁵⁶).



La notion classique de parodie permet de penser assez facilement la mixité du *Lutrin*. La parodie est un phénomène *local* et non *générique* ; en ce sens, si le premier vers du *Lutrin* est parodique, cela ne signifie pas que *tout le poème* soit parodique. Et s'il est tout aussi évident que le v. 12 du chant I, « Entre-t-il tant de fiel dans l'âme des dévots ? », est une parodie – au sens (ii) – du « *Tantæne animis caelestibus iræ ?* » de Virgile, elle est peut-être moins comique qu'elle ne se prévaut de l'écho virgilien pour mettre en relief la gravité du problème que résout, très sérieusement, le chant VI. Quand on admet que la parodie est *toujours un dispositif local* en régime classique, et non une *structure*, on peut poser que si *certain*s endroits (la majorité) du *Lutrin* sont parodiques, *d'autres* (une bonne partie du chant VI) sont simplement et pleinement *héroïques*. L'hypertextualité n'est donc pas définitoire, et l'étonnement de G. Genette n'a pas lieu d'être :

comme on a pu le remarquer, ni à propos du burlesque, ni à propos de l'héroï-comique, la doxa classique ne prend en compte la dimension hypertextuelle, c'est-à-dire le fait que le travestissement burlesque transpose un texte et que le poème héroï-comique pastiche un genre. Et il est bien vrai que le burlesque ne se réduit pas nécessairement au travestissement : il lui suffit pour exister de traiter un sujet noble en style vulgaire [...] l'héroï-comique pourrait se contenter de traiter un sujet vulgaire dans un vague style noble indifférencié. Mais il n'accomplit (et apparemment d'emblée) sa *vis comica* qu'en s'en prenant à un style noble déterminé, qu'on se plaît à reconnaître et à voir brocarder.⁵⁷

⁵⁵ Alessandro Tassoni, « A chi legge/À qui lit », *La Secchia rapita. Le Seau enlevé, poème héroïcomique du Tassoni*, Paris, Guillaume Coignard, 1678, t. I, non paginé.

⁵⁶ Ritchie Robertson, *Mock-epic poetry from Pope to Heine*, Oxford, Oxford university press, 2009, p. 53.

⁵⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, pp. 191-192.

Par ailleurs, l'héroïcomique « brocarde » moins le grand style qu'il n'y a sincèrement recours dans le cadre d'une théorie générique qui passe *de toute façon* par la reconnaissance de modèles canoniques. Il n'y a brocard que quand la cible est *locale* (qu'un hypotexte est clairement identifiable). Évidemment, un poème comme *Le Lutrin* présente une telle saturation allusive qu'il prend la couleur générale de la parodie ; mais il existe aussi de purs passages héroïques, comme le début du chant VI.

3.3. L'héroïcomique en pratique : l'exemple de la *Myszeis*

L'exemple le plus flagrant d'une telle mixité dans notre corpus épique est la *Myszeis*, et en particulier le couplet patriotique que le roi des souris polonaises, Gryzomir, chante lors de sa marche depuis l'Allemagne en Pologne au chant IX :

ix, 33 *Święta miłości kochanej ojczyzny,
Czują cię tylko umysły poczciwe!*
ix, 35 *Dla ciebie zjadłe smakują trucizny
[...]
Byle cię można wspomóc, byle wspierać,
ix, 40 Nie żal żyć w nędzy, nie żal i umierać.⁵⁸*

³³Amour sacré de la patrie bien-aimée,/seuls peuvent te sentir les esprits généreux !/³⁵Pour toi ils goûtent des poisons amers[...]Pourvu que l'on puisse t'aider et te soutenir,⁴⁰qu'importe de vivre dans la pauvreté, même de mourir !

Cette octave devint, à l'époque stanislavienne, un quasi-hymne national ; et en 1802, Dmochowki notait que « l'apostrophe à l'amour de la patrie est devenue, d'une certaine manière, une antienne sacrée [*apostrofe o miłości ojczyzny stała się niejako wyrazem świętym*]⁵⁹ ». Le biographe de Krasicki, Paul Cazin, s'interroge sur « la présence, étonnante en cet endroit, au milieu des plaisanteries burlesques, d'un couplet sur le saint amour de la patrie, qui courait alors sur toutes les lèvres, comme un hymne national⁶⁰ ». Son explication pour cette incohérence stylistique est biographique : le sincère attachement de Krasicki à la Pologne l'aurait poussé, « pour relever le cœur de sa pauvre souris, errante et exilée », à faire un « pas de clerc ». Mais s'il excuse ainsi l'écart de registre, Cazin considère cependant que « l'effet en est malheureux, et risque de blesser à la fois le goût littéraire et la

⁵⁸ *Poematy*, pp. 131-132.

⁵⁹ *DIKENZ*, t. I, p. xxvi.

⁶⁰ Paul Cazin, *Le Prince-Évêque de Varmie, Le Prince-évêque de Varmie, Ignacy Krasicki*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1940, p. 109.

délicatesse morale⁶¹ ». Mais on peut proposer une autre lecture : la mixité héroïcomique suppose un mélange des genres, et non un ton uniforme. Rien n'empêche ce passage, dans le sillage du *Lutrin* et de la *Secchia*, ce passage d'être authentiquement héroïque et patriotique. Son contexte ne lui enlève rien. L'héroïcomique est ainsi avant tout un phénomène de disposition : il consiste à mettre en contact des éléments disparates, sans pour autant que proximité vaille contamination.

Dans le *Lutrin*, le chant VI tout entier faisait figure de « fragment d'épopée ». Le cas du couplet patriotique du chant IX réalise la même stratégie au niveau d'une strophe ; mais la même stratégie dispositionnelle fonctionne (comme la notion de parodie elle-même chez Sallier) pour des unités plus petites. Ainsi de ces vers, qui font partie de la plus grande description de l'exode des souris au chant I :

- i, 138 *Ta dzieci szuka; te, bez doświadczenia,
Śladów kochanej matki nie znajdując matki*
i, 140 *Okropne uszom wydają pieszczenia.*⁶²

Telle cherche ses enfants ; eux, sans expérience,/ne retrouvant pas les traces de leur mère chérie/font entendre de déchirants couinements.

La séparation de la mère et des enfants est, jusqu'au dernier mot du v. 140, pathétique, et donne effectivement, comme le souligne Roman Dąbrowski, le sentiment que le poète éprouve pour ses personnages une sympathie réelle – « en faisant abstraction qu'il s'agit de souris [*mimo świadomości że chodzi o myszy*]⁶³ ». Le dernier mot, qui renvoie à la nature des acteurs et au peu de sympathie qu'inspire, habituellement, le couinement d'une souris, brise-t-il pour autant cet effet ? Il lui fournit assurément une chute inattendue, mais qui met en relief l'authentique sensibilité de la scène pathétique. Le ridicule et le sublime cohabitent dans le genre mixte – sans nécessairement que l'on doive considérer que le pathétique devient risible, ou les souris sublimes. L'héroïcomique ne définit pas une zone intermédiaire, mais plutôt, au fil de la disposition des mots, des strophes et des chants, des va-et-vient entre le sérieux et le comique.

⁶¹ Ibid.

⁶² *Poematy*, p. 102.

⁶³ Roman Dąbrowski, *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków, Księgarnia akademicka, 2004, p. 110.

4. LE POÈTE ÉDITEUR DE SOI-MÊME : PARODIE ET NOTES DE BAS DE PAGE

La parodie telle qu'on la voit se dessiner dans les représentations du 18^e siècle est une relation hypertextuelle avouée avec un original dont le sens et le prestige informent la compréhension de la réécriture ; la réécriture, en retour, réactive le plaisir que procure l'original. Le caractère comique, ou même ludique, de cette pratique hypertextuelle dans la poésie n'en est pas constitutif. Elle est juste un des nombreux moyens par lesquels le passé informe, à l'âge classique, le rapport au présent.

Quand Claude Brossette (1671-1743) édita les œuvres de Boileau en 1716, il adjoignit aux textes de Despréaux différents types de notes dans son appareil critique : des « remarques » historiques et interprétatives, des « changements » qui font le point sur l'évolution du texte, et qui un relevé des principales « imitations » auxquelles le poète s'est livré dans son texte. Ainsi, au v. 12 du *Lutrin* (« Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévôts ? »), l'éditeur signale l'imitation de Virgile (« *Tantænxæ animis cælestibus iræ !* », chant I, v. 15)⁶⁴.

Deux de nos poètes, émules de cette démarche philologique, se sont faits éditeurs de leur propre texte : on parcourra donc les notes de bas de page de *The Rape of the Lock* et *Peder Paars*, ce dispositif paratextuel faisant partie intégrante de la dynamique parodique. On verra dans un dernier temps comment La Beaumelle utilise sa propre misologie (qui consiste à éditer négativement Voltaire) pour, à a façon parodier la *Henriade*.

4.1. Arruns et le Baron (Pope)

Pope, dans la version finale du *Rape*, signale ainsi certains emprunts parodiques par des notes. Par exemple : au début du chant II, tandis que Belinda travers la Tamise sur sa barge d'apparat, le Baron se morfond. Il admire et désire ardemment « *the bright locks* [les boucles éclatantes] » (v. 29) qui ornent le cou de cygne de la belle. Le poète a bien pris soin de préciser qu'il y en a *deux*, qui encadrent la nuque de la jeune femme :

⁶⁴ Nicolas Boileau-Despréaux, *Œuvres de M. Boileau-Despréaux avec des éclaircissements historiques donnés par lui-même*, éd. Claude Brossette, Genève, Jacques Fabri et Jacques Barillot, 1716, t. I, p. 359.

- 19 *This nymph, to the destruction of mankind,*
 20 *Nourish'd two locks, which graceful hung behind*
 21 *In equal curls...*⁶⁵

¹⁹Cette nymphe, pour la perte de l'humanité entière/²⁰cultivait deux boucles, qui pendaient gracieuses vers l'arrière/²¹en volutes égales...

Le baron éperdu implore « la bonté du Ciel, et toutes les puissances qu'on vénère, mais surtout l'amour [*propitious heaven, and every power adored/but chiefly love*] » (vv. 36-37) de lui accorder ce « trophée [*prize*] » (v. 44). Cette séquence se termine sur les deux vers parodiques, qui sont identifiés par une note :

- ii, 45 *The power gave ear, and granted half his prayer,*
 ii, 46 *The rest, the winds disperse in empty air*⁶⁶

⁴⁵Les puissances lui prêtèrent l'oreille et accordèrent la moitié de sa prière ;/⁴⁶le reste fut dispersé par les vents dans le vide des airs

L'hypotexte signalé *in extenso* par la note est un distique de l'*Énéide* :

- xi, 794 *Auduit et voti Phæbus succedere partem*
 xi, 795 *Mente dedit, partem volucris dispersit in auras.*⁶⁷

Phébus l'entendit ; en lui-même, il accorda le succès à une moitié de son vœu ; l'autre moitié, il la laissa se disperser sur l'aile des brises

Quelle réaction le lecteur est-il censé avoir ? Si c'est un lecteur attentif, mais peu érudit du *Rape*, il devrait tout de même sourire. Le poème qu'il a en main s'intitule *The Rape of the Lock*, et non *The Rape of the Locks* : il sait par le titre que le Baron ne pourra subtiliser qu'une seule des deux boucles, et en ce sens son souhait est littéralement à moitié exaucé, par la métonymie de la prière pour l'objet : une demie prière égale une boucle sur deux.

Le lecteur latiniste trouvera que la traduction est assez exacte. C'est cette exactitude même qui en fait une parodie, car le « *Phæbus* » latin a été remplacé par les « *powers* » ambigus de l'étrange théologie du *Rape* ; « *empty air* » est une collocation que l'on trouve déjà chez Shakespeare pour signifier l'air *libre*, et le balancement « *partem... partem* » est repris par « *half... the other part* », ce qui est le plus important. Il appréciera qu'une traduction aussi exacte s'insère aussi bien dans un contexte moderne et comique aussi nouveau.

⁶⁵ APMW, p. 83.

⁶⁶ Idem, p. 84.

⁶⁷ Virgile, *Énéide*, trad. Paul Veyne, Paris, Les Belles lettres, « Classiques en poche » n° 112, 2013, t. II, p. 285.

Enfin, le lecteur qui connaît son Virgile aura un large sourire de connivence. Il aura presque vu venir la parodie, car la situation toute entière réécrit les sinistres menées d'Arruns pour tuer Camille. Camille est une chaste vierge guerrière dans l'*Énéide* ; Belinda est une « *nymph* » célibataire, qui est protégée des sylphes précisément pour sa vertu et sa virginité. Arruns implore Phœbus, que Pope a transporté quelques vers plus haut dans un circonstant (« *ere Phæbus rose* », v. 35). Dans sa prière, Arruns dit au dieu :

xi, 790 ... *Non exuvias pulsæve tropæum*
xi, 791 *virginis aut spolia ulla peto. ...*⁶⁸

Je ne demande ni butin, ni dépouilles, ni le trophée de la vierge que je frapperai

Or le Baron s'apprête à frapper une vierge pour en obtenir le « trophée [*prize*] ». Bref, Pope traduit deux vers, mais ils agissent comme un *signal* que ce passage de la prière du Baron est une réécriture de celle d'Arruns. Pope recombine ainsi différents éléments : Phœbus est déplacé mais reste présent, le Baron va faire la même chose qu'Arruns mais dans un but inverse. La traduction quasi-exacte (et talentueuse) de l'hypotexte virgilien est au cœur de ce dispositif relationnel : elle est la zone de superposition des deux textes, leur *tertium comparationis* ; l'instrument de la reconnaissance, et par là du décalage. C'est un faux pas mémoriel, un déjà-vu troublant, mais qui a aussi une valeur proleptique inquiétante : on sait que le Baron va parvenir à ses sinistres fins.

4.2. Ainsi a dit Ovide, ou c'était le bon temps (Holberg)

Le même dispositif se retrouve dans *Peder Paars*, à ceci près que parfois, le texte prend explicitement en charge l'hypertextualité. Ainsi de la description du quotidien de l'Envie (*Avind*), principale opposante du poème :

69 *Hun stedse ellers lå begravet i sin hule,*
70 (a) *Hvor hun bland øgler sig og slanger pleide skjule,*
Som man i hobotal og halv-opædte så;
(b) *Af ladhed tålte hun hvert skridt hun skulde gå.*
Så haver Naso sagt, og hende så beskrevet,
74 *så var hun i hans tid nu er hun hurtig bleven.*

⁶⁹Elle restait sinon enterrée dans son trou,/⁷⁰où elle vivait en se cachant au milieu de lézards et de serpents,/qu'on voyait là en quantité, et à moitié dévorés ;/par paresse, chaque pas lui coûtait, qu'elle devait faire pour avancer./Ainsi a dit Nason, et il l'a décrite ainsi ;/⁷⁴Ainsi était-elle en son temps, mais elle devenue plus vive.

⁶⁸ Idem, pp. 282-285.

Deux notes sont attachées à ce passage :

(a) *vipereas carnes, vitiorum alimenta suorum,
videt intus edentem Ovid. Met. l. 2*

(b) *surgit humo pigra Ibid*

Les deux citations sont extrêmement rapprochées dans l'original, le deuxième livre des *Métamorphoses* d'Ovide : la première est aux vv. 768-769 (qui sont ici inversés pour un souci de cadence) et le v. 771. La première décrit le spectacle qui s'offre à Minerve quand elle pénètre dans l'ancre de l'Envie (*Invidia*). Cette source justifie, dans la version de Holberg, la présence du verbe « *man... så* [on voyait] » : plus qu'une hypotypose, le verbe résulte de la transposition parodique (mais son sujet est impersonnel, car mis à part le poète, il n'y a cette fois personne dans l'horrible caverne). Un vers et demi en latin deviennent ici deux alexandrins.

La deuxième citation, en revanche, développe deux dactyles en un alexandrin complet, et transforme une notation (Minerve chez Ovide voit l'Envie se relever péniblement) en un trait de caractère. Cette *amplificatio* suscite le commentaire sur l'Envie qui, de pataude dans l'Antiquité, est devenue bien vive aujourd'hui : la parodie servant la satire, il est d'autant plus nécessaire de lier ce vers par une seconde note à son hypotexte. La parodie motive ici une réflexion satirique dans le plus pur goût Ancien sur la corruption des temps et l'âge d'or antique.

La parodie chez Holberg devient ainsi le moyen d'exprimer la nostalgie (certes très convenue) de la pureté des mœurs antiques. S'il y a bien satire, elle ne vise pas l'hypotexte et le bon Nason, mais plutôt le présent, sur lequel le passé jette une lumière défavorable.

Ces notes sont le fait de l'auteur lui-même – et par l'auteur, il faut entendre l'auteur *fictif* construit par Holberg : Hans Michelsen, poète et brasseur à Kalundborg. Dans son épître au lecteur, celui-ci explique quelle politique il a suivie dans son poème :

Og, såsom mig er kommen for ørene, at nogle skulde ville holde den hele historie for digt og tant, da haver jeg, for at til intet gøre sådan snak, citeret paginas af alle de skrifter, hvor af den er sammensmedet. Det er jo alt hvad man kan forlange af en god historieskriver, og meer end man fordrer af nogen poet.⁶⁹

Et puisqu'il est parvenu à mes oreilles que certains tiendront toute cette histoire pour une invention poétique, j'ai cité, pour que personne ne répande de tels bruits, les *paginas* de tous les écrits dont celui-ci est composé. C'est tout ce que l'on peut attendre d'un bon écrivain d'histoire, et plus que ce qu'on exige de certains poètes.

⁶⁹ LHS : « Hans Mikkelsens fortale », Peder Paars. *Poema heromicum*. Tredie edition, p. 2r.

Michelsen entend composer un poème historique : pour qu'on ne prenne pas son ouvrage pour une simple invention poétique (« *digt og tant* », littéralement *un poème et une fabrication*), il cite tout, en bon « *historieskriver* ». Cette politique d'honnêteté concerne, en théorie, les sources historiques du poème ; mais elle est étendue aux poètes, dont Michelsen suggère qu'ils sont aussi de grands emprunteurs. La parodie comme imitation avouée d'un hypotexte est en ce sens satire de l'imitation irréfléchie et inavouée des (moins bons) poètes, qui feraient bien, parfois, de *reddere Ovidii Ovidio*.

4.3. Imitation ratée et parodie involontaire dans la *Henriade* (La Beaumelle)

Krasicki n'adopte pas ce genre de dispositif hypertextuel dans la *Myseis* : là, le poème se déroule sans paratexte. Quant aux notes et variantes que Voltaire ajoute régulièrement à son poème, elles sont historiques bien plus que textuelles. Mais heureusement (pour nous), ce n'est pas le cas des notes de La Beaumelle. Voici comment il commente ces vers de Voltaire :

viii, 95 Et son fils, jeune encor, ardent, impétueux,
viii, 96 Qui depuis... mais alors il était vertueux

Racine supprime le *mais* : « Qui depuis... Rome alors estimait leurs vertus ». Est-ce là imiter ou copier ? « *Magnis ingeniis*, dit Sénèque, *volo te similem, non ut imaginem, sed ut filium* ». ⁷⁰

La formulation s'explique par le contexte (on parle de Voltaire, et non de Racine), mais elle est étonnante : en disant que Racine « supprime » la cheville, La Beaumelle fait de *Britannicus* l'hypertexte, plutôt que l'hypotexte, de la *Henriade*, et imagine une sorte de parodie par anticipation, qui améliorerait le texte de la *Henriade* – une parodie au sens (iii) de Sallier : une correction de l'hypotexte. Voici le passage de Racine :

1164 J'appelai de l'exil, je tirai de l'armée,
1165 Et ce même Sénèque, et ce même Burrhus,
1166 Qui depuis... Rome alors estimait leurs vertus. ⁷¹

La Beaumelle lui-même se fait parodique : comment ne pas citer Sénèque quand l'hypotexte racinien mentionne le philosophe ? D'autant que la citation est à propos : il faut hériter de manière vivante de ses modèles (comme un fils), plutôt que d'en être le reflet passif et factice. Si Voltaire parodie, c'est malgré soi, ce qui n'est pas à son honneur : une

⁷⁰ *Commentaire*, p. 312. La citation latine est une paraphrase d'un passage des *Lettres à Lucilius* (LXXXIV).

⁷¹ Jean Racine, *Britannicus*, éd. Jacques Morel, Paris, Flammarion, « GF », 2016, p. 81 (acte IV, scène 2).

parodie involontaire, suggère La Beaumelle, est surtout une imitation ratée. C'est ainsi que les classiques peuvent, tout en promouvant l'imitation, dénoncer le plagiat.



On ne peut donc pas vraiment donner raison à J.-M. Schaeffer quand il affirme que la relation hypertextuelle se décide textuellement, au contraire de la relation générique, qui se déciderait paratextuellement. La parodie est une relation hypertextuelle, et pourtant elle se décide essentiellement péritextuellement : par un titre (*Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego, Virgile travesti, The satires of Horace Imitated*), ou par des notes qui avouent l'hypotexte. Ces pratiques d'aveu sont effectivement, comme le dit Genette, ludiques. En revanche, elles ne définissent pas un genre spécifique : elles confirment plutôt l'ancrage générique de l'hypertexte. Elles ne définissent pas des pastiches, car les poèmes respectent (ou entendent respecter) les règles du genre épique. Elles définissent localement des loci parodiques, qui peuvent rayonner dans leur contexte immédiat. Mais ce n'est pas l'imitation d'un genre selon Genette : c'est toujours, très littéralement, l'imitation d'un texte, que Genette trouve « trop facile et donc insignifiant⁷² ». Nos épopées sont parodiques par endroits, et par endroits seulement.

La reprise d'un modèle constitué en hypotexte est, en leur absence, tout-à-fait licite et normale, puisque le classicisme recommande l'imitation des modèles. Simplement, il condamne aussi le plagiat : une mauvaise imitation est, comme La Beaumelle veut le voir chez Voltaire, une parodie involontaire, pour le ridicule du moderne qui l'a commise. Mais une reprise réussie n'a pas vocation à être invisible : elle est un des plaisirs de la lecture – mais, comme le suggérait Batteux, elle n'en est pas l'essentiel.

5. L'HÉROÏCOMIQUE, GENRE CONSTITUÉ

L'héroïcomique tel qu'on peut le définir grâce à la parodie classique ne remplit pas la « case vide » de la *Poétique* d'Aristote que décrit G. Genette : il se situe, plutôt, entre l'épopée sérieuse et la comédie narrative, y appartenant par parties – ou, dans la linéarité de la lecture, *tour à tour*. La case que devait remplir le *Margitès* est ainsi toujours vide d'exemple, et disponible pour un romancier comme Fielding :

⁷² Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 110 ; Genette affirme qu'une imitation de ce genre est « impossible », mais on ne voit pas très bien pourquoi.

The epic, as well as the drama, is divided into tragedy and comedy. Homer, who was the father of this species of poetry, gave us a pattern of both these, though that of the latter kind is entirely lost; which Aristotle tells us, bore the same relation to comedy which his Iliad bears to tragedy. And perhaps, that we have no more instances of it among the writers of antiquity, is owing to the loss of this great pattern, which, had it survived, would have found its imitators equally with the other poems of this great original.⁷³

L'épopée, comme le théâtre, se divise en tragédie et en comédie. Homère, qui fut le père de ce genre de poésie, nous a donné un modèle de l'une et de l'autre, encore qu'ait été perdu celui de la seconde sorte qu'Aristote nous dit avoir été à la comédie ce que l'*Illiade* est à la tragédie. Et peut-être le fait que nous n'en trouvons plus d'exemple chez les écrivains de l'antiquité est-il dû à la perte de ce grand modèle, qui, s'il avait survécu, aurait trouvé autant d'imitateurs que les autres poèmes de ce grand auteur original.

La comédie narrative existe ainsi en théorie, mais plus en pratique – et Fielding de regretter que l'antiquité n'ait pas fait du *Margitès* un modèle au même titre que l'*Illiade* et l'*Odyssée*. La situation est inverse pour l'héroïcomique : s'il se situe théoriquement dans une situation un peu inconfortable entre les catégories du burlesque et de l'épopée héroïque, il présente de nombreux exemples dans l'histoire. En d'autres termes, l'héroïcomique est davantage une *topique* qu'un genre – et ainsi résiste un peu à la théorie.

5.1. Instabilité théorique de l'héroïcomique : un problème de dominante

La définition discernable chez Despréaux de l'héroïcomique comme genre mixte ne fait pas l'unanimité parmi les théoriciens classiques. Anne Dacier par exemple manifeste sa désapprobation vis-à-vis du genre dans sa préface à l'*Odyssée* : puisque « le poème épique est [...] un discours en vers, inventé pour former les mœurs par des instructions déguisées sous l'allégorie d'une action générale et des plus grands personnages », elle ne saurait admettre parmi ses personnages de prélats terribles et d'horlogères :

C'est un discours inventé pour former les mœurs par des instructions déguisées sous l'allégorie d'une action générale tout comme la fable ; la seule différence essentielle est que la fable du poème épique est l'imitation d'une action, non de gens du commun, mais des plus grands personnages. Il n'est pas nécessaire en effet que l'action du poème épique soit illustre et importante par elle-même, puisqu'au contraire elle peut être simple et commune ; mais il faut qu'elle le soit par la qualité des personnages qu'on fait agir. Aussi Horace a-t-il dit après Aristote « *res gestæ regumque ducumque* ». Cela est si vrai, que l'action la plus éclatante d'un

⁷³ Henry Fielding, « Préface », *Joseph Andrews*, éd. Homer Goldberg, New York, Norton, 1987, p. 3 ; traduction : Henry Fielding, *Romans*, trad. Francis Ledoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 3.

simple bourgeois ne pourra jamais faire le sujet d'un poème épique, et que l'action la plus simple d'un roi, d'un général d'armée le fera toujours avec succès.⁷⁴

L'épopée bourgeoise, malgré son étendue, ne sera jamais qu'une très longue fable : on retrouve là une interférence générique connue. Anne Dacier privilégie comme critère de définition « l'objet qu'on imite⁷⁵ » : s'il s'agit d'hommes « meilleurs qu'ils ne sont ordinairement [ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς]⁷⁶ », alors il s'agit d'une épopée (et s'ils pires, c'est une comédie narrative). Combinée à l'exigence d'unité et de continuité de ton, cette définition exclut l'héroïcomique de la catégorie de l'épopée.

À l'inverse, Batteux considère qu'il n'y a pas de problème insurmontable dans l'existence de l'héroïcomique. Pour lui, le merveilleux est « l'essence de l'épopée⁷⁷ ». En toute logique, « si l'intervention des dieux est l'essence de l'épopée, il pourra y avoir des épopées sur toutes sortes de sujets, sans avoir égard à la dignité ». C'est là un écart revendiqué, mais devant lequel Batteux ne recule pas : « nous admettons la conséquence⁷⁸ ».

Qu'une action soit grande ou petite, noble ou non, il n'importe : si quelque divinité l'opère, c'est le sujet d'une épopée. Peut-être ne sera-t-elle point héroïque ; mais elle n'en sera pas moins épique : de même que la comédie est dramatique, sans avoir besoin pour cela d'être héroïque, comme la tragédie. [...] Ainsi à la rigueur on pourra distinguer deux sortes d'épopées toutes deux merveilleuses : l'une héroïque, et l'autre comique ; de manière cependant que le nom du genre soit donné par excellence à l'épopée héroïque.⁷⁹

Si Batteux maintient une distinction et une hiérarchie entre l'épopée héroïque (tragédie narrative) et l'épopée comique (comédie narrative), c'est une distinction qu'il fait « à la rigueur », comme pour sacrifier à l'usage et contenter les conservateurs qui partageraient les idées d'Anne Dacier sur ce point de moindre importance. Comme il l'a en réalité affirmé dès 1748 dans la première lettre du *Parallèle*, Batteux pense en réalité que la forme de l'épopée prime sur son objet, et la maîtrise créatrice sur les réalités sociales : « le poète est

⁷⁴ Anne Dacier, « Préface » in Homère, *L'Odyssée d'Homère*, Paris, Rigaud, 1716, pp. xii-xiii.

⁷⁵ *QP*, t. I, l. I, p. 23.

⁷⁶ *Poétique*, 1448a4 ; *ibid.*

⁷⁷ *CBL* (1753), t. II, p. 58.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *CBL* (1753), t. II, pp. 58-59.

créateur, il bâtit un monde sur un point ; ainsi peu importe qu'on chante un héros ou un pupitre ; mais on a tort si on n'a pas réussi⁸⁰ ».



Entre Anne Dacier et Charles Batteux se joue un problème de dominante. La traductrice d'Homère choisit une solution aristotélicienne littérale, quand Batteux se fonde sur sa réinterprétation d'Aristote pour proposer le merveilleux comme critère définitoire plutôt que les acteurs. Ce critère est nécessaire pour remplacer l'allégorisme d'Anne Dacier. C'est ainsi le point de vue narratif de l'épopée qui est merveilleux, le genre pouvant tout raconter ce point de vue totalisant, suprême qui est le sien, grâce à l'omniscience divine que suppose le merveilleux. Cependant il est clair que l'héroïcomique se prête très mal à une définition *ante rem*. Il ne le peut pas vraiment, dans la mesure où il est par définition un discours secondaire, qui s'est constitué historiquement à partir du modèle héroïque. C'est là qu'une approche plus faible théoriquement, mais peut-être aussi plus tolérante, pourrait être utile.

5.2. Une généalogie de l'héroïcomique (Ignacy Krasicki)

Ignacy Krasicki fait preuve d'une forme de laxisme théorique qui le conduit vers une définition *post rem* : son regard sur la bibliothèque est essentiellement classificateur (plutôt que définisseur ou observateur). Mais dans une situation comme celle de l'héroïcomique, son apport est précieux, dans la mesure où il combine le souci de catégorisation avec une relative indifférence aux débats fondationnalistes qui préoccupent les théoriciens plus systématiques comme Dacier ou Batteux.

Ignacy Krasicki aborde l'héroïcomique dans le chapitre consacré à l'épopée de *O rymotwórstwie i rymotwórcach*. Il n'en propose aucune règle, mais regroupe l'ensemble de ses réflexions sur le sujet après le catalogue épique qui constitue l'essentiel du chapitre, définissant de fait une sous-section de sa bibliothèque épique. Il entame un nouveau parcours chronologique, beaucoup plus rapide que le précédent, en remontant de nouveau à Homère :

Na wzór Homera, który krotofilną wojnę żab ze szczurami pod nazwiskiem Batrachomyomachii napisał, niektórzy z późniejszych rymotwórców podobne wydali dzieła, a te są : Widy Bitwa szachów, którą

⁸⁰ *Parallèle*, p. 8.

z łacińskiego języka na polski Jan Kochanowski przetłumaczył. Tassoni z powieści, iż wiadro u studni gwałtem wzięte, przyczyną było wojny między Modeną a Bononią, rytm nakaztatt bobaterskie go ułożył.

Boileau, idąc w ślady wiadrowej wojny, ze wziętego w chórze kanonicznym pulpitu wziął wstęp do rytmów. W Anglii, naśmiewając się z przesadzonych teologicznych w czasie Cromwela sprzeczek, Butler stworzył *Hudibrasa*.

Późniejszymi czasami sławny Pope pełne wdzięku dzieło o warkoczu zdradnie uciętym napisał.⁸¹

À la manière d'Homère, qui a écrit, sous le titre de *Batrachomyomachie*, la plaisante guerre des grenouilles contre les rats, quelques auteurs plus tardifs ont donné des œuvres semblables, lesquelles sont : *Le Jeu d'échec* de Vida, que Jan Kochanowski a traduit en polonais depuis le latin ; Tassoni, à partir de l'histoire selon laquelle le seau d'un puits, enlevé par la violence, fut la cause d'une guerre entre Modène et Bononia, composa un poème dans la forme héroïque.

Boileau, s'inspirant de la guerre du seau, tira d'un lutrin enlevé du chœur des chanoines le prétexte d'un poème. En Angleterre, Butler écrivit *Hudibras* en se moquant des préjugés théologiques de l'époque des querelles de Cromwell.

Plus tard, le célèbre Pope écrivit une œuvre pleine de charme au sujet d'une boucle de cheveux subtilisée par traîtrise.

Krasicki, au contraire de Fielding, n'a pas la nostalgie d'un modèle homérique perdu : de fait, on connaît la *Batracomyomachie* ; c'est un indice qu'ils ne parlent pas, en réalité, de la même chose. Le problème de l'héroïcomique (*poema krotofilne*) est résolu de manière très simple par le biais d'une nouvelle généalogie. L'héroïcomique est ainsi une pratique à partir de laquelle se développe une chaîne d'émulations.

La définition de Krasicki réinscrit dans l'histoire un problème qui échauffe trop les esprits théoriques. Sa définition de l'héroïcomique comme tradition est une forme d'évitement théorique qui renvoie son lecteur à la fréquentation des modèles. Elle n'est cependant pas incompatible avec l'approche de Claude Sallier, qui affirmait :

Il serait difficile d'adopter le sentiment de ceux qui prétendent que le petit poème de la guerre des rats et des grenouilles est la plus ancienne parodie que nous connaissons. Il peut donner une idée juste de cette sorte d'ouvrage ; mais nous ne savons pas précisément en quel temps il a été composé.⁸²

Krasicki fait peut-être une erreur historique en mettant la *Batracomyomachie* en tête de l'histoire du genre, mais pas une erreur théorique : elle donne « une idée juste » de ce qu'est la parodie épique : l'alliance d'une topique et d'un genre, d'une reprise textuelle et d'une

⁸¹ RiR, pp. 20-21.

⁸² Claude Sallier, « Discours », art. cit., p. 402.

structuration générique, qui mérite bien d'être traitée tout à la fin du chapitre sur le poème héroïque.

6. CONCLUSION

Le poème héroïcomique est une sous-espèce d'épopée. Il se constitue avant tout comme parodie, c'est-à-dire comme réinvestissement d'une matrice générique avec, en plus, le détournement d'une topique. L'objectivation de cette topique (par un appareil de notes d'auteur *e.g.*) est un privilège de l'héroïcomique : l'épopée héroïque doit, elle, se nourrir du propre fonds de son poète – et c'est pourquoi ses détracteurs dénoncent Voltaire comme plagiaire ou peu inspiré.

Les résistances à l'héroïcomique (celle d'Anne Dacier, par exemple) se justifient par la superficialité avouée du genre. Une topique ne fait pas un genre (c'est la principale erreur de G. Genette de confondre la matrice générique des classiques avec une topique constituée d'« épiquèmes ») ; en revanche, l'héroïcomique valorise le recours à cette topique et entretient, de fait, une forme de distance avec la tradition épique dans laquelle il s'inscrit. Mais cette distance n'est pas forcément satire ou brocardage de cette tradition : c'est au contraire un moyen de la revivifier, de lui donner une nouvelle pertinence. La valorisation réflexive de la topique épique dans l'héroïcomique est un moyen de faire survivre le genre dans un contexte de forte concurrence générique (le burlesque à la Scarron à l'époque de Despréaux, le roman au 18^e siècle en général). L'héroïcomique n'est pas déconstruction, bien au contraire : il est perpétuation.

S'il est un si bon outil de survie pour l'épopée au 18^e siècle, c'est qu'il n'est qu'un cas exemplaire des interactions entre l'histoire et la poétique, la masse sédimentée des pratiques textuelles et la connaissance perfectible de la matrice théorique. Pour un classique du 18^e siècle, la matrice de compétence épique informe chacun des poèmes dans leur structure et leur ambition; Mais au niveau local, la mémoire du poète est libre de puiser dans la topique, et de renvoyer à l'un ou l'autre de ses prédécesseurs. Cela demande une certaine habileté : et plutôt que de sembler plagiaires, les poètes du 18^e siècle se plaisent à *avouer* leurs sources, pour mieux rembourser leur dette.

Le conflit identifié par J.-M. Schaeffer entre hypertextualité et généricité rend compte du caractère labile et insaisissable de du genre héroïcomique au 18^e siècle, parce

qu'il permet de saisir les relations complexes entre la topique et les règles dans la pensée classique. Mais la dominante, chez Despréaux, Batteux ou Holberg, est clairement du côté de la matrice générique ; Voltaire propose de privilégier la topique. Krasicki, enfin, répertorie l'héroïcomique comme une pratique légitime par la force de l'histoire ; mais ce faisant il constitue une généalogie qui traduit une conception imitative du genre, constitué ainsi en une tradition dans le goût de Pope.

CHAPITRE 6

Le prélude épique : un lieu privilégié de la poétique épique moderne

Sur le début de l'épopée comme une topique fonctionnelle, soit un lieu textuel à la fois programmatif et programmé.

*Argument to Book the First. The proposition, the invocation, and the inscription. Then the original of the great empire of Dullness...**

L'argument du premier chant de la *Dunciad* (1743)¹ d'Alexander Pope commence par une énumération propre à déconcerter le lecteur non-averti : « *the proposition, the invocation, and the inscription* ». Par l'emploi de l'article défini et le caractère délibérément abstrait des trois termes, le poète définit un horizon d'attente théorique dont il suppose son lecteur familier. Ce faisant, Pope souligne la régularité de son ouverture et établit une connivence avec le lecteur savant ; et au seuil d'un poème consacré à ridiculiser ses ennemis littéraires, cela sonne comme une démonstration de force : l'auteur de la *Dunciad* sait comment on compose une épopée. Ses ennemis peuvent-ils en dire autant ?

Ces termes de métier qu'emploie Pope sont tirés du *Traité du poème épique* de Le Bossu. Le livre III est consacré à « la forme du poème épique », c'est-à-dire à la « narration ». Le premier chapitre examine les « parties de la narration », qui sont au nombre de trois :

* « Argument du premier chant. La proposition, l'invocation, et l'inscription. Ensuite les débuts du grand empire de la Platitude... » ; Alexander Pope, *The Dunciad*, APMW, p. 431.

¹ Pour un aperçu de la complexe histoire éditoriale de la *Dunciad*, cf. APMW, n. 411 p. 691. La *Dunciad* est citée ici dans cette édition, basée sur celle du 19 octobre 1743.

Avant que le poète commence le récit étendu de son action, il la propose en général, et il invoque les divinités qui la lui doivent inspirer. Cela fait trois parties, qui ont toujours été considérées comme nécessaires : savoir, la *proposition*, l'*invocation*, et la *narration*. Nous pouvons y en joindre une quatrième, qui n'est ni moins nécessaire, ni moins en usage ; c'est le *titre* ou l'*inscription* du poème.²

La définition de la topique liminaire de l'épopée ressortit donc à la disposition du poème, c'est-à-dire à l'« ordre et l'arrangement des parties³ » – à laquelle Le Bossu rattache l'inscription qui constitue une véritable surface du texte.

Les chapitres 2, 3 et 4 du troisième livre du *Traité* sont donc consacrés à chacune de ces notions, dont Le Bossu reconnaît pourtant volontiers, au début du chapitre 5, qu'elles ne sont que « que les préludes » « du corps du poème, ou de la narration proprement dite⁴ ». À cette « narration proprement dite » n'est consacré en propre que le chapitre 5 (trois pages). Que celui-ci soit suivi de considérations sur l'agréable (6), la vraisemblance (7), l'admirable (8), les passions (9), le caractère « agissant » de la narration (10), sa continuité (11) et sa durée (12) n'efface pas complètement le déséquilibre sensible entre le traitement détaillé des seuils et celui, nettement plus expéditif, de la narration elle-même. D'une part, le développement épique est traité en 76 pages, soit à peine plus de deux fois la place consacrée à ces parties introductives (32 pages) ; d'autre part, ces développements s'effectuent du point de vue de concepts abstraits, tandis que le seuil épique est divisé en une véritable topologie fonctionnelle qui analyse des lieux textuels bien délimités, et non des propriétés générales du discours épique.

Cette étonnante disproportion approfondit une fascination dont les jeux de traduction de Gilles Ménage étaient un indice : le début de l'épopée intrigue, arrête, et mérite un ample discours théorique. Il y a là un argument fort en faveur de l'idée d'une topique définitoire à la valeur quasi-performative, comme le suggérait Jan Hermann : proposition et invocation transformeraient le texte qui les accueille en épopée – sinon, pourquoi « l'excellent *Traité* du p. Le Bossu » et la pratique de Pope lui-même y insisteraient-ils tellement ? Mais cette fascination, comme le montre bien l'attention théorique de La Bossu

² *Traité*, p. 284.

³ *CBL* (1753), t. II, p. 109.

⁴ *Traité*, p. 314.

et l'*argument* du chant I de la *Dunciad*, est davantage générique qu'intertextuelle : elle s'exprime à travers une matrice architextuelle.

Si la topique liminaire de l'épopée doit être le lieu où se scelle, dans les termes de Jean-Marie Schaeffer, un « contrat générique », la moindre des choses est de ne pas prendre l'*argument* du chant I de la *Dunciad* pour argent comptant, mais de vérifier si le texte présente bien cette disposition promise par le péritexte. Mais pour pouvoir procéder à une telle vérification, il faut de toute façon posséder la matrice de compétences qui préside à la lecture épique de Le Bossu ou à la composition épique de Pope. Il y a donc bien, à l'âge classique, une « théorie textuelle de la généricité⁵ », puisque la disposition du texte lui-même est constituée par la poétique moderne en marqueur générique. Que cette disposition soit réalisée, dans la diction, par des énoncés hérités (intertextuels), parodiques ou originaux, que le poète s'en tienne au registre haut de l'épopée ou insère au contraire dans le discours épique des mots « bas », tout cela constitue des propriétés accidentelles qui sont le propre du texte singulier, mais n'enlèvent rien à son ancrage générique. Le texte de l'épopée classique est déterminé par des règles poétiques, mais ces mêmes règles définissent aussi un horizon d'attente qui est celui de la critique évaluative ; et dans la mesure où, chez Le Bossu (et on verra que c'est aussi le cas chez Batteux), le seuil épique est surthéorisé par rapport aux autres « parties » du poème, on peut supposer qu'une attention particulière y est portée.



Proposition, invocation, inscription – et, aussi, le début du récit lui-même – sont ainsi des lieux textuels au sens le plus littéral : des *endroits* du texte où l'on doit rencontrer un certain nombre de traits définitoires. Écrit dans le contexte scriblérien, l'*argument* de Pope peut sonner comme une nouvelle dénonciation des « *mechanical rules* » qui corsètent l'épopée à l'âge classique (la première version de la *Dunciad* étant de 1728, l'année du *Peri bathous*). On verra, pourtant, que la disposition décrite par la poétique classique n'est pas un pur marquage, mais aussi une disposition efficace. Moins qu'un *topos* liminaire, proposition et invocation constituent ce qu'on appellera ici une *topique inchoative* : un lieu obligatoire dont la disposition est régi par la poétique, mais dont les règles non seulement laissent au poète

⁵ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique » in Gérard Genette, Tzvetan Todorov (éds.), *Théorie des genres*, Paris, seuil, « Points essais », 1986, p. 201.

une large marge d'initiative, mais encore sont porteuses d'une véritable efficacité poétique. Loin de figer l'épopée dans une forme héritée, les règles de la topique inchoative en font au contraire un véritable lieu de contractualisation de la lecture qui permet au poète de négocier les rapports entre son poème et son public.

1. LE (RELATIF) SILENCE D'ARISTOTE

La topique inchoative est énonciativement distincte du récit poétique : avant d'entrer dans un récit historique débrayé (au sens de Benveniste), le poète a droit à un moment de discours direct, une parole immédiate, vestige de l'oralité, où il parle en son nom propre. Ce *locus* textuel est à la fois un moment de la disposition et un concentré de *topoi* traditionnels : il est, par excellence, le lieu d'une rhétorique de l'épopée où doivent se manifester les « mœurs » (*l'éthos*) du poète. En théorie, comme le rappelle Batteux, « les mœurs se prennent dans un sens différent dans la poésie et dans l'éloquence » :

Dans la poésie, il ne s'agit point du poète, mais de ses acteurs. On ne demande point qu'elles soient vertueuses, il suffit qu'elles soient vraies, c'est-à-dires ressemblantes au héros qu'on veut peindre, ou plutôt à l'idée qu'on en a communément.

Dans l'éloquence, lorsqu'on parle de mœurs, il s'agit de la vertu, et de la vertu de l'orateur.⁶

L'ouverture de l'épopée est l'exception qui confirme la règle : le poète doit y faire preuve de certaines vertus, projeter une image de soi-même qui conditionne la réceptivité de son public. La première série de déterminations formelles qui pèsent sur la topique inchoative est donc d'ordre moral. Cette idée vient largement d'Aristote et d'Horace, quoique par le biais d'une lecture moderne bien particulière.

1.1. « Un mot de préparation » : les préludes homériques dans la *Poétique*

Quoique Le Bossu comme Batteux se réclament tous deux d'une lecture attentive d'Aristote, ce dernier ne dit quasiment rien sur le début de l'épopée. Il s'agit là au contraire selon la *Poétique* d'une étape qu'il faut dépasser au plus vite :

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινέσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὄλου

⁶ CBL (1753), t. IV, pp. 38-39.

ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φροιμασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδὲν ἄηθη ἀλλ' ἔχοντα ἦθος.⁷

Homère, admirable par tant d'autre endroits, l'est encore en ce qu'il est le seul qui ait bien su ce qu'il devait faire comme poète. Le poète étant imitateur, doit parler lui-même le moins qu'il est possible ; car aussitôt qu'il se montre, il cesse d'être imitateur. Les autres se montrent partout dans leurs poèmes, et ne sont imitateurs que de loin en loin, et pour des instants. Homère, après un mot de préparation, fait aussitôt parler soit un homme, soit une femme, ou quelque autre agent caractérisé : car chez lui nul personnage n'est sans caractère.

L'une des règles de la poésie épique (« *δεῖ ποιεῖν* » : Homère en faisant « ce qu'il faut » respecte une déontologie poétique) consiste donc à savoir s'effacer derrière son sujet. Dans l'épopée, le poète est hors du sujet, et ne saurait être imitateur de lui-même (au contraire, par exemple, de l'énonciateur lyrique). Pour Aristote, quand le poète parle en son nom, il *est* lui-même. Le début de l'épopée est ainsi un moment de « discours » du poète (au sens de Benveniste), qui s'oppose ainsi essentiellement à l'« histoire⁸ » qui fait la matière du récit poétique et constitue l'essentiel de ce que l'on attend d'un poète épique.

Pour Aristote, « la narration proprement dite » est (compréhensiblement) beaucoup plus importante que le « mot de préparation » initial du poète, qui brille surtout par sa brièveté (« *ὀλίγα* »). Cette règle de discrétion est cohérente avec le développement, au début du chapitre III de la *Poétique*, sur « la manière dont on imite » :

Καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον ὡσπερ Ὀμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας † τοὺς μιμουμένους†⁹

...le poète peut imiter, tantôt en racontant simplement et tantôt en se revêtant de quelque personnage, comme fait Homère ; ou en restant le même, sans changer de personnage ; ou enfin de manière que tous les personnages soient agissants, et représentent l'action de ceux qu'ils imitent.

La prise de parole initiale du poète est chez Aristote est un moment où le poète « reste le même », c'est-à-dire une insertion, au seuil de l'épopée, d'un autre régime discursif que celui de la narration homérique standard. Celui-ci consiste au contraire soit à « racont[er]

⁷ *Poétique*, 1460a5-10 ; *QP*, t. I, l. I, p. 173.

⁸ Ces termes ont été proposés par Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « tel », 1976, t. I, pp. 237-250. Dans ce contexte, « récit » est souvent substitué à « histoire », mais c'est surtout le fait de G. Genette : cf. à ce sujet Michel Arrivé, « Histoire, discours : retour sur quelques difficultés de lecture », *Linx* [En ligne], 9 | 1997, mis en ligne le 05 juillet 2012, consulté le 1^{er} avril 2018, URL : <http://journals.openedition.org/linx/1028>.

⁹ *Poétique*, 1448a20 ; *QP*, t. I, l. I, p. 27.

simplement », c'est-à-dire adopter un mode de narration où « les événements semblent se raconter eux-mêmes¹⁰ », ou à composer un récit dramatique « en se revêtant de quelque personnage » qu'on fait parler au discours direct – la caractérisation représentant pour Batteux une forme de *mimèsis* vécue : « un poète doit sortir de lui-même pour se mettre dans ses personnages ; c'est une sorte de métempsychose¹¹ ». L'exemple homérique autorise les poètes à parler en leur nom propre, mais c'est là un privilège dont il ne faut pas abuser.

1.2. La disposition rhétorique de l'épopée selon Le Bossu

Si, pour Aristote, proposition et invocation sont hors du récit, ces deux *loci* textuels constituent pleinement pour Le Bossu des « parties de la narration » – ce sont même les seules parties de la narration qui se distinguent du récit poétique proprement dit. On ne saurait plus directement contrarier Aristote.

Le Bossu n'est bien sûr pas insensible à la différence de régime énonciatif qui existe entre la proposition et l'invocation d'une part, et le récit (simplement narratif ou dramatique) de l'autre ; mais il l'interprète très différemment, car pour lui, le poète épique est dans la situation non du poète dramatique, mais de l'orateur.

Aristote en sa *Poétique* distingue dans la tragédie un certain nombre de parties d'étendue :

Μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδеси δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἴπομεν· κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαίρεται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί.¹²

On a vu ci-devant quelles sont les parties de la tragédie, qui la constituent dans ses espèces : celles qui constituent son étendue et dans lesquelles on la divise, sont le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur ; et dans le chœur, l'entrée, le chœur en place (ce qui est de toute tragédie), et la complainte qui n'appartient qu'à quelques-unes, et que le chœur partage avec la scène.

Toutes ces parties sont déterminées par le choix des acteurs qui les accomplissent, et la plupart sont, selon Le Bossu, facultatives : « la comédie et la tragédie » seront « entières et parfaites telles que nous les avons aujourd'hui [...] sans prologue, sans épilogue, et sans ces autres accompagnements », parce que « quelque égard qu'ait le poète dramatique aux

¹⁰ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 241.

¹¹ *Parallèle*, p. 50.

¹² *Poétique*, 1452b14-18 ; *QP*, . I ; l. I, p. 81.

spectateurs, les personnes qu'il introduit dans son poème et qui seuls y agissent ne connaissent aucunement ceux devant qui le poète les fait parler¹³ ». Si le poète dramatique a bien son public en tête quand il écrit et que des morceaux comme le prologue, l'épilogue et les chœurs sont des moments métatextuels où il s'adresse aux spectateurs par l'intermédiaire d'acteurs désignés, ce ne sont pas ces acteurs-là qui font l'action, mais « les personnes qu'il introduit dans son poème » ; et ces personnages-là, en vertu du quatrième mur, ignorent le public : ils sont totalement intradiégétiques. Ainsi le prologue et l'épilogue antiques sont « hors de l'action, n'étant point faits par les acteurs¹⁴ ».

Comment se fait-il, dès lors, que la proposition et l'invocation, qui « tiennent lieu de prologue¹⁵ » à l'épopée, relèvent au contraire de la narration ? Ces lieux épiques s'apparentent au prologue dramatique par leur nature réflexive, la connaissance générale de la fable et la posture herméneutique surplombante dont ils témoignent. Mais à la différence du prologue dramatique, ils relèvent de la même énonciation que le reste de l'épopée : « dans l'épopée où le poète parle, il ne dit rien qui ne soit partie du poème¹⁶ ». La performance épique se distingue là pour Le Bossu de la performance dramatique et se rapproche de celle de l'orateur, dont le discours ne se limite pas à la *narratio* et aux preuves qu'il avance, mais contient de plein droit « l'exorde, la proposition et la péroraison » par lesquelles l'orateur « dispose ses auditeurs » et « excite les passions propres à sa cause¹⁷ ». C'est ainsi au nom d'une rhétorique du discours poétique que l'épopée ne saurait être entière et parfaite sans cette topique sanctionnée par l'usage.

Le Bossu diffère donc d'Aristote sur le point de savoir à quel point le discours introductif du poète fait réellement partie de l'épopée. Pour Aristote, il faut le limiter à l'essentiel, parce qu'il ne fait pas partie de l'imitation, et constitue une sorte d'aparté introductif. Pour Le Bossu, au contraire, cette prise de parole initiale est essentielle, parce qu'elle appartient au poète et constitue son premier contact avec son auditoire. Le critère aristotélicien est celui des moyens de l'imitation (« τὸ ὄψις »), c'est-à-dire du mode énonciatif ; le critère de Le Bossu est la personne de l'énonciateur. Le théoricien français redéfinit ainsi

¹³ *Traité*, p. 283.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Idem*, p. 155.

¹⁶ *Idem*, p. 284.

¹⁷ *Ibid.*

une pragmatique du discours épique où proposition et invocation jouent le rôle déterminant de bien disposer le public de l'épopée envers le récit qui va lui être proposé. Quoique l'épopée moderne relève essentiellement de la communication différée de l'écrit, Le Bossu l'assimile à la performance oratoire : l'épopée a un public et le poète en est le seul véritable énonciateur. Les dialogues épiques ne sont dramatiques que l'imagination du lecteur, qui se figure Ulysse devant Alkinoos ou Énée devant Didon ; mais le poète épique est celui qui profère (fût-ce à l'écrit) ces paroles, quand le poète dramatique délègue la mise en voix au Prologue ou aux choristes. Quoique le dispositif semble identique (un commentaire métatextuel par une voix autorisée), sa réalisation pragmatique est très différente.



Dans ce contexte, le prélude épique devient le lieu où transparaissent les « mœurs » du poète. Celui-ci définit son *éthos*, le caractère moral de la voix qui va faire le récit et en est, en quelque sorte, le garant. Il faut ainsi éviter de faire comme Claudien, le poète du *Rapt de Proserpine*, et de céder à cette « enflure [...] attachée à la personne du poète¹⁸ ». On déjà très loin ici d'une règle mécanique et purement formelle : le seuil épique est, pour Le Bossu, le lieu d'une négociation pragmatique entre le poète et son lecteur (ou quasi-auditeur), où l'épopée redevient performance. Dans ce cadre, Le Bossu reconduit la brièveté recommandée par Aristote : « la proposition épique est cette première partie du poème, où l'auteur propose brièvement et en général ce qu'il doit dire dans le corps de son ouvrage » ; mais s'il y a là « deux choses à considérer [...] ce que le poète propose ; et [...] comment il le fait¹⁹ », la seconde est assurément au moins aussi déterminante que la première.

2. LES LEÇONS D'HORACE : L'EXORDE ÉPIQUE DANS LES ARTS POÉTIQUES DU 18^E SIÈCLE

Si la concision recommandée par Aristote compte au nombre des vertus dont le poète doit faire preuve au seuil de l'épopée, l'essentiel des règles éthiques touchant le début de l'épopée vient cependant, à l'époque moderne, d'Horace – et à travers lui toute la tradition des arts poétiques, notamment Despréaux et Dmochowski. Ainsi pour Batteux « la

¹⁸ *Traité*, p. 301.

¹⁹ *Idem*, p. 291.

proposition doit être simple, claire, sans apprêts, sans orgueil. C'est le conseil d'Horace et de Despréaux²⁰ » – liste à laquelle nous ajouterons Dmochowski. On prendra ici le temps de faire quelques remarques formelles sur la construction des textes des arts poétiques modernes eux-mêmes. Si ceux-ci sont des paraphrases horaciennes qui semblent, à première vue, peu originales, ils témoignent cependant du rôle essentiel que la théorisation – c'est-à-dire la création d'une matrice de compétence – joue dans formation des poètes modernes. L'art poétique, comme texte théorique, devient aussi le modèle pratique d'une émulation créatrice.



Depuis Horace, l'art poétique dénonce ce que La Bossu appelle l'« enflure » des débuts épiques des épigones d'Homère. Chez Horace, le parangon du mauvais poète épique est un poète cyclique²¹ :

- 136 *Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:*
« Fortunam Priami cantabo et nobile bellum ».
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatus?
Parturient montes, nascetur ridiculus mus.
- 140 *Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte:*
« Dic mihi, Musa, virum, captæ post tempora Troiæ
qui mores hominum multorum vidit et urbes ».
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
cogitat, ut speciosa debinc miracula promat,
- 145 *Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdim.*²²

Vous ne commencerez pas comme autrefois un poète cyclique : « Je chante les fortunes de Priam et cette guerre fameuse... » Où ira ce prometteur après un tel début ? La montagne en travail enfante une souris. Que j'aime bien mieux celui qui commence simplement et sans orgueil : « Muse, parlez-moi de ce héros qui après la ruine de Troie, parcourut les villes et connut les mœurs de leurs habitants ». La fumée ne viendra pas après la flamme ; mais on verra les plus riches tableaux, après cet exorde modeste. On verra Antiphate, Scylla, Charybde, le Cyclope, et une infinité d'autres merveilles.

²⁰ CBL (1753), t. II, p. 99.

²¹ Sur les poètes cycliques et leur rapport à Homère, cf. Jonathan S. Burgess, *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore, Johns Hopkins university press, 2001 ; pour un état des lieux sur la connaissance des poètes cycliques à la fin du 18^e siècle, cf. Mathieu-Antoine Bouchaud, « Antiquités historiques, ou dissertation sur les poètes cycliques », *Antiquités poétiques, ou Dissertations sur les poètes cycliques et sur la poésie rythmique*, Paris, Charles Pougens, an VII [1798], pp. 3-93

²² QP, t. I, l. 2, pp. 24-27.

Plutôt que de s'efforcer, aux dépens du goût (« *molitur inepte* »), de formuler des promesses intenables, l'aspirant poète épique aura soin de s'en tenir à ses capacités et de s'inspirer de la modestie d'Homère. À la diction pompeuse du poète cyclique (« *fortuna* », « *nobile* ») répond le ton moyen d'Homère, qui est le point de départ d'une gradation vers d'admirables « tableaux » épiques.

Le passage d'Horace fournit à la tradition de l'art poétique trois éléments que reprendront Despréaux et Dmochowski. Le premier est l'image de la montagne en travail ; le second est la traduction d'un mauvais exemple : le début du poème cyclique, et le troisième la traduction d'un bon exemple : celui d'Homère. Si les conseils d'Horace sont repris fidèlement par les auteurs d'arts poétiques modernes, la manière dont ils construisent leur paraphrase d'Horace est révélatrice²³.

Première remarque : les poètes didactiques modernes balisent davantage leur texte qu'Horace n'a fait son art poétique par une leçon plus directe : à la *sprezzatura* quasi-essayistique du Romain mondain succède un didactisme plus systématique, qui témoigne de la montée progressive en importance de la topique inchoative de l'épopée à l'époque moderne. Ainsi le développement comporte-t-il une introduction plus explicite qui en fixe le propos :

iii, 269 Que le début soit simple et n'ait rien d'affecté.²⁴

iii, 559 *Proste, skromne powinno być dzieła zaczęcie,*

iii, 560 *Bez najmniejszej wysady.*²⁵

⁵⁵⁹Le début de l'ouvrage doit être modeste et simple,⁵⁶⁰sans la moindre emphase.

Ce balisage est, en soi, révélateur du modèle rhétorique et dispositionnel à travers lequel est perçu le début épique à l'époque moderne : il ne s'agit plus seulement de décrire une dynamique (la modestie du début permet une gradation), mais un lieu structuré – comme en témoigne, dans la traduction d'Horace par Batteux, la présence du mot « exorde », qui ne se trouve nulle part chez le poète romain.

²³ Chez Boileau, chant III, vv. 271-286 ; chez Dmochowski, chant III, vv. 559-588.

²⁴ *ÉAPL*, p. 104.

²⁵ *SR*, p. 400.

Deuxième remarque : l'image de la montagne en travail, qui a profondément marqué l'humanisme européen (et sera si importante pour l'élaboration même de la *Myśzeiw*), se retrouve chez les deux poètes didactiques :

iii 273 Que produira l'auteur après tous ces grands cris ?

iii 274 La montagne en travail enfante une souris.²⁶

iii 567 *Nie dotrzymał nam słowa, choć obiecał siła,*

iii 568 *Tak drobna mysz w potogu góra urodziła.*²⁷

⁵⁶⁷il ne nous tient pas sa parole, quoiqu'il ait assuré en avoir la force :⁵⁶⁸ainsi une montagne en travail a enfanté une souris minuscule.

C'est là, en soi, l'occasion d'une traduction formatrice ; le *topos* critique relie la théorie moderne à celle de l'antiquité, affirmant la continuité théorique au lieu même d'un déplacement du sens (puisque le début de l'épopée n'est déjà plus la même chose chez Despréaux que chez Horace).

Troisième remarque : la première traduction du poète cyclique est chez Horace aussi une parodie au sens (iii) de Sallier : le mauvais vers est inclus dans le poème didactique comme contre-exemple, c'est-à-dire déplacé dans un contexte qui le ridiculise. Boileau récupère ce dispositif, mais plutôt que de traduire, parodie le premier vers de l'*Alaric* (1654) de Scudéry, qui rime maintenant avec un « tonnerre » qui souligne sa bruyante vacuité :

270 N'allez pas dès l'abord, sur Pégase monté,

Crier à vos lecteurs, d'une voix de tonnerre :

272 « Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre. »

Dmochowski, quant à lui, ne pratique pas ce trait de satire, pourtant autorisé par ses modèles – peut-être simplement faute d'un mauvais poème à satiriser.

Quatrième remarque. Après le mauvais exemple, vient le bon exemple. Si Horace traduisait Homère et inventorait les merveilles de l'*Odyssée*, les poètes modernes préférèrent tous deux traduire Virgile et lister les beautés de l'*Énéide*. Au rythme de la *translatio poematum*, les modèles se déplacent : pour théoriser le lieu stratégique de l'épopée qu'est son début, Virgile est le parangon des modernes, bien plus qu'Homère. La table des matières de la *Sztuka rymotwórcza* en fait explicitement état, qui intitule ce développement « Quel doit être le début. Éloge de Virgile [*Jakie powinno być zaczęcie. Pochwała Wergiliusza*] ». Ainsi les

²⁶ ÉAPL, p. 104.

²⁷ SR, p. 400.

législateurs de la poésie ont, par une traduction-parodie déférente, l'occasion de montrer la poésie en acte dans le cadre métapoétique qu'ils ont choisi. L'exemple vient au secours du précepte, en en donnant à reconnaître la poésie pour ce qu'elle est (sans se contenter de la décrire, même en vers), les poètes didactiques ont par les vertus de la traduction l'occasion de devenir un peu plus poètes eux-mêmes :

- iii, 275 Oh ! que j'aime bien mieux cet auteur plein d'adresse
 Qui, sans faire d'abord de si haute promesse,
 Me dit d'un ton aisé, doux, simple, harmonieux
 « Je chante les combats et cet homme pieux
 Qui, des bords phrygiens conduit dans l'Auson
 iii, 280 Le premier aborda les champs de Lavinie ! »²⁸
- iii, 569 *Jak mi się ten podoba, co się nie nadyma,*
 iii, 570 *Co mało obiecuje, a wiele dotrzyma!*
Podając bohatera czasem wiekopomnym,
Tak zaczyna swe dzieło, tonem prostym, skromnym:
„Walki i męża powiem, który naprzód z Troje
Zjechawszy, na brzeg włoski przybił nawy swoje.
- iii, 575 *Wiele ten był i ziemią, i morzem trapiony,*
 iii, 576 *Gwałtem bogów i gniewem okrutnej Junony.*²⁹

Comme il me plaît, celui qui ne se grandit pas,⁵⁷⁰ qui promet peu, et fournit beaucoup !/ Recommandant son héros à tous les temps futurs, il commence ainsi son ouvrage, simplement et modestement : « Je chante les combats et l'homme, qui le premier de Troie/parti, amena ses navires au rivage d'Italie.⁵⁷⁵ Il connut bien des tourments sur la terre et la mer, / par la violence des dieux et la colère de la cruelle Junon. »

L'écriture du poème didactique est-elle là si différente des jeux traductifs de Ménage ? C'est un moyen de devenir poète soi-même par la pratique, et de rendre son lecteur plus poète par l'exemple. Que Virgile soit devenu, à la fin du 18^e siècle, le modèle paradigmatique de l'ouverture épique est visible à la reprise par Dmochowski, au v. 572, des deux adjectifs *prosty* [*simple*] et *skromny* [*modeste*] qui ouvraient son développement au v. 559 : le début de l'épopée doit être ce que Virgile en a fait.

Les paraphrases horaciennes de Despréaux et Dmochowski témoignent ainsi dans la poétique moderne d'un double mouvement d'attachement à la tradition classique (la paraphrase elle-même en est la preuve) et d'adaptation de ses concepts. La teneur des conseils reste la même, mais le cadre théorique général évolue. Dans le cas des arts

²⁸ ÉAPL, p. 104.

²⁹ SR, pp. 400-401.

poétiques modernes, ce glissement est avant tout perceptible dans le déplacement des modèles. Si Homère et la Grèce étaient encore l'horizon d'Horace et de Virgile, ce sont maintenant Horace et Virgile qui sont l'horizon de la modernité. L'importance d'Horace à côté d'Aristote dans la bibliothèque théorique des classiques n'est certainement pas étrangère à l'importance qu'a prise, dans la théorie moderne de l'épopée, la topique inchoative ; mais, comme on le verra plus bas, le modèle virgilien est le facteur le plus déterminant. En ce sens, la poétique épique moderne n'est pas figée sur Aristote et Homère, mais théorise le lieu programmatif du seuil épique à partir de ses successeurs romains.



La conception rhétorique de l'ouverture épique développée par Le Bossu a beaucoup plus sa source chez Horace que chez Aristote. Si le Stagirite veut réduire au minimum la parole propre du poète, Horace est le premier à en faire un lieu éthique et une parole performative. Le mauvais poète est « *promissor* [un prometteur] » (v. 138). L'idée se retrouve chez Despréaux qui apprécie chez Virgile l'absence de « si haute promesse » (v. 276), chez Dmochowski dans le verbe *obiecac* (v. 567). Horace introduit ainsi dans la tradition critique l'idée que la prise de parole initiale du poète est commissive³⁰ : elle constitue un engagement éthique du poète vis-à-vis de son public à travers un acte de langage. C'est avec lui que la topique liminaire de l'épopée devient un lieu de contractualisation de la parole poétique. Reste maintenant à voir la disposition de ce prélude épique.

3. BATTEUX LECTEUR DE DESPRÉAUX : TOPOLOGIE DES DÉBUTS ÉPIQUES

La constance de la fascination qu'exerce le seuil de l'épopée est aussi sensible à ce que Batteux, d'habitude si critique de Le Bossu, reprend largement la théorie de son prédécesseur dans son *Cours*. La proposition et l'invocation y sont détaillées dans le chapitre XI, « Forme de l'épopée³¹ ». Batteux ayant défini l'épopée comme « le récit

³⁰ Cf. John R. Searle, « A Taxonomy of Illocutionary Acts » in K. Gunderson (éd.), *Minnesota studies in the philosophy of science. Language, mind, and knowledge*, vol. 7, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975, pp. 344-369.

³¹ *CBL* (1753), t. II, pp. 97 qq.

poétique d'une action merveilleuse³² », a d'abord traité la question de l'action et du merveilleux ; il s'agit maintenant d'aborder la question du récit poétique lui-même, c'est-à-dire « l'exposé de mensonges et de fiction fait en langage artificiel, c'est-à-dire avec tout l'appareil de l'art et de la séduction³³ ».

La topique liminaire chez Batteux est bien un mot de préparation : « avant que le récit de l'épopée commence, il y a ce qu'on appelle la proposition du sujet, et ensuite l'invocation³⁴ » ; cependant elle remplit, chez Batteux comme chez Le Bossu, un rôle essentiel de programmation du récit dans son ensemble, dont elle a pour fonction de fixer un certain nombre de traits génériques. Si cette topique est porteuse d'une intertextualité, elle a aussi avant tout un rôle interne et fonctionnel dans le poème.

Pour le mettre en évidence, Batteux s'appuie sur les exemples canoniques d'Homère, de Virgile et aussi de Despréaux, dont *Le Lutrin* est l'exemple qu'il cite le plus abondamment. Comme on l'a relevé au chapitre précédent, il est obligé, pour faire rentrer Homère dans ce moule théorique, de force un peu le texte de *l'Iliade* où, comme le soulignait déjà Le Bossu, « Homère mêle l'invocation [...]. Il ne dit pas qu'il racontera l'action d'Achille, ou celle d'Ulysse : il prie sa Muse de faire ces récits³⁵ ». L'exemple de Virgile est en ce sens plus canonique : « Virgile a fait séparément ces deux parties³⁶ ». La constitution de l'exorde épique en une véritable topique inchoative semble bien ici le fait d'une forme de progrès à la fois dans la pratique et la théorie de l'épopée : Virgile est plus analytique qu'Homère dans son ouverture (puisqu'il distingue nettement, dans sa disposition, deux parties correspondant à deux fonctions). Le choix de citer le *Lutrin* témoigne de la présence chez Batteux de cette idée d'un discret raffinement des règles à travers le temps, permis par la fréquentation des modèles et la pratique poétique : si « les Homères et les Virgiles ont fixé l'idée [de l'épopée] jusqu'à ce qu'il vienne des modèles plus accomplis³⁷ », le poème héroïcomique de Despréaux est ce qui se rapproche le plus, pour

³² Idem, p. 16.

³³ Idem, p. 100.

³⁴ Idem, p. 97.

³⁵ *Traité*, p. 306.

³⁶ Ibid.

³⁷ *CBL* (1753), t. II, p. 14.

lui, d'un tel exemple : un modèle moderne, vernaculaire, qui déploie la même matrice générique que les auteurs anciens. Rappelons le passage :

- i, 1 Je chante les combats, et ce prélat terrible,
 Qui, par ses longs travaux et sa force invincible,
 Dans une illustre église exerçant son grand cœur,
 Fit placer à la fin un lutrin dans le cœur.
- i, 5 C'est en vain que le chantre, abusant d'un faux titre,
 Deux fois l'en fit ôter par les mains du chapitre :
 Ce prélat, sur le banc de son rival altier
 Deux fois le reportant, l'en couvrit tout entier.
 Muse, redis-moi donc quelle ardeur de vengeance
- i, 10 De ces hommes sacrés rompit l'intelligence,
 Et troubla si longtemps deux célèbres rivaux :
 Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévots !
 Et toi, fameux héros, dont la sage entremise
 De ce schisme naissant débarrassa l'Église,
- i, 15 Viens d'un regard heureux animer mon projet,
 Et garde-toi de rire en ce grave sujet.
 Parmi les doux plaisirs d'une paix fraternelle
 Paris voyait fleurir son antique chapelle ;
 Ses chanoines vermeils et brillants de santé
- i, 20 S'engraissaient d'une longue et sainte oisiveté.

On a traité au chapitre précédent les questions relatives à la parodie et à l'intertextualité. On se concentrera donc ici sur la manière dont Batteux définit la matrice générique du prélude épique. Ce prélude est d'abord la disposition de trois lieux reconnaissables : proposition, invocation, et le début du récit lui-même, chacun de ces lieux textuels ayant une fonction propre dans la contractualisation de la lecture. Si l'on se fie à l'exemple de Despréaux, cependant, cette topologie n'est pas limitative : le poète est libre d'y ajouter ce qu'on appellera des *suppléments*, qui complètent l'efficacité des parties nécessaires de cette topique fonctionnelle.

3.1. Proposition : unité d'action, prolepse et embrayage stylistique

Reprenons la définition de la proposition dans le *Cours* :

La nature et le bon sens exigent que tout auteur entrant en matière expose de quoi il s'agit : ainsi Homère a dit « Je chante la colère du fils de Pélée » ; Virgile : « Je chante les combats et ce héros », etc. et Despréaux :

Je chante [...] dans le chœur.³⁸

La proposition épique est une de ces règles naturelles d'un art « trouvé » : Batteux appartient à une tradition néo-aristotélicienne qui est celle d'André Dacier (« la poésie est un art, mais [...] cet art est trouvé³⁹ ») ou d'Alexander Pope (« *those rules of old discovered, not devised, / Are Nature still, but Nature methodised* [ces règles de longtemps découvertes, non inventées/sont toujours la nature, mais méthodisée⁴⁰] »).

3.1.1. Fixer l'unité d'action

En quoi la proposition est-elle naturelle et nécessaire dans l'épopée ? En vertu de la logique interne du récit. Au-delà du « bon sens », « la raison et l'effet de la proposition » tiennent à ce que « c'est elle proprement qui produit ce qu'on appelle unité dans l'action⁴¹ ». L'unité d'action est essentielle parce qu'elle distingue l'épopée (le « récit poétique d'une action merveilleuse ») de l'histoire, qui est « le récit véritable d'actions naturelles⁴² ». Cette dernière est caractérisée, pour Batteux, par sa « candeur », qui s'oppose à l'« artifice » qui fonde le récit poétique : cela vaut au niveau du style (la prose et le style littéral contre le vers et le style figuré), mais aussi au niveau architectural : l'histoire raconte *des* actions.

Or cette unité indispensable du sujet épique, étant artificielle, procède non de la nature du sujet lui-même mais du geste discursif de la proposition. L'unité d'action n'existe en vertu ni de « l'unité de la maxime de morale⁴³ » (car Batteux rejette fermement l'allégorisme de Le Bossu), ni de « l'unité d'entreprise » (dans la mesure où un poème est « un tissu d'entreprises multipliées »), ni de l'« unité de héros » ou « l'excellence de l'un d'entre eux⁴⁴ », mais « procède de la proposition même du sujet. C'est ce qui annonce le but du poète, qui marque le commencement et qui fixe le terme⁴⁵ ». La performativité de la

³⁸ CBL (1753), t. II, pp. 97-98.

³⁹ André Dacier, *La Poétique d'Aristote traduite en français avec des remarques*, trad. André Dacier, Paris, Barbin, 1692, « Préface », p. iii

⁴⁰ Alexander Pope, *An Essay on Criticism* (vv. 88-89), APMW, p. 21.

⁴¹ CBL (1753), t. II, p. 98.

⁴² Idem, p. 16.

⁴³ Idem, p. 20.

⁴⁴ Idem, p. 21.

⁴⁵ Ibid.

proposition épique n'est donc plus seulement chez Batteux de l'ordre de la relation entre le poète et son public (la promesse horacienne) : elle a un véritable pouvoir de configuration du sujet de l'épopée.

Cela semble constituer une pétition de principe : l'action unique du poème est ce que le poète dit au début qu'elle est. C'est reconnaître au poète une maîtrise absolue sur l'étendue et la cohérence de son sujet : « si Virgile eût dit : “je chante le désespoir de Didon”, son poème n'eût contenu qu'un livre, et cependant il eût fait un tout [...] mais ayant dit “Je chante un héros qui par mille travaux s'établit en Italie”, toutes les traverses qu'essuie ce héros pour cet établissement sont du sujet du poète⁴⁶ ». La tâche de la proposition est donc de découper, dans « la masse totale des causes et actions humaines⁴⁷ », une partie cohérente qui, par la vertu de la proposition, acquiert une forme d'autonomie et constitue une totalité narrative. Si, pour Batteux (comme aussi pour David Hume), la chaîne des causes et des effets depuis le commencement du monde soit d'une continuité organique, la proposition épique a pour but de cautériser les plaies du sujet amputé du réel, « sépar[é] de tout ce qui est attenant⁴⁸ ». La parole du poète dans la proposition a quelque chose de chirurgical.

Le poète en sa proposition se retrouve ainsi investi d'un très grand pouvoir qu'il peut opposer à la critique. Batteux pressent l'objection : « mais, dira-t-on, si la proposition suffit pour donner l'unité à un sujet, qui dirait en commençant “je chante les actions du peuple romain”, aurait donc unité de sujet ?⁴⁹ ». Batteux répond à l'objection en distinguant entre *sujet* et *action* : un sujet comme celui de l'histoire romaine peut « contenir mille actions⁵⁰ ». Si le poète est libre de ce qu'il annonce dans sa proposition, il doit en revanche, lors de la préparation du poème épique, faire preuve de discernement et choisir un sujet qu'il puisse ramener artificiellement à une seule action. La règle d'unité d'action demande du poète qu'il jette un regard sélectif sur le monde, et soit capable de repérer ce qui est digne d'en être extrait pour rentrer en épopée.

⁴⁶ Idem, p. 22.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Idem, p. 23.

⁵⁰ Idem, pp. 23-24.

3.1.2. *Prolepse et inclusion*

Qu'en est-il alors de la proposition du *Lutrin* citée par Batteux ? Le héros est introduit (v. 1), l'action résumée en traits très génériques (v. 2-3), et surtout le « terme » explicitement fixé par l'expression « à la fin » (v. 4) : selon Batteux, Despréaux est parfaitement régulier. S'il ne cite que jusqu'au v. 4, c'est sans peut-être par souci d'économie, mais aussi parce que ce « à la fin » épuise les fonctions nécessaires de la proposition en soulignant le caractère téléologique de l'action et, par là, le caractère proleptique de l'ouverture épique.

La prolepse, selon G. Genette, est typique du discours épique, par opposition à un discours romanesque chargé de suspense :

L'anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse, au moins dans la tradition narrative occidentale ; encore que chacune des trois grandes épopées anciennes, *l'Iliade*, *l'Odyssée* et *l'Énéide*, commence par une sorte de sommaire anticipé qui justifie dans une certaine mesure la formule appliquée par Todorov au récit homérique : « intrigue de prédestination ». Le souci de suspens narratif propre à la conception « classique » du roman (au sens large, et dont le centre de gravité se trouve plutôt au 19^e siècle) s'accommode mal d'une telle pratique, non plus d'ailleurs que la fiction traditionnelle d'un narrateur qui doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte.⁵¹

La proposition épique, si comme le suppose G. Genette elle s'oppose au suspense, constitue le lecteur d'épopée en lecteur informé : elle lui demande davantage de lire le texte avec des « yeux savants » que de se laisser porter par le fil d'un récit surprenant. La lecture épique devient ainsi, en vertu de la proposition, un exercice technique fondé sur le plaisir de la reconnaissance, au fil du récit, de ses éléments programmés.

Le procédé textuel le plus caractéristique de la prolepse que contient la proposition est ce que Jean Bottéro appelle, au sujet de *l'Épopée de Gilgameš*, l'« inclusion ». Dans cette épopée, « l'auteur, pour mieux montrer que la boucle était bouclée, a pris soin de clore son long poème par quatre ou cinq vers qu'il avait déjà formulés au début⁵² ». Du début à la fin de l'œuvre, on entend ainsi un écho entre deux plans énonciatifs différents : au début, dans le lieu métatextuel de la programmation du poème ; à la fin, dans le récit lui-même qui atteint son terme fixe, et valide l'exorde poétique.

⁵¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 105.

⁵² Jean Bottéro (éd.), *L'Épopée de Gilgameš*, Paris, Gallimard, « L'aube de peuples », 1992, p. 53.

Pourtant, si on lit la fin du *Lutrin*, l'inclusion ne souligne pas seulement la fin programmée du poème, et dépasse la simple confirmation de la prolepse initiale :

vi, 149 Mais plutôt, toi qui fis ce merveilleux ouvrage,
vi, 150 Ariste, c'est à toi d'en instruire notre âge.
 Seul tu peux révéler par quel art tout-puissant
 Tu rendis tout à coup le chantre obéissant.
 Tu sais par quel conseil rassemblant le chapitre
 Lui-même, de sa main, reporta le pupitre ;
vi, 155 Et comment le prélat, de ses respects content,
 Le fit du banc fatal enlever à l'instant.
 Parle donc : c'est à toi d'éclaircir ces merveilles.
 Il me suffit, pour moi, d'avoir su, par mes veilles,
 Jusqu'au sixième chant pousser ma fiction,
vi, 160 Et fait d'un vain pupitre un second Iliou.⁵³

Le terme fixé dans la proposition arrive au vv. 153-154 : le chantre remet le lutrin en place. Mais ce terme est provisoire, car il est suivi d'une *coda* : le trésorier, satisfait de la démonstration d'humilité du chantre, ôte définitivement le lutrin du banc⁵⁴. Par ailleurs, ce dénouement est compris dans une nouvelle apostrophe à Ariste (le président de Lamoignon), qui répond à celle du chant I (vv. 13-16) ; et en parlant de « faire d'un pupitre une nouvelle Iliou », le poète souligne le caractère héroïcomique de son ouvrage, avant de terminer sur un dernier éloge d'Ariste (vv. 165-176). Si le terme est fixé par la proposition, il s'enrichit ainsi cependant de différents suppléments qui en préviennent le caractère mécanique.

3.1.3. « *Le caractère de tout l'ouvrage* » : *embrayage stylistique de la proposition*

Le retour explicite de Despréaux sur le mélange des genres qu'il a pratiqué dans ses six chants fait lui aussi écho à la proposition du poème, qui met en place le dispositif héroïcomique. Comparant les premiers vers de la *Henriade* et du *Lutrin*, Batteux commente ainsi les vv. 1-4 du poème de Boileau :

⁵³ ÉAPL, p. 165.

⁵⁴ Sur les aspects historiques de cette résolution, cf. Charles-Henri Boudhors, « L'affaire du pupitre », ÉAPL, pp. 311-312.

Boileau est bien plus grand et plus noble, parce qu'il est plus simple. Quelle majesté dans les trois premiers vers, surtout comparés avec le quatrième, qui fait une chute grotesque, et qui annonce le caractère de tout l'ouvrage.⁵⁵

Où l'on voit bien que le « grotesque » du v. 4, qui introduit le lutrin, n'a rien d'incompatible avec l'authentique noblesse du ton épique et de la parodie virgilienne. Mais surtout, la proposition épique a une fonction d'embrayage générique et stylistique qui s'ajoute à celle de prolepse narrative : elle définit « le caractère de tout l'ouvrage ». Si elle constitue un *digest* de l'action, elle résume aussi la manière poétique qui servira à la traiter. C'est ainsi que cohabitent dans la proposition épique la compétence générique du poète épique et le choix d'un positionnement générique : héroïque ou héroïcomique, le premier étant le support du second.



La proposition est ainsi le poème en miniature : programme de ses « chants », écho de son « terme », vecteur performatif de l'unité de son action. Moins que l'*éthos* du poète, c'est ici sa compétence que théorise Batteux. Mais la proposition est un moment de préparation où l'on voit le poète se livrer aux opérations de son art et, en ce sens, est révélatrice de ses ambitions : la promesse horacienne est chez Batteux reconduite dans le cadre d'une démonstration du métier poétique.

Si c'est le poète qui, dans la proposition, fixe l'unité d'action selon Batteux, alors définir l'unité d'action d'un poème épique n'est pas un geste interprétatif qui incomberait au récepteur de l'œuvre : c'est un geste planificateur qui incombe au producteur. Le lecteur critique peut donc constater, à divers degrés, le succès ou l'échec du poème ; mais il ne rentre pas vraiment dans ses attributions de suggérer qu'il existerait une *autre* unité d'action discernable dans le poème : le but de la proposition, pour Batteux, est de fixer le sens et de soumettre le poème à un critère de réussite relativement fiable, en limitant au maximum la dispersion herméneutique de la lecture.

La proposition comme lieu performatif de l'unité d'action est décisive pour la lisibilité classique du poème épique. Moins qu'une catégorie interprétative, l'unité d'action est une catégorie évaluative d'une critique des textes possibles : une propriété dont le poète fixe les termes et que le poème possède s'il est réussi, et ne possède pas s'il est raté. Ce que le

⁵⁵ *Parallèle*, pp. 38-39.

lecteur critique évalue est le succès d'un projet, et non le sens du texte, qui est fixé dans ce seuil métadiscursif. En ce sens, le poète ne saurait être sauvé malgré soi par une forme de sérendipité interprétative : l'unité d'action de son poème est celle qu'il a proposée, ou n'est pas du tout. Et c'est pour l'aider à faire face à cette responsabilité que le poète a besoin de l'appui des dieux.

3.2. Invocation : point de vue épique et pluralité des lieux

Si Batteux distingue clairement, comme Le Bossu, la proposition de l'invocation (suivant en cela un patron virgilien plus qu'homérique), il reformule sélectivement la théorie de l'invocation. Repartons de Le Bossu. Pour l'auteur du *Traité*, l'invocation (même mêlée à la proposition comme chez Homère) est, pour trois raisons, « indispensablement nécessaire » au poème épique :

...de quelque manière que ce soit, le poète ne peut se passer de l'invocation. Il dit des choses qu'il ne saurait pas, si quelque divinité ne les lui avait inspirées ; il doit à ses lecteurs l'exemple d'une piété, et d'une vénération qui est le fondement de toute la morale, et des instructions qu'il prétend leur donner dans sa fable ; et puisqu'enfin les divinités doivent être de la partie, il n'est pas raisonnable qu'il ose les faire agir, sans en avoir pris congé d'elles-mêmes. De sorte que l'intérêt de la divinité, celui des auditeurs et celui du poète, rendent l'invocation une partie indispensablement nécessaire.⁵⁶

Les trois « intérêts » que distingue Le Bossu correspondent à trois motivations fonctionnelles de l'invocation. (1) Un motif épistémique : il faut que le poète ait accès au genre de connaissance supérieure dont témoigne la focalisation zéro du récit épique ; (2) une motivation exemplaire : l'épopée étant une grande fable, elle doit être placée sous le signe d'une transcendance (l'exégèse est autorisée par le caractère inspiré du texte) et de la vertu correspondance, la piété, dont le poète doit être le modèle ; (3) une exigence de consistance : le récit épique fait appel au divin, et l'on ne saurait disposer des dieux comme d'instruments narratifs sans leur demander leur avis.

Le *Traité* est de 1675 : la même année, Despréaux fait état dans son *Art poétique* des réticences face à la mythologie qu'un « scrupule vain » et une « pieuse erreur » éveillaient chez certains de leurs contemporains⁵⁷. Le Bossu prend donc des précautions : il faut traiter ces dieux de fiction avec le genre de scrupule que peut inspirer une piété justifiée. Il

⁵⁶ *Traité*, pp. 306-307.

⁵⁷ Nicolas Boileau-Despréaux, *Art poétique* (chant III, vv. 225, 233), *ÉAPL*, pp. 102-103.

y a un fond d'évhémérisme dans cette idée : puisque les divinités sont le masque allégorique de la morale poétique, elles participent à une Vérité plus profonde que la religion antique, et méritent en conséquence des égards.

Batteux conserve les motifs (1) et (3), mais ne tient aucun compte de (2) – puisque pour lui, « l'action épique n'est point essentiellement allégorique⁵⁸ ». Il limite donc l'intervention de la Muse à une justification épistémique et à un facteur de transition entre le récit poétique et le monde social.

Après la proposition, le poète invoque une divinité, qui lui révèle les causes surnaturelles de l'événement qu'il va raconter. Il ne peut point savoir humainement ce qui s'est passé dans le ciel, à propos de l'établissement d'Énée en Italie. Il prie les Muses de l'en instruire : « Muse, racontez-moi les causes. *Musa mihi causas memora.* » Et Despréaux :

Muse, redis-moi [...] l'âme des dévots ?⁵⁹

De la même manière que les personnages de la tragédie du 17^e siècle ont besoin de confidents qui leur donnent l'occasion d'exprimer leurs émotions et les événements qui se sont déroulés hors de la scène, le poète a besoin de justifier ce qu'il sait. C'est ce manque que Valincour (1653-1730) reprochait en 1678 à la *Princesse de Clèves*, dont l'auteur aurait dû « donner à chacun de ses héros un confident de qui l'on eût pu apprendre leurs aventures secrètes⁶⁰ ».

Au théâtre, le confident est un personnage qui est sur la scène. Mais comme l'a marqué Le Bossu, l'énonciateur de l'épopée est le poète, et le poète seul : c'est lui, et non ses personnages, qui a besoin d'un confident. Il faut que ce confident puisse savoir tout ce que l'épopée raconte, et en particulier « ce qui s'est passé dans le ciel », c'est-à-dire les décisions divines (la machine du merveilleux) qui influence la destinée des héros épiques. L'invocation sert de support, pour tout le poème, à une étiologie merveilleuse du récit : les « *causas* » virgiliennes recouvrent non des événements humains, mais la colère de Junon.

Batteux fonde ce dispositif de l'invocation comme confidence divine sur le passage de la *Poétique* où Aristote explique que « l'épopée étant en récit, peut peindre tout ce qui et d'un même moment, en quelque lieu qu'il soit, pourvu qu'il tienne au sujet [*ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ*

⁵⁸ CBL (1753), t. II, p. 67.

⁵⁹ Idem, p. 98.

⁶⁰ Jean Baptiste Henri Du Troussel de Valincour, *Lettres à Madame la Marquise *** sur la Princesse de Clèves*, Paris, Sébatien Marbre-Cramoisy, 1678, p. 118.

διὰ τὸ διήγησιν εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ἕφ' ὧν οἰκείων ὄντων ἀΐζεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος]⁶¹ ». Pour Aristote, il s'agit avant tout de décrire un facteur quantitatif qui permet d'étendre la fable de l'épopée en la soustrayant à l'unité de lieu (qui est essentiellement une contingence de la représentation dramaturgique). Batteux en fait beaucoup plus :

C'est sur ce principe qu'est fondé l'usage d'employer dans l'épopée le merveilleux ou le ministère de la divinité. Dans toute religion, vraie ou fausse, il est avoué que la divinité influe sur les choses humaines. Le poète ne sait point la manière dont les choses se sont faites dans l'action qu'il raconte ; mais la Muse qu'il a invoquée et qui l'inspire, le sait. Elle sait ce qui s'est passé au Ciel et aux Enfers, relativement à l'établissement d'Énée en Italie : et par-là elle peut mettre le poète en état de peindre non seulement les faits et les causes naturelles, mais encore les causes invisibles et surnaturelles, selon la croyance ou les opinions des peuples pour lesquels le poète écrit. Par ce moyen un poème épique peut embrasser non-seulement les origines, les faits, les mœurs, les usages d'un peuple, mais toutes les idées de ce peuple dans tous les genres, civiles ou religieuses, vraies ou fabuleuses, saines ou non.⁶²

Le point de vue totalisant de l'épopée (sa focalisation zéro) ne découle pas simplement du fait qu'elle soit un récit débrayé (la *διήγησις* aristotélicienne). Elle est fondée avant tout non dans la théorie aristotélicienne, mais dans la pratique d'Homère et de Virgile, et dans le lieu de l'invocation. L'invocation à la Muse donne au poète accès à une connaissance universelle tant horizontalement (le monde entier) que verticalement (les hommes et les dieux).

Le corollaire de cette vision des choses est que l'invocation est analogue à une prière, et le statut de la Muse analogue à celui de la divinité. Batteux formule explicitement le parallèle : « dans toute religion, vraie ou fausse ». C'est une telle conception analogique qui commande chez Le Bossu le respect des divinités : non seulement un souci de cohérence interne (les dieux de la fable sont tout-puissants dans le poème), mais aussi de cohérence pragmatique. Si le poète, dans un passage de discours direct (et non de récit historique débrayé) s'adresse à la Muse, c'est que celle-ci traverse la frontière ontologique qui sépare le monde de la fiction du monde social. L'invocation constitue ainsi, dans les termes de G. Genette, « cette transgression délibérée du seuil d'enchâssement » qui constitue la métalepse :

⁶¹ *Poétique*, 1459b26 ; *QP*, t. I, l. I, p. 169.

⁶² *QP*, t. I, l. I, pp. 300-301 ; commentaire de *Poétique*, 1459b26.

lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux.⁶³

Le problème est moins que le poète ait recours à la stratégie de la confidence, répandue dans le théâtre classique ou « les grands romans⁶⁴ » baroque, que le fait que son confident soit un dieu de fiction. Par l'invocation, le poète fait rentrer la Muse dans le monde social : et la description qu'en fait Batteux semble reconnaître à la divinité qui inspire le discours poétique quelque consistance.

Il y a là un problème, non seulement théologique, mais aussi simplement rationnel. Que l'inspiration existe comme « je ne sais quoi », ou facteur irréductible de beauté du texte, est une chose ; qu'elle existe comme procédure réelle et efficace, liée à une divinité au statut ontologique ambigu, en est un autre. La première idée décrit les limites du connaissable, la seconde constitue une proposition quelque peu mystérieuse.

Une solution consiste à considérer, à la façon du 20^e siècle, que le prélude épique est moins un moment de discours embrayé comme peut l'être l'exorde d'un discours politique ou d'une oraison ecclésiastique que le moment d'une représentation de la parole. Le poète serait déjà engagé dans la *mimèsis*, et construirait par là un narrateur à la première personne dans un récit-cadre qui serait la fiction de l'énonciation poétique. On admettra pour l'instant cette vision des choses, tout en rappelant que c'est exactement le contraire de ce que dit Aristote, pour qui le poète n'est précisément pas engagé dans l'opération mimétique quand il donne son « mot de préparation ».



Cette solution a l'avantage de rendre bien compte de ce que fait Despréaux en invoquant la Muse au seuil du *Lutrin* : le poète se montre simplement « fabuleux chrétien⁶⁵ » et utilise une muse de convention. Il y a là une stricte partition qui s'oppose radicalement au syncrétisme dont témoigne l'invocation baroque de Milton, par exemple :

i, 1 *Of Man's first disobedience, and the fruit*
i, 2 *Of that forbidden tree [...]*
 [...]

⁶³ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 58.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Nicolas Boileau-Despréaux, *Art poétique* (chant III, v. 235), *ÉAPL*, p. 103.

- i, 6 *Sing, Heavenly Muse, that, on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That shepherd who first taught the chosen seed
In the beginning how the heavens and earth*
- i, 10 *Rose out of Chaos*⁶⁶

La première désobéissance de l'Homme et ce fruit de l'Arbre défendu [...] c'est ce que je t'invite à chanter, céleste Muse, habitante des sommets sacrés d'Horeb ou de Sinaï, d'où tu inspiras le berger qui le premier apprit au peuple choisi comment le ciel et la terre au commencement sortirent du chaos.

La superposition explicite entre la Muse poétique et l'Esprit divin, témoin de la Création et interlocuteur de Moïse, pose le même genre de problème que la définition de Batteux, et permet d'envisager que ce grand lecteur de la tradition épique européenne ait autre chose en tête que la convention mythologique. Pour Batteux, rien n'empêche vraiment en théorie d'appliquer à l'invocation un modèle para-théologique : le *topos*, au-delà du marquage stylistique, est toujours chez lui fonctionnel ; on y reviendra dans la prochaine partie.

3.3. Début : ton prophétique et situation *in medias res*

Batteux semble se contenter, dans son commentaire du *Lutrin*, d'une définition fictionaliste de l'invocation épique, À la suite de laquelle le poète « se suppos[e] exaucé » :

Le poète se supposant exaucé, commence d'un ton soutenu et presque prophétique. On sent que c'est un dieu qui parle : « À peine ils sortaient des ports de Sicile, les voiles s'enflaient au gré des vents, l'onde écumait sous le tranchant de l'aviron ; quand Junon, etc. » Despréaux entre en matière avec la même fierté, quoique dans un sujet badin :

Parmi les doux plaisirs d'une paix fraternelle,
Paris voyait fleurir son antique chapelle...⁶⁷

L'invocation a aussi une fonction d'embrayage stylistique : parce qu'il s'adresse aux Muses et qu'elles l'exaucent, le poète parle la langue des dieux. C'est une nouvelle métalepse (personne ne croira sérieusement que « c'est un dieu qui parle ») qui, cette fois, rayonne sur l'ensemble du texte et en justifie la fierté et l'élévation – « paix fraternelle », « antique chapelle » sont autant de « beautés poétiques » qui justifient encore pleinement que ce poème héroïcomique soit une épopée, en attendant la prochaine « chute grotesque ».

⁶⁶ John Milton, *Paradise Lost*, éd. Gordon Teskey, New York-London, Norton, 2005, pp. 3-4 ; John Milton, *Le Paradis perdu de Milton, traduction nouvelle*, trad. Louis Racine, Paris, Desaint et Saillant, 1755, t. I, pp. 3-5.

⁶⁷ CBL (1753), t. II, pp. 98-99.

Batteux ne le relève pas, mais à ce ton proprement épique se superpose aussi une régularité horacienne du début. Le second conseil d'Horace sur l'ouverture épique est, en effet, la règle fameuse du début *in medias res* :

146 *Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo;
semper ad eventum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit, et quæ
150 desperat tractata nitescere posse relinquit...*⁶⁸

Il ne remontera pas à la mort de Méléagre pour en venir au retour de Diomède, ni jusqu'aux deux œufs de Lédæ, pour raconter la guerre de Troie. Il court à l'événement, il emporte ses lecteurs au milieu des choses, comme si le reste leur était connu : il abandonne tout ce qu'il ne peut traiter avec succès...

L'idée que le poète doive « abandonner [*relinquit*] » ce qui n'est pas de son sujet renvoie au travail de sélection mis en œuvre dans la proposition. Batteux dirait que dans le début du poème, le poète doit supposer connu du public l'ensemble de circonstances qui y sont liées (elles sont du sujet) mais sortent de l'action unique qu'il a définie. Ainsi le « récit poétique » proprement dit commence-t-il dans le cadre d'une connaissance partagée : ce genre d'ouverture n'est pas seulement une stratégie narrative, mais encore un nouveau lien pragmatique entre le poète et son public, qui partagent un ensemble de références communes.

Le v. 17 du *Lutrin* semble prendre au mot le conseil d'Horace : le récit poétique s'ouvre par la préposition « parmi », qui désigne, très littéralement, le milieu des choses. Ce littéralisme compense le fait que l'action n'est pas encore vraiment engagée et que la « paix fraternelle » décrite par Despréaux soient une situation initiale plutôt que réellement prise dans le milieu de l'intrigue. C'est cette paix qui déclenche l'amertume de la Discorde : si son discours intérieur (vv. 45-53) est une imitation de celui de Junon au début du récit de l'*Énéide* (chant I, vv. 37-49), les aventures des chantres ne sont pas encore engagées, alors que les Troyens de Virgile ont déjà plu qu'entamer leur voyage. La linéarité du récit et compensée par une adresse dans la diction, et c'est un procédé dont la tradition héroïcomique saura se souvenir.

3.4. Suppléments inchoatifs : déborder la topique

⁶⁸ QP, t. I, l. 2, pp. 24-27.

Si proposition, invocation et engagement du récit poétique épuisent la topique inchoative de l'épopée telle que la codifie Batteux, ces trois parties ne rendent cependant pas totalement compte de l'ouverture du *Lutrin* : il y a un reste. Plutôt que d'y voir un manque dans la topique, on verra dans la possibilité du supplément inchoatif une marge de liberté laissée au poète. Après tout, si les lieux théoriques de l'invocation et de la proposition sont nécessaires, ni Le Bossu ni Batteux ne disent qu'ils sont exclusifs ; et s'ils maintiennent l'exigence éthique de modestie et de brièveté, ils considèrent comme canoniques des textes (*l'Énéide* et le *Lutrin*) qui, de toute évidence, contiennent plus que ces seules étapes.

3.4.1. La dédicace au héros-lecteur : un supplément inchoatif dans le Lutrin

Le *Lutrin* commence bien par la proposition (« Je chante... », vv. 1-8) et l'invocation (« Muse... », vv. 9-12), qui constituent deux systèmes métriques clos (et donc des blocs textuels autonomes). Le fier début du récit poétique lui-même (« Parmi les doux plaisirs... ») n'arrive qu'au v. 17. Entre les deux (vv. 13-16) se trouvent quatre vers qui forment une nouvelle unité textuelle métriquement close :

- i, 13 Et toi, fameux héros, dont la sage entremise
 De ce schisme naissant débarrassa l'Église ;
 i, 15 Viens d'un regard heureux animer mon projet,
 i, 16 Et garde-toi de rire en ce grave sujet.⁶⁹

Il s'agit d'une forme discrète de dédicace au Président de Lamoignon, qui sous le nom à clef d'Ariste résoudra la querelle au chant VI. C'est clairement ce « une dédicace pour flatter quelque Mécénas⁷⁰ », que Le Bossu rejette parmi les « parties ajoutées » de l'épopée, il parle là des pièces liminaires qui, quoique liées physiquement au poème (par la reliure), ne sont pas de l'imitation. Ce point de vue est évidemment indéfendable ici : la dédicace de Despréaux est intégrée dans le texte poétique, et surtout elle s'y fonde en empruntant certains des traits des deux *loci* répertoriés qui la précèdent.

À l'invocation, elle emprunte l'apostrophe (« Et toi », v. 13) et le rôle de l'interlocuteur : le regard de ce lecteur respecté « anime » le projet du poète – lui apporte ce supplément d'âme que Boileau en « fabuleux chrétien » demandait plus haut à la Muse. Le

⁶⁹ ÉAPL, p. 124.

⁷⁰ *Traité*, pp. 285-286.

dédicataire est ainsi une source bien plus proche de l'inspiration poétique. De fait, c'est en partie l'admiration pour lui (dont le chant VI est la manifestation très sérieuse) qui donne son souffle au poème et lui permet de dépasser le stade de la satire et du seul comique, pour atteindre à la mixité héroïcomique. Batteux pourrait y voir la confirmation que l'épopée a pour but de provoquer l'admiration, et Krasicki qu'avant de la provoquer, elle en découle. À la proposition, elle emprunte son caractère proleptique : le dédicataire est agissant et joue un rôle décisif dans le dénouement du poème, qu'annonce ici le v. 14. Ce supplément anticipe donc, au même titre que le v. 4, le dénouement du poème (chant VI), quand celle les vv. 1-8 décrivaient surtout le nœud de l'action (les va-et-vient du lutrin aux chants I-V).

Le Président de Lamoignon est donc un héros-lecteur : il existe à la fois dans le monde social du poète (fonction lecteur), dans la fiction poétique (fonction héros) et dans cette fiction intermédiaire de l'inspiration poétique, où il est un homologue concret de la Muse (fonction inspiratrice). En concentrant ces trois fonctions sur la même personne, Despréaux crée une nouvelle métalepse qui brouille les frontières entre la fiction et la réalité. Par opposition aux « raisons très secrètes » qui retenaient, dans la première édition du *Lutrin*, la publication du chant VI et l'identification directe de la querelle et du Président, cette dédicace opère une forme de défictionalisation qui insiste sur la dimension référentielle et satirique du poème (que souligne l'opposition entre le « grave sujet » et le « rire » potentiel du lecteur).

Ainsi, si l'épopée est, dans l'ensemble, un vaste récit poétique, le propos introductif du poète a le pouvoir d'en mettre en question la spécificité générique, ou plutôt de souligner le caractère total du genre épique : dans cette adresse au héros-lecteur, Despréaux retrouve le ton des épîtres en vers (qui reprennent poétiquement des événements dont le destinataire fait partie). Ce supplément, cependant, existe en se greffant sur des traits grammaticaux et narratifs de la topique inchoative : apostrophe, prolepse, et même métalepse. Il s'éloigne moins de la fonction normale de l'ouverture épique qu'il n'en souligne le rôle essentiel dans la négociation des rapports entre le poète, la fiction et le monde social.

3.4.2. Le supplément : un non-lieu théorique ?

La dédicace au Président de Lamoignon est intriquée dans la topique inchoative, dont elle emprunte des éléments (l'apostrophe et l'inspiration de l'invocation, la prolepse de la

proposition) ; cependant elle constitue une variation sur cette topique qui ancre le récit dans son contexte de production (la crise du lutrin) et de réception (le rire du Président). Pour codifiée qu'elle soit, la topique inchoative de l'épopée se prête ainsi à des variations fécondes qui, par-delà la fiction performative de l'inspiration, motivent dans son contexte la prise de parole épique. Moins qu'un rejet ou un détournement de la topique, il s'agit de suppléments qui, intriqués avec ses éléments propres, en éprouve et en démontre la plasticité.

Rien ne dit, évidemment, que Despréaux ait tenu à respecter la disposition théorique décrite à son époque par Le Bossu et reformulée sur son exemple soixante-quinze ans plus tard par Batteux. Projeter cette topologie sur le *Lutrin*, c'est proposer une lisibilité normative du texte, et lui associer, par cette grille de lecture, un sens qui dépend de la manière dont il respecte ou non certaines exigences.

Il pourrait sembler que Batteux néglige délibérément le supplément dédicatoire du *Lutrin*, et que ce faisant, il révèle l'étroitesse d'une disposition dont le poète n'aurait pas tenu compte ; mais on peut aussi montrer que ce n'est pas le cas.

Batteux ne peut pas ignorer le supplément de Despréaux au nom de la stricte disposition du modèle virgilien, parce que le modèle virgilien comporte lui aussi une forme de supplément dont Batteux tient compte. En effet, l'abbé fait commencer le récit poétique de l'*Énéide* par « À peine ils sortaient des ports de Sicile... », c'est-à-dire au v. 33 du chant I (« *Vix e conspectu Siculae...* »). Il reconnaît donc que le récit ne suit pas immédiatement le fameux v. 11 (« *Tantæne cælestibus animis iræ ?* ») dont une parodie clôt l'invocation du *Lutrin* (« Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévôts ? », v. 12). Après cette invocation en forme de question légèrement incrédule, Virgile rapporte en effet la réponse de la Muse (« *Vrbs antiqua fuit* », v. 12), qui révèle la psychologie de la déesse (« *Id metuens* », v. 23), et s'achève sur la formulation explicite de la mission d'Énée : fonder la nation romaine (« *Romanam condere gentem* », v. 32). Est-ce une prosopopée de la Muse, comprise comme le deuxième temps de l'invocation ? Est-ce une reprise de la proposition, une fois acquis le soutien de la déesse ? Dans tous les cas, si l'on se fie à la topologie classique, ce passage ressortit bien au prélude, et le découpage du texte de l'*Énéide* par Batteux ne laisse aucun doute que c'est aussi le cas pour lui.

Dans ce cas, pourquoi ne pas parler de ces suppléments, alors qu'il discute précisément à partir de Virgile et de Despréaux la topique inchoative de l'épopée ? Plutôt

que d'y voir une contradiction, on peut simplement suggérer que la topologie de la proposition, de l'invocation et du début du récit décrit des lieux nécessaires, mais non exhaustifs du seuil épique. Les suppléments de Despréaux et Virgile ne font pas *stricto sensu* partie des lieux discursifs prévus, mais ils leur empruntent suffisamment pour s'intégrer harmonieusement avec eux ; il se rattachent clairement à la topique inchoative plutôt qu'au récit : ils sont lisibles classiquement (ils ne donnent pas l'impression d'être en trop). En ce sens, ils constituent moins un écart qu'un espace de liberté poétique licite dont la critique d'un texte particulier pourra rendre compte, mais qui constitue, du point de vue de la poétique, une marge innocente de la topique imposée.

4. L'HORIZON D'ATTENTE CLASSIQUE DE L'OUVERTURE ÉPIQUE

La topique inchoative de l'épopée est à la fois un principe de production et de réception du texte. Que ce soit un principe de production, le fait que Pope revendique explicitement la topicité de son ouverture dans l'argument du chant I de la *Dunciad* l'atteste. Il n'est pas le seul à le faire : John Milton signalait déjà dans l'argument du premier chant de *Paradise Lost* : « *the first book proposes first, in brief, the whole subject* [le premier livre propose d'abord en bref tout le sujet]⁷¹ ». Que ce soit un principe de réception, la meilleure preuve en est la lecture de Batteux. Le critique projette sur le texte une disposition qui en rend compte et à partir de quoi se dégagent des unités fonctionnelles (proposition, invocation) et des restes (supplément) dont il lui revient d'apprécier le caractère licite.

Cette approche normative est particulièrement sensible chez Le Bossu, qui n'inventorie pas seulement les lieux inchoatifs de l'épopée mais aussi les fautes que le poète peut y commettre :

On peut compter jusqu'à six de ces sortes de fautes. La première sera de proposer quelque chose hors de son sujet ; la seconde, de donner une trop haute idée de sa matière ; la troisième de faire trop éclater le héros dans la proposition ; la quatrième d'y parler avantageusement de soi-même ; la cinquième d'omettre la présence de la divinité, et la sixième de ne rien dire qui fasse connaître le caractère du héros.⁷²

⁷¹ John Milton, « Book one. The argument », *Paradise Lost*, *op. cit.*, p. 3.

⁷² *Traité*, p. 303.

Certaines de ces fautes ne peuvent s'apprécier que rétrospectivement (comme la première) ; mais l'application de cette grille de valeurs, où l'on retrouve notamment la modestie horacienne, dépend avant de la forme du texte. Il faut d'abord avoir reconnu la topique inchoative pour pouvoir appliquer au texte ces critères.

Cette topique, pour Le Bossu comme pour Batteux, est fonctionnelle. Elle remplit un rôle triplement performatif, et joue un rôle régulateur dans la relation du public à l'œuvre.

4.1. Performativité du prélude épique

La topique inchoative a d'abord une performativité générique : en ce sens, elle institue une relation pragmatique avec un lecteur-bibliothécaire, dont le but est avant tout de classer le texte dans le bon cabinet de lecture. En ce sens, la critique hypertextuelle a raison : la topique liminaire de l'épopée contribue de manière déterminante à rattacher le texte au genre ; comme le suggérait Jan Hermann, l'épopée s'autodéfinit bien largement par l'emploi de certains lieux communs. Le poème est immédiatement identifiable comme épopée parce que ses premiers vers renvoient à une topique. Ce qui manque peut-être au *Télémaque* pour avoir été reconnu définitivement comme une épopée, c'est peut-être en définitive une proposition et une invocation. Tel qu'il est, l'incipit du roman de Fénelon assurément *in medias res* : « Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse⁷³ ». Mais que ce récit soit greffé sur le texte homérique sans couture visible, sans le travail de cautérisation de la proposition qui délimite l'objet du poète, sans l'invocation à la Muse qui vienne lui faire connaître ce que même Homère n'a pas dit, le coupe aussi du genre épique. Fénelon parle en romancier, et non en poète épique, parce que s'il inscrit son récit dans une intertextualité évidente, il ne le constitue pas fonctionnellement en épopée par l'emploi de la topique inchoative. Il joue le rôle d'Homère en écrivant ce qui manque à l'*Odyssée*, mais il ne joue pas son propre rôle : hors les théoriciens classiques de l'épopée entendent la personne réelle du poète comme l'énonciateur épique. Cela passe par une mise en condition du public, par l'élaboration rhétorique d'un *éthos* : on ne s'improvise pas poète épique, on le devient en employant le formulaire, défini par les modernes, de la proposition et de l'invocation.

⁷³ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Œuvres, éd. Jacques Le Brun, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. II, p. 3.

Cette performativité générique, cependant, est limitée. Il ne s'agit pas d'une « déclaration » au sens de Searle⁷⁴, comme peut l'être un baptême. En respectant la topique inchoative, le poète épique classique manifeste une intention. Il ne dit pas « ceci est une épopée », mais « ceci a l'ambition d'être une épopée ». Si la performativité générique de la topique inchoative permet de classer le texte dans la bibliothèque des épopées, cette seconde relation pragmatique s'adresse au lecteur comme lecteur, ou comme auditeur fictif d'une déclamation épique. Elle définit, avec la concision aristotélicienne et la modestie horacienne, une promesse faite au lecteur (c'est un acte de langage commissif) : la topique inchoative, vestige de la pratique homérique, constitue encore au 18^e siècle le texte épique comme une performance littéraire d'une certaine sorte.

Un troisième type de relation pragmatique s'établit dans ce seuil avec le lecteur critique. L'acte de langage est là encore commissif : le poète promet, par exemple, l'unité d'action. Certes, il a une valeur déclarative : le poète, par la proposition, fixe librement l'unité d'action. Mais la théorie des actes de langage de Searle prévoit aussi des cas d'échec de la déclaration : le fait que l'acte de parole réussisse ne dépend pas de sa simple formulation. Au nombre des conditions de réussite de la proposition épique, il y a le fait que le poète sache se tenir à l'action unique qu'il a fixée. En d'autres termes, le pouvoir du poète dans sa proposition est contrebalancé par celui du critique.

La topique inchoative a ainsi un rôle interne et fonctionnel de programmation du texte épique. De même que le titre est, pour Le Bossu, *inscription* (comme au fronton d'un temple), Batteux parle de ces lieux textuels comme d'un « frontispice⁷⁵ » (une façade d'apparat) : c'est la première vue par laquelle on se fait une idée d'un édifice. Mais cette topique, parce qu'elle a été rationalisée par la poétique, a un rôle de négociation avec l'extérieur, ce que Fielding appelle le « *forum literarium*⁷⁶ ». Elle est, comme le premier chapitre du onzième livre de *Tom Jones*, « *a crumb for the critics* [quelque chose à grignoter pour la critique] ». Le poète dispose là d'une grande latitude ; il choisit librement son sujet, et fixe l'unité d'action. Mais il n'est pas autonome, au sens où il ne fait pas les règles.

⁷⁴ Cf. John R. Searle, « A Taxonomy... », art. cit., p. 358.

⁷⁵ *Parallèle*, p. 38.

⁷⁶ Henry Fielding, « A crumb for the critics », *Tom Jones*, éd. John Bender, Oxford, Oxford university press, « Oxford's world classics », 1996, p. 495.

Manifestation des privilèges de la poésie sur le discours ordinaire et historique, la topique inchoative est donc aussi la marque d'une allégeance aux règles. Ce n'est pas parce que le poète dit qu'il est inspiré ou que l'unité d'action dans son poème est telle et telle qu'il a raison. S'il donne une proposition, la règle de l'unité d'action lui est opposable, et s'il se dit inspiré, le tribunal de la critique a le droit de statuer sur son ouvrage. La topique inchoative ne définit pas un horizon d'attente immanent au texte, dont elle résumerait le système isolé : elle l'inscrit dans un horizon partagé.

Performativité et régularité ne sont pas, pour un classique, incompatibles. La parole performative est un droit des poètes, une promesse faite au lecteur qui appelle une certaine confiance dans la suite (le récit poétique proprement dit). Mais la raison ou la postérité restent juges : le lecteur, en somme, a le dernier mot et peut, s'il est déçu dans ses attentes, contester le fait que le poète ait été inspiré ou que son poème ait une véritable unité. La topique inchoative n'est pas que le lieu d'entrée du lecteur dans l'épopée : elle est aussi un lieu qui détermine une circulation au sein du texte (elle détermine ce qui est de l'action principale et ce qui est épisodique, par exemple), mais aussi du texte vers le monde social qui le reçoit.



Dans la problématique générique telle que la définit J.-M. Schæffer, le fait que le contrat générique se borne à des indications péritextuelles est un indice qu'il n'est pas vraiment textuel : on peine à l'identifier de l'intérieur du texte. Le cas de l'épopée est différent, parce qu'un marquage générique qui fait partie intégrante du texte est prévu. Mais pour un critique comme Batteux, ces *topoi* génériques n'ont pas simplement une fonction sémiotique d'identification générique du texte : ce sont les lieux efficaces d'une topique fonctionnelle qui définit les enjeux internes et externes, structuraux et pragmatiques, du récit épique. Il est essentiel pour lui que la force illocutoire des déclarations d'intention péritextuelles (l'inscription) ou liminaires (proposition, invocation) puisse être contredite, à l'analyse, par des critères textuels. Le contrat générique est explicitement, pour un classique 18^e siècle, la codification des relations entre le texte épique et son dehors ; et pour Batteux, c'est cette relation générique, bien plus qu'une relation hypertextuelle, qui lui confère son efficacité. Cela n'empêche pas cette topique d'être plastique et de se prêter à une supplémentation (dédicace de Despréaux). Le poète peut

profiter de ce moment de discours où il n'est que lui-même pour élaborer encore la relation pragmatique entre le texte et son contexte, et en construire plus précisément la lisibilité. Dans le *Lutrin*, le héros-lecteur souriant apostrophé avant le début du récit marque le caractère proprement héroïque d'un poème qui prête à sourire. L'ouverture du *Lutrin* inscrit le texte à la fois dans le *sensus communis* du jugement normatif et dans la conjoncture précise où il voit le jour.

4.2. Une liste de critères

On peut donc proposer une liste des attentes que la lisibilité classique définit vis-à-vis du prélude épique :

(1) DISPOSITION DU PRÉLUDE – critères topologiques :

- (i) proposition (Le Bossu, Pope, Batteux)
- (ii) invocation (Le Bossu, Pope, Batteux)
- (iii) supplément (pratique de Boileau)
- (iv) début du récit (Le Bossu, Pope, Batteux)

(2) PROGRAMMATION DU RÉCIT POÉTIQUE – critères narratifs et stylistiques :

- (v) début du récit *in medias res* (Horace)
- (vi) inclusion (prolepse, préfiguration et écho de la fin – Batteux, G. Genette)
- (vii) fixe le caractère de tout l'ouvrage (embrayage stylistique – Batteux)

(3) MŒURS DU POÈTE – critères rhétoriques :

- (viii) brièveté de la préparation et discrétion du poète (Aristote)
- (ix) ton modeste (Horace, Boileau, Dmochowski)
- (x) air d'inspiration (Batteux)

(4) PARODIE ET MÉLANGE DES GENRES – facteur intertextuel :

- (xi) possible parodie

On pourrait adresser à cette liste le même reproche que Kant formulait à l'égard de celle des catégories d'Aristote : elle a un caractère « rhapsodique » qui procède de son caractère empirique. Ce côté décousu témoigne du jeu d'échanges constants entre la théorie et la pratique, entre la rationalisation poétologique et la composition poétique.

On éprouve, au sujet de la topique inchoative de l'épopée, la rencontre de l'élan analytique de la poétique normative avec la profonde fascination des classiques pour tout ce que le *cano* révèle du pouvoir de la poésie. La poétique moderne, à partir d'Aristote,

d'Horace et des modèles classiques, a construit un horizon d'attente très précis pour l'ouverture de l'épopée par une forme de sédimentation des attentes. Du « mot de préparation » évoqué en passant par Aristote, la topique inchoative s'est d'abord constitué en topique, puis en un instrument métalepique puissant. En cela, la postérité d'Aristote est tirillée entre l'allégeance à la définition du Stagirite (brièveté de l'introduction, discrétion du poète) et sa fascination pour les métalespes que la tradition a accumulée dans ce *locus* textuel qui, marque des origines orales de l'épopée, négocie la relation entre le poète, son poème et leur public. Ce faisant, la poétique moderne entretient une définition de l'épopée, même à l'âge de l'imprimerie, comme performance.

5. CONCLUSION : DEUX ASPECTS DE SCRIBLERUS

Cet appareil de normes et d'attentes n'est-il pas précisément ce contre quoi Alexander Pope écrit le *Peri bathous* ? La disposition obligatoire formulée par Le Bossu semble bien correspondre à des « *mechanical rules* » qui contraignent le poète. Quant à l'unité d'action, elle est traitée indirectement dans la recette épique sous la première rubrique, « *for the fable* [pour la fable] » :

Take out of any old poem, history book, romance or legend (for instance, Geoffrey of Monmouth, or Don Belianis of Greece), those parts of story which afford most scope for long descriptions. Put these pieces together; and throw all the adventures you fancy into one tale. Then take a hero you may choose for the sound of his name, and put him into the midst of these adventures. There let him work for twelve books; at the end of which you may take him out ready prepared to conquer, or to marry; it being necessary that the conclusion of an epic poem be fortunate.⁷⁷

Tirez de n'importe quel vieux poème, histoire ou légende (par exemple Godefroy de Monmouth ou *Don Bélianis de Grèce*) ces parties de l'histoire qui se prêtent le mieux à de longues descriptions. Rassemblez ces morceaux, et jetez ensemble toutes les aventures que vous voulez, en une seule récit. Puis prenez un héros, que vous pouvez choisir pour la beauté de son nom, et jetez-le au milieu de ces aventures. Faites-l'y travailler pendant douze chants, au terme desquels vous pouvez l'en tirer, fin prêt à vaincre ou à se marier ; attendu que le dénouement d'un poème épique est nécessairement heureux.

Scriblerus formule au niveau formel des « exigences bizarres » qui parodient la régularité classique. Ainsi, le poème doit bien avoir un début *in medias res* : le héros est « placé au milieu de l'aventure [*put... into the midst of these adventures*] » comme on plonge un ingrédient

⁷⁷ APMW, p. 234.

dans un bouillon, un milieu (ses travaux – « *let him work* », il cuit), et une « *conclusion* » (nécessairement heureuse). La seconde est quantitative : le poème épique doit être *long* ; les travaux du héros doivent occuper « douze chants [*twelve books*] », et le sujet lui-même est choisi pour les « *longues descriptions* » dont il est le prétexte. De l'inauthenticité de l'ambition épique, Scriblerus tire une poétique superficielle, listant les attributs traditionnels de l'épopée idéale. Cette forme canonique qu'il décrit est source de difficultés considérables. Scriblerus recommande ainsi de « jeter ensemble toutes les aventures que vous voulez dans un seul récit [*throw all the adventures you fancy into one tale*] », pour bien lier l'appareil narratif. Son ton d'évidence souligne le contraste entre la variété arbitraire des aventures et l'unité d'action : comment unifier ce récits s'il est avant tout composé d'éléments disparates choisis au gré du poète ? Sous l'apparence d'une recette superficielle et mécaniste, le texte de Scriblerus souligne satiriquement une des exigences les plus paradoxales de la poétique épique au 18^e siècle : le double impératif de longueur de l'épopée, et celui de l'unité d'action. Le poème héroïque est ainsi une forme impossible, à la fois objet fantasmatique insaisissable et exercice de style dont le contenu est indifférent.

Pourtant la *Dunciad*, dont la première version est aussi de 1728, a un début régulier qui, si l'on en croit la poétique moderne, résout bon nombre de ces tensions. Lisons le prélude :

- i, 1 *The Mighty Mother, and her son who brings*
 The Smithfield muses to the ear of kings,
 I sing. Say you, her instruments the great!
 Called to this work by Dulness, Jove, and Fate;
- i, 5 *You by whose care, in vain decried and cursed,*
 Still Dunces the second reigns like Dunces the first;
 Say how the Goddess bade Britannia sleep,
 And poured her spirit o'er the land and deep.
 In eldest time, ere mortals writ or read,
- i, 10 *Ere Pallas issued from the Thunderer's head,*
- i, 11 *Dulness o'er all possessed her ancient right...⁷⁸*

C'est la Grande Mère, et son fils qui envoie/les Muses de Smithfield à l'oreille des rois/que je chante. Dites, vous, leurs puissants pantins,/appelés à l'ouvrage par la Platitude, Jupiter et le Destin ;/vous dont les soins font que, en vain haï et dénigré,/Idiot deuxième de nouveau règne comme Idiot premier ;/dites comment la déesse a bercé Albion,/et répandu son esprit sur la

⁷⁸ Alexander Pope, *The Dunciad*, APMW, p. 434.

terre et les ondes./Avant que les mortels sussent lire ou écrire, au début des temps,/avant que Pallas ne sortît de la tête du Tonnant,/la Platitude exerçait partout ses droits ancestraux...

La proposition occupe les vv. 1-2, avec un rejet emphatique du verbe recteur (« *I sing* ») en tête du v. 3 : les caractères *y* sont introduits – Platitude (la Mère) et son fils, le poète lauréat Colley Cibber (1671-1757). Ensuite commence l'invocation (impératif et apostrophe : « *Say you, her instruments the great!* »). Plutôt qu'à une divinité, Pope en appelle à une anti-Muse : l'élite philistine de l'Angleterre géorgienne, séduite (selon Pope) par les spectacles de foire de Smithfield⁷⁹. Certes, ce n'est pas la Muse ; mais ce sont les témoins de tout ce que le poème doit raconter et dénoncer (l'empire de la Platitude). Les vv. 6-8 sont davantage sur le modèle homérique : l'invocation sert à proposer un certain nombre de développements. Quant au terme du poème, c'est tout simplement le présent : la victoire d'un goût corrompu. On trouvera même bien l'esquisse de l'inscription dans le poème : si les « *instruments* » sont les *dunces* [idiots] dénoncés par le titre, le mot même apparaît deux fois au v. 6 dans un emploi antonomastique, pour dénoncer, dans une vitupération de Tory, la succession de George II à George I en 1727.



La *Dunciad* se prête ainsi très bien à la lisibilité classique du prélude épique. Si le poème est avant tout une satire virulente contre les ennemis littéraires de Pope et Swift, il n'en exploite pas moins toutes les ressources de la forme épique, que la fréquentation d'Homère a rendu familières à Pope. Le principal problème de la poétique épique est qu'on ne la met pas assez en pratique, mais elle n'est pas mauvaise en soi. La *Dunciad* est bien plus efficace, même dans une perspective polémique et satirique, en respectant la forme épique qu'elle adopte. On peut discuter de la suite du poème, dont l'épicité est très contestable. Mais dans le lieu magique du prélude épique, par l'emploi réglé et efficace de la topique inchoative, Pope a démontré aux philistins que leur ennemi sait, lui, faire une épopée.

⁷⁹ L'interprétation est rendue claire par la première version, en trois chants de 1728 : « *Say great patricians! Since yourselves inspire/these wondrous works* » (Alexander Pope, *The Dunciad*, London, A. Dodd, 1728, p. 1). À Smithfield se tenait le 24 août, comme le souligne Pope dans une note d'auteur, la foire de saint Barthélémy (*Bartholomew Fair*), où abondaient les divertissements populaires : spectacles de marionnette, bonimenteurs, farces, etc.

CHAPITRE 7

Le caractère de tout l'ouvrage : lecture des préludes épiques

Où l'on lit le début du *Lock*, de *Peder Paars*, de la *Henriade* et de la *Myszeis* en y recherchant les marques de la disposition classique de la topique inchoative.

Muzo! coś niegdyś Homera budziła,
Kiedy w przewlekłych bajkach swoich drzymał!
Jeśli ci sztuka rymotworców miła,
Którą się grecki wierszopis nadymał,
Gdy śpiewał szczury, żaby, tyś przybyła:
On plauz zdziwionych słuchaczów otrzymał.
Niech się ja w jego towarzystwie mieszczę,
Daj myślom żywność, natchnij duchy wieszczę.*

Quel feu anime Ignacy Krasicki dans cette invocation ! Il apostrophe la Muse, lui demande d'obtenir le feu et le succès d'Homère – mais de cet Homère qui a chanté les rats et les grenouilles : demande logique, dans un poème intitulé *Myszeis*. Le poète est certes le praticien d'un art (« *sztuka* », v. 51), mais il est aussi « *wieszcz* », *vates* – un poète-voyant inspiré, en lien avec les dieux. Après cette invocation topique en bonne et due forme, le récit peut fièrement commencer : ce sera bien, comme le prévoit Batteux, « un dieu qui parle ».

* « Muse ! toi qui autrefois enflamma Homère,/quand il songeait à ses anciennes fables ;/si l'art des poètes t'est cher,/où l'auteur grec trouvait la flamme,/quand il chantait les rats, les grenouilles, tu étais là :/il a gagné les applaudissements d'auditeurs étonnés./Que je me retrouve en sa compagnie !/Anime mes pensées, inspire l'âme du voyant. » ; Ignacy Krasicki, *Myszeis* (chant III, vv. 49-56), *Poematy*, p. 108.

Cette invocation topique, régulière, fière et inspirée, qui renvoie à l'intertextualité homérique, n'est pas l'invocation du début de la *Myszeis*. Elle se trouve au chant III, et le poète la lance avant que les chats et les rats ne s'affrontent en bataille rangée – ce qui finira de manière tragique pour le peuple souriquois. Le véritable prélude de la *Myszeis*, au chant I, n'a pas cette fierté, ne comporte d'ailleurs pas d'invocation, et ne fait pas directement référence à Homère.

Il arrive couramment que le poète épique invoque la muse au cours de son récit, notamment avant un grand tableau comme la bataille, qui constitue un morceau de bravoure tant dans l'action que dans la composition. Mais cette invocation du chant III frappe d'autant plus que le poème, comme on le verra plus bas, commence en sourdine, de manière extrêmement discrète, et que le poète semble au seuil de son texte mettre un point d'honneur à ne rien faire « comme il faut », alors qu'il en est, de toute évidence, parfaitement capable. Krasicki joue ainsi sur la disposition de son poème : il déplace des *topoi* (comme la noble invocation) hors de leur lieu attendu, et crée ainsi un vide qu'il comble d'une manière inattendue. Krasicki est peut-être inspiré par la Muse homérique au chant III, dont le souffle inspirateur l'emporte à travers un tableau épique ; mais il fait aussi preuve, dans ce jeu d'attentes déçus, d'une maîtrise architecturale certaine.



On voudrait proposer dans ce chapitre un modèle de lecture basé sur cette idée de disposition poétique. On a décrit, au chapitre précédent, une topique inchoative, c'est-à-dire une série de *topoi* dont la fonction dépasse largement celle de la reconnaissance, mais qui ont un rôle programmateur. Cette topique s'organise dans une topologie : une cartographie textuelle, qui distingue entre proposition, invocation, début du récit, qui définit des « unités dispositives¹ ». On y trouve même parfois, comme le suggérait Pope, une inscription, c'est-à-dire une mise en relief du mot-titre.

Le sens et l'efficacité de cette topique inchoative dépendent ainsi largement de l'organisation des unités textuelles : les « parties » que sont proposition et invocation qui – même si elles peuvent plus ou moins se superposer dans le modèle homérique – constituent des ensembles fonctionnels distincts. Mais la présence de l'inscription dans le prélude

¹ L'expression d'« unité dispositive » a été forgée par Ugo Dionne pour décrire les unités capitales, mais fonctionne très bien ici ; cf. Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, « Poétique », 2008.

épicque suggère encore une autre possibilité de disposition, à une moindre échelle : c'est, comme le dit Denys d'Halicarnasse traduit par Batteux, « l'arrangement des mots [qui], comme le terme le fait assez entendre, consiste dans une certaine disposition des mots les uns à l'égard des autres, dans une même phrase² ». La liberté du poète dans cette disposition des mots est limitée par les exigences de la métrique : « la contrainte des vers altère nécessairement la structure naturelle des mots, et même quelquefois leur valeur³ ». Les syntagmes qui constituent les « expressions », les « tours » et les « pensées », l'ensemble des faits de style, constituent « l'arrangement des parties d'une phrase oratoire⁴ ». L'ensemble des parties du discours épicque peut ainsi être compris en termes de disposition : non seulement le plan de l'ouvrage, qui constitue, proprement, la disposition de la fable, mais encore les unités lexicales, sémantiques et métriques (la diction poétique, la *lexis* arsitotélicienne) sont des pièces que le poète dispose son ouvrage. En prenant argument de la théorisation explicite, dans la poétique épicque moderne, de la topique inchoative de l'épopée et de son rôle programmatif, on voudrait proposer ici un mode de lecture dispositionnel du texte épicque classique.

Si ce mode de lecture trouve sa justification dans les poétiques de Le Bossu et surtout de Batteux, il se fonde en pratique sur la méthode d'analyse proposée par Michel Charles dans *Introduction à l'étude des textes* (1995), où ce critique élabore une « rhétorique de la disposition⁵ ». M. Charles propose de définir « le texte comme variation⁶ » : le texte littéraire est une « une collection d'énoncés⁷ » potentiellement autonomes et toujours disponibles à la recombinaison. Dans le cas du prélude épicque, la tradition théorique moderne propose un « prédécoupage⁸ » du texte poétique (sa topologie), et définit ainsi une combinatoire possible entre des éléments textuels prévus. Dans cette perspective, on peut considérer l'invocation du chant III de la *Myszeis* comme un déplacement d'une unité

² Denys d'Halicarnasse, *Traité de l'arrangement des mots*, trad. Charles Batteux, Paris, Nyon l'aîné, 1788, p. 8.

³ CBL (1753), t. IV, pp. 2-3.

⁴ Idem, p. 82.

⁵ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1995, p. 57.

⁶ Idem, p. 48.

⁷ Idem, p. 50.

⁸ Idem, p. 51.

dispositive hors de son lieu programmé – non parce qu'il n'est pas normal d'avoir une invocation avant une bataille, mais parce qu'il en faudrait une au début de l'épopée.

C'est enfin encore chez Michel Charles qu'on prend l'idée de subsumer l'élocution et la diction poétiques dans la disposition (même si Denys d'Halicarnasse et Batteux confirment, incidemment, cette idée). Ainsi le sens du texte émerge, avant tout, de la combinaison d'unités énonciatives plus ou moins grandes. On donnera ainsi, dans nos lectures, « un privilège à la disposition, à la composition, à la syntaxe, à la structure du texte⁹ ».



On proposera donc ici des lectures des préludes épiques de Pope, Holberg, Voltaire et Krasicki attentives, avant tout, à la manière dont les éléments attendus de la topique inchoative y sont recombines. On en évaluera ainsi la régularité, au regard de l'horizon d'attente défini au chapitre précédent. Mais cette régularité, comme on l'a suggéré aux chapitres 5 et 6, n'est pas gratuite et de pure forme : elle est liée à une certaine idée de l'efficacité du prélude épique dans la définition d'une relation pragmatique entre le poète et son lecteur. À travers la manière dont nos poètes investissent cette topique, c'est leur *éthos* épique qui s'élabore, et à travers lui « le caractère de tout l'ouvrage ».

Dans notre corpus, deux ouvertures présentent, au moins en apparence, la brève régularité prévue par la poétique. Celle du *Lock* suit, en gros, le modèle homérique, tout en empruntant à Despréaux l'idée du supplément. Voltaire adopte, au seuil de la *Henriade*, une division virgilienne, et tente la synthèse de la régularité dispositive avec une revendication nouvelle de véracité et d'historicité. Holberg, quant à lui, met en œuvre, dès le prélude, une poétique de l'*amplificatio* qui multiplie les lieux topiques du texte. Quant à Krasicki, loin d'être le poète inspiré et fougueux de la strophe qu'on a lu plus tôt, il est au contraire un poète discret et timide, dont l'épopée commence très peu épiquement.

⁹ Idem, p. 59.

1. UNE RÉGULARITÉ HOMÉRIQUE ? L'OUVERTURE DU *LOCK*

- i, 1 *What dire offence from amorous causes springs,
What mighty contests rise from trivial things,
I sing – this verse to Carryl, Muse! is due:
This, ev'n Belinda may vouchsafe to view:*
- i, 5 *Slight is the subject, but not so the praise,
If she inspire, and he approve my lays.
 Say what strange motive, Goddess! could compel
A well-bred lord t'assault a gentle belle?
Oh say what stranger cause, yet unexplored,
i, 10 Could make a gentle belle reject a lord?
In tasks so bold, can little men engage,
And in soft bosoms dwell such mighty rage?*
- i, 13 *Sol through white curtains shot a timorous ray,
And open'd those eyes that must eclipse the day;*
- i, 15 *Now lapdogs give themselves the rousing shake,
And sleepless lovers, just at twelve, awake;
Thrice rung the belle, the slipper knocked the ground,
And the pressed watch returned a silver sound.
Belinda still her downy pillow pressed,
i, 20 Her guardian Sylph prolonged the balmy rest:
T'was he had summoned to her silent bed
The morning-dream that hovered o'er her head.
A youth more glittering than a birth-night beau,
(That ev'n in slumber caus'd her cheek to glow)*
- i, 25 *Seem'd to her ear his winning lips to lay,
And thus in whispers said, or seem'd to say:
"Fairest of mortals, thou distinguished care
i, 28 Of thousand bright inhabitants of air!..."¹⁰*

¹Quels affronts terribles jaillissent d'amoureuses causes,/quelles formidables combats sortent des petites choses :/c'est ce que je chante – ce poème, Muse !, de Carryl est le dû ;/tel qu'il est, même Belinda pourra se flatter de l'avoir vu :/⁵le sujet est mince, mais beaucoup moins l'accolade,/si c'est elle qui inspire, et lui qui approuve ma ballade.//Dis quels étranges motifs, déesse ! a pu pousser/un Lord poli à assaillir une douce beauté ?/Ô ! dis quelle cause plus bizarre et encore insoupçonnée,/¹⁰a fait par la belle le Lord rejeter ?/Des travaux si hardis sont-ils à la portée des petits humains,/et tant de rage loge-t-il sous de si doux seins ?//Sol à travers de blancs rideaux envoya un rayon timoré,/et ouvrait ces yeux qui devaient le jour éclipser ;/¹⁵alors les chiens de salon s'ébrouent à leur réveil,/et à midi pile émergent les amants sans sommeil ;/la cloche sonna trois fois, la pantoufle frappa le parquet,/et la montre activée rendit un son aigretet./Belinda avait toujours la tête sur son moelleux oreiller,/²⁰son sylphe

¹⁰ APMW, p. 79.

gardien prolongeait son sommeil embaumé :/c'est lui qui avait convoqué à son chevet/le rêve matinal qui sur son front flottait./Un jeune homme plus pimpant qu'un élégant un jour de cérémonie/(tel que, même dans son sommeil, elle rougit)/²⁵parut approcher ses lèvres vermeilles de son oreille/et dans un murmure dit, ou parut dire :/« Plus belle des mortelles, pupille extraordinaire/²⁸de mille brillants habitants de l'air ! »



L'ouverture du *Lock* est brève (12 vers), et les décrochages typographiques aux vv. 7 et 13 semblent y délimiter fort régulièrement la proposition (vv. 1-6), l'invocation (vv. 7-12), et le début du récit poétique (vv. 13 sqq.). Cette segmentation virgilienne n'est cependant pas acquise, et on y trouve à la fois une interpénétration homérique des deux lieux inchoatifs de la proposition et de l'invocation, et un forme de supplément dédicatoire.

1.1. Proposition

La proposition est signalée par le verbe canonique « *I sing* » qui, rejeté en tête du v. 3, régit les groupes nominaux des vv. 1 et 2. Par ce rejet, les premiers mots du poème expriment l'objet du poème (sous forme d'interrogatives indirectes : « *what* » vv. 1, 2), faisant passer la voix du poète au second plan. L'*éthos* poétique est ici modeste, et cette modestie horacienne est permise par un calque de la syntaxe virgilienne : dans « *Arma virumque cano* », l'objet vient avant le verbe – Pope reprendra le même procédé exactement dans la *Dunciad*.

1.1.1. Formulation générale du sujet

Le sujet est d'abord formulé à un très haut degré de généralité : « *offence* [affront] » et « *contests* [combats] » sont très génériques, « *things* [choses] » et « *causes* » abstraits – ce dernier terme étant aussi porteur d'un écho virgilien (« *Musa mihi causas memora* », v. 8). Ce sont les adjectifs qui introduisent dans cette abstraction la mixité héroïcomique. Les trois premiers (dans les syntagmes « *dire offence* », « *amorous causes* » « *mighty contests* ») constituent des « beautés poétiques » pompeuses qui entretiennent une forme d'ambiguïté quant à la nature du sujet : la guerre de Troie aussi est un grand combat mené pour d'amoureuses causes. À partir du v. 2, cependant, les adjectifs dénotent la bassesse du sujet : « *trivial things* » (v. 2), « *slight subject* [sujet mince] » (v. 5).

Cette médiocrité, cependant, fait aussi la régularité du sujet : Pope semble vouloir démontrer ici qu'il faut peu de matière à un poème épique, conformément à l'avis de Despréaux.

- iii, 253 N'offrez point un sujet d'incidens trop chargé.
Le seul courroux d'Achille, avec art ménagé,
iii, 255 Remplit abondamment une *Iliade* entière :
iii, 256 Souvent trop d'abondance appauvrit la matière.¹¹

Un sujet mince peut, paradoxalement, valoir au poète une authentique gloire poétique (« *not so the praise* », v. 5). Cette gloire ne vient pas de la qualité que le poète prête à ses vers, mais des louanges qu'on lui accordera peut-être (« *if* », v. 6) ; l'*éthos* modeste se maintient.

1.1.2. Particularisation

À la généralité de la première partie de la proposition (vv. 1-3) succède ce que l'âge classique appelle « remettre les noms ». L'idée vient de la *Poétique* :

Τούς τε λόγους καί τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιῶντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν. Λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας: τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς ἴσασιν [...] Μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν¹²

Quel que soit le sujet qu'on traite, il faut commencer par le crayonner dans le général. Par exemple, s'il s'agit d'Iphigénie, vous direz : « une jeune princesse était au moment d'être sacrifiée [...] ». Après cela on remet les noms, on fait les détails, qui doivent être propres au sujet.

Le sujet épique, fait de peu de matière, doit être une disposition narrative avant d'être incarné par des personnages. Dans l'*Énéide* (ch. I, vv. 8-9), Virgile s'adressant à la Muse mentionne d'abord « quelque divinité » avant de particulariser son propos en identifiant Junon : « *quo numine læsolquidve dolens regina deum* [quelque divinité offensée ? Quelque grief de la reine des dieux...] ¹³ ». Ici, Pope « remet les noms » au v. 4 « *Belinda* », dont « *belle* » au vv. 8 et 10 est l'anaphore et l'écho phonétique – mais on est là passé du côté de l'invocation.

1.2. Invocation

L'invocation est marquée de manière très claire au v. 6 par l'impératif (« *say* ») et l'apostrophe (« *Goddess* »), et redoublée au v. 5 (de nouveau « *say* »). Le poète y demande,

¹¹ *ÉAPL*, p. 103.

¹² *Poétique*, I455a35-I455b14 ; *QP*, t. I, l. I, pp. 117-119.

¹³ Virgile, *Énéide*, trad. Paul Veyne, Paris, Les Belles lettres, « Classiques en poche » n° 112, 2013, pp. 22-23.

comme chez Homère et Virgile et comme le théorise Le Bossu, à connaître des causes cachées (« *yet unexplored* », v. 9) dont le poème sera la révélation détaillée. Il y a là un suspense que le poète entretient par une par gradation (« *strange* » v. 7 < « *stranger* » v. 9 < « *so bold* » v. 11) : s'il connaît en partie les événements, les trois questions qu'il adresse à la Muse manifestent une incrédulité croissante. Celle-ci atteint son summum dans la double question des vv. 11-12, où les antithèses s'accroissent (« *bold* »/« *little* », v. 11 ; « *soft bosoms* »/« *mighty rage* » v. 12).

Rétrospectivement, le lecteur pourra reconnaître dans ces audacieux travaux la cour malheureuse du baron – et peut-être incidemment les doutes qu'entretient sur la possibilité d'une vie amoureuse le « *little man* » qu'est Pope lui-même¹⁴. Mais cette tâche est aussi, par métalepse, celle du poète (l'action est la tâche des personnages, mais la raconter est celle du poète). Quant à la « *rage* » du v. 12, elle est celle de Belinda au chant IV et surtout de la guerre des sexes au chant V, qui se termine par la victoire des femmes emmenées par l'Amazone Tahlestris. L'invocation poursuit la proposition, mais toujours en termes très généraux : ce qui compte ici est l'éclairage supérieur dont le poète et son lecteur ont besoin pour faire sens d'une situation aussi « *strange* [bizarres] » (vv. 7 et 9) et « *trivial* » (v. 2).

L'héroïcomique perce dans l'interrogation désappointée qui clôt l'invocation par une parodie du « *Tantæne animis cælestibus iræ* » de Virgile (chant I, v. 11) – tout en rappelant aussi une précédente parodie virgilienne : celle du *Lutrin*, où le vers clôt aussi l'invocation. L'introduction des personnages tient aussi de l'héroïcomique. Dans les années 1710 en Angleterre, « *belle* » (vv. 8, 10) est un gallicisme d'usage récent, dont l'emploi signale le caractère nouveau et mondain du poème. Quant au héros, étant baron, c'est un Pair du royaume, donc un « *lord* » (vv. 8, 10). Mais si le terme exprime ici littéralement une réalité sociale de l'Angleterre moderne, son sens le plus général de *seigneur* entretient la possibilité que le poème soit l'imitation aristotélicienne d'un personnage de qualité, tragiquement poussé par une « quelque faute ou erreur humaine [διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν]¹⁵ » (et non en raison de sa méchanceté foncière) à commettre une faute étonnante qui sorte de son caractère. Ainsi le *lord* est « *well-bred* [poli, bien élevé] » au v. 8, et Belinda « *gentle* » (vv. 9, 11). L'attentat vient perturber un monde social harmonieux où évoluent des personnages

¹⁴ C'est en tout cas ce que suggère Pat Rogers dans son édition : cf. *APMW*, n. 11 p. 601.

¹⁵ *Poétique*, I453a8 ; *QP*, t. I, l. I, p. 87.

profondément civilisés : c'est une tragédie miniature. Marthe-Marguerite de Caylus, traductrice du *Lock* en 1728, traduit bien *lord* par *seigneur* plutôt que *pair*, *baron* ou *gentilhomme* :

Ô Déesse, dis-moi, quel étrange motif porta un jeune seigneur à attaquer une belle. Apprends-moi quelle cause encore plus extraordinaire força la belle à résister au jeune seigneur.¹⁶

Équivalent littéral de *lord* en français, *seigneur* est aussi l'apostrophe tragique racinienne par excellence : la même ambiguïté est ainsi maintenue dans la traduction.

1.3. Superposition homérique et supplément dédicatoire

Si la modalité interrogative et l'insistance sur caractère étiologique du discours de la déesse face à une situation énigmatique (parallèle de « *strange motive* » au v. 7 et « *stranger cause* » au v. 9) ressortissent bien à l'invocation, celle-ci est aussi une forme de proposition indirecte : c'est là que le sujet se particularise, que l'on identifie les acteurs (la « *belle* » et le « *lord* ») et les étapes de l'action (l'attentat – « *assault* », v. 8 – et le rejet – « *reject* », v. 10) – avec même un début d'évaluation de la part du poète : si le verbe « *t'assault* » est clairement péjoratif et fait écho au « *rape* » de l'inscription, la réaction de la belle est « *stranger* », plus bizarre encore : le topos misogynne de l'impénétrable obscurité de la psychologie féminine est transparent. Inversement, l'invocation déborde aussi dans la proposition : le poète apostrophe sa « *Muse* » dès le v. 3 en annonçant la demande de Carryl, comme si l'honneur de la commande justifiait l'appui de la déesse.

Cette première apostrophe à la Muse n'est de fait pas associée à une demande. S'agit-il alors encore bien d'un lieu topique qui propose ou invoque ? Il faudrait plutôt y voir, comme chez Despréaux, un supplément dédicatoire. Aux vv. 3-4, le poète ne remet les noms qu'en partie. Belinda est bien l'héroïne du poème, mais Carryl n'est pas dans l'action : Pope exprime simplement l'espoir de remporter l'approbation de son commanditaire et de son sujet. Le nom de Belinda ne vient pas pour situer l'action poétique, mais pour inscrire le poème dans son contexte social immédiat : celui de l'histoire vraie qui lui sert de prétexte. Comme le président de Lamoignon chez Despréaux, Belinda est une héroïne-lectrice : le monde poétique (traduit par l'emploi du nom à clef plutôt que de celui de la dédicataire) et le monde social (celui où le poème affecte la réputation d'Arabella Fermor) se rencontrent

¹⁶ Alexander Pope, *La Boucle de cheveux enlevée*, trad. Marthe-Marguerite Le Valois de Caylus, Paris, François Le Breton père, 1728, p. 2.

dans une nouvelle métalepse. Le chant du poète joue entre ces deux monde, le poétique et le social, un rôle médiateur souligné par un archaïsme médiévalisant (« *my lays* » au v. 6, littéralement *mes lays*) qui appuie sur la dimension orale de la prise de parole du poète¹⁷.

Les vv. 3-6, quoique intégrés à la proposition, sont ainsi plutôt un supplément à la façon de Despréaux : une objectivation diplomatique de la parole poétique qui est à la fois offrande du poème (à Carryl) et insistance sur son innocuité pour sa belle inspiratrice (Belinda/Arabella). La gloire poétique (« *the praise* », v. 5) à laquelle le poète aspire n'est pas seulement liée à la réussite formelle du poème, mais à sa réussite sociale : le poème fait partie d'un contexte où le prélude épique a toute sa valeur rhétorique de *captatio*.



Si la compartimentation de la proposition et de l'invocation du *Lock* n'est qu'apparente, tous les éléments qu'elles exigent se retrouvent cependant dans cette ouverture – et l'on y distingue même un pragmatique supplément qui articule le poème et son contexte. Préparation du poète, mais aussi du lecteur, la topique fonctionne comme un montée vers la fiction (le personnage Belinda côtoie le commanditaire Carryl) qui creuse l'écart entre la fiction et la réalité tout en suggérant son horizon interprétatif (et misogyne). Si l'action y est posée en général et en particulier et les noms (pour moitié) remis, ce début présente cependant un manque : la boucle annoncée dans le titre, objet de l'attentat, mais jamais nommée. Dans la mesure où l'inscription épique fait partie de la topique inchoative (elle figure après tout au-dessus des premiers vers), elle n'est pas vraiment absente, et l'écho entre « *assault* » et « *rape* » les lie. Cependant il y a là un retard conséquent : la boucle ne sera mentionnée qu'au chant II, v. 20 – et, en attendant, le lecteur est en suspens.

¹⁷ La forme médiévale du *lai* commence tout juste à être identifiée comme un véritable genre au 18^e siècle : Pierre Huet en donne une des premières définitions modernes dans une lettre sur les origines de la poésie française (reproduite dans les *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, Trévoux, Louis Ganeau, 1711, t. XI, pp. 475-477). On ne saura dire ici si Pope a innové en employant ce terme ; il semble certain en tous cas qu'il a contribué à le populariser. En témoigne l'abondant usage qu'en fera par exemple le poète écossais Allan Ramsay (1684-1758), qui s'inspire beaucoup de l'oralité populaire et écrit en scots (le dialecte germanique des Lowlands) : *lays* désigne très régulièrement chez lui la parole poétique. Il l'emploie pour la première fois à la presse dans son poème héroïcomique *The Battel [La Bataille]* (1716), affirmant dans l'épilogue que ce début poétique n'est « qu'un échantillon de ses lays [*tis but a sample of my lays*] » (Allan Ramsay, *The Battel, or, Morning Interview*, Endinburgh, George Stewart, 1716, p. 24). Ce poème galant porte l'emprunte du *Lock*, et il n'est pas impossible d'y voir la preuve d'un emprunt.

1.4. Début du récit : *in meridiem lectorem rapit*

Cette idée de retard domine l'ouverture du récit poétique. Le récit semble s'ouvrir par un lever de soleil qui réveille l'héroïne Belinda ; mais le soleil ne se lève en réalité pas (il est midi sonnante), et Belinda, protégée par son sylphe gardien Uriel, ne se réveille pas.

La lumière habituellement conquérante de « *Sol* » (v. 13) rencontre immédiatement des obstacles (les « blancs rideaux [*white curtains*] ») : elle est perçue de l'intérieur du cadre domestique qui fournit sa scène à l'action, plutôt que des hauteurs éthérées et abstraites de la haute poésie. La timidité des rayons solaires, par ailleurs, n'est pas celle des premières lueurs du matin, mais celle d'une lumière malvenue qui, à midi (v. 16), réveille les mondains de Londres. Le pouvoir du dieu, dont la venue réveille, normalement, le monde, est défavorablement mis en balance avec le temps apprivoisé des montres à répétition qui rendent sa lumière dispensable¹⁸ (v. 18), et sa grandeur mythologique s'efface devant les comforts de la *gentry* anglaise, suggérée par touches : les petits chiens (« *lapdogs* », v. 15), la cloche pour sonner les domestiques et les pantoufles (v. 17) ; il ne règle plus un mode de vie moderne et urbain dont Pope suggère peu discrètement la licence (les « *sleepless lovers* [amants sans sommeil] » du v. 16). Les *realia* de la vie moderne rendent ainsi caduc la puissance mythologique d'un dieu qui n'a plus sa place à Londres, et y est comme effarouché par l'indifférence moderne des « *little men* [petits hommes] ». Ce tableau désenchanté de la vie londonienne proclame la non-épicité intrinsèque du sujet, et les alternances héroïcomiques par lesquelles la mythologie traditionnelle s'efface devant la modernité prépare l'arrivée de la machine rosicrucienne du poème au v. 20.

Alors que la modernité triomphe clairement dans le récit et son merveilleux, la tonalité épique sérieuse domine largement dans la proposition et l'invocation : le poète se propose de traiter un sujet trivial et léger, quoique en poète héroïque sérieux. Il y a comme un conflit de ton entre la dominante épique du prélude et la dominante comique du début

¹⁸ Inventée par l'horloger londonien Daniel Quare (fl. 1671-1723) entre 1680 et 1686, la montre à répétition « sonnait l'heure à volonté sur un timbre placé au fond du boîtier [...] Les toutes premières [...] sonnaient généralement l'heure au dernier quart d'heure, mais il ne fallut qu'une vingtaine d'années pour que des montres à répétition à demi-quarts fissent leur apparition ». Cette invention « revêtait une grande importance dans un pays où, en hiver, les gens "se levaient la nuit" et à une époque où les chandelles étaient la source normale d'éclairage domestique et où il n'y avait pas encore d'allumettes pour les allumer » (David S. Landes, *L'Heure qu'il est. Les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat et Louis Évrard, Paris, Les Belles Lettres, « Histoire », 2017, p. 300). Cf. aussi Clarence Tracy, *The Rape Observ'd*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo, 1974, p. 6.

du récit. Le motif du retard en fait état : comme Boileau avec « parmi », Pope insiste sur le fait que son récit commence au milieu de quelque chose – en l'occurrence, une journée déjà à demie entamée : « *just at twelve* [à midi pile] » (v. 16). Le poète transporte son lecteur au milieu de la journée plutôt qu'au milieu de l'action, laquelle allant de midi à la soirée à Hampton Court est comme trop brève pour avoir un réel milieu – mais c'est là un facteur paradoxal de régularité formelle. Tout aussi régulièrement, Pope cède la parole au jeune homme du songe de Belinda au v. 27, passant ainsi dans le mode dramatique.



L'ouverture du *Lock* est assurément plaisante et héroïcomique ; elle n'en est pas moins régulière – d'une régularité homérique, peut-être, plus que virgilienne (chevauchement des *loci* inchoatifs). Marthe-Marguerite de Caylus n'avait pas tort, en 1728, de souligner que « ceux qui ne regardent un vaudeville qu'avec des yeux savants [...] y verront toutes les proportions observées, comme dans le poème le plus sérieux, et tous les grands principes de l'épopée suivis fidèlement¹⁹ » : ce début de poème est parfaitement *lisible* dans l'horizon d'attente décrit par la poétique épique classique.

Que le poème soit régulier ne l'empêche pas d'être plaisant, et n'empêche pas non plus le poète d'y apporter son grain de sel – par un supplément, par exemple, enté sur la topique. Avec ce supplément, Pope construit son poème en inclusion : aux vv. 5-6, il attend un compliment qui viendrait de ses lecteurs privilégiées, Arabella et Carryl ; dans l'épilogue, c'est du poème que découle la réputation de Belinda (« *This lock the Muse shall consecrate to fame* » – ch. V, v. 149). Au début du récit, les yeux meurtriers de la belle s'ouvrent sur le coup de midi (v. 14) ; dans la vanité qui constitue l'épilogue, le poète envisage le moment où ces soleils devront se coucher dans le sommeil de la mort (ch. V, v. 147). L'ouverture du poème est ainsi construite en miroir de sa conclusion : l'ouverture du poème fixe le terme de l'action, mais aussi du discours poétique, qui semble se refermer sur lui-même.

Le respect de la topique inchoative est chez Pope fonctionnel et fécond ; il permet l'émergence de la parole épique dans le monde moderne, en définissant ses modalités d'insertion dans un monde urbain aux mœurs déliées, éloigné, à tous égards, des temps

¹⁹ Alexander Pope, *La Boucle de cheveux enlevée*, *op. cit.*, « Préface » non paginée.

héroïques : la topique inchoative comme dispositif plastique permet à l'épopée de se faire une place dans une Londres où Apollon n'en a plus.

2. RÉGULARITÉ VIRGILIENNE ET SOLUTIONS MILTONIENNES (VOLTAIRE)

- i, 1 Je chante ce héros qui régna sur la France
Et par droit de conquête et par droit de naissance ;
Qui par de longs malheurs apprit à gouverner,
Calma les factions, sut vaincre et pardonner,
i, 5 Confondit et Mayenne, et la Ligue, et l'Ibère,
Et fut de ses sujets le vainqueur et le père.
Descends du haut des cieux, auguste Vérité !
Répands sur mes écrits ta force et ta clarté :
Que l'oreille des rois s'accoutume à t'entendre.
i, 10 C'est à toi d'annoncer ce qu'ils doivent apprendre ;
C'est à toi de montrer aux yeux des nations
Les coupables effets de leurs divisions.
Dis comment la Discorde a troublé nos provinces ;
Dis les malheurs du peuple et les fautes des princes :
i, 15 Viens, parle ; et s'il est vrai que la Fable autrefois
Sut à tes fiers accents mêler sa douce voix ;
Si sa main délicate orna ta tête altière,
Si son ombre embellit les traits de ta lumière,
Avec moi sur tes pas permets-lui de marcher,
i, 20 Pour orner tes attraits, et non pour les cacher.
Valois régnait encore, et ses mains incertaines
i, 22 De l'État ébranlé laissaient flotter les rênes...²⁰



Comme l'ouverture du *Lock*, celle de la *Henriade* semble de prime abord très régulière : d'abord la proposition aux vv. 1-6, introduite par « Je chante » ; puis l'invocation aux vv. 7-20, lancée par l'impératif « Descends » ; le récit poétique commence au v. 21. On se doute cependant bien que Batteux et La Beaumelle y trouveront à redire : la topique inchoative, si déterminante pour l'épopée, est le lieu idéal pour observer les objections de critiques normatifs face aux efforts de Voltaire. On touche là aux limites de la

²⁰ OCV, t. 2, pp. 365-367.

performativité de la topique inchoative : l'effort évident de régularité fourni par Voltaire ne suffit pas pour soumettre son texte à la lisibilité normative.

2.1. Proposition

L'ensemble des informations de la proposition sont rapportées au héros par des relatives : au fur et à mesure des vers 2-6 se dessine un portrait d'Henri IV. Les vv. 2-4 restent très généraux, et rattachent le héros du poème à une série de motifs héroïques typiques : son entreprise est d'abord une question de « droit » (v. 2), affirmés au prix du combat contre une adversité formatrice (v. 3) qui développe ses vertus (v. 4) : diplomatie, valeur militaire, magnanimité. Le v. 5, historique, permet une identification définitive en nommant les ennemis de Henri, que le v. 6 complète, de façon plus poétique – c'est-à-dire en conformité avec un précepte d'Horace : en présentant Henri comme « le vainqueur et le père » des Français, il renvoie à la *fama* du personnage historique (« peignez d'après la renommée [*famam sequere*]²¹ »). Cette proposition, en somme, semble particulièrement régulière.

2.1.1. Critique stylistique : Batteux

Le prélude est l'extrait auquel Batteux s'attaque dans la sixième lettre du *Parallèle*, « sur le style de la *Henriade*²² » : l'abbé le considère donc plutôt du point de vue de sa capacité d'embrayage stylistique. À ce sujet, Batteux rappelle que « plusieurs critiques se sont déchaînés contre les cinq antithèses du début de la *Henriade*, et les deux répétitions », et les approuve : « l'antithèse n'est que jolie. C'est une beauté qui, de soi, doit plus à l'art qu'à la nature²³ ». On peut pourtant suggérer qu'il s'agit d'« antithèses signifiantes » qui procèdent d'un effort de « concentration de la pensée » et traduisent, « dans la structure de l'alexandrin », les dynamiques oppositionnelles du récit épique²⁴. C'est un des facteurs qui font, comme l'a suggéré Sylvain Menant, de la *Henriade* une épopée baroque²⁵, et qui

²¹ Horace, *Ars poetica*, v. 119 ; *QP*, t. I, l. I, pp. 22-23.

²² *Parallèle*, p. 37.

²³ *Idem*, p. 38.

²⁴ Gérard Lahouati, « Voltaire poète épique », *Revue Voltaire. Voltaire, la Henriade et l'histoire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, n° 2, 2002, pp. 56-57.

²⁵ Sylvain Menant, « La *Henriade*, une épopée baroque ? », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises. L'Épopée en vers dans la littérature française, du 16^e au 20^e siècle*, dir. Jean-Marie Roulin, n° 65, 2013.

révèlent l'influence de Milton chez Voltaire. En ce sens, la proposition joue parfaitement son rôle d'embranchement stylistique en illustrant d'emblée un principe structurant de la diction comme du récit poétiques. Le problème est que cette régularité interne du procédé miltonien n'est pas dans le goût des compatriotes de Voltaire, dont l'idéal stylistique est celui de la limpidité de Boileau. Le phénomène n'est pas proprement national : comme le souligne le jésuite Bernard Routh dans ses *Lettres critiques sur le Paradis perdu*, « M. Addison accuse Milton de donner quelquefois dans la pointe » – terme inexact selon le p. Routh, qui préfère parler « de petites affectations, de jeux de mots, d'antithèses indignes de la noble simplicité que demande le style du poème épique²⁶ ». Batteux ayant choisi d'envisager l'ouverture de la *Henriade* sous l'angle du style reconduit ce jugement, au détriment de critères structurels qui l'auraient peut-être amené à souligner, au moins, la cohérence du poète.



La Beaumelle, quant à lui, approuve la nouvelle version du v. 3, qui portait auparavant « qui, par le malheur même » :

Je lui [*i.e.* à Voltaire] avais représenté combien le mot même était déplacé, puisqu'il était certain que l'adversité était, pour les princes, l'école de la vertu.²⁷

La proposition contient ainsi au moins une juste formulation – même si La Beaumelle approuve surtout ce dont il s'estime co-auteur.

2.1.2. Critiques structurelles : La Beaumelle

À côté de ce compliment de détail, La Beaumelle formule contre la proposition (qu'il appelle du terme dramaturgique d'« exposition ») trois reproches généraux. Le premier (quasi-recopié du *Parallèle*) concerne le « ton [...] trop antithétique²⁸ » du passage ; les deux autres sont liés à l'horizon normatif de la proposition épique.

²⁶ Bernard Routh S.J., « Six lettres critiques sur Le paradis perdu et reconquis » in John Milton, *Le Paradis perdu, poème héroïque, Le Paradis reconquis, avec les remarques de M. Addison*, trad. Nicolas-François Dupré de Saint-Maur, Paris, Ganeau, 1736, t. III, pp. 310-311. Sur le caractère baroque de l'antithèse et des figures de dédoublement, cf. Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 200 sqq.

²⁷ *Commentaire*, p. 4.

²⁸ *Idem*, p. 5.

Premièrement, cette ouverture est « trop enflée : il fallait un début plus modeste²⁹ ». Voltaire est un « prometteur » comme les dénonçait Horace, et le reproche est formulé de manière à disqualifier l'entreprise épique toute entière : « vous chantez un héros, et ce héros ne fait presque rien de grand³⁰ », qui est l'occasion pour lui de résumer le plus négativement possible la *Henriade* :

[Henri] passe comme un aventurier en Angleterre, au risque de perdre son armée, s'extasie aux propos insensés d'un vieillard, en tient lui-même de singuliers à Élisabeth, obtient de cette princesse mille soldats au lieu d'une armée...³¹

Il y a bien ici comparaison interne entre l'ensemble du poème et le *locus* programmatif, mais la valeur de ce dernier, loin d'être performative, est appréciée en deuxième lecture.

En second lieu, la proposition « est vague, et plutôt un panégyrique du héros qu'un énoncé du sujet. Le cinquième vers est le seul qui aille au fait : et l'on vient de voir qu'il n'est pas exact³² ». Plus que préfiguration narrative, la proposition serait un morceau encomiastique qui ne sert pas assez à fixer le terme de l'action, mais à « trop faire éclater le héros » (faute cataloguée déjà par Le Bossu³³). Seul le v. 5, à contenu historique, remplit réellement son rôle fonctionnel. À quoi tient son inexactitude ?

...l'auteur ne tient point le peu qu'il promet, ni Mayenne ni la Ligue ne sont confondus : Henri plie, et la Ligue et Mayenne se soumettent volontairement. Qu'on ne dise point que c'est un défaut du sujet ; car il peut certainement être envisagé et traité sous un point de vue plus favorable à Henri.³⁴

Le problème n'est pas dans le sujet lui-même (dont le poète dispose en maître), et moins dans la proposition que dans la réalisation du programme qu'elle engage. Quant au v. 6 sur la *fama* de Henri, il « est en partie vrai dans l'histoire, et totalement faux dans le poème³⁵ », à cause des faiblesses d'Henri IV : la *fama* n'est pas en cause (l'opinion rejoignant « en partie » les faits), mais la peinture qui en est faite, si.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Idem, p. 6.

³³ *Traité*, p. 303.

³⁴ *Commentaire*, p. 4.

³⁵ Idem, p. 5.

Le reproche de La Beaumelle n'est pas infondé : au contraire, il identifie un choix théorique formulé par Voltaire dans *l'Essai sur la poésie épique*. Le poète y explique qu'Homère et Virgile ont dû tirer leurs sujets des traditions historico-fabuleuses de leurs contemporains :

...en vérité, il n'est pas croyable qu'Homère et Virgile se soient soumis par hasard à cette règle bizarre que le p. Le Bossu a prétendu établir : c'est de choisir son sujet avant ses personnages, et de disposer toutes les actions qui se passent dans le poème avant de savoir à qui on les attribuera. Cette règle peut avoir lieu dans la comédie, qui n'est qu'une représentation des ridicules du siècle, ou dans un roman frivole, qui n'est qu'un tissu de petites intrigues, lesquelles n'ont besoin ni de l'autorité de l'histoire, ni du poids d'aucun nom célèbre.

Les poètes épiques, au contraire, sont obligés de choisir un héros connu, dont le nom seul puisse imposer au lecteur, et un point d'histoire qui soit par lui-même intéressant. Tout poète épique qui suivra la règle de Le Bossu sera sûr de n'être jamais lu : mais heureusement il est impossible de la suivre : car si vous tirez votre sujet tout entier de votre imagination, et que vous cherchiez ensuite quelque événement dans l'histoire pour l'adapter à votre fable, toutes les annales de l'univers ne pourraient pas vous fournir un événement entièrement conforme à votre plan: il faudra de nécessité que vous altériez l'un pour le faire cadrer avec l'autre ; et y a-t-il rien de plus ridicule que de commencer à bâtir pour être ensuite obligé de détruire ?³⁶

En envisageant que la règle aristotélicienne qui consiste à « remettre les noms » serait viable dans la comédie, Voltaire développe une théorie qui justifie à la fois son propre refus de la suivre et la régularité de poèmes comme le *Lock* et le *Lutrin*. Si l'on objecte que ces deux poèmes sont, eux aussi, basés sur des événements réels (dont ils constituent la satire plutôt que le panégyrique), Voltaire pourra répondre que ces événements ne sont pas intrinsèquement « intréressants », au contraire du sujet historique qu'il a choisi pour sa *Henriade*. Batteux lui-même admet en partie l'idée de Voltaire, et considère que l'un des mérites de Virgile a été, d'une part, d'établir « un rapport intéressant entre [son] sujet et le peuple pour qui [il] le composait³⁷ », et d'autre part de « jeter encore un nouvel intérêt dans cette matière [en] usant des droits de son art³⁸ ».

Quelle différence, alors, entre Voltaire et Virgile ? D'une part, comme le prouve le *Commentaire* de La Beaumelle, la proposition s'évalue en deuxième lecture : il apparaît alors, selon lui, que la proposition annonçait mal ce que le poète a effectivement fait dans

³⁶ OCV, t. 3b, pp. 427-428.

³⁷ CBL (1753), t. II, pp. 177-178.

³⁸ Idem, p. 178.

son ouvrage. D'autre part, c'est moins la confiance dans l'intérêt intrinsèque de son sujet que le refus de le ramener au général que La Beaumelle reproche à Voltaire. Pope en traitant l'incident d'Arabella Fermor a recréé une fable abstraite dans laquelle il a remis les noms ; il formule dans la proposition son sujet de manière très générale. En revanche, Voltaire estime que l'intérêt ne peut procéder que du particulier : il se refuse donc en partie à « user des droits de son art ». Si sa proposition est, selon des lecteurs très classiques, faible, c'est peut-être parce qu'elle n'apporte rien d'inédit au sujet, et que le poète reste en-deçà de sa tâche d'écriture.



Pour défendre Voltaire, on peut évidemment suggérer qu'il n'est pas acquis que Batteux ou La Beaumelle soient justifiés dans leurs critiques : il est facile de les attaquer sur le plan stylistique et de défendre l'antithèse voltairienne en termes d'émulation du modèle miltonien ; on peut aussi proposer une lecture horacienne de sa proposition. Mais pour misologique³⁹ que soit la démarche de ces critiques, elle n'en reste pas moins fondée sur des critères relativement objectifs dont on peut apprécier la pertinence. L'effort évident de régularité que Voltaire a mis dans sa proposition est ainsi contrecarré. D'abord par un problème de style que l'on peut rattacher au « goût national », quoique certaines antithèses trouvent grâce aux yeux de La Beaumelle⁴⁰. Ensuite, plus fondamentalement, par des défauts structurels, qui contredisent l'horizon normatif de la topique inchoative. La performativité de la proposition épique réside dans son caractère commissif, mais elle n'est pas une « déclaration » au sens de Searle⁴¹ : elle ne rend pas le poème régulier comme par magie, mais situe le poète dans un cadre où, quelle que soit la puissance de son propos ou de son inspiration, il s'avoue soumis à une norme.

³⁹ Par misologique, on entend une philologie négative : un travail textuel ouvertement animé par l'animosité, visant à rendre le texte aussi différent que possible de ce qu'il est (puisqu'il est, en cet état, insatisfaisant ou raté). Cf. *supra* Introduction générale et Dimitri Garnarczyk, « Est-il "si aisé" d'améliorer la *Henriade* ? Petit traité de "misologie" », sur l'atelier de théorie littéraire du site Fabula : <http://www.fabula.org/atelier.php?Misologie>, 2010.

⁴⁰ Par exemple la « réflexion » en forme de maxime du v. 31, « Tel brille au second rang qui s'éclipse au premier » (*Commentaire*, p. 11).

⁴¹ Cf. John R. Searle, « A Taxonomy of Illocutionary Acts » in K. Gunderson (éd.), *Minnesota studies in the philosophy of science. Language, mind, and knowledge*, vol. 7, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975, pp. 344-369.

2.1.3. Proposition et péritexte : la question de l'unité d'action

Voltaire considère plus la proposition épique comme une manière topique de fomuler un sujet que comme un réel *modus operandi*. Son style lui-même traduit son rapport conflictuel à l'idée d'unité d'action : les antithèses et les accumulations de cette ouverture où, selon La Beaumelle, « les *et* [...] sont trop prodigués⁴² », signalent la dispersion du sujet. En insistant sur la pluralité des ennemis et des objets, la proposition ne remplit pas le rôle fondamental d'unification que lui reconnaît Batteux, mais est plutôt un relai de l'histoire. Il semble, dit ainsi Batteux dans le *Parallèle*, que le poète ne soit « pas sûr lui-même du sujet de son poème : il dit dans sa préface que c'est "le siège de Paris" [...] et deux pages après, il dit que "c'est la religion qui en fait en grande partie le sujet" » – la confusion atteignant son comble quand Voltaire affirme que « "le seul dénouement" est la religion⁴³ ».

D'une part, Voltaire a confié le rôle de fixer l'unité d'action à son péritexte (ce que Batteux appelle une « préface » est l'« idée de la *Henriade* »). Le texte épique perd là une grande partie de sa puissance illocutoire ; si l'unité d'action ne découle plus de la proposition, celle-ci perd sa force programmatique et l'énonciation poétique sort du modèle de la performance rhétorique. La topique inchoative redevient alors *topos* liminaire : une façon de dire dont la seule motivation est son caractère convenu.

D'autre part, cette unité est mal définie même dans le péritexte ; et si la religion doit faire le « seul dénouement » du poème, elle n'apparaît nulle part dans la proposition. Elle constitue bien un élément majeur de la fin du chant X, où Henri reçoit l'illumination et découvre les Mystères de l'Église catholique, comme celui de l'Eucharistie :

- x, 492 [Henri] découvre un Dieu sous un pain qui n'est plus.
 Son cœur obéissant se soumet, s'abandonne
 x, 494 À ces mystères saints dont son esprit s'étonne.⁴⁴

À quelques vers de la fin du poème, la papauté reconnaît la conversion de Henri :

- x, 509 L'Autrichien trembla. Justement désarmée,
 x, 510 Rome adopta Bourbon, Rome s'en vit aimée.
 x, 511 La Discorde rentra dans l'éternelle nuit.⁴⁵

⁴² *Commentaire*, p. 5.

⁴³ *Parallèle*, p. 17.

⁴⁴ *OCV*, t. 2, p. 617.

⁴⁵ *Idem*, p. 618.

Il semble que pour Voltaire, « le seul dénouement » signifie que la religion est ce dont on parle à la fin du poème, et non un principe directeur annoncé depuis le début du poème. Aucun effet structurel d'inclusion du récit n'est donc possible, et la trame religieuse ne figure pas dans la proposition – ni, plus étonnant encore, dans l'invocation.

2.2. Invocation

Alors que la proposition fait état d'un réel effort de régularité, l'invocation est, pour Voltaire, un lieu de redéfinition de la topique inchoative. Dans ce lieu métaleptique par excellence, elle met en place la porosité entre le système doxastique du poème et celui du public. La divinité invoquée n'est pas une muse de convention comme chez Despréaux, borne d'une « aire de jeu profane radicalement distincte de l'univers religieux⁴⁶ », mais au contraire une Vérité descendue de « Cieux » théologiques qui préfigure les « principes catholiques » du système merveilleux du poème. Cette Vérité n'est pourtant pas la Muse céleste de Milton, et Voltaire ne s'en sert pas pour introduire son merveilleux chrétien. En en appelant à la Vérité, il refuse au contraire la fiction de l'inspiration (une Muse convenue comme chez Pope), et affirme la primauté du réel sur la fiction.

L'invocation commence d'une manière plutôt régulière, en poursuivant la proposition sur le mode étiologique : la Vérité doit dire (vv. 13-14) des causes qui s'apprécient en différents lieux (dans le « peuple » et parmi les « princes »). Comme le manifeste la présence au v. 13 de « la Discorde », cette étiologie est présentée comme une fable allégorique. La *Henriade* se rattache ainsi à une tradition classique qui, de La Fontaine à Le Bossu, rapproche l'épopée de l'apologue : le poème contient une leçon politique que « les rois » doivent « entendre » et « apprendre » (vv. 9-10). La morale de cet apologue (l'inimitié des princes fait le malheur des peuples) est formulée aux vv. 11-12 sans détour – même si, comme le souligne un peu mesquinement Batteux, une faute de diction (l'ambiguïté de l'antécédent de « leurs ») nuit à la clarté du propos : « sont-ce les divisions des rois ou celles des nations dont il s'agit, j'ai vu des gens qui s'y sont mépris⁴⁷ ».

Malgré cette herméneutique conventionnelle (et, dans les années 1720, presque conservatrice), Voltaire ayant invoqué la Vérité se sent obligé de justifier aux vv. 15-20 ce

⁴⁶ Philippe Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, « Champion classique. Essais », 2005, p. 69.

⁴⁷ *Parallèle*, p. 40.

choix atypique. De fait, même un poète chrétien comme John Milton n'invoquait pas la Vérité, mais une muse céleste : « *Sing, Heav'nely Muse*⁴⁸ ». Invoquer la Vérité, c'est se priver de l'appui d'une fiction mythologisante de l'inspiration, mais aussi du droit à la fiction tout court. Voltaire, quoiqu'il semble douter au v. 15 du bien-fondé des lectures allégoriques de l'épopée (« S'il est vrai... »), la propose comme modèle de son propre poème.

C'est une façon de faire de la « Fable », comme le recommande Despréaux, un « ornement », et non un répertoire d'acteurs substantiels. Le clair-obscur poétique (v. 18) traduit chez Voltaire une compréhension très classique de la fiction, que l'on retrouvera chez André Dacier : la Fable, parangon de ce qui est évidemment faux, est dans le poème une partie mensongère délibérément visible qui a la fonction sémiotique de signaler l'authenticité du reste. L'innovation que représente l'invocation de la Vérité est l'objet de la prévisible désapprobation de Batteux :

M. de Voltaire croit faire mieux [que Despréaux] en invoquant la vérité. Comme si un poète était obligé de la dire, et que les lecteurs lui demandassent autre chose qu'un beau vraisemblable. Si cette espèce d'invocation pouvait avoir lieu, ce serait à la tête d'une histoire ; et ce n'est pas être prudent que de la mettre à la tête d'un poème épique, auquel on pourrait reprocher d'être une histoire rimée.⁴⁹

L'allégorisme s'oppose en tous points, pour Batteux, à ce que l'épopée doit être authentiquement : une fiction, c'est-à-dire un « vrai poétique » (des possibles choisis pour leur vraisemblance). L'allégorisme ainsi présenté n'est jamais qu'un voile de beautés poétiques jetées sur un poème qui se réduit à une histoire édifiante, ce que rend assez transparent l'épître dédicatoire à la reine d'Angleterre. Ce merveilleux qui n'est qu'un signe est essentiellement détachable : il n'ajoute rien en termes de fiction, et prive l'épopée d'une beauté essentielle. La Beaumelle le rejoint :

Cacher est-il le mot ? Je m'en rapporte à M. de Voltaire ; je lui demande s'il adresse à sa Muse la prière qu'il devrait lui faire. Il a besoin de toutes les machines du merveilleux, et il se borne aux ornements du système mythologique. Cependant sans le merveilleux point d'épopée, au lieu qu'on peut être fort épique sans mythologie.⁵⁰

Le merveilleux est, dans la fiction épique, un révélateur de causes supposées : plutôt que de mettre en avant le caractère accessoire du merveilleux, Voltaire aurait dû insister sur la

⁴⁸ John Milton, *Paradise Lost* (chant I, v. 6), éd. Gordon Teskey, New-York/London, Norton, 2005, p. 3.

⁴⁹ *Parallèle*, p. 39.

⁵⁰ *Commentaire*, p. 8.

puissance des ressources qu'il convoque – comme « cette sagesse qui, dans les *Proverbes*, se représente témoin de la Création, non comme spectatrice, mais comme agissante⁵¹ ». La Beaumelle se trompe en attribuant sa suggestion à Batteux – même si elle est bien dans l'esprit de ce dernier qui, quand il parle de l'inspiration en contexte de merveilleux chrétien, suggère que « le poète chrétien supposerait qu'un génie céleste, qui a vu tous les secrets ressorts de la puissance surnaturelle, lui en aurait fait la confiance⁵² ». La description de la Sagesse divine est en fait la manière dont Louis Racine identifie la « céleste Muse » qu'invoque Milton au v. 6 de *Paradise Lost* : « comme son poème contient des choses qui se sont passées dans le Ciel, dans les Enfers, et dans le Paradis Terrestre, c'est à une divinité à les raconter⁵³ ».

La proximité de cette lecture avec la motivation épistémique de l'invocation chez Le Bossu et Batteux explique facilement la confusion de La Beaumelle. Ce faisant, ce dernier établit incidemment un nouveau parallèle entre Milton et Voltaire – lequel, s'il était trop baroque dans sa proposition, n'est peut-être plus assez miltonien dans son invocation. La *Heavenly Muse* de Milton constituait une synthèse parfaitement lisible en termes classiques de la théorie moderne de l'inspiration épique et du merveilleux chrétien ; Voltaire aurait pu s'en inspirer pour introduire son merveilleux chrétien et justifier régulièrement son action. Mais en invoquant la Vérité, il renonce à la fiction de l'inspiration, il se place définitivement dans la position de l'historien.



La régularité du découpage topique et la reprise d'un certain nombre d'éléments canoniques ne sauveront pas Voltaire du reproche d'historicité. Soucieux d'historiciser l'épopée, il a tenté une invocation qui, paradoxalement, tienne à distance la dimension fictive et spéculative du récit épique. Mais ce faisant, comme le souligne Batteux, il s'approche dangereusement de l'histoire sans avoir le droit d'y entrer complètement, puisqu'il s'engage, par l'adoption même de la topique (et bien sûr le titre, la forme et le

⁵¹ Idem, pp. 9-10.

⁵² *CBL* (1753), t. II, p. 57. Batteux ne parle pas ici de la *Henriade*, mais de la possibilité du merveilleux chrétien en général. Cependant tout ce passage est à l'irréel du passé (« le poète eût supposé », « aurait supposé », p. 56) : Batteux est sans doute au moins en partie implicitement en train de « refaire » la *Henriade*, comme il l'a fait explicitement dans le *Parallèle*.

⁵³ John Milton, *Le Paradis perdu de Milton, traduction nouvelle*, trad. Louis Racine, Paris, Desaint et Saillant, 1755, t. I, p. 5.

projet avoué de son texte) à fournir un poème épique... L'allégorisme de l'invocation ne prépare en rien le merveilleux chrétien du poème, sauf à supposer qu'il ressortisse à la Vérité (étant l'objet de la Révélation) : comparé à la suite du poème, il met en évidence la disparate d'un merveilleux qui se voudrait systématique mais qu'il présente explicitement comme une pièce rapportée.

2.3. Récit

D'une façon maintenant familière, Voltaire commence avec insistance *in medias res* (le soulignement étant opéré par l'emploi de l'imparfait couplé à l'adverbe « encore », qui annonce un état de choses déjà entamé et en envisage la fin, laquelle est déjà le terme de l'action : l'avènement de Henri IV). Cette insistance a son écho dans l'argument du chant : « Henri III, réuni avec Henri de Bourbon, roi de Navarre, contre la Ligue, ayant déjà commencé le blocus de Paris, envoie Henri de Bourbon...⁵⁴ » – où « ayant déjà » renvoie, de nouveau, au fait que l'action est déjà engagée.

Pour Batteux, le récit retombe comme un soufflé en un instant :

Quelle chute au bout de quatre vers, pour un poète qui entre dans la carrière avec tout son feu ! Je suis seulement étonné de voir un récit tomber si près de son commencement. Le feu s'allume dans les deux premiers vers ; il s'affaiblit dans le troisième ; dans le quatrième il s'éteint.⁵⁵

Le « feu » est à la fois celui de l'effet ressenti par le lecteur et celui de l'enthousiasme dans le poète, qui est censé être inspiré. L'harmonie des vers de Voltaire « a quelque chose de mou⁵⁶ » : la critique concerne la diction, mais n'est-il pas d'une certaine manière normal qu'un poète qui s'est refusé d'invoquer la Muse soit essoufflé en quatre vers ? La critique stylistique des emprunts (à Racine, v. 22) et des platitudes du style voltairien est sous-tendu, et justifiée en principe par une critique structurelle : la faillite de l'invocation rejaillit sur le récit.



Voltaire tente, au début de son poème comme ailleurs, une synthèse entre ce qu'il estime être les conditions de possibilité du poème épique français moderne et les catégories

⁵⁴ Argument du chant I de la *Henriade* ; *OCV*, t. 2, p. 365.

⁵⁵ *Parallèle*, pp. 39-40.

⁵⁶ *Parallèle*, p. 39.

de la poétique normative. Du point de vue de la disposition, son ouverture est d'une régularité virgilienne : on y distingue nettement les deux lieux de la topique inchoative. Mais si la proposition est défendable contre les reproches de Batteux et La Beaumelle, l'innovation revendiquée dans l'invocation contredit trop la définition classique de l'épopée pour que les facteurs de régularité du passage en absorbe l'irrégularité déclarée. Si le parallèle avec Milton permet de justifier certains traits de style baroques chez Voltaire et révèle, sur ce point, une certaine étroitesse de vue de ses critiques, il témoigne aussi de la capacité de la théorie classique à absorber des innovations comme la « céleste Muse » de *Paradise Lost*. La suggestion de La Beaumelle est finalement que Voltaire aurait mieux fait d'être encore plus miltonien : il aurait ainsi réussi l'inclusion de son poème, car une Muse céleste lui aurait permis d'envisager dans l'invocation la conversion de Henri, nulle part mentionnée alors qu'elle est censée faire « le seul dénouement » du poème.

Les reproches formulés par les critiques classiques ont par ailleurs encore une certaine pertinence aujourd'hui. L'absence de distance du Voltaire de la *Henriade* avec son admiration pour Henri IV peut étonner un lecteur du 21^e siècle comme Pierre Bayard, qui fait de « l'ironie si particulière des contes, et en particulier de *Candide*⁵⁷ » le paradigme de la lecture voltairienne, et suggère en conséquence que « l'évocation, voire l'invention, de quelques crimes du futur souverain noircirait heureusement un tableau dont la naïveté ne convient pas au sens voltairien du relatif⁵⁸ ». Cette dernière suggestion contrecarrerait évidemment définitivement le projet héroïque de la *Henriade*. Mais quant au reste, P. Bayard n'est pas si loin du reproche d'un La Beaumelle identifiant, dans la proposition voltairienne, un « panégyrique » : la critique psychanalytique du 21^e siècle confirme, incidemment, La Beaumelle.

3. UNE INVOCATION SEGMENTÉE (HOLBERG)

- 1, i, 1 *Jeg taler om en mand hvis skæbne og bedrifter
bør billigt tegnes an blandt alle folkes skrifter;
jeg sjunger om en helt, den store Peder Paars,
som tog en rejse for fra Kalundborg til Aars.*
- 1, i, 5 *Sig, giftig' Avind, sig, vanartige gudinde,*

⁵⁷ p. 138

⁵⁸ Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Les Editions de Minuit, « Paradoxe », 2000, p. 138.

- hvad dig bevæget har? Hvor kom det dig i sinde
så hårdt at plage og forfølge sådan mand
som næppe var bekendt i eget fødeland?
Hvad har opirret dig? Hvad haver årsag givet*
- 1, i, 10 *en slig uskyldig mand at stræbe efter livet?
Han ej med Don Quichot forlod sin fødeby
for at indlægge navn, få kæmper til at fly.
Hans forsæt var ej med Ulysse og Ænea
at undertvinge land. Sin fæstemø Dorthea*
- 1, i, 15 *han ville ikkun se. Mon nogle miles færð
vel være sådan larm og sådan fare værð?
Hvi skulle denne mand så stor anfægtning lide,
så ofte fristes og i sure æbler bide,
nu stolte bølger se sig true på sit liv,*
- 1, i, 20 *nu stå i fare for at dø for morderkniv,
nu udi én fortræd, nu i en anden falde?
Mon den gudinde er der plages så af galde?**
- Men Avind, langt fra at du fik din vilje frem,
du har med største barm mått' se ham komme hjem*
- 1, i, 25 *med folks forundring, med berømmelse og ære.
Se til du engang kan af sligt eksempel lære
at den du hader mest, for den du baner vej
til ære, gør den stor og modig som var fej,
at riset ofte må af den det snertes, kysSES;*
- 1, i, 30 *thi det gør mangen gang af en Per Paars Ulysses.
Sig mig, o Musa, sig, hvorledes gik det til
med denne mand så højt bekendt af lykkens spil?
Med rette farve sligt umag dig at afmale;
thi man om denne belt begær' ej du skal prale*
- 1, i, 35 *som du tit haver gjort, forført af en poet
at sige meget som du ved er aldrig sket.
Tre år før Kalmarkrig, da folk var mere rige,
af vellyst, overdåd man vidste lidt at sige,
da man ej midler satt' på speceri, kaffé,*
- 1, i, 40 *da reven øllebrød var brugelig for te,
da man kun vidste lidt af fremmed skik og noder,
man åd og drak på dansk, og ingen franske moder
i landet kommet var, at sige kortelig:
da folk mer' sparsomm' var og derfor mere rig',*
- 1, i, 45 *da tog sig i vor by en velfornemme kræmmer
hvis far og mor var jysk, men farfar var en bremer,
en velbemidlet mand som kaldtes Peder Paars,
en kostbar rejse for fra Kallundborg til Aars,*

at se sin fæstemø, som han i mange tider
 I, i, 50 *ej havde haft i syn. "Jeg ved hun ikke liden,"*
han sagde ved sig selv "at jeg på salten sø
mit unge liv betror; men for en fæstemø
 I, i, 53 *man vove må sit liv, man må ej være bange..."*

¹Je parle d'un homme, dont le destin et les actions/devraient à juste titre figurer dans les annales de toutes les nations ;/je chante d'un héros, le grand Peder Paars,/qui entreprit un voyage de Kalundborg à Aars.⁵Dis, venimeuse Envie, déesse maligne, dis/Ce qui t'a motivée ! D'où t'a pris/de tourmenter et accabler à ce point un individu/qui dans son propre pays était à peine connu ?/Qu'est-ce qui t'a irritée ? qu'est-ce qui t'a donné une raison/¹⁰de vouloir d'un tel innocent la destruction ?/Il n'a pas, comme Don Quichotte, quitté sa ville natale/pour se faire un nom, et que ses ennemis détalent ;/il ne cherchait pas, comme Ulysse et Énée,/à soumettre des pays. Sa promise Dorothee /¹⁵seulement il voulait voir. Un trajet de quelques miles/vaudrait-il donc tant de tumulte et tant de périls ?/Pourquoi a-t-il fallu que cet homme tant de vexations endure,/qu'il soit si souvent tenté pour croquer une pomme sure,/voyant tantôt sa vie menacée par des vagues fières,²⁰en danger tantôt d'être percé d'une dague meurtrière,/allant sans cesse de dangers en périls ?/Est-ce donc là cette déesse affligée de tant de bile ?/Pourtant, longtemps après t'être ainsi emportée, Envie !/tu as dû à ton grand dam le voir rentrer chez lui,²⁵à l'étonnement de tous, couvert d'honneur de gloire./Sois attentive ! Tu as enfin dans un tel exemple l'occasion de voir/que celui que tu hais le plus, tu le guides/vers les honneurs, et rend fort et brave le timide ;/que le fouet souvent est baisé de celui qu'il brutalise,³⁰car bien des choses furent accomplies par un Peder Paars-Ulysse !/Dis-moi, ô Muse ! dis, comment est arrivé/qu'un tel homme soit si au fait du jeu de la destinée ?/Efforce-toi de peindre avec des couleurs sincères ;/car on ne souhaite pas à propos de ce héros que tu exagères,³⁵comme tu as fait souvent, par un poète séduite/disant bien des choses qui ne s'étaient jamais produites.//Trois ans avant la guerre de Kalmar, quand les gens étaient plus argentés/et n'avait sujet de parler de débauche et de volupté ;/quand on ne nageait pas encore dans les épices et le café,⁴⁰que la bouillie de bière était plus en usage que le thé,/quand on connaissait bien peu les façons et coutumes étrangères,/qu'on mangeait et buvait à la danoise, et que les manières françaises/n'était pas arrivées chez nous ; en somme :/quand on était plus riche, parce que plus économe,⁴⁵voilà qu'entreprit dans notre ville un honorable bourgeois/dont les parents étaient du Jutland, et le grand-père paternel brêmois,/un homme bien établi, qui s'appelait Peder Paars,/un coûteux voyage de Kalundborg à Aars,/pour voir sa fiancée qui bien des fois/⁵⁰était sortie de ses pensées. « Je sais qu'elle n'aime pas »/se dit-il en lui-même, « que sur les gouffres salés/je risque ma jeune vie ; mais pour une fiancée/⁵³il faut risquer sa vie, ne pas être peureux... »

*

Il y a chez Holberg une tendance à l'*amplificatio*. Si la théorie classique de l'étendue considère l'épopée comme le remplissage d'un vaste récit à partir d'une matière minimale (ce que soulignait l'ouverture du *Lock*), Holberg fonde sur ce paramètre quantitatif toute

une pratique. Le premier indice, et comme le manifeste de cette poétique humaniste de la *copia* est la dilatation emphatique de la topique inchoative dans l'ouverture de son poème : le récit ne commence qu'au v. 37. On ne peut cependant pas dire que Holberg procède à une supplémentation de la topique, comme Despréaux ou Pope, par un élément imprévu : le poète danois procède plutôt, après une courte proposition (vv. 1-4), à la segmentation de l'invocation en une série de sous-unités, qui sont l'occasion de poser l'*éthos* de la figure d'auteur que Holberg a créé pour l'occasion : le poète et brasseur Hans Mikkelsen, de Kalundborg.

3.1. Proposition

La proposition occupe les vv. 1-4, et est construite sur deux rythmes concurrents. Premier rythme : les rimes définissent deux distiques dont les premiers hémistiches sont construits en parallèle, où l'hypozeuxe (verbe de discours + préposition *om* + COD désignant Paars) se double d'une gradation ascendante (« *jer taler* [je raconte] » < « *jeg sjunger* [je chante] » ; « *en mand* [un homme] » < « *en helt* [un héros] »). C'est un crescendo, une mise en voix du poète, qui passe de la simple parole au chant. Dans le balancement symétrique et solennel de la syntaxe et de la métrique se construit une montée vers l'épopée qui est comme une *amplificatio* de l'attaque virgilienne « *Arma virumque cano* » (*virum* devenant « *en mand* » au v. 1, et « *cano* » « *jeg sjunger* » au v. 3).

Cette montée vers l'énonciation épique est contredite par le second rythme, qui oppose à la symétrie du premier le déséquilibre d'une chute brève. Ce rythme est sémantique : les trois premiers vers accumulent les marques de la haute diction héroïque : la gradation déjà relevée, « *skæbne og bedrifter* [le destin et les actions] » (v. 1) et l'expression « *den store* [le grand] ». À cette montée en puissance répond le dégonflement – la « chute grotesque » – de la proposition proprement dite de l'action du héros (v. 4) : un voyage de Kalundborg à Aarhus, dont le lecteur danois saisit immédiatement la trivialité. Plus encore que le surgissement de noms vernaculaires et banals (ce pourrait, après tout, être une épopée nationale), c'est la mesure de l'écart qui sépare les deux villes qui provoque le contraste comique.

La chute comique est préparée par le v. 2 : si Peder Paars est un tel héros, comment se fait-il qu'il n'ait pas encore acquis cette *fama* qu'il devrait avoir ? Il n'est pas dans la nature de l'épopée de chanter des inconnus, ou d'apprendre au monde des faits nouveaux :

genre commémoratif, elle est censée proclamer le déjà connu – qu'elle soit ressassement, anamnèse ou variation. Le conditionnel « *bør... tegnes* [devrait figurer] » (v. 2) signale un premier dysfonctionnement en modalisant la *fama* du héros : et chanter le nouveau est, comme on l'a vu avec Pope, une des particularités de l'héroïcomique au 18^e siècle.

Malgré cette préparation, l'effet comique du v. 4 dépend avant tout de la connaissance d'un *reale* (la distance entre les deux villes). Peut-être est-ce en raison de ce fonctionnement référentiel du dispositif ironique que Ludvig Holberg estimera plus tard que *Peder Paars* résiste à la traduction⁵⁹ : non en vertu d'un génie particulier de la langue danoise (dans une forme de proto-herderisme), mais simplement parce que la pratique linguistique des Danois (ou des danophones) s'accompagne suppose l'accès à une réalité partagée, et que les valeurs portées chantées par le poème (ici, l'héroïsme) sont incompatibles avec les *realia* auxquels il renvoie.

En 1750, dans sa version allemande de *Peder Paars*, Johann Adolf Scheibe traduit le quatre premiers vers de fort près :

- 1 *Ich rede von dem Mann, des Schicksal und Bestreben*
Verdient bei manchem Volk durch manche Schrift zu leben.
Ich singe von dem Held, dem grossen Peter Paars,
- 4 *Von seinem wicht'gen Zug von Kallingburg nach Aars.*⁶⁰

Pour renforcer la préparation de la chute, il surtraduit même au premier hémistiche du v. 4 « *en rejse* » en « *seinem wicht'gen Zug* [son important voyage] ». Cette notation géographique devait parler aux Allemands du Nord voisins du Holstein (Hamburg, Brême ou Kiel), mais on peut effectivement douter qu'un Bavarois ou un Frison la comprenne d'emblée.



La proposition met ainsi en place l'action (le voyage), son héros (*Peder Paars*), son caractère héroïcomique et ce qui va être un procédé dominant de la diction holbergienne : la chute brève qui arrache le voile poétique jeté sur la réalité et offre à la lecture une forme de polyrythmie où se superposent une ample symétrie (rythme pair des distiques d'alexandrins ou des hémistiches parallèles) et un déséquilibre burlesque

⁵⁹ Cf. *LHS* : « Epistola 447 », *Epistler* (1754), t. V, p. 115.

⁶⁰ Ludvig Holberg, *Peter Paars. Ein komisches Heldengedicht*, trad. J. A. S. K. D. C. [Johann Adolf Scheibe], Leipzig, Franz Christian Mumme, 1750, p. 9.

(cadence mineur des chutes grotesques). Les fonctions de programmation et d'embrayage stylistique se retrouvent là efficacement concentrées.

3.2. Invocations : le personnage-inspirateur et la Muse menteuse

À l'efficace concision de la proposition répond une très longue invocation (vv. 5-36). Si l'on s'en tient aux signaux topiques de l'invocation (apostrophe à la divinité + impératif), on peut clairement en repérer deux. La construction parallèle des vv. 5 et 31 souligne immanquablement ce dédoublement de l'invocation : répétition insistante, à l'attaque et à l'hémistiche, de l'impératif « *sig* [dis] » ; en revanche, la divinité invoquée change : au v. 5, c'est *Avind* (l'Envie), personnage du poème ; au v. 31, la Muse topique. Plus qu'un supplément (comme chez Despréaux : « Et toi, fameux héros », v. 13) ou une simple relance de l'invocation (comme chez Pope : « Oh say », v. 9), c'est ici à un dédoublement du *locus* de l'invocation que procède Holberg.

3.2.1. Première invocation : le personnage-inspirateur

Le poète s'adresse, dans sa première invocation (vv. 5-30), à *Avind*, la divinité antagoniste du poème. Cette invocation est composée de deux segments clairement délimités. Le premier (vv. 5-22) se clôt sur une parodie, explicitement signalée par une note, du même v. 11 de l'*Énéïde* (« *Tantæne cælestibus...* ») que chez Despréaux ou Pope. Cette parodie joue aussi, chez Holberg, un rôle de démarcation. Après cette pause, le second segment (vv. 23-30) commence par une relance de l'apostrophe (« *Men Avind* »). Entre ces deux segments, la modalité énonciative change : interrogative dans le premier, affirmative dans le second.

Despréaux et Pope se sont déjà adressés à leurs personnages : le premier à un Lamoignon-Ariste, aux vertus duquel la partie héroïque du poème rend hommage ; le second à Belinda-Arabella. Ces héros-lecteurs sont aussi des inspireurs, et ces dédicaces sont des invocations indirectes ; le fait qu'ils appartiennent aux deux mondes (social et fictif) où évolue le poète sert à négocier les rapports entre la fiction et la réalité. Le procédé de Holberg ressemble à ces solutions (le poète de *Peder Paars* s'adresse bien à un de ses personnages), mais s'en distingue aussi. La métalepse ne vise pas, ici, à faire rentrer un personnage réel (Lamoignon, Caryll, Arabella) dans le poème : elle vise, au contraire, à tirer l'énonciation poétique vers l'irréalité de la fiction. Si *Avind* est la personnification d'un

vice qui existe bien en réalité, l'envie et la jalousie n'existent pas dans le monde social de la même façon que Lamoignon ou Arabella Fermor. En s'adressant directement à elle pour s'interroger sur le motif de ses actions, Holberg rentre de plain-pied dans la fiction.

Les références à *l'Iliade*, *l'Énéide* et *Don Quichotte* (vv. 11-14) confirment ce détachement du réel : c'est ici une énonciation livresque et lucianesque qui se met en place. Est-ce une énonciation romanesque ? Elle souligne explicitement la non-épicité du héros, à la fois vis-à-vis d'authentiques héros épiques (l'Ulysse-stratège de *l'Iliade* et Énée) et de la soif d'héroïsme de Don Quichotte (qui se veut héros malgré ses ridicules). Qu'on ne s'attende donc pas à lire une « anti-épopée » comme on lit chez Cervantès un « anti-roman de chevalerie », ou une chevalerie au second degré : Peder Paars, avec son nom bourgeois, est bien davantage dans la position du Gil Blas de Lesage – c'est un aventurier malgré lui.

D'une façon coutumière, cette invocation poursuit la proposition sur un mode argumentatif et étiologique. Le v. 8 explicite l'obscurité (non-héroïque) de Peder Paars ; le v. 15 précise, pour les lecteurs peu familiers du Kattegat, que de Kallundbog à Aars (v. 4), c'est « *nogle miles færð* [l'affaire de quelques miles] » (que Scheibe ne rend d'ailleurs pas, traduisant cet hémistiche « *Und daß er zu ihr fährt* [et qu'il vogue vers elle]⁶¹ »). Holberg, comme Pope avant lui, insiste sur la ténuité de son sujet : par la comparaison avec les héros (négation *ej* vv. 11, 13), et par l'affirmation de la modestie (« *ikkun* [seulement] », v. 15) des ambitions de Paars. Celles-ci occupent un espace social et religieux bien défini : Dorothea est la « fiancée [*fæstemø*] » (v. 14) de Paars. Le rapprochement du projet amoureux et de la description du détroit au v. 15 évoque immanquablement (et d'autant plus qu'on sait l'amour de Holberg pour Ovide) Héro et Léandre. Mais l'hypotexte possible est, comme *l'Énéide* ou *Don Quichotte*, trompeur : il n'y a aucune « raison [*årsag*] » (v. 9) pour que Peder et Dorothea soient des amants maudits.

Si ce premier temps est composé quasi-uniquement de questions, c'est donc autant pour demander les causes que pour rendre compte de leur nature arbitraire : c'est une idée qui est soudain passée par la tête d'Avind (« *Hvor kom det dig i sinde* », v. 6 : « d'où t'a pris », littéralement « d'où t'es venu en tête »). Face à la disproportion de la cause et de la conséquence (vv. 15-16), le poète manifeste son incrédulité. C'est une manière de mettre en scène l'arbitraire d'une décision poétique, le fait que l'épopée du bon bourgeois Paars soit,

⁶¹ Peter Paars, *op. cit.*, p. 10.

comme le *Lutrin* ou le *Lock*, construite « sur rien » (ou alors vraiment très « peu de matière »). Mais cette incrédulité est autorisée par une source prestigieuse : le vers de Virgile parodié au v. 22. Après la période interrogative qui se construit par accumulation de circonstances (anaphore de *nu*) aux vv. 17-21, le vers parodique clôt le système rimique en une cadence mineure sentencieuse, définitive et autorisée – l'hypotexte virgilien se doublant d'un écho de Despréaux (« *galde* » est le « fiel » du v. 12 du *Lutrin*⁶²). À la curiosité normale du poète au début du récit se superpose une mise à distance dubitative et incrédule, interprétation moderne de l'attitude de Virgile qui exprimait déjà ses doutes devant l'amertume de Junon.



À ces interrogations, la relance du v. 23 (« *Men Avind* ») n'apporte pas de réponse directe : c'est la tâche du récit lui-même. C'est en réalité plus une extension de la proposition : superposition des deux *loci* rendue possible par l'identité entre la déesse inspiratrice (la « déesse maligne [*vanartige gudinde*] » du v. 5) et l'actrice du plan merveilleux. Le poète révèle ainsi le terme de l'action : malgré l'opposition arbitraire d'Avind (« *du fik din vilje frem* », v. 23), Paars revient « chez lui [*hjem*] » (v. 24). Quoique prosaïque, l'expression évoque inmanquablement le retour d'Ulysse, ce *νόστος* (*Odyssée*, ch. I, v. 5) qui, combiné aux angoisses (*ἄλγεια*, v. 4), définit la nostalgie qui imprègne le héros homérique⁶³. Est-ce une citation burlesque ?

Le doute est permis, car si le rapprochement semble comique, le passage est étonnamment sérieux, et le poète adopte, pour expliquer la frustration des sombres desseins d'Avind, un ton moralisateur et sentencieux. Il ne raconte plus, mais passe au présent gnominique pour livrer la morale du récit épique, dont il souligne la valeur didactique (« *af sligt exempel lære* [apprendre d'un tel exemple] », v. 26) : une lecture allégorique à la Le Bossu est ici définitivement prévue. Cette morale est que l'adversité est formatrice – ce qui vaut, comme le soulignent Voltaire et La Beaumelle, même pour les rois. Les vv. 26-29 présentent sur cette idée trois variations en forme de proverbes, avec notamment un rejet emphatique du mot « *ære* [les honneurs] » en tête du v. 28. Au v. 25,

⁶² « *Galde* » traduit exactement « fiel » selon Chamereau. Un lecteur très classique comme Scheibe traduit le vers sérieusement, et remplace l'humeur par les feux de la colère : « *Kannst eine Göttin sein, die solcher Zorn entbrennet?* » (*Peter Paars, op. cit.*, p. 10, v. 22).

⁶³ Homère, *Odyssée*, trad. Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2012, t. I, pp. 2-3.

Paars recevait les mêmes « honneurs [*ære*] » d'un bon peuple (« *folk* ») aussi peu héroïque que lui. Pourtant, le poète adopte le ton sentencieux de la sagesse populaire (le « fouet [*riwet*] » du v. 29) pour exprimer sérieusement une morale de l'endurance⁶⁴. Moins qu'à une dégradation de l'héroïque, on assiste dans cet exposé de l'« âme » de la fable de *Peder Paars* à un ennoblissement du trivial. Celui-ci est explicité clairement quand le poète, après avoir accumulé les sentences proverbiales, présente son personnage comme un cas exemplaire de cette vérité : souvent, cette adversité fait un Ulysse d'un Peder Paars (v. 30). Holberg là ne remet pas seulement les noms : il présente les épreuves de Paars comme qualifiantes, et susceptibles de vraiment faire de Paars un analogue moderne d'Ulysse. Peder Paars atteint, quoique de manière bourgeoise et provinciale, une vertu que la satire, sous ses sarcasmes, désigne rigidement ; le sérieux moral de Holberg est là difficilement contestable.

3.2.2. *Seconde invocation : mensonges poétiques*

Une fois établi que la satire de la jalousie est, sérieusement, l'objet moral du poème, le poète invoque la Muse. Il lui demande deux choses : des explications étiologiques, qui recourent celles de la première invocation (« *hvorledes* », v. 31) ; et de peindre avec « des couleurs véritables [*rette farbe*] » (v. 33). Cette Muse est aussi topique que possible : c'est l'invention poétique qui, dans le sillage d'Homère, sert aux poètes de prétexte pour leurs mensonges : si Hans Mikkelsen est l'auteur du poème, il n'est pas « *en poet* » (v. 35). Le « vrai poétique » selon Holberg est l'opposé des débordements merveilleux de la licence poétique : c'est une poésie sans licence, réaliste, strictement contenue dans les bornes du possible. À la fictionalisation opérée par l'apostrophe à Avind et à l'intertextualité lucianesque succède un retour juvénalien à la réalité, dont la poésie doit être l'expression critique. Et la première chose à critiquer, c'est la Muse homérique et son invraisemblable inventivité.



En parlant d'abord à Avind, le poète a affirmé la dimension allégorique, morale et référentielle, de son poème : en s'enfermant dans le dialogue avec un personnage de sa

⁶⁴ Les notes de *LHS* ne signalent pas le v. 29 comme la paraphrase d'un dicton, et le *Dictionnaire des proverbes danois* de 1757 ne recense pas d'expression équivalente. La valeur pédagogique de l'adversité est cependant un lieu commun de morale néo-stoïcienne, et celle des verges une maxime de la pédagogie : le *Dictionnaire* recense, par exemple, le dicton « *ris gør barnet vis*, la verge rend l'enfant sage » (Anon., *Ordbog over danske ordsprog. Dictionnaire des proverbes danois, traduits en français*, Copenhague, Ludolphe-Henri Lillie, 1757, p. 478).

fiction, il met en avant la cohérence interne de son récit. En se tournant seulement après vers la Muse, il met à distance les ornements de la poésie, et se proclame en un sens peu poète. L'antiphrase juvénalienne souligne le caractère satirique du poème : Paars et ses affidés, comme les citoyens d'Anholt, feront rire ; mais il y a derrière une lecture à plus haut sens, sur le modèle de celle qu'Avind elle-même devrait retirer de ses aventures. Des mésaventures comiques de Peder Paars sort une morale de l'endurance et de la fermeté dans les dangers. Batteux reprochait à l'allégorisme de Le Bossu de limiter le sens de l'épopée à une maxime, de rabaisser l'admiration à une sagesse juste peut-être, mais banale et connue. Holberg semble anticiper la conséquence : l'épopée s'abaisse au niveau d'un bourgeois pour révéler une sagesse des peuples. Plutôt qu'un héroïsme qui n'est plus d'aujourd'hui, l'épopée dépeindra donc, avec toutes ses couleurs, mais davantage de vérité que d'habitude, les combats de la vertu des gens ordinaires.

3.3. Récit

Le récit commence en reprenant, quasi-littéralement, des éléments de la proposition : un beau jour, Peder Paars décide de voyager (*at tage for/sig*) de Kalundborg à Aars (vv. 3-4/vv. 47-48) pour rendre visite à sa fiancée Dorothea (vv. 14-15/v. 49) : affirmation claire que l'action unique annoncée par la topique inchoative s'engage immédiatement : on vérifie là que, comme le recommande Le Bossu, « la proposition marque où commence l'action⁶⁵ ». Cependant, il faut attendre le v. 50 pour que la parole passe, comme le souhaiterait Aristote, au héros : le poète conserve la parole pour situer l'action. Comme Pope, Holberg met en œuvre au seuil de son récit une logique du retard.

3.3.1. *Retarder le récit : plaisir de la situation initiale*

Son premier élément est une condamnation du luxe typique de la part d'un satiriste, *via* la description d'un âge d'or moderne de modestie et de sobriété, hélas révolu. Placée « *tre år før Kalmarkrig* [trois ans avant la guerre de Kalmar] » (déclenchée en 1611), l'action se situe dans un passé séculaire déjà mythifié. Les corruptions modernes sont, comme elles pouvaient l'être chez Pope, les commodités urbaines d'une société marchande : épices, café et thé ; mais alors que Pope exalte, par le détail du confort moderne, la société urbaine, Holberg lui oppose des valeurs traditionnelles et rurales, que symbolise la rustique

⁶⁵ *Traité*, p. 295.

« bouillie de bière [øllebrod]⁶⁶ ». On repèrera aussi les « façons françaises [*franske moder*] » (v. 42), qui hésitent entre la condamnation sérieuse (celle de l'affectation et du snobisme à la parisienne, aussi dénoncée dans l'*Iter subterraneum*⁶⁷) et l'antiphrase – dans la mesure où l'écriture même de *Peder Paars* ne se conçoit que dans le cadre de ce que La Beaumelle appellera « l'adoption des arts⁶⁸ ».

Autre facteur de retard : une présentation à rallonge du héros qui, insérée aux vv. 46-47, sépare le verbe de la première phrase (« *tog sig* [entreprit] », v. 45) de son complément (« *en kostbar rejse* [un coûteux voyage] », v. 48). Cette insertion génère un suspense grammatical qui en souligne le caractère redondant et irrégulier. Redondant : « *en velbemidlet mand* [un homme bien établi] » (v. 47) redouble « *en velfornemme kræmmer* [un commerçant honorable] » (v. 45). Irrégulier : en présentant les parents de Peder Paars et même son grand-père paternel (« *farfar* », v. 46), le poète remonte *ab ovo* contre la directive explicite d'Horace. Hans Mikkelsen, historien-poète soucieux de précision, insère de force cette généalogie dans sa syntaxe, comme s'il n'arrivait pas à en faire l'économie – n'aboutissant, finalement, qu'à la rendre plus visible.



Quand il prend la parole, Peder Paars se révèle un amoureux distrait, mais cette distraction est la source de son héroïsme : son audace naît du désir de racheter ses oublis. Ce commerçant aisé est coupable mais sincère : *Peder Paars* est, à sa manière, l'épopée d'un brave garçon. Parce que son poème chante un héros obscur et inédit, Holberg le commence moins *in medias res* que par l'exposé d'une situation initiale. Celle-ci est à la fois l'occasion d'une satire topique de la corruption moderne aux accents juvénaliens et d'un jeu avec l'élasticité des règles (et de la phrase danoise) : à côté des déterminations formelles de cette ouverture existe un plaisir digressif de l'écriture, où la dilatation des lieux obligés du poème héroïque par le poète fictif Mikkelsen sert les ambitions satiriques de Holberg.

3.3.2. Début et dénouement : l'inclusion homérique de Peder Paars

⁶⁶ Sorte de porridge de pain noir séché bouilli dans la bière.

⁶⁷ Les Martiniens sont, dans le roman de Holberg, des singes doués de raison, caricature des mondains parisiens, auprès desquels Klim remporte un franc succès en introduisant la mode des perruques.

⁶⁸ Laurent Angliviel de La Beaumelle, *Discours prononcé à l'ouverture des leçons publiques de langue et de belles-lettres françaises*, Copenhague, Imprimerie royale, 1751, pp. 4, 7, 12, 14, etc.

Il reste à envisager, sur la question de ce début du récit poétique, la possibilité de l'inclusion. Celle-ci révèle une forme de pessimisme, qui confirme la sympathie du prélude pour la sagesse des nations. Le dernier tour d'Avind contre Paars (livre IV, ch. III) consiste à le faire poursuivre par un sergent recruteur, « *Niels Korporal* » (v. 3). Les assiduités de Niels valent un procès à Paars, qui finit par pouvoir rentrer chez lui, ruiné par un pot-de-vin :

IV, iii, 458 *Så uformodentlig befriet blev Per Paars*

IV, iii, 459 *og fast som nøgen sig på vejen gav til Aars.*

Ainsi invraisemblablement fut libéré Peder Paars, /et nu comme un ver il reprit son chemin vers Aars.

Ce dénuement s'oppose à la prospérité initiale de Paars comme à celle que leur prudente économie vaut à ses contemporains. D'un bout à l'autre du poème, la situation matérielle du héros est inversée. Il semble là qu'un personnage vertueux d'heureux devienne malheureux, ce qui selon Aristote constitue un dénouement non tragique, « ni pitoyable, ni terrible, mais odieux⁶⁹ ». Le comique de la situation et l'amour de Dorothee (que Paars finit par rejoindre) rachètent en partie ce dénouement grinçant, mais la satire l'emporte là sur l'épopée.

La promesse initiale de la proposition est pourtant tenue : Paars est rentré chez lui, comme Ulysse. Cependant, comme dans le *Lutrin*, cette fin a une *coda* : Paars (toujours comme Ulysse⁷⁰) doit repartir : il est mobilisé (« *da Peder hvervet blev* », l. IV, ch. iii, v. 467). Le poème se clôt ainsi sur l'inquiétude de Dorothea, accablée de mauvais présages qui rappellent les précédentes aventures de son fiancé – son chien gratte furieusement le sol, elle enfile deux bas sur la même jambe, ne parvient pas à épaissir la soupe, etc. (vv. 457-486) : pour finir, « elle sentit que quelque malheur était arrivé à Paars [*Hun mærkede at en ulykke forestod*] » (v. 487 et dernier).

L'épopée recommence, mais bien plus sinistrement. Le récit des démêlés de Paars à Anholt que le lecteur est en train d'achever l'autorise à espérer qu'il ne s'agisse que d'un

⁶⁹ *Poétique*, I453a1 ; *QP*, t. I, l. I, p. 85.

⁷⁰ En vertu de la prophétie de Tirésias (*Odyssée*, chant XI, vv. 119-137), Ulysse devra repartir après avoir repris le contrôle de son royaume et de sa maison ; cf. Jean-Claude Carrière, « La réponse de Tirésias : le dernier voyage et la mort d'Ulysse selon l'*Odyssée* » in Marie-Madeleine Mactoux, Evelyne Geny (éd.), *Mélanges Pierre Lévêque. Tome 6 : Religion*. Besançon, Université de Franche-Comté, « *Annales littéraires de l'Université de Besançon* » n° 463, 1992, pp. 17-44.

recommencement héroïcomique ; mais il est probable, à relire le début, que la guerre de Kalmar ait éclaté, et que Paars soit engagé dans ses ranges. La guerre de Kalmar (1611-1613) est un conflit peu héroïque, dont le prétexte était le refus par la Suède de payer l'*Øresundstold*⁷¹. La guerre est-elle, à ce tarif, plus épique que l'*Odyssee* dans un verre d'eau de Paars, et le bourgeois qui conquiert sa vertu par l'adversité mesquine d'un bourgmestre animé par l'Envie a-t-il finalement moins de valeur que celui qui meurt pour des taxes ? Comme chez Pope, le récit est construit en inclusion : en récupérant certains éléments du début (proposition, ouverture du récit) qu'il réinsère dans le nouveau contexte du dénouement. Cette inclusion est ici porteuse d'un effet négatif, et suggère avec un fatalisme moraliste que la guerre a, depuis longtemps, cessé d'être le lieu de l'héroïsme – et que Paars-Ulysse en incarnait, peut-être, la meilleure (et la seule) forme moderne.



La satire est un genre d'une grande instabilité herméneutique, où identifier précisément la cible de l'antiphrase et de l'ironie peut s'avérer parfois une tâche indécidable. Elle est, en ce sens, opposée à la prise de parole initiale du poète qui a pour but de fixer l'horizon éthique du poème. Dans le prélude de *Peder Paars*, les deux se rejoignent, et désignent un objet qui leur est commun : le combat de la vertu dans le monde moderne. L'épopée bourgeoise, qu'Anne Dacier juge, par définition, impossible, est pour Holberg la seule possible : c'est écrire sur rien (*de nihilo scribendo*), mais avec un horizon moral – quand la guerre, si elle est assurément un sujet épique tout désigné, ne se traduit au niveau moral que par l'oppressante inquiétude d'une Dorothea. Holberg souligne avec insistance dans la première invocation que Paars n'est pas un héros désigné, un conquérant. Plutôt que de voir dans cette médiocrité sociale et morale une marque infamante du burlesque, on peut y lire une *aurea mediocritas* horacienne : en n'étant ni *rex*, ni *dux*, Paars échappe aux *tristia bella* – aux horreurs de la guerre. Si l'ouverture de Paars est évidemment comique, en creux se dessine une vision pessimiste de ce dont l'héroïsme épique est, en réalité, le masque : l'inquiétude des Dorothea, quand leurs fiancés meurent pour leur roi. Peder Paars, au moins, bravait les rigueurs du Kattegat et l'amertume d'Avind par amour.

⁷¹ Impôt danois pour le passage des navires dans l'Øresund, le détroit qui sépare l'île de Sjælland et Copenhague de la Suède. Cf. Ludvig Krabbe, *Histoire de Danemark, des origines jusqu'à 1945*, Copenhague, E. Munksgaard/Paris, C. Klincksieck, 1950, pp. 131-134.

4. DISLOQUER LA TOPIQUE : LA RÉGULARITÉ PARADOXALE DE LA *MYSZEIS*

- i, 1 *Wy, co śpiewacie bohaterów dzieła,
I świat dziwicie cudy rozlicznymi;
Jeśli was stawa ich wielka ujęła,
I praca, którą stali się zacnymi;*
- i, 5 *Pozwólcie nucić to, co przedsięwzięła
Nie Muza, zdjęta duchami wieszczymi,
Ale wierszopis, pracujący w ciszy,
Nie dla rycerzy walecznych, lecz myszy.*
- Cóż kiedy myszy stawnego zrobiły?*
- i, 10 *Rzecz zuchwale krytyk mniej wiadomy:
Próżnym ciężarem i szkodliwym byty;
Zwierząt odrodki, ptód gnuśny, poziomy.
Rzuć tylko okiem na straszne mogiły,
Jeśliś Kruszwickich okolic świadomy;*
- i, 15 *Tam potężnego zbyt nieprzyjaciela,
Zagryzły mężnie księżęcia Popiela.*
- Rozległe pola i żyzne oblewa
Gopto, jezioro wiekopomnie stawne;
Zdobią go cieniem ponadbrzeżne drzewa,*
- i, 20 *Brzozy, topole, buki starodawne.
Ptactwo rozliczne tam schronienie miewa,
I echo wrzaskiem sprawuje zabawne:
Doliny, wzgórki zielone i żywe
Miłą patrzącym czynią perspektywę.*
- i, 25 *Dalej równiny okiem nieprzejrzane,
Im rozleglejsze, milej się wydają;
Łąki rozlicznym kwiatem przyodziane,
Własnym się ktosy ciężarem zginają:
Gaiki, jakby umyślnie sadzane;*
- i, 30 *W chłodzie ich cienia bydłęta igrają:
Pod gęstym krzaczkiem siedząc w milej parze,
Hoży pastuszek nuci na fujarze.*
- Po drugiej stronie jeziora, Kruszwica,
Miasto wspaniałe w struktury rozliczne,*
- i, 35 *Okazatemi gmachami przyświeca:
Wieże się zewsząd wznoszą niebotyczne:
Godna monarchów tak wielkich stolica
Okrasza bardziej te widoki śliczne:*

- Gdziekolwiek wzroku lot bystry przyśpieszy,
i, 40 Wszędzie się zdziwi, wszędzie się ucieszy.*
- W środku jeziora, natury igrzysko,
A jako stara powieść w kraju głosi,
Czarnoksiężniczej sztuki dziwowisko,
Wyspa ozdobna wspaniale się wznosi:*
- Na niej twierdź mocnych straszne widowisko:
i, 45 W szczycie, herb kraju, orzeł się unosi:
Tam znane plemię Krakusa i Leszka,
Sarmatów książę spoczywa i mieszka.*
- Potęgą kraju i przodków zastugi,
i, 50 Popiel odrodny, próżno się nadymał.
Na ulubione spuszczać się stugi,
Płochym letargiem zniewolony drzymał.
Brzydził się jarzmem publicznej usługi,
I wodze rządów słabą ręką trzymał.*
- Mniemał być królem, że mógł rozkazywać,
i, 55 I więcej rokosz nad innych zażywać.*
- i, 56*

¹Vous qui chantez les œuvres des héros/et étonnez le monde par les récits de leurs exploits,/si leur grande réputation vous a captivés,/comme le labeur par lequel ils ont conquis la gloire,/ ⁵permettez qu'on chantonne ce qu'a entrepris/non la muse en proie aux esprits prophétiques,/ mais un rimeur travaillant en silence/non pour les chevaliers valeureux, mais pour les souris.// Qu'ont donc fait les souris de fameux ?/¹⁰demandera, présomptueux, un critique mal informé :/elles ont toujours été un fardeau nuisible et inutile,/avorton parmi les animaux, race paresseuse et terre-à-terre !/Tourne tes regards sur les terribles tombeaux,/si tu connais les environs de Kruszwica ;/¹⁵là, leur trop puissant ennemi,/le prince Popiel, elles l'ont bravement rongé.//Ce sont de vastes champs, et fertiles, qu'arrose/Gopło, lac à l'immortelle renommée ;/les arbres riverains lui offrent leur ombre :/²⁰ce sont d'antiques hêtres, peupliers et bouleaux./Bien des oiseaux trouvent là un abri,/et un écho enjoué résonne de leur vacarme :/les collines et les monts verts et animés/font à qui les regarde une agréable perspective.//²⁵Plus loin des plaines dont l'œil n'aperçoit pas la fin/semblent d'autant plus belles qu'elles sont étendues ;/des prés recouverts de fleurs innombrables,/les blés plient sous leur propre poids,/des bosquets qui semblent disposés à dessein,/³⁰et dans la fraîcheur de leur ombre s'égaient des troupeaux ;/assis sous d'épaisses frondaisons, d'un doux souffle/un beau berger joue de sa musette.//De l'autre côté du lac – Kruszwica,/ville majestueuse aux innombrables édifices,/³⁵resplendissante d'éclatants monument ;/des tours partout s'élèvent jusqu'au ciel ;/digne de si grands monarques, cette capitale/embellit encore ce délicieux spectacle./Où que volent nos regards empressés,/⁴⁰partout ils s'étonnent, partout ils sont charmés.//Au milieu du lac, jouet de la nature,/et comme le prétend une vieille légende du pays,/produit remarquable de la nécromancie,/une île magnifique s'élève, majestueuse./⁴⁵Dans l'île, terribles à voir, de puissants bastions/se dresse, et au sommet l'aigle, blason du pays./Là le valeureux descendant de Krak et de Leszek,/le prince des Sarmates, réside.//De

son pouvoir sur le pays, et du mérite de ses ancêtres/⁵⁰Popiel leur descendant se flattait vainement./S'abandonnant à ses serviteurs favoris,/esclave d'une léthargie irréfléchie, il sommeillait./Ses devoirs publics lui répugnaient,/et il tenait les rênes du gouvernement d'une main faible./⁵⁵Il se souvenait d'être roi pour régenter son monde/⁵⁶et jouir de plus grands plaisirs que les autres.



Si l'entrée en matière de la *Myszeis* est particulièrement longue, ce n'est pas à cause d'une supplémentation de la topique inchoative (comme chez Despréaux ou Pope) ou de sa segmentation (comme chez Holberg). Le prélude épique proprement dit n'occupe que les deux premières octaves et est ainsi canoniquement bref ; en revanche, le récit démarre très lentement : l'antagoniste Popiel n'apparaît qu'au v. 50. Il y a là un retard, qui est à un tout autre niveau que celui de Pope ou de Holberg : le récit tarde, et est précédé d'une longue description qui constitue un « tableau épique », une hypotypose de la campagne polonaise. Ce retard dans l'ouverture du récit est profondément lié au traitement de la topique inchoative, que Krasicki soumet à une véritable dislocation : tout en retenant nombre d'éléments reconnaissables, il innove radicalement – mais cette innovation, au contraire de celle voulue par Voltaire, est davantage une adoption des règles qu'une tentative de réforme : l'ouverture de la *Myszeis* est ainsi d'une régularité paradoxale ; comme le souligne Roman Dąbrowski, c'est en s'enracinant dans la tradition épique classique que Krasicki innove⁷². Le commentaire du texte polonais sera ici complété par des références à la traduction française qu'en a esquissée Krasicki lui-même, et qu'on a retrouvé dans ses papiers⁷³ : le retour du poète sur son texte met en lumière certains de ses aspects les plus déterminants.

4.1. Octave 1 : anti-invocation et inscription

4.1.1. La société des poètes épiques

Le premier mot du poème détourne déjà la topique : il n'a de l'invocation qu'il semble introduire que la forme de l'apostrophe (« *Wy co* [Vous qui] », v. 1). Le poète ne s'adresse pas à une divinité, mais aux poètes épiques qui « chante[nt] les hauts faits des héros (v. 1)

⁷² « Z perspektywy późniejszej historii literatury Myszeida, będąc dziełem mocno zakorzenionym w tradycji, okazują się więc zaskakująco nowatorska » ; Roman Dąbrowski, *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków, Księgarnia akademicka, 2004, p. 139.

⁷³ *Poematy*, pp. 368-369.

et « étonnent le monde par des miracles » (v. 2) : ses collègues en poésie. La manière dont Krasicki conçoit la tâche du poète épique dans cette apostrophe est déjà celle qu'il développera dans *O rymotwórstwie i rymotwórcach* (*Sur la poésie et les poètes*, †1801) :

Prawidła wiersza bobaterskiego w powszechności te są: naprzód, iżby rzecz obwieszczający wyrażał zadziwienie powieścią swoją; iżby jedną osobę wziął na cel pierwszy, i nad to najszczególniej się zastawiał, tak jak wystawuje Homer w Iliadzie Achillesa, w Odysei Uliśsa. Osoba, która za cel bierze, ma być godna uwielbienia osobliwego, i drugiej znamienitszej nad nią, iżby w dziele nie było.⁷⁴

Les règles du poèmes épiques sont en général celles-ci : en premier lieu, que qu'en traitant son sujet on fasse par son récit sentir l'émerveillement ; que l'on prenne une seule personne comme matière, et que l'on en parle dans tous les détails, comme Homère fait d'Achille dans *l'Iliade*, ou d'Ulysse dans *l'Odyssée*. La personne que l'on prend pour matière doit être digne d'une admiration particulière, et qu'il n'y en ait pas dans l'œuvre de plus notable qu'elle !

Si l'insistance sur la personne du héros peut rappeler l'historicisme que Voltaire introduit dans l'épopée, le propos de Krasicki est en réalité bien plus proche de celui de Batteux. Certes, Krasicki semble exiger une « unité de héros⁷⁵ » qui n'est pas, pour l'abbé, une règle fondamentale ; mais il le rejoint sur l'idée que « l'épopée fait naître l'admiration⁷⁶ » avant tout « par le récit [*powieścią swoją*] ». L'intérêt du sujet tient à l'art du poète en sa narration, et pas seulement à l'intérêt du sujet ou du héros. Les poètes épiques sont aini *attachés* (« *was ujęta* », v. 3) à la « gloire [*śława*] » (v. 3) et aux « travaux [*praca*] » (v. 4) héroïques, le verbe *ująć* devant s'entendre comme *attacher* chez Despréaux (par exemple dans « C'est là ce qui surprend, frappe, saisit, attache⁷⁷ »). Les verbes « *śpiewacie* [chantez] » (v. 1), « *dziwicie* » (v. 2) sont au présent : les poètes canoniques anciens et modernes auxquels s'adresse Krasicki constituent une société synchronique, qui traverse le temps et l'espace. C'est donc à ces illustres prédécesseurs que le poète de la *Myszeis* demande l'autorisation (« *pozwólcie* [daignez] », v. 5) de présenter son ouvrage. Ce n'est pas acquis, car le poème, tel que le poète le présente, n'a pas grand'chose d'épique : moins, dans cette première strophe, par son sujet, que par ses mœurs – son *éthos* poétique.

4.1.2. La marginalité du wierszopis

⁷⁴ RiR, p. 10-11.

⁷⁵ CBL (1753), t. II, p. 21.

⁷⁶ Idem, p. 11.

⁷⁷ Nicolas Boileau-Despréaux, *Art poétique*, chant III, v. 188 ; ÉAPL, p. 101.

Le poète de la *Myszeis* n'est pas un barde : c'est un « *wierszopis* » (v. 7), littéralement un *écrivain-de-vers* ; dans ce contexte, on le traduirait volontiers par *rimailleur*. Pourtant, dans l'invocation du chant III, ce terme est appliqué à Homère : l'écho, rétrospectivement, souligne le contraste entre les deux invocations.

Les collègues épiques auxquels s'adresse Krasicki sont créateurs, portés par des « esprits prophétiques [*duchami wieszczymi*] » (v. 6) ; quant à lui, il place son entreprise (« *przedsięwzięta* ») sous le signe de la non-inspiration, en niant en tête du v. 6 l'apport de la muse (« *Nie Muza* »). Loin des fracas héroïques des quatre premiers vers, il « travaille dans le silence [*pracujący w ciszy*] » (v. 7) : ce n'est plus, comme chez Holberg, le héros qui est obscur, mais le poète lui-même. Krasicki écrit l'anti-invocation par excellence, c'est-à-dire, en somme, la version pratique de la description du travail poétique comme création humaine.

Dépourvu de l'appui de la Muse, le poète de la *Myszeis* ne chante pas comme les autres. Quand, pour parler de leur chant, il emploie le verbe *śpiewać*, il emploie pour parler de lui-même *nucić*. Si les deux, selon Trotz, signifient « chanter, faire des vers », le premier est consacré par l'usage à la poésie épique (lui ou d'autres construits sur la même racine, comme *opiewać*), quand le second correspond davantage à notre *chantonner* : le premier est étymologiquement lié à la *pieśń*, le *chant* épique, quand Trotz cite en exemple du second « *wesołe nuci piosenki* [il chante des chansons joyeuses] » – des ritournelles populaires ou pastorales. L'épître dédicatoire de la *Sztuka rymotwórcza* de Dmochowski enregistrera, en 1788, ces usages topiques des deux verbes :

*Czy śpiewa królów przeważne sprawy
Odgłosem trąby lub dźwiękiem lutnie,
Czyli na dudce nuci murawy
[...]*

*Zawsze się w pewnych zamyka szrankach,
Aby do rzeczy wydal dźwięk sfornie...⁷⁸*

Qu'il *chante* les affaires importantes des rois/aux échos de la trompette ou au son du luth,/ou *chante* les prés sur la flûte,/ou se lamente tristement sur la vielle – toujours il est renfermé dans un ordre sûr, pour donner à son sujet les sons qui conviennent...

L'inversion radicale des attendus réguliers de l'invocation épique font de la première octave de la *Myszeis* le lieu d'une instabilité générique. Le poète semble se tromper de genre : ses

⁷⁸ SR, p. 359.

mœurs sont bien davantage celles du poète pastoral. C'est ainsi qu'il renonce à chanter « les valeureux chevaliers [*rycerzów walecznych*] » au profit des « souris [*myszy*] ». (v. 8) : ce dernier vers de la strophe, avec le mot-titre à l'hémistiche, est définitivement une inscription épique. Mais s'il y a des souris à la campagne, on attendait plutôt des moutons ou des bergères après une telle ouverture : le poète augment encore la confusion générique.



L'autotraduction de Krasicki confirme cette lecture, et en accentue au passage quelques traits :

Vous qui célébrez les héros et la gloire immortelle de leurs exploits, permettez-moi d'élever une faible voix dans l'ombre du silence. Le feu divin est pour les Homères, un poète simple et timide ne tire de sa musette que des tons doux et faciles. Que d'autres exaltent les hommes ; moi je chanterai les rats.⁷⁹

Le poète, muni là d'une « musette », adopte explicitement le registre pastoral. Ses collègues sont maintenant désignés par une antonomase flatteuse : « les Homères », qui les érige au rang de maîtres de l'invention, alors que le poète des « rats » est dévalorisé par des surtraductions : « *nucić* » devient « élever une faible voix », « *ciszy* [le silence] » est redoublé de l'« ombre », la modestie de technicien du « *wierszopis* » est doublement traduit en « simple et timide », dont l'œuvre est « facile ». Notre poète a, en français, l'humilité emphatique : conséquence, peut-être, du passage dans une langue de culture internationale qui est un potentiel vecteur de rayonnement dans la République littéraire.

Quoique l'ouverture de la *Myśzeis* soit une anti-invocation, elle remplit le rôle fonctionnel du topos : mettre en scène l'émergence de la parole épique. Dans le *Lutrin*, le *Lock* et *Peder Paars*, c'est le sujet qui est disqualifiant : le poète embouche la trompette héroïque pour chanter des bagatelles, et la mixité héroïcomique naît de cette confrontation. Ici, au contraire, la modestie du poète est en conformité avec la médiocrité de l'objet qu'il annonce ; et si le poète pêche contre les mœurs que lui prescrivent Aristote et Horace, c'est par l'excès inverse de celui qu'ils dénoncent. Comme celles de *Peder Paars* ou de la *Henriade*, cette invocation est métatextuelle, et vise à distinguer le poème de ses prédécesseurs. La non-Muse de Krasicki représente une sérieuse économie de moyens par rapport à la Vérité que Voltaire est obligé de défendre contre la tradition de la fable ou la Muse que Hans Mikkelsen engage à ne pas trop enjoliver. Le poète est seul face à son sujet : qui pourrait

⁷⁹ *Poematy*, p. 368.

l'accuser de n'être pas réaliste ? Et n'invokant aucune divinité, il ne saurait préjuger de son propre talent sans contrevenir à la règle éthique de modestie. Ses mœurs, en somme, sont régulières ; et la Muse se trouve finalement davantage dans son poème que dans celui de Voltaire : là commence la régularité paradoxale de la *Myszeis*.

4.2. Octave 2 : proposition régulière

Le lecteur de poèmes héroïcomiques commence à être habitué à ce que la proposition du poème formule l'apologie d'un sujet trivial qui est, chez Pope notamment, un facteur paradoxal de régularité. Krasicki reprend donc le procédé, mais l'enrichit d'une nouvelle ressource cohérente avec sa contre-invocation : la prosopopée du critique.

Dans la topique inchoative, le poète a la parole. S'il est entendu qu'il doit la céder rapidement (idéalement à un personnage), il n'est pas censé se dédoubler dans cette topique même, qui est dans la fiction le lieu de son échauffement au contact de la Muse, et dans la pratique celui de la construction de son ascendant rhétorique sur son public. Mais le poète de la *Myszeis* ne s'est pas du tout engagé dans cette voie, et a même demandé la permission de parler : il n'est pas si étonnant qu'un interlocuteur tente de la lui refuser. Au lieu de devenir, par le pouvoir performatif de l'invocation, détenteur d'une parole supérieurement autorisée et de concentrer en sa personne la parole humaine et celle des dieux, le poète de la *Myszeis* se dédouble par la prosopopée, « figure de rhétorique par laquelle l'orateur introduit dans son discours une personne feinte [...] qu'il fait parler ou agir⁸⁰ ».

La « personne feinte » n'est pas un des poètes épiques apostrophés dans la première octave : le poète ne contredit pas sa modestie en leur prêtant sa parole ; c'est un « critique mal informé [*krytyk mniej wiadomy*] » (v. 10). Après l'inscription du v. 8, cette qualification vient confirmer le caractère de faux mémorable du récit de la *Myszeis* : comme l'obscurité de Peder Paars, celle des souris polonaises est indue. L'impertinence (« *zuchwale* », v. 10) du critique transparaît dans la suite de son discours : les vv. 11-12, à l'exception d'un verbe et d'une conjonction, ne contiennent que des noms et adjectifs péjoratifs : l'accumulation se fait invective.

Le poète reprend la parole pour la seconde moitié de l'octave. Après l'accablante tirade du critique, son ton est plus assuré : il répond à l'insulte par l'exhortation (« *Rzuc*

⁸⁰ Académie (1698-1835).

tylko okiem [Tourne seulement tes regards] » (v. 13) et un appel à l'expérience ou perçe, pour l'ignare, une pointe de condescendance (manifestée par l'écho qu'offre à la rime du v. 14 « *świadomy* [familier] » au « *mniej wiadomy* [mal informé] » du v. 10). Dans le distique final en rimes plates, il atteint un ton ample que traduit l'hyperbate : il sépare pour les faire rimer « ennemi [*nieprzyjaciela*] », qui désigne la fonction actancielle d'opposant guerrier essentielle au récit épique, et son apposition « *książęcia Popiela* [le prince Popiel] » (v. 16), par laquelle il remet les noms, marquant ainsi la césure du dernier hendécasyllabe pour terminer la strophe de proposition sur une cadence majeure en forme de *codā* syntaxique.

C'est l'adversité du critique qui a rendu notre poète épique : il trouve la langue des dieux pour défendre son sujet. On vit ainsi le retour aux vv. 13-16 du vocabulaire héroïque : « *straszne* [terrible] », qui annonce un objet sublime ; le superlatif « *zbyt potężnego nieprzyjaciela* [trop puissant ennemi] », qui par transitivité grandit le héros à travers son opposant, l'adverbe « *mężnie* [bravement] », le titre princier. Parmi ces termes héroïques, le verbe « *zagryzły* [mordillèrent, grignotèrent jusqu'au bout] » transpose la victoire héroïque à la hauteur du peuple souriquois : en retrouvant les ressources du style héroïque, le poète devient héroïcomique – car son sujet ne s'est pas agrandi avec lui.



Krasicki autotraducteur privilégie la dimension héroïque de son texte. En effet, il supprime en français l'essentiel de l'invective du critique, qui était prétexte à l'inclusion de nombreux mots bas dans le texte :

« Les rats ? » s'écrie un critique sévère. « Quelle est leur célébrité ? depuis quand ose-t-on nommer sur le Parnasse le rebut des animaux ? » Jetez un coup d'œil sur les environs de Kruszwica, les tombes éparses sur ses champs sont d'éternels monuments de leur gloire. C'est dans ces plages à jamais mémorables que leurs dents meurtrières dévorèrent le plus redoutable de leurs ennemis : Popiel souverain des Sarmates.⁸¹

Il multiplie, en revanche, les termes héroïques : les « tombes », de simplement « *straszne* », deviennent d'« éternels monuments » de « gloire » : la traduction s'enrichit en « beautés poétiques » ; de même, « *tam* [là] » est glosé en « plages à jamais mémorables ». Le verbe « *zagryzły*/dévorèrent » est augmenté d'un sujet interne avec épithète de nature (« leurs dents meurtrières »), procédé fort noble. Face au lecteur francophone potentiel, le poète souligne à la fois l'intérêt de son objet et sa maîtrise de la tonalité épique.

⁸¹ *Poematy*, p. 368.

La proposition fixe, avec pompe et sans ambiguïté, le terme de l'action. Elle arrive à l'issue d'une contestation de la parole poétique qui est le véritable déclencheur du feu poétique : le poète défend l'épicité de son sujet face au dédain du critique. La mixité héroïcomique du v. 16 découle ainsi explicitement d'une confrontation entre les exigences de la régularité (« le Parnasse », dit Krasicki autotraducteur, c'est-à-dire le tribunal arbitral de la critique) et le sujet que le poète a annoncé dans l'inscription. La proposition est comme retardée par l'objection critique, mais elle y gagne : elle apparaît, dans sa pompe héroïcomique, comme la synthèse entre les exigences de la tradition et les ambitions, limitées mais patriotes, du poète moderne.

4.3. *Et in Arcadia ego*. Quand l'épopée commence par un tableau pastoral

Pourtant, après cette affirmation de soi et de son sujet, le poète ne lance pas son récit *in medias res*, pour commencer à tenir régulièrement sa promesse de fournir une épopée malgré la critique. Il ne lance d'ailleurs pas son récit du tout : au récit au passé succède au une description au présent (« *rozlewa* », v. 17 sqq.), et à l'ample cadence ménagée par l'hyperbate succède la fluidité permise par le rejet de « *Gopto* » au v. 18. Si la gloire immortelle (« *wiekopomnie stawne* », v. 17) du lac est liée à la guerre terrible dont il vient d'être question, elle semble plus découler ici de la beauté des paysages qu'il abreuve et que le poète détaille.

Les octaves 3 à 6 (vv. 19-48) sont ainsi un tableau épique (*obraz*) qui retarde, à une échelle autrement plus grande que chez Pope ou même Holberg, l'entrée dans le récit d'un de ses personnages (Popiel n'apparaît qu'au v. 48, et est nommé au v. 49). Avant son entrée, le poète développe une hypotypose quasi-cinématographique : plan d'ensemble sur le lac et ses alentours (vv. 17-32), avec inserts pour les détails (espèces d'arbres, v. 20 ; les épis lourds, v. 28, le berger, v. 32), et en fond sonore le chant des oiseaux (vv. 21-22) ; *travelling* vers l'autre rive (v. 33), et panorama urbain de la noble ville de Kruszwica ; retour enfin au milieu du lac lui-même (v. 41), *zoom* avant sur la forteresse dans laquelle la caméra finit par rentrer pour offrir la vision de Popiel (vv. 45-48). Alors le récit commence, comme la *Henriade*, dans un règne chancelant – le parallèle étant signalé par une parodie, au v. 54 (« *I wodze rządów słabą ręką trzymał* »), du v. 22 de la *Henriade* (« De l'État ébranlé laissaient flotter les rênes »).

Si notre expérience de spectateur de cinéma nous a habitués à ces ouvertures panoramiques, elle détonne dans l'épopée telle que la prévoie la poétique classique. Le paysage peut se saisir d'un coup d'œil, mais sa description poétique, nécessairement linéaire, prend du temps de lecture et de la place sur la page. Le tableau qu'offre Krasicki n'est pas une scène active comme le serait une tempête : c'est, dans les termes de Dmochowski, un lieu où le lecteur peut se reposer – même si, dans la disposition du poème, ce repos vient à contretemps : rien n'a en effet commencé. En termes de disposition, difficile de savoir si cette description est à assigner au récit (un début brillant d'irrégularité⁸²) ou à la topique inchoative (comme supplément dilatoire). Cette instabilité dispositive, source d'une indécision dans le rythme de la lecture, est l'une des forces de ce début.

4.3.1. *Un supplément inchoatif ?*

Cette description se rattache d'abord à la proposition, pour deux raisons. Premièrement, elle contient des éléments proleptiques. Kruszwica et l'île de Gopło sont l'un des principaux lieux de l'action : leur description plante une fois pour toutes le décor. La ville de Kruszwica est décrite en termes épiques (Krasicki autotraducteur paraphrase : ses « hautes tours semblaient menacer les cieux⁸³ »).

Deuxièmement, elle esquisse, discrètement mais immanquablement le merveilleux du poème. Celui-ci emprunte, plutôt qu'à la Fable, aux superstitions vernaculaires, soit aux « vieux contes du pays [*stara powieść w kraju*] » liés à l'oralité populaire (« *głosi* », v. 42). Cette *vox populi* explique le monde (le merveilleux a là une fonction étimologique) par la sorcellerie : l'île de Gopło serait « *czarnoksiężniczej sztuki dziwowisko* [une merveille de l'art nécromantique] » (v. 43). Trotz ne glose guère *dziwowisko* que par « spectacle » (ce qui s'offre spontanément à la vue ou que l'on met en scène pour le regard), mais on y reconnaît la racine de l'émerveillement, *dziw*, qui offre un écho au « *dziwicie* [vous étonnez] » du v. 2 : c'est le *mirabile visu* par excellence. Ce réseau d'échos se renforce encore quand Trotz propose comme sens pour *dziw*, outre « merveille, chose étonnante » et « artifice, adresse,

⁸² Un bon comparant serait, en musique, le début du 4^e concerto pour piano de Beethoven (op. 58) : contre la forme standard de l'exposition concertante classique, le piano (a) ouvre le premier mouvement en solo et *piano, dolce* et (b) introduit lui-même le premier thème ; l'orchestre ne rentre (*pianissimo*) que six mesures plus tard pour reprendre le thème.

⁸³ *Poematy*, p. 368.

tour » (de magie), « miracle » : le poète de la *Myśzeń*, finalement, nous étonne aussi « par des miracles [*cuda mi*] » (v. 2). Krasicki traduit lui-même l'expression par « un vestige du pouvoir des enchanteurs⁸⁴ » : un monument (au sens archéologique du terme) des antiquités nationales. Ce merveilleux, qui n'est là que suggéré, sera adopté lors de la rencontre du héros Gryzomir avec une *baba* (vieille sorcière) au chant V : l'épique est contenu en germes dans le paysage de Kruszwica. Krasicki renforce encore cette intrication dans son autotraduction en parlant du « rivage enchanté⁸⁵ » de Gopło, qui renvoie autant à sa douceur arcadienne qu'aux enchanteurs médiévaux.

4.3.2. *Arcadia sarmatica : une pastorale moderne*

Ce n'est pas le moindre paradoxe du passage : ce retard de l'action est programmé par le désir de la faire connaître, et la description découle de l'exhortation du v. 13 à porter le regard vers Kruszwica. Le poète, se laissant facilement emporter par l'amour de son sujet, digresse et, parti pour faire une épopée, entame un églogue. Au seuil du récit s'affirme ainsi une poétique de la digression héritée de l'Arioste⁸⁶.

Entraîné sur les chemins de la pastorale, le poète brosse le tableau d'une Arcadie sarmate. La bucolique polonaise présente une campagne à la fois riante (« *doliny, wzgórki zielone i żywe* [des collines et des monts verts et vivants] », v. 23) et vénérable (« *brzoze, topole, buki starodawne* [d'antiques hêtres, peupliers et bouleaux] » v. 20) : l'antiquité des arbres opère la médiation entre le temps épique de la *fama* (« *Gopło, jezioro wiekopomnie sławne* [lac à l'immortelle renommée] », v. 18), dont il a la permanence, et la simplicité de la pastorale, par son évocation de la nature. La traduction de Krasicki ajoute un surcroît de noblesse : « des saules, des peupliers élevés et des hêtres aussi vieux que le monde ornent son rivage enchanté »... La logique digressive enchaîne à partir de là : des arbres, on passe aux habitants de leurs frondaisons (vv. 21-22), etc.

La touche finale du tableau pastoral est un berger (vv. 31-32, qui apporte une présence humaine à ce tableau de la nature et apprivoise le paysage en y apportant un léger contraste, à la façon des touches rouges que constituent les vêtements des sujets humains au milieu des paysages anglais de John Constable (1776-1837). Ce berger est un quasi-*alter*

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Cf. Roman Dąbrowski, *Poemat heroikomiczny*, op. cit., pp. 110-111.

ego du poète ; à son propos revient le verbe *nucić* (déjà vu au v. 5) : il « joue de son chalumeau [*nuci na fujarze*] » (v. 32). Le parallèle est encore plus évident dans la traduction de Krasicki, où « les sons languissants d'un chalumeau champêtre » répondent aux « tons doux et faciles » de la « musette⁸⁷ » du poète ; mais cette traduction réintroduit aussi la topique de l'amour pastoral (« sous un berceau solitaire l'amoureux berger attendrit sa bergère⁸⁸ ») qui arrête nette la superposition des deux figures (les évêques, même poètes, ne séduisant pas les bergères).

Si le paysage est investi d'une topique arcadienne, il est aussi vu par un œil moderne. Cette Arcadie polonaise tient beaucoup du paysagisme à l'anglaise : on y trouve « des bosquets comme disposés à dessein [*gaiki, jakby umyślnie sadzane*] » (v. 29), une délicieuse perspective comme agencée pour l'œil (« *miłą patrzącym czynią perspektywę* », v. 24) : « les bocages », dit Krasicki autotraducteur, « y semblent plutôt l'ouvrage de l'art que de la nature ». Si c'est une topique de la pastorale de présenter la nature sauvage comme semblant domestiquée (l'Arcadie, le val de Tempé *e.g.*), c'est un souci moderne de présenter la nature domestiquée comme pittoresquement sauvage : la bucolique sarmate porte la marque de cet art paradoxal que révèle son apparente absence et n'est plus, avec le goût anglais des jardins, seulement une vue de poète. Cet art paysager, que Krasicki fait remonter à l'art des jardins chinois, est pour lui le paradigme de l'imitation de la « belle nature » :

Gust terazniejszy angielskim, a raczej chińsko-angielskim ogrodom daje pierwszeństwo: dodałem chińskim, bo stamtąd pierwszy wzór powzięli Angielczycy. Opisy rozmaite krainy tej, rzędem i trwałością sławną, dały poznać sposoby, jakimi Chińczycy swoje ogrodnictwo swoje wznieśli. Nie oddalają się oni od działań przyrodzenia, jak czynili nasi ogrodnicy, wszystkie uświetnienia pod przemyśl kunsztu podciągając: ale starają się przykładać to nieznacznie, czego przyrodzenie używa. W małym przeciągu umieszczają rozmaite widoki, które i dziwią i bawią. Widzimy takowych ogrodów dosyć spore początki, i byleby tylko zapat ogrodnicy nadto się nie zaciekl, uświetnienia zakładaczów byłyby godne, i co do domów, i co do ogrodów, pochwały i naśladowania.⁸⁹

Le goût d'aujourd'hui donne la préférence aux jardins anglais, ou plutôt anglo-chinois – j'ai ajouté *chinois*, parce que c'est de là que les Anglais ont d'abord tiré leurs exemples. Les descriptions de ce pays célèbre par son gouvernement et sa stabilité ont fait connaître les moyens par lesquels les Chinois ont développé leur art des jardins. Ils ne se sont pas écartés

⁸⁷ *Poematy*, p. 396.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ « *Ogrody* », *DIKENZ*, t. VI, pp. 324-325

des ouvrages de la nature, comme ont fait nos jardiniers en rapportant tous leurs efforts à un art industriel : mais ils s'efforcent de reproduire discrètement ce que la nature produit. Ils placent à intervalles rapprochés des vues variées qui étonnent et réjouissent à la fois. Nous voyons les débuts assez conséquents de tels jardins, et si seulement l'enthousiasme horticole ne s'emporte pas, les efforts de ses fondateurs seront dignes, en ce qui concerne les maisons comme les jardins, de louanges et d'imitation.

Le summum de l'art étant son apparente absence, l'art des jardins, qui recrée une nature pittoresque, est l'art imitateur par excellence et le paradigme de l'imitation artistique : c'est la quasi-crédation d'une nature, au sens premier et concret du mot.

Le recueil posthume des *Uwagi (Considérations)* rassemble de petits essais sur des sujets variés. Au sein de cette variété de sujet, on peut distinguer des séries – une disposition signifiante des textes. Ainsi l'*uwaga* su les jardins qu'on vient de citer s'enchaîne-t-elle naturellement avec l'imitation (« *Naśladowanie*⁹⁰ ») ; à l'imitation succède la traduction des ouvrages (« *O tłumaczeniu ksiąg*⁹¹ »), qui a avec elle des parentés structurelles ; et à la traduction, qui permet d'entrer en contact avec la littérature du passé, succède la réflexion sur « les monuments anciens [*O gmachach starożytnych*]⁹² ». L'imitation de la nature et le rapport aux modèles du passé sont ainsi traités en lien les uns avec les autres, dans une synthèse qui tente de dépasser l'opposition dénoncée en 1759 par Edward Young (1683-1765) dans ses *Conjectures on original composition* : « *Imitations are of two kinds: one of nature, one of authors: the first we call originals, and confine the term imitation to the second* [Les imitations sont de deux espèces. L'une imite la nature et c'est ce que nous appelons être original : l'autre imite les auteurs, et c'est à celle-ci qu'il faut borner le nom d'imitation]⁹³ ». Comme le souligne Roland Mortier, Young « est loin de rejeter la tradition aristotélicienne de l'art comme *mimèsis* [:il] y revient explicitement et il réserve sa condamnation à la seule imitation des modèles *littéraires*, dissipant ainsi une confusion longtemps entretenue (par Boileau, par Pope, par Batteux entre autres)⁹⁴ ». Si les *Uwagi*, dans leur parcours théorique,

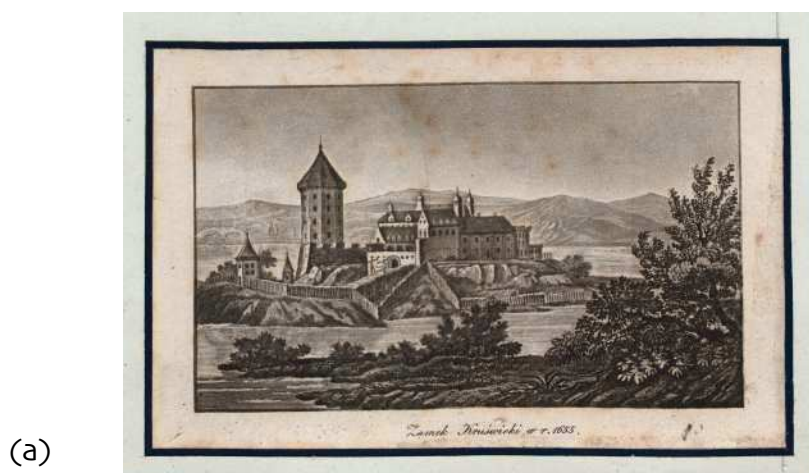
⁹⁰ Idem, pp. 325-328.

⁹¹ Idem, pp. 329-336.

⁹² Idem, pp. 336-342.

⁹³ Edward Young, *Conjectures on original composition*, London, A. Millar, R. & J. Dosley, 1759 pp. 9-10 ; traduction française : *Conjectures sur la composition originale, Œuvres diverses du docteur Young*, trad. Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur, Paris, Le Jay, 1770, t. III, pp. 239-240.

⁹⁴ Roland Mortier, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 77.



.....
 (a) : le lac et l'île de Gopło en 1655 vus depuis Kruszwica, avec le château intact ; dessin d'Erik Dahlbergh (1625-1703) gravé à l'eau-forte par Willem Swidde (ca. 1660-1697) ; (b) des mêmes, l'île après 1657, avec les ruines de la Tour souricière (*Mysia wieża*), en regardant vers Kruszwica : (a) et (b) : date exacte inconnue ; source : Biblioteka Narodowa-Polona.pl. (c) : La tour de Gabrielle dans le parc d'Ermenonville ; gravure de Jean-Gabriel Mérigot (1738-1818) pour Stanislas de Girardin, *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Paris, Mérigot-Gattey-Guyot, 1788, pl. 24 ; source : gallica.bnf.fr / BnF.

pensent cette question, l'ouverture de la *Myśzeiś* en propose un traitement pratique : le poète avoue clairement l'écart qu'il entretient avec ses prédécesseur. Mais il s'agit moins d'autonomie que de redistribution de matériaux topiques : les tableaux sont licites dans l'épopée – celui-ci vient juste à contretemps ; et il y a, après tout, proposition et invocation, quoique inhabituels.



La pastorale de la *Myśzeiś* n'est pas un retard gratuit : elle est l'occasion d'évoquer un nouveau paradigme de l'art imitateur, en important dans la description de Gopło le point de vue du paysagisme contemporain ; c'est dans le texte un relai de la poétique – plus discret que les revendications voltairiennes ou l'intertextualité romanesque de Holberg, mais aussi plus massif.

4.3.3. Fabrique de jardin et anamnèse épique

Au motif de l'Arcadie et à celui du paysagisme se superpose enfin l'élément national, matérialisé par ce que les *Uwagi* appellent un « *gmach starożytny* [monument antique] ». Le château en l'île, dans l'Arcadie paysagée de Krasicki, joue le rôle d'une « fabrique », au sens du « terme de peinture qui se dit des édifices, des ruines d'architecture, etc. dont on orne les fonds des tableaux⁹⁵ », et qu'avait adopté l'art des jardins. À bien des égards, une promenade dans un jardin paysagé est disposée comme un poème : les moments d'action (la marche) permettent un progrès, au terme desquels viennent des stations (les tableaux paysagers). C'est exactement dans cet esprit que Stanislas de Girardin (1762-1827) décrit le parc d'Ermenonville⁹⁶ : la promenade est récit, et même récit immersif.

Dans cette narration physique, la rencontre des fabriques joue un rôle d'embranchement narratif. La fabrique « gothique⁹⁷ » de la « tour Gabrielle » à Ermenonville renvoie à la mythologie nationale du chant IX de la *Henriade* :

⁹⁵ *Académie* (1764-1798). Sur la pénétration de l'art des jardins à l'anglaise en Europe du nord, voir notamment Christian Cajus Lorenz Hirschfeld, *Théorie de l'art des jardins*, trad. Federico Salvemini da Castiglione, Leipzig, héritiers Weidmann et Reich, 1779, 5 t.

⁹⁶ Stanislas de Girardin, *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Paris, Mérigot-Gattey-Guyot, 1788. Les gravures de Jean-Gabriel Mérigot (1738-1818) fixent les principaux points de vue, et la promenade racontée recrée, autour du lecteur-promeneur, un univers semi-fictif.

⁹⁷ *Idem*, p. 62.

Description du temple de l'Amour : la Discorde implore son pouvoir pour amollir le courage de Henri IV. Ce héros est retenu quelque temps auprès de Mme d'Estrées, si célèbre sous le nom de la belle Gabrielle. Mornay l'arrache à son amour, et le roi retourne à son armée.⁹⁸

Sur ce modèle narratif, l'île que l'on traverse en sortant « doit être le bosquet de l'amour⁹⁹ ». La fabrique a narrativisé le paysage : si celui-ci renvoie à une situation topique (le promeneur ressent la douceur typique de l'amour pastoral), la fabrique « remet les noms » et applique ces sensations au cas particulier qui l'illustre (Henri et Gabrielle d'Estrées).

Chez Krasicki, l'élément national est présent dans la toponymie (Gopło, Kruszwica) et dans le monument national que constitue le château en l'île. Symbole vénérable de puissance, il porte « le blason du pays, l'aigle [*herb kraju, orzeł*] » (v. 46) et est le prétexte à évoquer le peuple du lieu (« *Sarmatów* », v. 48) et les rois légendaires Krak et Leszek (v. 49), et c'est à partir du spectacle (« *dziwowisko* », à la fois enchantement pittoresque et prémisse du merveilleux) que le récit commence.

L'imitation poétique est comme absorbée par l'art des jardins, et sa première épopée commence par la démonstration de la maîtrise de l'art mimétique au plus près de sa source (la nature et son invisible maîtrise). La lecture se construit ainsi comme une promenade : l'élément de plaisir, auquel fait écho dans le texte l'évocation de l'oisiveté pastorale, reste soumis à une logique dispositrice qui, sous couvert d'hédonisme méditatif, reste un parcours calculé vers un terme fixe.

Ce paradigme de la promenade révèle aussi la nécessité de l'anamnèse. Le poète inspiré n'a pas besoin que son regard rencontre des objets (comme la fabrique) pour entamer le récit poétique : la muse y pourvoit (c'est le v. 8 : « *Musa mihi causas memora* » de Virgile : la Muse prend en charge l'étiologie). Mais le poète de la *Myszeń* n'est pas inspiré : il faut que le récit poétique vienne d'ailleurs – qu'il rencontre, au fil de la digression, son prétexte (le château en l'île), et qu'il entende, comme dit Krasicki autotraducteur, la « tradition immémorable » du pays, cette oralité naïve de la pastorale et du *nucié* qui imprègne la scène¹⁰⁰.

⁹⁸ Argument du chant IX de la Henriade ; *OCV*, t. 2, p. 600.

⁹⁹ Stanislas de Girardin, *Promenade*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁰ De la même manière, à Ermenonville, est gravée dans la tour Gabrielle un « couplet » de l'académicien Michel-Jean Sedaine (1719-1797) à chanter « sur l'air de *La Belle Gabrielle* » (Stanislas de Girardin, *Promenade*, *op. cit.*, pp. 62-63).

Le paysage décrit aux vv. 17-48 n'est d'ailleurs pas celui que le poète invite à contempler aux vv. 13-14. Dans l'octave 2, le paysage est celui du présent où parle le poète : on y voit des « tombeaux [*mogily*] » (v. 13) qui sont la trace de l'action. Au contraire, le paysage décrit est celui du temps de l'action : le château en l'île, miné par les Suédois en 1657 lors de la seconde Guerre du Nord, s'y dresse fièrement. La transition d'un temps à l'autre, de celui de la mémoire et de son signe par excellence (le tombeau) à celui de l'action, s'opère insensiblement par une hypotypose qui, par la dilatation de l'action qu'elle implique, insiste sur la permanence (âge des arbres, situation topique de l'oisiveté pastorale, que Marmontel décrit comme un paradigme de belle immobilité : « du mouvement sans progression¹⁰¹ »). Le poète invite son lecteur à l'anamnèse, et, par le pouvoir de la *mimèsis*, l'opère devant ses yeux.

4.4. L'éthos virgilien de Krasicki

Pour moderne d'inspiration qu'il soit, ce procédé traduit un *éthos* profondément virgilien. Depuis l'élaboration médiévale de la *rota Vergili*, Virgile est le poète narratif total : didactique, pastoral, épique – comme le résume l'épithaphe apocryphe citée par Krasicki dans *O rymotwórstwie i rymotwórcach* : « *cecini pascua, rura, duces* [j'ai chanté les troupeaux, les campagnes, les capitaines]¹⁰² ». Ces éléments de la carrière de Virgile se retrouvent incidemment dans l'ouverture de la *Myszeis*. Les *pascua* des *Bucoliques* deviennent littéralement ces « troupeaux [qui] bondissent à la fraîcheur » des bocages au son du « chalumeau champêtre¹⁰³ » du berger amoureux. Les *rura* des *Géorgiques* sont évoquées par les notations agricoles qui encadrent la description du *locus amœnus* : champs fertiles (v. 17), épis lourds (v. 28).

Le poète de la *Myszeis* semble s'écarter de son modèle quand il renonce aux *duces* de l'épopée (les *rycerze waleczni* du v. 8) ; mais cette réticence elle-même a quelque chose de virgilien. Si l'*Énéide* commence par le *cano*, une tradition qui remonte au grammairien Servius a conservé quatre vers omis par l'éditeur autorisé de Virgile, Lucius Varus Rufus. Ces vers sont connus des lettrés de l'âge classique – il figurent, par exemple, dans les jeux

¹⁰¹ Jean-François Marmontel, « Dialogue littéraire », *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 402.

¹⁰² *RiR*, p. 136.

¹⁰³ Expressions tirées de l'autotraduction de Krasicki : *Poematy*, p. 368.

traductifs de Ménage cité en introduction de cette partie¹⁰⁴. Le poète y revient sur sa carrière :

- i, a *Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena*
 i, b *carmen, et, egressus silvis, vicina coegi*
 i, c *ut quamvis avido parerent arva colono*
 i, d *gratum opus agricolis : at nunc horrentia Martis*
 i, l *arma virumque cano...*¹⁰⁵

Moi qui jadis modulai mon chant sur un frêle pipeau et qui, sortant des bois, contraignis les campagnes voisines à se plier, tout avide qu'il fut, à leur cultivateur, poème dont les agriculteurs me savent gré – voilà que maintenant je chante la guerre et celui qui...

Ce « début modeste », qui introduit, à côté de la sobre grandeur du *cano*, « un peu d'hésitation, d'embarras¹⁰⁶ », impose aussi un changement de perspective par rapport à la lecture traditionnelle de la proposition virgilienne. Au lieu de chanter « *arma virumque* », les combats victorieux du héros, le poète y chante l'homme confronté aux « *horrentia Martis arma* », aux horreurs de la guerre, qui font écho aux « *tristia bella* [les tristes combats]¹⁰⁷ » de l'*Ars poetica*.



Cette modestie et cet anti-bellicisme informent le texte de Krasicki et révèlent déjà les « tendances humanitaires¹⁰⁸ » qui éclateront au chant IV ; on pourrait se demander si cette ouverture alternative de l'*Énéide* n'est pas le véritable intertexte de ce début de la *Myszeis*. Le poète y est modeste et embarrassé, contredit même par un critique. Surtout, en s'attardant dans la pastorale (genre dans lequel Krasicki n'a rien composé), il résiste à la vocation épique, qu'il ne demande d'ailleurs pas à sa muse. Par l'anamnèse déclenchée par l'hypotypose, l'épopée se réintroduit progressivement dans la pastorale. Elle la rattrape définitivement au début du chant IV, quand le lever du soleil découvre, alors que les

¹⁰⁴ Gilles Ménage, *Menagiana, ou les bons mots et remarques critiques, historiques, morales et d'érudition de Monsieur Ménage*, troisième édition plus ample de moitié et plus correcte, Paris, Florentin Delaulne, 1715, t. IV, p. 139.

¹⁰⁵ Virgile, *Énéide*, trad. Paul Veyne, Paris, Les Belles lettres, « Classiques en poche » n° 112, 2013, pp. 20-21.

¹⁰⁶ Jacques Perret in Virgile, *Énéide*, trad. Jacques Perret, Paris, Gallimard, « Folio classique » n° 2225, 1991, n. 1 p. 397.

¹⁰⁷ *QP*, t. I, l. 2, pp. 16-17.

¹⁰⁸ Paul Cazin, *Le Prince-Évêque de Varmie, Le Prince-évêque de Varmie, Ignacy Krasicki*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1940, pp. 108-109.

oiseaux s'animent, le carnage qui suit la bataille au lieu des champs riants et fertiles du début. La moralité (à la façon de l'Arioste) qui ouvre ce chant IV soupire après l'âge d'or où Astrée vivait parmi les hommes, et où les tueurs à gage ne portaient pas le noble titre de chevalier : par ce repos contemplatif et nostalgique, le poète de la *Myszeis* résiste à l'épopée, et esquisse déjà une morale topique (l'obscurité de la vie champêtre est préférable à la gloire de la mort héroïque) qui se retrouve plus loin dans son poème.

4.5. Conclusion : la montée vers l'épopée

La *Myszeis* est un poème héroïcomique. Mais parce que ses héros sont des souris qu'elle inscrit dans son titre, c'est aussi une fable ; et parce que le poète ne démontre pas vraiment sa vocation épique au seuil de son poème, elle manque de se transformer en pastorale. Cette ouverture totalisante synthétique en pratique la continuité qui existe, selon Batteux, entre les genres narratifs :

Tout ce que nous dirons sur ce genre se renferme en trois articles, dont le premier aura pour objet l'apologue ; le second la poésie pastorale ; et le troisième la poésie épique. On verra d'abord de petits récits d'événements que l'on suppose être arrivés entre le loup et l'agneau ; ensuite paraîtront Daphnis et Mélibée ; enfin on admirera les héros et les dieux ; et la gradation du simple au composé, du facile au difficile, du petit au grand sera observée.¹⁰⁹

L'ouverture de la *Myszeis* est bien plus irrégulière que celle de la *Henriade*, par exemple ; mais au lieu de montrer le poète tentant de réformer de l'intérieur le genre épique, elle le montre aux prises avec la forme complexe de l'épopée, « la mère et la source de tous ces genres¹¹⁰ ». La *Myszeis* suit la gradation théorique décrite par Batteux : de l'inscription fabulaire à l'épopée *via* la pastorale. Le sourire de la fable y est toujours présent, à travers la mixité héroïcomique dont les acteurs du poème sont le support. Mais comme la plupart des fables, sa morale est sombre et, si l'on rapproche le supplément pastoral du chant IV, réellement tragique – et, en cela aussi, très aristotéliquement épique.

Ce poème est aussi profondément national : il surgit littéralement de la beauté d'un paysage qui, après le premier Partage de 1772, est encore polonais – mais quasi-frontalier maintenant de la Prusse. L'autotraduction française présente l'honnête homme francophone du 18^e siècle, et pas seulement le Polonais, comme destinataire potentiel du texte. Ce type idéal de l'homme des Lumières est peu familier de Kruszwica, mais y retrouvera, s'il y porte

¹⁰⁹ CBL (1753), t. I, p. 214.

¹¹⁰ CBL (1753), t. II, p. 53.

ses regards, toutes les beautés du goût contemporain ; il percevra l'épicité des Sarmates, et aussi le potentiel épique et tragique du pays (que le dernier quart du 18^e siècle confirmera pleinement). L'épopée même comique est, comme Dubois de Jancigny l'a bien senti, une apologie de la Pologne. Mais cette apologie passe par un cosmopolitisme : celui des règles et du critique plaisamment déjoué (le classicisme de la *Myszeis* est en Pologne un art adopté, comme dirait La Beaumelle) ; celui de l'art des jardins, non seulement anglais, mais même chinois.



Dans la *Myszeis*, un poète mal inspiré qui rechigne à l'épopée disloque la topique inchoative : l'invocation n'en est pas une, la proposition est héroïcomique (semi-régularité, comme chez Pope et Holberg), entre le récit poétique et le prélude s'insère un supplément pastoral qui n'a rien d'*in medias res*. Ce faisant, le poète signale paradoxalement l'épicité de son texte : il en reprend le style (apostrophes en lieu d'invocation, mots élevés) et, sans en avoir l'air, les fonctions (fixer le terme de l'action, introduire le merveilleux) ; il en démontre le caractère total, sur le plan générique (apologue, pastorale, épopée) et sur le plan culturel (topique antique, art des jardins, passé national). Plus irrégulier, en apparence, que Voltaire, Krasicki est finalement plus régulier en ce qu'il investit une topique fonctionnelle qu'il pousse aux limites du reconnaissable tout en magnifiant ses effets : le poème héroïcomique sera souriant mais tragique, merveilleux et pompeux, national et du monde entier.

5. CONCLUSION : L'ANGOISSANTE CONDITION DU POÈTE ÉPIQUE MODERNE

Le poète épique du 18^e siècle n'est pas un poète serein. La tâche qu'il s'est fixée est de réaliser un genre exigeant, attendu, régulé par des siècles de traditions théorique : il fait face à d'importants attendus formels. Mais doit aussi affronter un contexte : celui de la crise mondaine entre les Petre et les Fermor pour Pope, celui de la société danoise pour Holberg, la mémoire de guerres de religion et la question brûlante de la tolérance pour Voltaire, la renaissance culturelle paradoxale d'un pays en plein démembrement pour Krasicki.

La conjonction des exigences formelles et dispositives de la poétique classique avec ces contextes fait partie des raisons pour lesquelles on parle si spontanément, au 18^e siècle,

d'une crise de l'épopée. Les poètes qui ont produit des épopées en prise sur leur temps, qui ont réussi, si l'on en croit Blackwell, un réel travail épique, ne se sont pas asservis aux règles ou à une topique : « Homère, Virgile, le Tasse, Milton, n'ont guère obéi à d'autres leçons qu'à celles de leur génie¹¹¹ », dira Voltaire.

Pourtant on a pu développer, à propos de la *Myszeis*, l'idée d'une *régularité paradoxale*. L'invocation n'est pas à sa place dans ce poème, et au lieu d'apostropher une déesse qui l'aide, le poète se fait apostropher par un critique ; le récit commence assurément *in medias res*, dans le règne déjà corrompu de Popiel ; mais c'est après une pastorale qui est à la fois thématization de la problématique de l'imitation et morceau de lyrique patriotique. Cependant ce dispositif textuel, qui fonctionne par retard, renvoie en définitive aux fonctions de la topique : fixer le terme de l'action ; plaider pour les mœurs du poète. L'ouverture de la *Myszeis* montre un poète au prise avec son sujet et avec la forme totale de l'épopée : elle réalise d'un coup tous les possibles du genre narratif en poésie.

Krasicki exploite donc à fond le potentiel totalisant de la forme épique. Alexander Pope, quant à lui introduit son sujet avec une belle régularité homérique. Mais cette régularité n'est pas limitative : elle n'exclut pas la logique du supplément, c'est-à-dire la création de lieux singuliers du texte dont l'analyse appartient à la critique, et non à la théorie. Le rôle de la topologie fonctionnelle n'est pas de tout prévoir et de déclarer illicite ce qui lui échappe, mais de canaliser la liberté de l'écriture en prescrivant ce qui est littéralement un échauffement poétique et une mise en condition rhétorique du lecteur : elle canalise la production du texte et en organise la réception. Ludvig Holberg fait fond de cette liberté sans pourtant s'écarter de la topique elle-même : il la travaille de l'intérieur, la fragmente ; ce faisant, il manifeste d'entrée sa poétique de l'*amplificatio*.

Celle-ci repose sur une exigence présente, depuis Despréaux, chez tous les poètes héroïcomiques : *de nihilo scribendo* – il faut, à un poème, aussi peu de matière que possible. À travers son soulignement héroïcomique, ce critère de quantitatif devient, de plus en plus, qualitatif : l'épopée s'approprie des choses triviales, tempêtes dans un verre d'eau, victoires souriquoises. À l'inverse, il semble que Voltaire, sincèrement fasciné par la grandeur de son objet, peine à le simplifier, à le réduire à cette unité irréductible et saisissante qui définit la fable épique. Le support de l'admiration consubstantielle au genre est, pour Voltaire,

¹¹¹ OCV, t. 3b, p. 398.

l'historicité : qu'un roi tel que Henri IV ait existé renforce la valeur morale de son poème. Cette vision des choses le conduit à la revendication d'un écart dans l'invocation à la Vérité. Si la disposition est très visiblement régulière chez lui, le propos, en revanche, a une dimension contestataire : Voltaire promeut dans son ouverture une nouvelle fonction de la poétisation du passé.

Au contraire de cette revendication, au nom de l'héroïsme, du vrai historique contre le vrai poétique (de l'effectif contre le fictif), l'héroïcomique manifeste le plus souvent son incrédulité vis-à-vis des événements qu'il relate. Il les constitue du coup en *mirabile dictu*, et cette incrédulité du poète, qui tient son objet à distance, se traduit chez Pope et Holberg par la parodie du *tantæne iræ* de Virgile.

Cette incrédulité peut sembler typique de la modernité. Mais il se peut aussi qu'elle soit en réalité autorisée par le prestigieux modèle qu'est Virgile qui, selon Paul Veyne, était rien moins que dubitatif lui-même à l'égard de la rancune de Junon :

Virgile respecte tous les cultes [...] mais ce lettré philosophe ne voit dans la mythologie que des inventions de poètes ou des contes. Il dément ici la théologie anthropomorphiste de son propre poème. « Il n'est pas admissible que la divinité soit jalouse », dit Aristote.¹¹²

Si cette lecture est juste, on pourra suggérer que l'héroïcomique moderne valorise, depuis le *Lutrin*, un aspect de la proposition virgilienne que ne retient pas la lecture héroïque : le fait que le poète ne se confond pas avec son sujet. L'héroïcomique devient ainsi un art de la distance mesurée, et définit, dans la pratique épique du 18^e siècle, un « art de l'éloignement » : une façon de tenir à distance son sujet. L'héroïcomique, en somme, a identifié la distance de Virgile vis-à-vis de son merveilleux comme un facteur définitoire : ces ouvertures dubitatives tiennent plus en cela de l'héroïque qu'on ne le croirait peut-être d'abord.



Là où la topique moderne s'écarte de ses modèles antiques comme des préceptes moraux de la poétique, c'est, dans l'épopée héroïque de Voltaire comme chez les autres, par la mise en scène de la difficulté de l'émergence de la parole épique à l'époque moderne. Chez nos poète s'affirme nettement une complication de l'énonciation épique : soulèvement de la non-épicité des sujets chez Pope et Holberg, tentative par Voltaire d'une

¹¹² Virgile, *Énéide*, trad. Paul Veyne, Paris, Les Belles lettres, « Classiques en poche » n° 112, 2013, n. 14 p. 23.

réforme formelle (la Vérité) qu'il estime nécessaire à la survie du genre, non-épique, chez Krasicki, non seulement du sujet (pourtant moral, guerrier et puisé dans l'antiquité nationale), mais surtout du poète lui-même. Se multiplient, contre l'avis d'Aristote, des figures qui entremêlent les niveaux de réalité et mettent en scène le dialogue du poétique et du social : métalepses, prosopopées... Il semble que s'il y a une leçon à tirer du prélude épique de Krasicki, c'est que, loin d'être par le pouvoir magique de l'invocation poète épique comme on veut, on l'est surtout comme on peut.

Ce constat appelle, par-delà la relation énonciative constituée par le texte, une réflexion sur le statut du poète épique au 18^e siècle, à la fois face à son travail, face à la société et face à la République des lettres et à la postérité. Si les épopées du 18^e siècle témoignent jusque dans leur lettre de la difficulté d'être poète épique, qu'en est-il en réalité ?

❧ TROISIÈME PARTIE

La préparation du poème épique

INTRODUCTION

La première idée qui se présente à un poète qui veut entreprendre un poème épique, c'est de faire un ouvrage qui immortalise le génie de son auteur : c'est la fin de l'ouvrier. Cette idée le conduit naturellement au choix d'un sujet qui intéresse un grand nombre d'hommes, et qui soit en même temps capable de porter le merveilleux. Ce sujet ne peut être qu'une action.

Pour en dresser toutes les parties, et les rédiger en un seul corps ; il fait comme les hommes qui agissent, il se propose un but, où se portent tous les efforts de ceux qu'il fait agir. C'est la fin de l'ouvrage.¹

La topique inchoative de l'épopée a une double fonction programmatrice. Elle programme d'abord, par la proposition, la fin du récit et est, en cela, un puissant facteur de cohésion interne du texte épique. Elle définit ensuite, par l'invocation, l'*éthos* du poète, et les relations que celui-ci souhaite entretenir, dans la communication écrite, avec son public. Dans son *Cours*, Batteux désigne ces deux ensembles comme « fin de l'ouvrage » et « fin de l'ouvrier », reprenant la distinction thomiste entre *finis operis* et *finis operantis*. Les trois chapitres qui suivent sont consacrés à examiner ces « fins » de l'épopée classique.



En premier lieu, la « fin de l'ouvrage ». Si on l'entend au sens narratif, la fin de l'ouvrage signifie le terme de l'action fixé par la proposition. Pour Batteux, c'est avant tout un travail de disposition narrative : « dresser toutes les parties, et les rédiger en un seul corps », c'est-à-dire faire le plan et produire un brouillon.

¹ CBL (1753), t. II, p. 120.

Un parallèle avec le travail du poète tragique est ici éclairant. En 1747, Louis Racine (1692-1763) donna au public deux volumes de *Lettres* et de *Mémoires* touchant à la vie de son père, dans le second volume desquels se trouve cette « anecdote aussi fameuse que suspecte² » sur le processus créateur de Jean Racine (1639-1699) :

Après *Phèdre*, mon père avait encore formé quelques projets de tragédies, dont il n'est resté dans ses papiers aucun vestige, si ce n'est le plan du premier acte d'une *Iphigénie en Tauride*. Quoique ce plan n'ait rien de curieux, je le joindrai à ses lettres, pour faire connaître de quelle manière, quand il entreprenait une tragédie, il disposait chaque acte en prose. Quand il avait ainsi lié toutes les scènes entre elles, il disait : « Ma tragédie est faite », tenant le reste pour rien.³

Louis Racine publie donc un *brouillon* : le plan en prose d'une tragédie inachevée, une trace (un « vestige ») d'un processus créateur dont ne survit que la citation de son père. Ce plan, qui « découvre le nœud et l'intérêt de toute la pièce⁴ », commence ainsi :

ACTE I SCÈNE I

Iphigénie vient avec une captive grecque, qui s'étonne de sa tristesse, et lui demande si elle est affligée à ce que la fête de Diane se passera sans qu'on immole aucun étranger. Tu peux croire, dit Iphigénie, si c'est là un sentiment digne de la fille d'Agamemnon.

Ce qui est imprimé en italiques constituera les dialogues informatifs et fonctionnels de l'exposition ; les tirades, composées en romaine, sont rédigées *in extenso* en prose, et n'attendent plus que l'alexandrin.

Tout est-il fait, ou tout reste-t-il à faire ? Pour Michel Charles, il semble que « le jeu des interprétations » d'une pièce de Racine soit « entièrement commandé par des opérations structurales⁵ » ; en ce sens, le mot rapport par Louis Racine résume effectivement une certaine conception du travail poétique où *l'enuntiatio*, la mise en vers, est secondaire pour la « fin de l'ouvrage », c'est-à-dire son efficacité narrative :

Qu'il soit authentique ou non, le mot note excellemment la chose : il apparaît ici, de façon très provocante, que la liaison des scènes et, plus généralement, la structure, est le tout de la pièce, et l'histoire des « lectures de Racine » nous oblige bien à croire que la procédure n'est pas sans efficacité.⁶

² Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1995, p. 289.

³ Louis Racine, *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, Lausanne-Genève, Marc Bousquet et Cie, 1747, t. II, p. 99.

⁴ Idem, n. I p. 8.

⁵ p. Michel Charles, *Introduction, op. cit.*, p. 289.

⁶ Idem, pp. 289-290.

Si la structure est « le tout », le vers et la diction ne sont tenus « pour rien » : le travail de la composition classique serait d'abord dispositionnel, architectural, quand le fait du style est superficiel et contingent. Le père Batteux semble, dans le *Cours*, adopter la même perspective :

La vraie fonction du génie n'est donc point de créer. C'est premièrement de former un plan : secondement de chercher, et de trouver des matériaux pour le remplir : enfin de savoir réduire ces matériaux, que la nature lui fournit, au plan artificiel qu'il a formé. C'est en quoi Homère et Virgile ont montré un génie supérieur à celui des autres poètes : et c'est en quoi il faudrait tâcher de les imiter.⁷

L'écriture, la *diction* du poème épique ne sera donc que la quatrième « fonction » au moins du « génie » après la planification, la recherche des matériaux (ce qu'Aristote appelle « remettre les noms »), le remplissage du plan par ces matériaux dans l'opération d'imitation narrative, qui sous forme matérielle aboutirait au genre de brouillon que Louis Racine a découvert dans les papiers de son père.

Il y a là une segmentation temporelle et hiérarchique entre deux étapes principales de la composition poétique. La première et la plus importante est une phase préparatoire d'élaboration, liée au travail du brouillon ; la seconde est la phase d'écriture, de mise en mots. Un écrivain contemporain comme Philip Pullman connaît aussi cette distinction, pour laquelle il propose un couple de termes à la formulation très classique : « *the making-up part* [la partie d'invention] » et « *the writing-down part* [la partie d'écriture]⁸ ». Mais dans cette segmentation, il y a aussi un paradoxe. Si le plan que livre Louis Racine n'a « rien de curieux », comment peut-il être le *tout* de la tragédie ? Ce plan n'est pas un ouvrage fini qui atteint son but : c'est un état préparatoire et insatisfaisant. Si la première tâche du génie est de faire un plan, il faut aussi qu'il se donne les moyens de le réaliser, c'est-à-dire d'accomplir la fin de l'ouvrage ; faute de quoi l'ouvrier n'atteindra jamais sa fin propre (car ce n'est pas à ses brouillons que Jean Racine doit sa gloire).



Le **chapitre 8** s'intéressera ainsi aux moyens dont dispose le poète épique pour atteindre la fin de son ouvrage. On formulera l'hypothèse suivante : si la planification est le tout du travail poétique, la mise en mots de l'épopée, son *enuntiatio*, doit être le fait de la

⁷ CBL (1753), t. II, p. 108.

⁸ Philip Pullman, *Daemon Voices. Essays on Storytelling*, Oxford, David Fickling Books, 2017, p. 23.

Muse. C'est tout le rôle de l'invocation épique : établir la communication avec le monde du divin, et accéder à une parole inspirée qui confère au texte l'essentiel de son efficace. Une fois la fin de l'ouvrage fixée par la proposition, c'est au tour du poète de se mettre en condition par l'invocation ; et en étant inspiré de la sorte, il peut mener l'ouvrage à son terme *réel*, c'est-à-dire à en faire un poème complet et versifié. L'idée peut paraître proche du mysticisme, mais elle est proposée, dans le *Cours* par Batteux lui-même. Elle demande à être élucidée : on tentera donc de jeter quelque lumière sur la théorie de l'inspiration au 18^e siècle et sur le rôle performatif de l'invocation épique.

Le **chapitre 9** confrontera la théorie de l'inspiration épique à la pratique de l'écriture. Nos poètes disent dans leurs ouvrages être inspirés par la Muse ou la Vérité – ou, dans le cas de Krasicki, n'être pas inspiré du tout. Mais qu'en est-il en réalité ? D'où vient le désir de composer un poème épique, et quelles circonstances y sont favorables ? La fin de l'ouvrage (la composition poétique) rejoint là la fin de l'ouvrier (le désir qui pousse le poète à prendre la plume) : la composition d'une épopée, au 18^e siècle, n'est pas un travail innocent auquel on vient par hasard. On examinera donc les sources biographiques relatives à Pope, Holberg et Voltaire qui éclairent la naissance de leur vocation épique.

Le **chapitre 10** sera, lui, tout entier consacré à la fin de l'ouvrier. Celle-ci est, très classiquement⁹, le désir de la postérité, de la gloire immortelle du « *vivam* » qui clôt les *Métamorphoses*. L'épopée est le moyen d'une telle gloire, parce qu'elle « intéresse un grand nombre d'hommes », voire des peuples entiers. Dans le contexte du 18^e siècle, cette fin de l'ouvrier consiste à remplir la « case vide » de l'épopée nationale, c'est-à-dire à composer un ouvrage qui puisse prétendre à une forme de représentativité, et devenir à travers lui le chantre de la nation. On verra donc comment *Peder Paars*, la *Henriade* et la *Myszeis* se positionnent par rapport à cette question de la représentativité nationale de l'épopée.

⁹ Cf. Alain Génétiot, *Le Classicisme*, Paris, PUF, « Quadriges », pp. 338-339.

CHAPITRE 8

La Muse et le brouillon : discours de l'inspiration épique

Sur l'articulation entre la phase de planification et la phase d'écriture de l'épopée, et les rapports entre la régularité et l'inspiration.

Le plan de toute l'action étant dressé de la sorte, il invoque la Muse qui doit l'inspirer : aussitôt après cette invocation il devient un autre homme. [...] Il est autant dans le ciel que sur la terre : il paraît tout pénétré de l'esprit divin ; ses discours ressemblent moins au témoignage d'un historien scrupuleux, qu'à l'extase d'un prophète.*

Comment devient-on poète épique : dans les règles, par une minutieuse préparation de l'épopée, ou sous le coup de l'inspiration ? Charles Batteux suggère que les deux ne sont pas incompatibles, mais au contraire également nécessaires. Il élabore ainsi une chronologie idéale du travail poétique dans laquelle l'apprenti-poète épique procède en deux temps successifs : une phase de planification où le poète a dressé « le plan de toute l'action » (ce que Philip Pullman appelle « *the making-up part*¹ »), puis une phase de rédaction (« *the writing-down part*² »). Entre les deux s'insère l'invocation à la Muse, qui dans ce passage du *Cours* n'est visiblement pas un simple *topos*, mais une prière efficace qui transfigure le poète (« il devient un autre homme ») et le projette hors de lui-même dans un authentique

* CBL (1753), t. II, pp. 120-121.

¹ Philip Pullman, « The Writing of Stories », *Dæmon Voices*, Oxford, David Fickling books, 2017, p. 23.

² Ibid.

enthousiasme (« il paraît tout pénétré de l'esprit divin »). Cette proposition est surprenante de la part de Batteux, tant comme rationaliste que comme homme d'Église, en ce qu'elle semble supposer une confiance sincère dans l'efficacité performative de l'invocation épique ; le but de ce chapitre est d'en préciser le sens et d'en évaluer la puissance théorique.

En premier lieu vient donc, dans la genèse idéale de l'épopée selon Batteux, la *making-up part* (celle qui, selon M. Charles, « est le tout de la pièce »), laquelle consiste à « rédiger en un seul corps³ » l'épopée, pour aboutir à un plan en prose semblable à celui de Racine. C'est l'étape de l'invention et de la disposition :

Toutes les parties étant ainsi ordonnées vers un seul terme, marqué avec précision, le poète fait valoir tous les privilèges de son art. Quoique son sujet soit tiré de l'histoire, il s'en rend le maître. Il ajoute : il retranche : il transpose : il crée : il dresse les machines à son gré : il prépare de loin des ressorts secrets, des forces mouvantes : il dessine d'après les idées de la belle nature les grandes parties : il détermine les caractères de ses personnages : il forme le labyrinthe de l'intrigue : il dispose tous ses tableaux selon l'intérêt général de l'ouvrage ; et, conduisant son lecteur de merveilles en merveilles, il lui laisse toujours apercevoir dans le lointain une perspective plus charmante, qui séduit sa curiosité, et l'entraîne malgré lui, jusqu'au dénouement et à la fin du poème.⁴

Pour dresser le plan de toute l'action, il faut donc d'abord fixer « la fin de l'ouvrage » (*i.e.* le dénouement de la fable), et l'enrichir ensuite par l'invention : le poète dispose *de* son sujet, et *le* dispose dans son plan. Pour manipuler son matériau narratif, le poète dispose des « machines » (le merveilleux), de stratégies narratives comme le suspense ou le coup de théâtre (les « ressorts secrets »), des qualités picturales de l'imitation (les « tableaux » : *ut pictura poesis*). Toutes ces ressources de l'invention sont soumises à une disposition habile qui donne le tempo de la narration et entraîne le lecteur. Si « la fin de l'ouvrier » du poète épique est bien de démontrer son génie, le moyen privilégié de cette démonstration est sa capacité à lier à créer un tout cohérent à partir d'une *mimèsis* fragmentaire :

Il est vrai que ni la société, ni l'histoire ne lui offrent point de tableaux si parfaits et si achevés. Mais il suffit qu'elles lui en montrent les parties ; et qu'il ait, lui, en soi, les principes qui doivent le guider dans la composition du tout.⁵

Si l'imitation poétique prend toujours, d'une manière ou d'une autre, son modèle dans la réalité, le poète a « en soi » une connaissance théorique (des « principes ») qu'il met en

³ CBL (1753), t. II, p. 120.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

pratique dans la *making-up part*, et ce métier poétique constitue son apport propre (la poétique étant bien, en ce sens, une prospective utile de la composition épique).

On pourrait dire, pour paraphraser Jean Racine, que l'épopée est faite à l'issue de la *making-up part* ; mais on rencontrerait le même paradoxe que dans le cas de l'*Iphigénie* inachevée : l'épopée n'est pas encore un texte qui se lit avec plaisir mais un canevas qui, pour paraphraser Louis Racine, n'a encore « rien de curieux ». Le poète doit maintenant mettre en mots ce plan en le coulant dans la forme versifiée : la *writing-down part* matérialise en détail un texte qui n'existe encore que dans le gros des choses. C'est là que le poète a besoin de l'assistance de la Muse, l'invoque, et s'en trouve transformé.

Batteux illustre cette métamorphose par un exemple inattendu : il applique à Virgile la description que ce dernier donne de la fureur prophétique de la Sybille de Cumès au chant VI de l'*Énéide*, au prix de quelques coupes (qu'il signale dans son texte par des points de suspension) :

Le plan de toute l'action étant dressé de la sorte, il invoque la Muse qui doit l'inspirer : aussitôt après cette invocation il devient un autre homme :

cui talia fanti
 [ante fores] subito non vultus, non color unus,
 non comptæ mansere comæ; sed pectus anhelum,
 et rabie fera corda tument, maiorque uideri
 nec mortale sonans, adflata est numine quando
 jam propiore dei. [« Cessas in vota precesque,
 Tros Anchisiade... »]

Il est autant dans le ciel que sur la terre : il paraît tout pénétré de l'esprit divin ; ses discours ressemblent moins au témoignage d'un historien scrupuleux, qu'à l'extase d'un prophète. Il appelle par leurs noms les choses qui n'existent pas encore : « *hæc tum nomina erunt* ». Il voit plusieurs siècles auparavant la mer Caspienne qui frémit, et les sept embouchures du Nil qui se troublent dans l'attente d'un héros.⁶

S'il est habituel de voir Homère rapproché des aèdes Phémios et Démodokos (chez Anne Dacier ou Thomas Blackwell *e.g.*), il est moins courant de voir Virgile assimilé à la Sybille

⁶ CBL (1753), t. II, pp. 120-121 ; citation de l'*Énéide*, chant VI, vv. 46-52 : « À peine avait-elle parlé que devant la porte, tout à coup, elle changea de visage, elle changea de couleur, ses cheveux s'envolent, tandis que le délire gonfle sa poitrine haletante et ses esprit déchaînés ; elle apparaît plus grande, sa voix n'est plus d'une mortelle, car la puissance du dieu déjà plus proche souffle sur elle. [“Es-tu disposé à faire des vœux et des prières,] Troyen, fils d'Anchise...” » (trad. Paul Veyne, Paris, Le Belles Lettres, « Classiques en poche », 2013, pp. 283-285). On rétablit entre crochets les coupes faites par Batteux, et dûment signalées dans son texte par des points de suspension. La leçon « *Tros Anchisiade* », répandue à l'époque moderne, est rejetée par la plupart des éditeurs contemporains, qui rétablissent comme Paul Veyne « *ait, Ænea, cessas ?* ».

de Cumès. Alors que les bardes de l'*Odyssée* permettent une mise en abyme de la condition poétique où le poète de fiction renseigne sur l'auteur de la fiction, la Sybille n'est pas une poétesse : s'il y a mise en abyme, elle est d'ordre religieux. Mais la comparaison du discours poétique avec « l'extase d'un prophète » valide cette idée : il y a une analogie entre le ton du poète et celui du voyant. Batteux reprend donc l'idée du poète comme *vates*, extralucide, situé sur la double frontière entre le monde des hommes et celui des dieux, et le monde réel et celui de sa fiction. Batteux coupe, au v. 47, « *ante fores* [devant l'entrée] », détail trop concret pour son propos, qui rappelle qu'Énée et la Sybille se tiennent sur le seuil de la grotte de la devineresse ; mais ce lieu intermédiaire reste présent métaphoriquement dans le statut médiateur qu'il prête à l'invocation. La grotte de la Sybille devient l'image même du texte épique – au moins du chant VI et des récits proleptiques proférés par la Sybille puis les ombres de l'Hadès. On peut cependant difficilement prêter cette capacité d'anticipation à Virgile lui-même, qui comme le dit caustiquement La Beaumelle écrit là « l'histoire de l'avenir d'après le passé⁷ ». Le poète est ainsi comme absorbé par sa fiction par le biais de la caractérisation : « un poète doit sortir de lui-même, pour se mettre dans ses personnages ; c'est une sorte de métempsycose⁸ ». Parce qu'il est le premier énonciateur de son texte, le poète est pleinement responsable de ce que font ses personnages – donc de l'authentique fureur de la Sybille.

Ce personnage particulier, cependant, acquiert une valeur paradigmatique, et l'identification entre Virgile et la prophétesse déborde bien en-dehors des discours de cette dernière (Batteux évoque les « sept embouchures du Nil », qui sont mentionnées au v. 800 : c'est alors l'ombre d'Anchise qui parle). Le modèle de l'inspiration prophétique sert à décrire, en termes généraux, l'ensemble du récit :

Ce ton majestueux se soutient. Tout s'anoblit dans sa bouche : les pensées, les expressions, les tours, l'harmonie, tout est rempli de hardiesse et de pompe. Ce n'est point le tonnerre qui gronde par intervalle, qui éclate, qui se tait : c'est un grand fleuve qui roule ses flots avec bruit, et qui étonne le voyageur qui l'entend de loin dans une vallée profonde. En un mot c'est un dieu qui fait un récit à des dieux.⁹

⁷ *Commentaire*, p. 255 ; l'expression vient à l'occasion du chant VII de la *Henriade*, mais est proposée au sujet d'Homère, et désigne bien une structure typique.

⁸ *Parallèle*, p. 50.

⁹ *CBL* (1753), t. II, p. 121.

Les catégories de la poétique reviennent dans ce nouveau passage : « les pensées, les expressions, les tours, l'harmonie » sont les ressources de la diction poétique : tropes, expressions inventives, tournures, harmonie imitative. Ce qui est divin, c'est donc l'énonciation poétique – ce qui sort de la « bouche » de ce « dieu qui fait un récit », qui transparaît dans le « ton majestueux », noble, hardi et pompeux du poème.

Si la planification et la fiction ressortissent à une préparation maîtrisée et délibérée, la diction poétique, c'est-à-dire la forme linguistique du poème, ressortit à l'inspiration : elle ne se prépare pas, sinon, semble-t-il, par une prière à une divinité païenne ou la non moins mystérieuse « métempsycose » qui définit la caractérisation. Il semble que si la poétique selon Batteux définit la disposition comme un discours de maîtrise sur lequel il est possible de fonder l'évaluation normative du texte épique, elle rencontre ses limites quand il s'agit de parler de la *writing-down part*, c'est-à-dire de l'opération qui fait passer le texte de la puissance à l'acte. Pour preuve : Batteux ne décrit quasiment que par des voies détournées, recourant à l'analogie (la Sybille), à la description d'un texte (le chan VI de l'*Énéide*), et à la métaphore : le récit est « fleuve » et non « torrent ». Le récit poétique ne procède pas d'une inspiration qui va et vient, où le poète gribouillerait quelques bon vers dans son calepin avant de rencontrer une difficulté nouvelle : c'est le flot continu d'un discours intarissable.



La chronologie idéale de l'élaboration de l'épopée que propose Batteux se situe sur deux plans. Le premier est celui de la poétique normative, exposé avec détail et conviction, et sous-tenu par un arrière-plan théorique aisément identifiable. Le second est celui de la métaphore et de l'enthousiasme, le théoricien devenant lui-même particulièrement lyrique. Le premier est un discours technique sur la poétique en général, le second un discours sur la valeur d'un poème en particulier. Autour du point de rupture qu'est l'invocation à la Muse, Batteux bascule, dans les termes de Michel Charles, de la rhétorique au commentaire :

La rhétorique, en elle-même limitée par la positivité de son discours, n'a, semble-t-il, pas les moyens de reprendre l'idée, et c'est en fait à sa marge, dans une sorte de contre-discours mondain, que se transmet l'héritage non de l'idée, encore une fois, mais de la fonction : d'un trait capable de placer le texte au-dessus de tout commentaire concevable. C'est une fonction très peu rhétorique [...] ; je dirai que ce que j'étudie ici, c'est, très précisément, la manière dont le système classique, qui a une dominante rhétorique, peut traiter des pratiques

artistiques du discours ; or il ne le peut qu'en assouplissant son modèle, en reprenant à son compte d'anciennes fonctions. À la marge de la rhétorique, donc, tout ce qui s'inscrit dans la sphère du « je ne sais quoi », et les considérations sur l'élégance et la « grâce » (avec un jeu de mots parfaitement justifié, on le verra) : un discours mondain vient à la rescousse pour donner une interprétation acceptable de l'infinitude du texte.¹⁰

À partir de l'exemple du p. Bouhours, Michel Charles développe ainsi une réflexion sur le je-ne-sais-quoi, un *ignorabimus* dont l'irréductibilité théorique serait le support de la valeur des textes. Si la rhétorique, telle qu'il la définit, conçoit le texte comme un choix possible parmi une combinaison d'éléments permutables (une disposition), le commentaire y voit un discours qui échappe à toute maîtrise. Philip Pullman identifie une même idée quand il associe à la *making-up part* « *the writing of stories* [écrire des histoires] » et à la *writing-down part* « *the reading of literature* [lire de la littérature]¹¹ » : la disposition est une tâche infra-littéraire (le brouillon de Racine n'est pas une tragédie de Racine) ; la diction, c'est-à-dire la pleine réalisation du texte dans la langue, est porteuse à la réception (la lecture) d'une valeur qui ne saurait être exprimée en termes catégoriels.

La coexistence dans la pensée classique de la rhétorique et du commentaire, d'un centre de gravité dispositif et rationnel et d'un discours périphérique quasi-religieux, semble être le diagnostic exact de l'étrange théorie de l'inspiration de Batteux. L'épopée ne serait ainsi possible, au 18^e siècle, qu'au prix d'un renoncement à la théorie, ou du moins à une entreprise théorique totale. Reste cependant à voir, d'une part, si la dissociation présente chez Batteux est généralisée dans notre corpus épique ; et d'autre part si Batteux définit bien un *ignorabimus*, lui qui est si soucieux de clarté intellectuelle, et particulièrement hostile au « je ne sais quoi »¹².

1. INSPIRATION ET IRRESPONSABILITÉ POÉTIQUE (BLACKWELL, 1735)

Après un tel tableau, il semble indispensable de retourner vers Thomas Blackwell, théoricien de la connaissance inspirée. Dans l'index des matières de l'*Enquiry* de Blackwell, les renvois à l'inspiration sont portés sous trois rubriques : « *Inspiration, claimed*: 125; *title to*

¹⁰ Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, « Poétique », 1985, p. 194.

¹¹ Philip Pullman, *Dæmon Voices*, *op. cit.*, p. 23.

¹² Expression qu'il n'emploie, par ailleurs, jamais.

it, 125, 126, 127, 128; not to be defined 151 ». On peut ainsi prétendre l'avoir ou la mériter réellement ; et elle semble, dans tous les cas, résister à la définition. Discourir sur la poésie et les poètes revient à s'aventurer en terrain enchanté (« *we are treading upon enchanted ground*¹³ ») : il faut ainsi accepter une certaine dose de vague. L'index de Blackwell révèle ainsi une tension théorique que le « je ne sais quoi » lui permet de ne pas résoudre : d'un côté, l'inspiration est quelque chose que les poètes *prétendent (claim)* avoir, mais en laquelle il ne croit pas vraiment ; de l'autre, un poète peut réellement se faire reconnaître comme inspiré (on la lui reconnaît, il y est *entitled*).

L'inspiration est d'abord une posture sociale, un *éthos* (un *character*) propre à la profession de barde. Se fondant sur le portrait de Phémios, Blackwell identifie certains de ses privilèges, comme l'irresponsabilité sociale de la parole poétique. L'aède homérique a le droit de dire, très littéralement, *ce qui lui chante*, parce que sa parole, étant inspirée, n'est pas de son ressort :

It is worth while to observe what a picture the poet gives of them himself in the character of Phemius. [...] Indeed, the epithets he bestows, and the insinuations he makes concerning the characteristic of his brethren, would make one suspect that they were frequently under the power of an impulse. A bard with him is θεῖος, divine, θεσπις, prophetic, ερηρος, most venerable: he is « the darling of the Muses » ; he sings from the Gods, and if he touches an improper subject, tis not the αἰδοῦς that is to be blamed, but Jupiter; who manages mortals just as he pleases. In a word, he never begins to sing until he feels the stirrings of his mind, and has the permission of his muse.¹⁴

Il peut n'être pas inutile de considérer un autre portrait des bardes, fait par notre poète, dans la personne de Phémios. [...] À la vérité, les épithètes qu'il se donne, et ce qu'il laisse à entendre des bardes en général, fraient soupçonner qu'il cédaient fréquemment à une impulsion surnaturelle. À l'entendre, un barde est divin, prophétique, digne de la plus grande vénération. Il est le favori des muses ; il chante inspiré par les dieux ; et s'il traite un sujet peu convenable, ce n'est pas lui qu'il faut blâmer, mais Jupiter, qui dispose des mortels comme il lui plaît. En un mot, il ne se met à chanter que quand il sent l'impulsion de son génie, et qu'il en reçoit la permission de sa muse.

Quand Pénélope en pleurs demande, au chant I de l'*Odyssée*, à Phémios l'aède de chanter autre chose que les récits de la guerre de Troie qui lui rappellent douloureusement l'absence d'Ulysse, Télémaque répond à sa mère que l'aède n'est pas coupable : le coupable, c'est Zeus (« *Ζεὺς αἴτιος* », v. 348), qui décide du sort des hommes ; le chant inspiré de l'aède

¹³ Thomas Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, London, s.n., 1735, p. 153.

¹⁴ Idem, p. 126 ; Idem, p. 172 ; traduction française : Thomas Blackwell, *Recherches sur la vie et les écrits d'Homère*, trad. Jean-Nicolas Quatremère-Roissy, Paris, Nicolle, An VII [1798-1799], pp. 139-140.

(« *θέσπις ἀοιδή* », v. 328) ne lui appartient pas vraiment. En termes aristotéliens, on pourrait dire que le poète est à part des autres hommes parce que l'inspiration le soustrait à l'exigence de la *phronèsis* (l'intuition de l'action juste, *prudentia*, ce qu'on pourrait appeler le *tact*). Ses vertus ne s'évaluent pas sur les mêmes critères que celles des autres hommes.

L'analyse de cette revendication de la liberté de l'énonciation poétique ne préjuge en rien de son acceptation par Blackwell. Pour expliquer Homère et comprendre ce qui chez lui nous fascine, il faut prendre en compte la croyance au discours inspiré. Mais comme le souligne Blackwell au seuil de son ouvrage, cet état d'esprit réceptif, qui est la manière dont le philologue reconstitue, par la connaissance lettrée, une forme de connaissance archaïque, n'est pas vraiment le nôtre :

« By what fate or disposition of things it has happened, that none have equalled him in epic poetry for two thousand seven hundred years, the time since he wrote; nor any, that we know, ever surpassed him before. » [...] However unsafe it might be, to have said so of old at Smyrna, where Homer was deified, or at Chios among his posterity, I believe it would be difficult to persuade your Lordship, that there was a miracle in the case. That, indeed, would quickly put an end to the question: for were we really of the same opinion as the Ancients, that Homer was inspired from Heaven; that he sung, and wrote as the prophet and interpreter of the gods, we should hardly be apt to wonder: nor would it surprise us much, to find a book of an heavenly origin without an equal among human compositions [...] we should expect no less, considering whence it came: and that I take to have been the reason, why why non of the Ancients have attempted to account for this prodigy.¹⁵

« Par quelle fatalité ou disposition des choses, est-il arrivé que personne, pendant deux mille sept cents ans, ne l'ait égalé dans la poésie épique, et que nul que l'on connaisse ne l'ait surpassé auparavant ? » [...] Quelque peu sûr qu'il eut été autrefois à Smyrne, où Homère fut déifié, à Chios, au milieu de ses descendants, de ne pas crier au prodige à ce sujet, j'imagine qu'il serait difficile, Milord, de vous persuader qu'il y en eût. En supposer serait, il est vrai, décider promptement la question : car fussions-nous d'opinion avec les Anciens, qu'Homère fut inspiré du ciel, qu'il chanta et écrivit en prophète, et en interprète des dieux, à peine serions-nous disposés à l'étonnement. Nous ne pourrions pas être bien surpris de trouver un livre, dont l'origine serait céleste, sans égal parmi les productions des hommes [...] nous ne pourrions pas attendre moins d'une pareille source. C'est pour cette raison, sans doute, que personne parmi les Anciens, n'a essayé d'expliquer ce prodige.

L'enjeu de l'*Enquiry* est d'expliquer l'excellence d'Homère et son insurpassabilité. Admettre la nature divine de la composition homérique (au sens de l'opération – « *he sung* » – comme de l'œuvre – « *he wrote* ») reviendrait à admettre le prodige ; mais qui, dans une première modernité à la fois rationaliste et chrétienne, peut admettre une solution de ce genre ? On

¹⁵ Idem, pp. 2-3 ; idem, pp. 2-3.

le peut sans doute un temps, dans une suspension de la critique analogue à celle de l'immersion fictionnelle ; mais Blackwell doute que son noble lecteur soit vraiment en mesure de partager l'opinion des Anciens et de s'en satisfaire. La question de l'inspiration est donc le domaine par excellence du « je ne sais quoi », de la marge de l'épopée – et c'est précisément en quoi elle est « *not to be defined* », ou au moins qu'elle n'admet aucune définition directe :

I am under a necessity of having recourse to examples, because the nature is of a nature so ticklish and delicate, as not to admit of a direct definition: for if ever the je ne sais quoi was rightly applied, it is to the powers of mythology, and the faculty that produces them. To go about to describe it, would be like attempting to define inspiration, or that glow of fancy and effusion of soul, which a poet feels in his fits; a sensation so strong, that they express it only by exclamations, adjurings, and rapture!

*Auditis? An me ludit amabilis
Insania? Audire et videor pios
Errare per lucos, amœnæ
Quas et aquæ subeunt et auræ!¹⁶*

Je me trouve dans la nécessité d'avoir recours à des exemples, parce que le sujet est d'une nature si chatouilleuse et si délicate, qu'il ne comporte pas une définition directe ; car si jamais le *je ne sais quoi* fut employé avec justesse, ce fut en parlant du pouvoir de la mythologie, et de la faculté qui le produit. Entreprendre de les décrire, serait vouloir définir l'inspiration, ou ce feu d'imagination, cette expansion d'âme que sent le poète au fort de ses accès : sensation si forte qu'il ne l'exprime que par exclamations, apostrophes et enthousiasme.

« Ecoutez ! Suis-je le jouet d'un aimable délire ? Il me semble entendre des personnages pieux errer dans des bois sacrés où coulent de belles eaux et soufflent de doux vents ! »

L'inspiration est un merveilleux-cadre, une feinte poétique qui justifie le caractère spécifique de la diction du poète ; elle est la cause supposée d'un merveilleux-objet, c'est-à-dire de ce que Blackwell appelle « *mythology* » : les dieux, les déesses et les fables qui figurent dans le texte. Il existe une perméabilité entre le monde de la fiction, où les dieux sont mêlés aux hommes, et le monde de l'énonciation, où le poète est l'interprète des dieux. Le fait que le poète parle de la mythologie est un signe de sa relation privilégiée avec le

¹⁶ Idem, pp. 151-152 ; idem, 166-168. La citation est tirée des *Odes* d'Horace (III, 4, vv. 5-8). Batteux les traduit ainsi (*Les Poésies d'Horace*, trad. Charles Batteux, Paris, Desaint et Saillant, 1750, t. I, pp. 146-147) : « l'entendez-vous ? Est-ce une aimable folie qui se joue de mes sens ? Il me semble que je l'entends, et que je m'é gare dans ces bosquets sacrés, où se promènent les ruisseaux et les zéphirs ». Les deux lectures divergent sur l'interprétation de *pios* (Batteux en fait une épithète de *lucos*, le traducteur de Blackwell le sujet de l'infinif *errare*). La lecture de Batteux est plus logique et est préférée par les traducteurs d'aujourd'hui.

monde du divin ; on peut dire en ce sens que la stratégie d'autorité contenue dans l'invocation à la muse remplit un rôle *sémiotique* : elle signale que le texte est une *médiation* entre deux mondes. « *The powers of mythology, and the faculty that produces them* » procèdent d'un même ordre supérieur que la poésie rend sensible – à moins qu'elle ne le crée tout simplement, ce que semble suggérer le scepticisme moderne de Blackwell à l'égard de la vérité de la religion antique.



La question de l'inspiration reçoit, chez Blackwell, une réponse doublement insatisfaisante. Si l'inspiration est effectivement un don du ciel auquel correspond une connaissance inspirée, c'est quelque chose que la condition moderne ne permet pas d'admettre ; et si c'est autre chose, c'est un « je-ne-sais-quoi » ineffable dont il est vain de parler. Blackwell philologue adopte une approche charitable, dans laquelle il décrit avec précision ce qu'il perçoit des mécanismes de l'inspiration d'après Homère et les poètes archaïques ; mais quand il s'agit de proposer une définition fonctionnelle qui puisse avoir un intérêt prospectif, il se réfugie derrière un *ignorabimus* – et ainsi recourt au discours mondain décrit par Michel Charles, selon lequel tenter de définir l'inspiration est contraire à l'idée même d'inspiration. Si l'on analyse l'inspiration, elle se révèle comme une stratégie discursive qui a pour but de distinguer le poète du commun des mortels : elle constitue, en ce sens, un mécanisme d'autorité par lequel le poète en impose à son public. L'invocation de la muse, en instaurant une diction hiératique, a pour but d'affirmer cette supériorité et de donner à l'œuvre « *an air of divinity and inspiration* [un air divin et inspiré] » ; Orphée et Homère eux-mêmes font « comme si [*as if*] » ils entendaient des choses hors de la portée des simples mortels¹⁷. C'est un jeu de langage qui relève, en définitive, de l'« art » des poètes : l'inspiration est, alors, une feinte. Blackwell philologue ne fournit pas d'arguments à Batteux poéticien – mais il est vrai aussi que la tâche de Blackwell n'est pas prospective, et s'arrête quand il a élucidé le texte homérique.

2. UNE INSPIRATION HUMANISTE (HOLBERG)

Dans sa 435^e lettre (publiée en 1749 dans le quatrième tome des *Epistler*), Holberg se montre un partisan résolu et fervent de la théorie de l'enthousiasme. Cependant cette

¹⁷ Idem, p. 172 ; idem, pp. 188-189.

ferveur est, comme souvent, modulée chez lui par sa veine satirique : il se livre ainsi à un exercice de philologie burlesque autour des rapports entre l'enthousiasme poétique et l'ivresse dans la littérature grecque. Le flou théorique du « je ne sais quoi » est ainsi détourné par un gai savoir qui propose une vision physiologique et pratique de la fureur poétique.

Le prétexte de ce joyeux développement est l'envoi de quelques vers d'un tiers, sur lesquels son correspondant voudrait son avis :

*Jeg takker for de mig tilskikkede vers. Du har at udsætte dette på dem at de er ikke så skønne som de er sindrige, og siger at poeten heri som i sine andre vers ofte støder mod *judicium*. Jeg for min part bifalder ikke de domme som gemenlig fældes over denne poet. Jeg tilstår gerne at *judicium* undertiden savnes i hans vers, men dette uanset er han dog ikke alene en poet, men endogså en stor poet.*

*En poets største kvalitet er gejst og entusiasm, hvilken ikke gerne er gelejdet af skønsomhed. Bevis herpå kan tages af Homero, hvilken man ikke kan nægte fortrin for andre poeter, endskønt han ofte støder an mod *judicium*. Det er i den henseende at de gamle rekommanderer vin og stærk drik efterdi gejsten derved opvækkes, skønt *judicium* derved heller svækkes end styrkes. Den gejstrige poet Pindarus siger vel:*

Ἄριστον πάντων εἶναι τὸ ὕδωρ.

Det er: at vand er den bedste drik. Men sådant siger han vel ikke i henseende til poeter; thi utallige andre skribenter er enige om vinens herlige virkning i poesi.¹⁸

Je vous remercie des vers que vous m'avez envoyés. On pourrait dire à leur sujet qu'ils ne sont pas tant judicieux qu'ils ne sont spirituels, et démontrent que le poète, là comme dans ses autres vers, se dresse souvent contre le *judicium*. Pour ma part, je ne sanctionne pas le jugement qui tombe ordinairement sur ce poète. Je soutiens volontiers que le *judicium* manque régulièrement dans ses vers, mais qu'en dépit de cela il n'est pas seulement un poète, mais même un grand poète.

Les plus grandes qualités d'un poète sont l'esprit et l'enthousiasme, qui s'accommodent mal du jugement. On peut en voir la preuve dans Homère, dont personne ne peut nier la supériorité sur les autres poètes, quoiqu'il aille souvent contre le jugement. C'est à cet égard que les anciens recommandent le vin et les boissons fortes, dans la mesure où l'esprit s'en trouve augmenté, quoique le jugement en soit affaibli plutôt que renforcé. Le poète Pindare, bien inspiré, a raison de dire :

Ἄριστον πάντων εἶναι τὸ ὕδωρ.

C'est-à-dire, que l'eau est la meilleure des boissons ; mais aussi bien ne le dit-il pas pour les poètes. C'est pourquoi d'innombrables autres écrivains sont d'accord sur les merveilleux effets du vin sur la poésie.

¹⁸ LHS : « Epistel 435 », *Epistler*, t. IV (1749), p. 469.

Holberg se sert, pour rendre son « jugement [*domme*] », d'une opposition dessinée par la tradition critique moderne et formulée par Pope dans sa préface à l'*Iliade* : « *Homer was the greater genius, Virgil the better artist* [Homère fut le plus grand génie, Virgile le meilleur artiste]¹⁹ ». Holberg oppose ainsi le « *judicium* » (le bon sens, ou le « *judgement* » qui caractérise, selon Pope, Virgile) et une qualité moins contrôlée, « *gejst* » – le génie, qui permet aux œuvres d'être « *sindrig* » (de *sind*, « âme, esprit » – les poètes stanislaviens diront *dowcipny*). Les vers en question sont donc authentiquement poétiques, imbus de qualités d'âme qui ont la préséance sur la faculté purement rationnelle du jugement – « *judicium* » ou, au deuxième paragraphe, « *skønsomhed* ». S'opposent ainsi deux couples de termes : *judicium/skønsomhed* du côté rationnel, et *enthusiasmus/gejst* pour désigner les qualités maîtresses des poètes (ces appariements entre latinismes et termes vernaculaires témoignant du souci de Holberg de contribuer à l'élaboration d'un vocabulaire critique cohérent en danois).

Plus que des traits de personnalité constants et reconnaissables, ces qualités sont modulables, et semblent inverses l'une de l'autre : plus le poète est, à un moment donné, en possession de son jugement, moins il a accès à son génie, et vice-versa. Pour éviter l'abstraction dans laquelle sombrent régulièrement les discours sur l'inspiration, Holberg l'envisage sous l'angle physiologique : l'eau est une boisson raisonnable, quand « le vin et les boissons fortes [*vin og stærk drik*] » favorisent le génie. Le ton est mi-sérieux, mi-satirique : il faut que Pindare soit « *gejstrige* » (*inspiré*, en possession de son *gejst*) pour pouvoir recommander de boire de l'eau – ce qui, à suivre l'argument, est une contradiction. Pindare parle ainsi en poète, mais non pour les poètes. Chez eux, l'ivresse du vin est médiation vers la pratique poétique : les effets bénéfiques de l'alcool (« *vinens herlige virkning i poesi* ») ne sont pas sujets à discussion. Holberg raffine encore la discussion et bascule définitivement du côté de l'érudition ludique en se demandant quel vin est le plus approprié :

De disputerer alene om hvilken vin dertil er kraftigst; óg synes det at Hermippus mest rekommanderer den vin som kaldes mendæum; thi han siger det er den vin som guder og gudinder pisser:

Μενδαίω μὲν ἐνουροῦσιν καὶ οἱ θεοί.
Mendæum vinum coelestia numina mejunt.

¹⁹ Alexander Pope, « Préface », *The Iliad of Homer*, éd. Steven Shankman, London, Penguin, 1996, p. 11 ; trad. *Remarques sur Homère, avec la traduction de la préface de l'Homère anglais de M. Pope*, [trad. Antoine-Robert Perelle], Paris, Gabriel Martin, 1728, p. 60.

Om de store poeter som påkalder guder og gudinder når de foretager sig at gøre vers, har erholdt nogle doses af samme vin, kan ikke siges. Det mærker man alene, at de taler om vinens brug som det herligste middel til at opvække gejst og den indbildningskraft som poeter mest behøver. Vinen, siger en af de ældste skribenter, er som en rask best for en poet:

Οἶνος χαρίεντι πέλει μέγας ἵππος ἀοιδῶ,
ὔδωρ δὲ πίνων χρηστὸν οὐδὲν ἂν τέκοις.

Det er: Vinen er for en lystig poet som en rask best; hvis du drikker vand, kan du intet herligt tilvejebringe. Hvilket dog alene må forstås om poesi og ting som udfordrer imagination og høj gejst.²⁰

Ils disputent seulement de quel vin est le plus puissant à cet égard : et il semble qu’Hermippus recommande surtout le vin que l’on appelle *mendæum* ; car il dit que c’est le vin que pissent les dieux et les déesses.

Μενδαίῳ μὲν ἐνουροῦσιν καὶ οἱ θεοί.
Mendæum vinum cœlestia numina mejunt.

Si les grands poètes qui en appellent aux dieux et aux déesses quand ils s’apprêtent à faire des vers ont reçu quelques doses de ce même vin, on ne saurait le dire. On sent seulement qu’ils parlent de l’usage du vin comme du plus noble moyen pour exciter le génie et la capacité d’imagination dont les poètes ont tant besoin. Le vin, dit l’un des plus anciens écrivains, est comme un cheval fougueux pour le poète :

Οἶνος χαρίεντι πέλει μέγας ἵππος ἀοιδῶ,
ὔδωρ δὲ πίνων χρηστὸν οὐδὲν ἂν τέκοις.

C’est-à-dire, le vin pour un joyeux poète est comme un cheval fougueux ; si tu bois de l’eau, tu ne pourras rien faire de grand. Ce qui ne doit être compris qu’au sujet de la poésie et des choses qui réclament de l’imagination et un génie élevé.

Holberg se laisse aller à une érudition rabelaisienne, où la disquisition sur le *vinum mendæum* est le prétexte au plaisir un peu provocateur de l’évocation des fonctions corporelles les moins nobles tout en étant sanctionné par des sources vénérables. Praticien d’une lecture documentaire des textes grecs antiques, Holberg renvoie là à cette rudesse des mœurs archaïques qui pouvaient choquer les Modernes – non pour s’en offusquer, mais plutôt pour en tirer parti afin de proposer une vision décomplexante de l’inspiration.

L’invocation aux dieux et aux déesses est bien une préparation à la poésie (« *påkalder guder og gudinder når de foretager sig at gøre vers* ») ; mais à cette pratique topique et purement langagière dont la performativité effective reste sujette à caution, le philologue averti des idées d’Hermippe le Borgne peut superposer une pratique concrète, dont l’expérience d’un verre de vin ou deux suffit à confirmer qu’elle a une forme de pertinence (*in vino veritas*), et

²⁰ LHS : « Epistel 435 », *Epistler*, t. IV (1749), pp. 469-470.

une image burlesque et désacralisante, qui ne montre pas forcément le poète en quête d'inspiration (et de l'urine des Immortels) sous son jour le plus favorable.

Des hauteurs mythologiques du *vinum mendacium*, on peut redescendre, par le biais de l'expérience commune, au vin en général. Malgré la distance que garantit le caractère théorique et philologique du propos, Holberg reste sobre, et prend soin de rappeler la vertu de tempérance : seuls les poètes sont invités à l'ivresse.

Den komedieskriver Amphis går for vidt som siger at vin tilvejebringer skønsomhed, og at vanddrikkere er tåbelige og uvittige:

*Ἐνῆν ἄρ', ὡς ἔοικε, κὰν οἴῳ λόγος,
ἔνιοι δ' ὕδωρ πίνοντες εἰς' ἀβέλτεροι.*

Tbi sådant er mod erfarenhed. Ses så heraf at en munter gejst og imagination, som af vinen opvækkes og styrkes, er en poets hovedkvalitet, og at et poema kan være et mesterstykke, endskønt adskilligt deri findes som støder an mod skønsomhed. Og når så er, må man ikke regne så nøje med en poet om han iblandt overtræder logiske regler, til hvilke han ikke så stort bindes som en dommer eller orator. Dette har jeg stedse haft for øjnene og derfor har admireret de fleste af ovenmeldte poets vers, i hvilke jeg overalt finder en høj gejst og en stærk imagination, ligesom jeg finder mange andre vers, skønt nette og uden fejl, som aldeles ikke er poetiske.²¹

Le poète comique Amphis va trop loin, qui affirme que le vin apporte le discernement, et que les buveurs d'eau sont stupides et ignorants :

*Ἐνῆν ἄρ', ὡς ἔοικε, κὰν οἴῳ λόγος,
ἔνιοι δ' ὕδωρ πίνοντες εἰς' ἀβέλτεροι.*

Cela en effet va contre l'expérience. Considérons donc à ce sujet qu'un génie joyeux et l'imagination que le vin éveille et renforce sont la principale qualité du poète, et qu'un poème peut être un chef-d'œuvre, même si bien des choses y pèchent contre le jugement. Et quand tel est le cas, on ne doit pas faire trop de zèle en notant si le poète transgresse souvent des règles logiques, par lesquelles il n'est pas tenu aussi strictement qu'un juge ou qu'un orateur. J'ai toujours eu cela en considération, et en conséquence admire la plupart des œuvres des poètes ci-devant, dans lesquels je trouve partout un génie élevé et une forte imagination, tout comme je trouve d'autres pièces de vers, joliment finies et dépourvues fautes, comme n'ayant rien de poétique.

En rappelant que la tempérance est de manière générale une vertu (ce qui constitue une vérité d'expérience), Holberg souligne le caractère spécifique de la profession poétique, qui est ici constituée par une (légère) marginalité sociale : les règles de la morale publique ordinaire ne s'appliquent pas aux poètes, ou au moins pas tout le temps. On retrouve là (comme plus haut au sujet de Pindare) l'idée antique identifiée par Blackwell : le poète est

²¹ Idem, pp. 470-471.

un être à part à qui la morale sociale ordinaire ne s'applique pas. L'exercice normal de ses fonctions passe par le vin. Cette inspiration éthylique légitime la transgression des règles, qui sont des modèles logiques accessibles d'abord au *judicium*, mais du coup moins susceptibles d'exercer leur autorité sur le génie (*gejst*) et l'« *imagination* » du poète – c'est-à-dire sur l'invention. Il y a là une revendication de liberté, mais cette liberté est passagère : elle s'inscrit dans le moment de l'ivresse, quand le poète est poète, au profit d'un relâchement des normes sociales.

L'incompatibilité du jugement et de la qualité poétique est une « règle générale [*almindelige regel*] » que confirment des exceptions notables, comme Virgile :

De skønsomste skribenter er ofte de magreste poeter; thi det synes at en stærk skønsomhed er for en poet ligesom en kapsun der hindrer imaginationen og forårsager at gejsten ikke kan svinge sig højt nok. Jeg siger at de skønsomste skribenter er ofte de magreste poeter, men ikke stedse; thi der er fundet visse poeter som må exciperes fra den almindelige regel. Blandt dem er den store latinske poet Virgilius, i hvilken man ser at fremskinne ikke mindre høj gejst og indbildningskraft end skønsomhed, skønt det første dog ikke i sådan grad som hos Homerum, hvis gejst svinger sig end højere, og hos hvilken især findes det som kaldes θεῖον, og som admireres mest i poesi og orationer.²²

Les plus sages écrivains sont souvent le plus maigres poètes ; car il semble qu'un fort jugement pour un poète soit comme une bride qui retient l'imagination et fait que le génie ne peut s'élever assez haut. Je dis que les plus sages écrivains sont souvent le plus maigres poètes, mais pas toujours ; car il s'est trouvé des poètes qu'il faut exempter de cette règle générale. Parmi ceux-là se trouve le grand poète latin Virgile, dans lequel on ne voit pas moins resplendir un génie et une imagination élevés que son jugement, quoique chez lui à un moindre degré que chez Homère, dont le génie s'élève encore plus haut, et chez qui l'on trouve tout particulièrement ce que l'on appelle *θεῖον*, et que l'on admire le plus dans la poésie et les discours.

Le jugement (*skønsomhed*), associé plus haut à la maîtrise des règles et à une certaine froideur (le contraire de l'ivresse), est présenté ici comme une « bride [*kapsun*] » qui retiendrait le cheval fougueux de l'inspiration. L'exception à la règle n'est que partielle : si Virgile est un excellent poète, le fait d'être en possession de son jugement limite le degré d'éminence qu'il peut atteindre dans le « *θεῖον* », cette partie divine de l'inspiration poétique que l'image de la miction des immortels permet de rattacher à l'ébriété que procure le vin. La nuance est ainsi limitée, et une véritable hiérarchie émerge : l'élan du génie vers les hauteurs de l'inspiration et de l'invention (« *høj gejst og indbildningskraft* ») est toujours préférable, chez les poètes – parce que Virgile est tout de même moins divin qu'Homère –

²² Ibid.

comme dans les « oraisons [*orationer*] », c'est-à-dire dans les genres rhétoriques mêmes qui sont davantage soumis à l'autorité de la « logique [*logica*] ».

Cette conclusion tire nettement la lettre de Holberg du côté de ce que Michel Charles appelle le « discours mondain ». La dimension rationnelle de la poétique est concurrencée par une érudition poétique qui rassemble un corpus témoignant de pratiques par définition exclusives du respect des règles : règles sociales, mais aussi règles poétiques. Holberg compose un morceau humaniste, pétri à la fois le lettres grecques et d'un rapport rabelaisien au corps, dans un éloge paradoxal de l'ivresse poétique. L'érudition dont il témoigne en s'interrogeant sur les source dus *mendacum vinum* se situe à la limite de l'authentique *otium studiosum* et d'une pédanterie joyeuse que rachète son ironie. Au savoir froid du jugement, Holberg oppose le gai savoir de l'inspiration : savoir mondain, concurrent des discours rationnels de la poétique et de la rhétorique, mais aussi en un sens moins sérieux lui-même. En ramenant le mystère de l'inspiration à sa dimension la plus concrète, Holberg l'apprivoise burlesquement, et cela rend difficile d'apprécier la sincérité de ce passage²³.



Il semble cependant que Holberg donne, vers la fin de la lettre, un principe sérieux qui lui tient à cœur. L'apologie du *θεῖον* touche même les genres d'oraison et leurs « règles logiques » : même dans les ouvrages rhétoriques domine un principe de plaisir qui échappe à la théorie. Sans doute les genres d'oraison possèdent-ils à un degré moindre cette qualité-là, de la même manière que Virgile, parce qu'il a la tête froide, ne sera malgré son propre génie jamais aussi inspiré qu'Homère. Reste que la valeur critique d'une approche normative de la poésie est largement remise en question, comme en témoigne l'exhortation finale de la lettre :

Dette beder jeg at du vil forestille dig førend du fælder dom over bemeldte poets andre vers som herefter kan udkomme, og alene lader dig nøje med at øve sådan kritik over andre hans skrifter; hvorved logica nøjere må jagttages.

*Jeg forbliver etc.*²⁴

²³ Sur l'humanisme de Holberg et ses ambiguïtés, cf. Torben Damsholt, « Ludvig Holberg and Greek-Roman Antiquity » in Sven Hakon Rossel (éd.), *Ludvig Holberg: A European Writer. A Study in Influence and Reception*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 56-64, qui conclut que dans sa relations aux auteurs classiques, « *Holberg is often ambiguous, full of overtones* » (p. 64).

²⁴ Idem, p. 471.

C'est ce que je vous prie de considérer avant de passer jugement sur les autres vers de notre poète qui pourraient encore être publiés, et de vous contenter de n'exercer ce genre de critique que sur ses ouvrages d'un autre genre, où la logique doit être observée plus scrupuleusement.

Je demeure, etc.

L'apologie de l'ivresse est certes une disquisition pseudo-encomiastique²⁵, mais elle illustre un point essentiel pour Holberg : la présence du *θεῖον* dans un ouvrage d'esprit est le critère déterminant de sa valeur. L'inspiration est un facteur de réception autant que de production.

Comme facteur de production, l'inspiration selon Holberg a quelque chose d'impraticable. Certes, on peut être ivre, mais on fera là l'épreuve du fossé entre la pensée grecque (qui renvoie au corps et à une forme d'excès) et une parénèse moderne nettement d'esprit romain (la sobriété est une vertu sociale). Comme donnée de la réception, l'inspiration retombe du côté du jugement rationnel, dont le but est de rendre son avis (*at folde dom*) comme un juge (« *dommer* »). Holberg propose ainsi une formulation du problème de l'inspiration plutôt qu'une solution, mais avec une érudition et une distance qui ont pour but de le rendre plus acceptable. Mais peut-être une solution existe-t-elle, qui a déjà été mise en pratique avec la troisième édition de *Peder Paars* en 1720. L'*alter ego* fictif de Holberg signait là son épître au lecteur « *brygger og poet i Kalundborg* [brasseur et poète à Kalundborg] ». Il exerce ainsi une profession qui le met en contact avec une source potentielle d'inspiration, tout en créant un décrochage burlesque : cette figure d'auteur réalise en pratique ce que la lettre 435 diagnostique en théorie.

3. MÉTHODISER L'INSPIRATION : UN « ENTHOUSIASME RAISONNABLE »

On peut à juste titre douter de la praticabilité de cet enthousiasme holbergien. L'éloge de l'ivresse ressortit à une rhétorique humaniste pseudo-encomiastique qui, si elle sert la figuration du poète dans la fiction auctoriale de *Peder Paars*, n'est pas recevable socialement.

²⁵ Trait distinctif de la rhétorique humaniste (comme dans l'*Éloge de la folie* d'Érasme), la rhétorique pseudo-encomiastique est aussi, selon Patrick Dandrey, une des clefs du *Don Juan* de Molière : il est possible que l'humanisme tardif de Holberg se nourrisse aussi de ses lectures dramatiques. Cf. Patrick Dandrey, « l'esthétique du paradoxe », *Dom Juan ou la raison comique*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature moderne » n° 18, 1993, pp. 15-78.

La lettre sur l'inspiration est émaillée de citations grecques : l'attitude de Holberg y est celle d'un Ancien qui renvoie au plaisir de contempler un passé perdu dont les mœurs nous étonne (il est en cela très proche d'Anne Dacier, qui affirmait dans la préface de *l'Iliade* : « pour moi [...] je trouve ces temps anciens d'autant plus beaux, qu'ils ressemblent moins au nôtre²⁶ »). Pour envisager une véritable théorie de l'enthousiasme poétique, il faut donc regarder ailleurs.

Holberg lui-même, dans son « Discours sur l'enthousiasme » (écrit directement en français) de 1752, fournit une piste. Il y distingue deux sortes d'enthousiasme : « le vrai enthousiasme est aveugle, ou dirigé par la raison. L'aveugle est gouverné par instinct, non par intelligence²⁷ ». Le premier enthousiasme a quelque chose d'archaïque : « c'est un ver luisant, qui ne brille que dans les ténèbres de l'ignorance²⁸ », et il est tentant d'y rattacher une ivresse poétique que Holberg décrit à partir des auteurs grecs archaïques. Quant à la seconde sorte d'enthousiasme, c'est celui qui animait les Romains et constitue proprement, pour Holberg, la cause de leur grandeur :

L'enthousiasme raisonnable, étant guidé par l'intelligence, est moins fort. Un tel enthousiasme, étant bien dirigé, enfante des actions héroïques. Parmi les enthousiastes on peut mettre plusieurs de ces conquérants, qui brillent dans l'histoire. L'ardeur fanatique et l'imagination, qui font bouillir le sang, les poussent à de grandes entreprises, et les font aller à pleines voiles au but qu'ils se proposent : mais la raison, qui tient le gouvernail, les mène heureusement au port. C'était un tel enthousiasme dont le peuple Romain était saisi, et dont j'ai montré l'effet dans mes conjectures sur les causes de la grandeur de ce peuple. Ce qui donne plus de consistance à cet enthousiasme est l'espérance dont on se flatte d'une future prospérité ; et comme l'empire du monde avait été promis aux Romains, cette espérance fomenta leur ardeur...²⁹

L'enthousiasme est aussi une force conquérante, mais qui peut être canalisée par l'imagination. Dans la promesse de l'empire du monde dont se flattaient les Romains, il faut reconnaître, entre autres, le chant VI de *l'Énéïde*. Ainsi le morceau dont Batteux se sert, un peu paradoxalement, pour décrire l'enthousiasme poétique est-il aussi le support d'un

²⁶ Anne Dacier, « Préface » in Homère, *L'Iliade D'Homère*, nouvelle édition, trad. Anne Dacier, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1712, t. I, p. xxxii.

²⁷ LHS : *Conjectures sur les causes de la grandeur des Romains. Nouvelle hypothèse, opposée à quelques autres ci-devant publiées sur le même sujet, avec un discours sur l'enthousiasme*, Copenhague, François Christian Mumme, 1752, p. 175.

²⁸ Idem, p. 176.

²⁹ Idem, pp. 178-179.

enthousiasme politique : Virgile, *vates* de Rome, a joué pour les générations suivantes un rôle inspirateur. Les prédictions de la Sibylle, écrites sous Auguste, se confondent ainsi avec le temps légendaire où le récit les a supposées : le discours inspiré de Virgile a, d'une certaine manière, rendu réelles les prédictions. L'enthousiasme raisonnable atteint ainsi mieux son but, et n'a pas des effets moins visibles que l'enthousiasme aveugle.



Voltaire dans son article « Enthousiasme » des *Questions sur l'Encyclopédie* développe une vision semblable de la meilleure sorte d'enthousiasme. Il rejoint d'abord Holberg sur la nature avant tout physiologique de l'enthousiasme, qui constitue une forme de pathologie. Voltaire fait délibérément fi de l'étymologie (la pénétration du dieu dans le corps) pour ne retenir que le sens pathologique – ce qui est l'occasion pour lui de suggérer que les convulsions de la Sybille étaient avant tout une maladie, et non un phénomène religieux :

Ce mot grec signifie *émotion d'entrailles, agitation intérieure*. Les Grecs inventèrent-ils ce mot pour exprimer les secousses qu'on éprouve dans les nerfs, la dilatation et le resserrement des intestins, les violentes contractions du cœur, le cours précipité de ces esprits de feu qui montent des entrailles au cerveau quand on est vivement affecté ?

Ou bien donna-t-on d'abord le nom d'enthousiasme, de trouble des entrailles, aux contorsions de cette Pythie, qui sur le trépied de Delphes recevait l'esprit d'Apollon par un endroit qui ne semble fait que pour recevoir des corps ?³⁰

Dans cette vision burlesque, Voltaire n'a rien d'un Ancien : il souligne avec ironie la nature paradoxale de l'ingestion du dieu à laquelle se livre la devineresse, frappant le concept d'un double scepticisme (vis-à-vis de la religion en général, et des mœurs antiques en particulier).

La nature physiologique de l'enthousiasme en fait cependant une constante anthropologique, fondée dans la nature humaine. Le problème est d'en retrouver la nature parmi la multitude de termes que comporte le vocabulaire psychologique du 18^e siècle :

Qu'entendons-nous par enthousiasme ? Que de nuances dans nos affections ! Approbation, sensibilité, émotion, trouble, saisissement, passion, emportement, démence, fureur, rage : voilà tous les états par lesquels peut passer cette pauvre âme humaine.

Un géomètre assiste à une tragédie touchante ; il remarque seulement qu'elle est bien conduite. Un jeune homme à côté de lui est ému et ne remarque rien ; une femme pleure ; un

³⁰ Voltaire, « Enthousiasme », *Questions sur l'Encyclopédie*, OCV, t. 41, p. 126.

autre jeune homme est si transporté, que pour son malheur il va faire aussi une tragédie : il a pris la maladie de l'enthousiasme.³¹

Être sujet à l'enthousiasme, c'est être victime d'une passion qui est aussi une « maladie » qui, paradoxalement, est une élection. L'enthousiasme distingue le second jeune homme des hommes froids : le premier jeune homme, insensible par tempérament, ou le géomètre, insensible par profession (qui est un double du philosophe de l'article « beau » du *Dictionnaire philosophique*, qui trouve beau que « l'auteur a[it] atteint son but »). Il n'est pas difficile de reconnaître Voltaire lui-même sous le jeune homme enthousiaste : on y retrouve le portrait de condition du poète maudit, qui tient plus, à l'âge qu'a Voltaire à l'époque des *Questions*, de la complaisance que d'autre chose. Mais défendre ses œuvres de jeunesse au nom de l'enthousiasme est visiblement important pour le vieux Voltaire, qui affirme dans le *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade* avoir commencée *Œdipe* (1718, son premier succès tragique) et la *Henriade* « par pur enthousiasme³² ».

L'enthousiasme est ainsi une force irrationnelle (qui, comme chez Holberg, ou dans l'*Encyclopédie*, est aussi une force politique : « César pleurait devant la statue d'Alexandre »). Mais peut-on *contrôler* l'enthousiasme ?

La chose la plus rare est de joindre la raison avec l'enthousiasme ; la raison consiste à voir toujours les choses comme elles sont. Celui qui dans l'ivresse voit les objets doubles est alors privé de la raison.

L'enthousiasme est précisément comme le vin ; il peut exciter tant de tumulte dans les vaisseaux sanguins, et de si violentes vibrations dans les nerfs, que la raison en est tout à fait détruite. Il peut ne causer que de légères secousses, qui ne fassent que donner au cerveau un peu plus d'activité ; c'est ce qui arrive dans les grands mouvements de l'éloquence, et surtout dans la poésie sublime. L'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poètes. Cet enthousiasme raisonnable est la perfection de leur art ; c'est ce qui fit croire autrefois qu'ils étaient inspirés des dieux, et c'est ce qu'on n'a jamais dit des autres artistes.

Comment le raisonnement peut-il gouverner l'enthousiasme ? C'est qu'un poète dessine d'abord l'ordonnance de son tableau ; la raison alors tient le crayon. Mais veut-il animer ses personnages et leur donner le caractère des passions ; alors l'imagination s'échauffe, l'enthousiasme agit ; c'est un coursier qui s'empporte dans sa carrière ; mais la carrière est régulièrement tracée.³³

³¹ Ibid.

³² Voltaire, *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade*, Bâle, les héritiers de Paul Duker, 1776, p. 6.

³³ OCV, t. 41, p. 128.

L'opposition entre l'enthousiasme et la part rationnelle de l'homme (la « raison » et le « jugement ») recoupe à la fois l'ivresse holbergienne et l'idée d'enthousiasme raisonnable.

. Ainsi Voltaire recommande-t-il la tempérance aux poètes mêmes. L'oraison (« les grands mouvements d'éloquence ») et, chez lui aussi, sujette à l'enthousiasme, tant que celui-ci est gouverné par le raisonnement. Voltaire parvient ainsi à une synthèse : « l'enthousiasme raisonnable », qui représente le sommet de l'art poétique. Cet abandon maîtrisé est porteur de *l'illusion* de l'inspiration divine, ce qui est peut-être lié au caractère plus insaisissable de la technique poétique que de celle des autres arts.

Voltaire et distingue alors très classiquement le plan et la *making-up part* (« l'ordonnance de son tableau » est soumise par le poète à la raison) de l'animation des personnages et de la caractérisation, qui sont sensibles (qu'il s'agisse de tragédie ou d'épopée) dans les discours – donc dans la lettre, qui relève de la *writing-down part*. Le raisonnement et l'enthousiasme obéissent ainsi à la même répartition temporelle que chez Batteux : le texte est le produit de l'enthousiasme, d'un échauffement quasi-physique de l'imagination par le travail préparatoire de planification.

D'abord produit de la réception, l'enthousiasme raisonnable (*methodised*, pourrait dire Pope) devient un principe de production qui « est admis dans tous les genres de poésie où il entre du sentiment » – parfois même jusque dans l'églogue qui, si c'est traditionnellement un genre bas, a été porté jusqu'à l'enthousiasme par Virgile. Cependant l'ode lyrique est le lieu théorique de l'enthousiasme – quoique Voltaire doute que les odes contemporaines en soient réellement imprégnées :

Nos odes, dit-on, sont de véritables chants d'enthousiasme : mais comme elles ne se chantent point parmi nous, elles sont souvent moins des odes que des stances ornées de réflexions ingénieuses.³⁴

À côté du caractère spontané de l'enthousiasme, l'ode contemporaine apparaît comme artificielle, caractérisée par l'ingéniosité de ses idées et l'irrégularité travaillée de sa forme (« des stances »). Cependant elle en conserve au moins l'apparence, quand « le style des épîtres, des satires, réprouve l'enthousiasme : aussi n'en trouve-t-on point dans les ouvrages de Boileau et de Pope ». Si Despréaux et Pope ne sont pas, pour Voltaire, des poètes épiques (car il ne les recense pas dans *l'Essai*), c'est peut-être aussi qu'ils sont avant tout des épistoliers et des satiristes, et que leurs poèmes héroïcomiques, dont la composition est

³⁴ pp. 128-129

informée par la satire d'un travers social (la vanité des ecclésiastiques, les caprices des femmes), ne se prête pas à l'enthousiasme qui fait les poètes épiques.



Voltaire tient ici un terme médian entre les différentes positions de Batteux, Holberg ou Blackwell. Il partage avec le philologue anglais l'idée que l'enthousiasme est insaisissable et consiste en une déraison ; mais il a dans son traitement du « je ne sais quoi » une ironie qui passe par un traitement physiologique de l'enthousiasme qui est assez proche de celui de Holberg, et se base sur un imaginaire commun. En proposant une nouvelle synthèse de l'« enthousiasme raisonnable », il vise à apprivoiser le concept et à lui donner une place dans la création littéraire contemporaine, et surtout une forme d'inspiration poétique à laquelle il puisse s'identifier, fût-ce rétrospectivement.

En domestiquant l'imagerie traditionnelle de l'inspiration (la route droite), il se rapproche étonnamment de Batteux, et définit la place de l'enthousiasme comme celle du second temps du travail poétique : la phase de diction et d'écriture, celle où s'incarnent les personnages grâce à la caractérisation que permettent les discours. Voltaire réinvestit une théorie dont il n'est pas l'auteur, et qui reste très classique d'inspiration en ce qu'elle sauve le pouvoir de la raison sur la poésie. Cependant, hostile à toute idée de mystère (son traitement irrévérencieux de la Sybille le montre bien), Voltaire ne décrit ni invocation performative ni, comme le faisait Holberg, le réel pouvoir d'une ivresse concrète. L'enthousiasme est en définitive chez lui synonyme de la raison poétique.

4. INSPIRATION ÉPIQUE ET ENTHOUSIASME DE L'ODE (KRASICKI, 1780)

Dans l'article « *Poezja* » de *Zbiór potrzebniejszych wiadomości*, Krasicki décrit très aristotéliquement la poésie comme « *naśladowanie natury*³⁵ », imitation de la nature. Mais c'est là une définition rationnelle et réfléchie, produit du développement de la poétique comme discipline ; une autre possible serait de montrer comment la poésie vient à l'existence avant cette rationalisation, qui s'inscrirait, par exemple, dans l'anthropologie de l'homme classique que Krasicki développe dans ses écrits théoriques. L'inspiration se

³⁵ Ignacy Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych*, Warszawa/Lwów, Michał Gröll, 1781, t. II, p. 379.

rapproche là de celle de la lyrique et de l'ode, et peut s'interpréter au regard de ce que Batteux dit de la lyrique.

Poezja jest w naturze człowieka. Młodzieniec w wieku kwitnącym myśl ma bujną, namiętności wrzące i porywcze; z nich którakolwiek nad inne górująca zajmuje jego serce, mieścić się w nim, iż tak rzekę, nie może, wydobywa się na wierzch, wylewa się z brzegów; jej duchem natchniony, jej mocą zachwycony, śpiewa przed ludem to, co czuje, nie dla tego, żeby lud pociągnął do swego przeświadczenia, to jest dzieło oratora; ale dla tego, żeby dał poznać wszystkim stan swojego serca. Śpiewanie lepiej go wynurza, niż proste mówienie; spadki głosów malują uszom chwijającą się namiętność; wszystko, cokolwiek wyraźniej pokazać może jego tkliwość, wolne mu jest; bajki same, kiedy są obrazem prawdy, przystoją jego młodości; nuci je równem czuciem, jak prawdy najpewniejszej; śpiewanie jego jest poezja, jaką natura człowiekowi wlała.³⁶

La poésie est dans la nature de l'homme. Un jeune homme a l'esprit exubérant, des passions qui bouillonnent à fleur de peau ; et celle qui, dominant les autres, s'empare de son cœur, ne peut, pour ainsi dire, rester contenue en lui, remonte à la surface, déborde de son lit, et lui, inspiré par son souffle, emporté par sa force, chante devant le peuple ce qu'il ressent, non pour amener le peuple à partager ses convictions (ce qui est le travail de l'orateur), mais pour donner à reconnaître à tous l'état de son cœur. Le chant le porte mieux que la simple parole : le flot des sons peint aux oreilles la vibrante passion, tout ce que sa tendresse peut dire le plus expressivement lui est ouvert, les fables mêmes, quand elles sont une image de la vérité, conviennent à sa jeunesse, il les entonne avec le même sentiment que les vérités les plus certaines ; son chant est la poésie, telle que la nature l'a versée dans l'homme.

Le regard anthropologique de Krasicki propose une définition en actes de la poésie, comprise comme la conséquence de l'état psychologique d'un sujet « inspiré [*natchoniony*] » par ses « passions [*namiętności*] » (terme-clef de l'anthropologie classique). Krasicki fonde ainsi la poésie dans la nature humaine. En prenant comme cas un « jeune homme [*młodzieniec*] » dans la fleur de l'âge et bouillant de passions, il souligne la dimension préthéorique de la prise de parole poétique. La rationalisation théorique est légitime, elle n'est pas nécessaire pour être poète.

À quoi ressemble cette poésie à l'état brut ? C'est, très littéralement, le « chant » de ce sujet théorique (« *śpiewanie jego jest poezja* »), dont l'inspiration fait un vaisseau qui déborde (« *wylewa się* ») plutôt qu'un sujet agissant de manière réfléchie : il connaît « l'enthousiasme ou fureur poétique » qui fait que « l'âme qui en est remplie est toute entière à l'objet qui le lui inspire³⁷ ». Cette poésie existe avant tout comme performance orale, et donne à reconnaître (*poznać*) en l'exhibant un état intérieur dont elle est la traduction physique, par le son et le rythme (« *spadki głosów* »). Le chant du sujet poétique est d'abord un signe avant

³⁶ Idem, p. 378.

³⁷ CBL (1753), t. III, p. 9.

d'avoir un sens : c'est une expression linguistique au plus près de la musique. Comme dit Batteux :

la musique étant une expression des sentiments du cœur par des son inarticulés ; la poésie musicale, ou lyrique, sera l'expression des sentiments par les sons articulés, ou, ce qui est la même chose, par les mots.³⁸

On pourra ainsi rapprocher de l'ode ce *śpiewanie*. La poésie commence par la lyrique, plutôt que par la représentation narrative ou dramatique – idée qui correspond avec la chronologie des genres proposée par Krasicki dans *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, où l'ode est le proto-genre³⁹. La traduction spontanée du sentiment est moins communication qu'exhibition : le *młodzieniec* en proie à l'inspiration étale ses affects à la cantonade (« *przed ludem* »), mais cette parole publique n'attend pas de réponse : elle est autosuffisante et gratuite. Le chant poétique diffère en cela de « la tâche de l'orateur [*dzielo oratora*] ». L'oraison est, dit Batteux, « un discours préparé avec art pour opérer la persuasion⁴⁰ » – ce qu'on retrouve chez Krasicki : « convertir les gens à son opinion [*żeby lud pociągnął do swego przeświadczenia*] ».

Il diffère cependant tout autant du langage ordinaire (« *proste mówienie* ») par son caractère spontanément élaboré : elle est scandée et imagée. La cadence des sons « peignent [*malują*] ». À côté des « vérités les plus connues [*prawdy najpewniejsze*] », le poète emploie des « fables [*bajki*] » allégoriques qui sont autant d'« images [*obrazy*] » plaisantes de la vérité : c'est un écho du *miscere* horacien. En somme, le discours lyrique spontané selon Krasicki est parfaitement analysable en termes horaciens et aristotéliens : la poésie est peinture, distincte du langage ordinaire, et consiste en un mélange de vérité et de mensonges.

Cette spontanéité lyrique incontrôlée, inspirée, n'est pas l'expression d'une connaissance inspirée à la façon de Blackwell qui saperait la légitimité de l'entreprise théorique. Elle est plutôt un élan créateur préthéorique où l'on retrouvera les germes classiques d'une poétique aristotélo-compatible ; simplement, le sujet lyrique n'est pas en état de *réfléchir* à ce qu'il fait. Inversement, une lyrique maîtrisée sera, comme le dit Batteux, « soumise au principe de l'imitation⁴¹ ».

³⁸ Idem, p. 6.

³⁹ *RiR*, p. 2.

⁴⁰ *CBL* (1753), t. IV, p. 10.

⁴¹ *CBL* (1753), t. III, p. 2.

La description musicale de la poésie lyrique par Krasicki rappelle le spectre esquissé par Batteux dans l'introduction de la « troisième section, sur la poésie lyrique » de son *Cours*, où les genres s'organisent entre les pôles extrêmes de la « clarté », d'une part, liée à l'« intelligence », et de la « chaleur », d'autre part, liée à la « volonté⁴² ». Le *śpiewanie* occupe donc une extrémité des possibles génériques, quand « les argumentations demandent à surtout à être claires et lumineuses⁴³ » et sont à l'autre extrémité du spectre.

En un mot, plus les genres approcheront de la géométrie, plus ils seront clairs, nus, froids. Plus ils approcheront de la musique, plus ils seront chauds, passionnés, énergiques : le cœur en pareil cas s'emparera de tout le sujet, et la lumière sera presque toute absorbée dans le sentiment.

On pourra donc définir la poésie lyrique, celle qui exprime le sentiment.⁴⁴

La poésie lyrique occupe l'un des pôles extrêmes de ce continuum : elle est toute entière la représentation d'un état d'esprit, d'une émotion, et en cela s'adresse au cœur et à la volonté (la partie sensible de l'homme). Vers le milieu de ce continuum se situent d'autres genres mixtes, parmi lesquels l'épopée :

l'oraison, l'épopée, les drames feront le mélange des deux qualités en proportion tantôt égale, tantôt inégale, selon le ton et le caractère des différentes parties du sujet qui sera traité.⁴⁵

En fonction du moment, le poète épique (ou dramatique, ou même visiblement l'orateur puisant dans les ressources de la rhétorique) pourra donc faire appel tantôt à son « intelligence » et à sa « pensée » – par exemple quand il s'agit d'imiter des actions ou de décrire ; et tantôt à sa « volonté » et à son « sentiment » – dans les moments pathétiques, par exemple, ou bien quand le poète doit témoigner de son propre enthousiasme. Il n'y a, en somme, pas de raison valable de considérer l'enthousiasme du poème épique inspiré par la Muse comme fondamentalement différent de « l'enthousiasme de l'ode⁴⁶ » : l'inspiration épique ne diffère pas essentiellement de l'inspiration lyrique ; simplement, dans l'épopée, elle est davantage diluée dans le sujet.



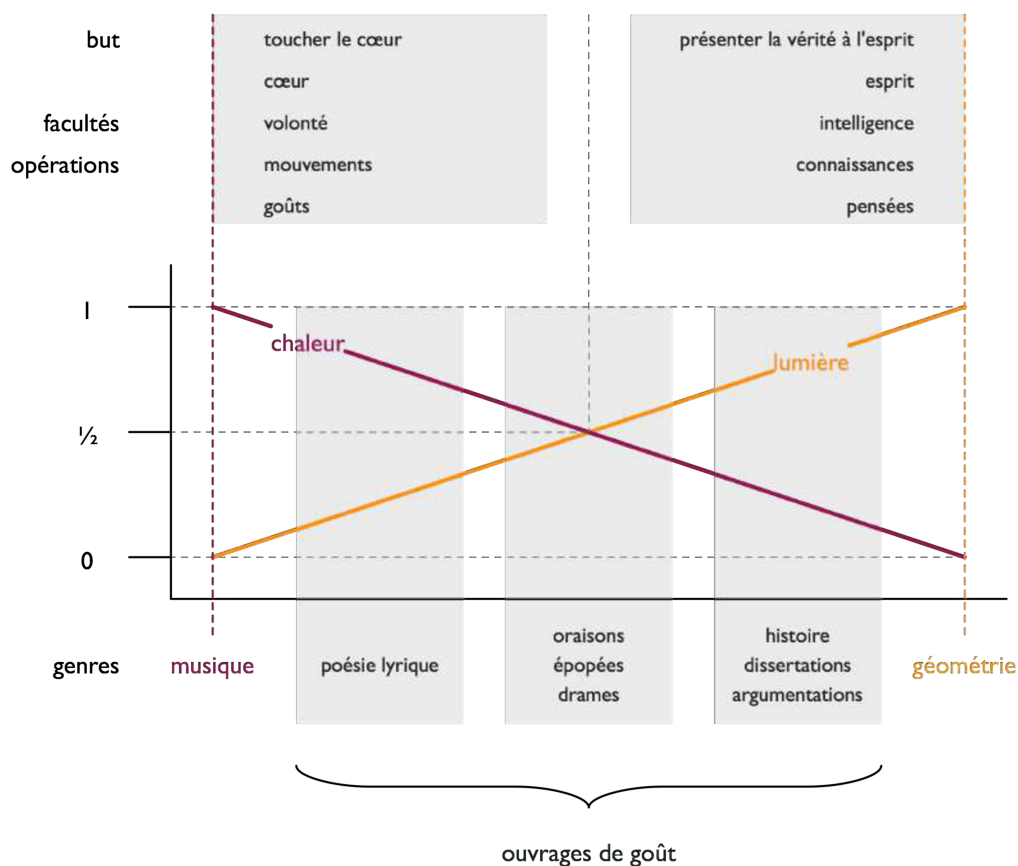
⁴² Idem, pp. 6-7.

⁴³ Idem, p. 7.

⁴⁴ Idem, p. 8.

⁴⁵ Idem, pp. 7-8.

⁴⁶ Idem, p. 9.



Si l'enthousiasme dans la lyrique « autorise la hardiesse des débuts⁴⁷ », alors l'invocation à la Muse dans la topique inchoative de l'épopée peut être comprise comme un échauffement de la volonté. Krasicki, qui décrit si bien l'enthousiasme, pourrait en convenir ; mais là se fait jour une différence certaine avec Batteux. L'enthousiasme n'appartient, pour Batteux, qu'aux poètes : il est un artifice de la composition poétique.

Ce sentiment n'a pas proprement le nom d'enthousiasme, quand il est naturel, c'est-à-dire, qu'il existe dans un homme qui l'éprouve par la réalité même de son état ; mais seulement quand il se trouve dans un artiste, poète, peintre, musicien ; et qu'il est l'effet d'une imagination échauffée artificiellement par les objets qu'elle se représente dans la composition.

Ainsi l'enthousiasme des artistes n'est qu'un sentiment vif, produit par une idée vive, dont l'artiste se frappe lui-même.⁴⁸

Seuls les artistes peuvent être enthousiastes, parce qu'eux seuls ont les moyens de faire quelque chose de cet échauffement de la volonté, dans la mesure où ils ont au préalable, comme on l'a vu plus haut, « dressé leur plan » et fixé la « fin de l'ouvrage » (et le désir de

⁴⁷ Idem, p. 8.

⁴⁸ Idem, p. 9.

gloire poétique qui est « la fin de l'ouvrier » est un « sentiment vif » qui contribue sans doute à cette excitation des facultés créatrices). L'enthousiasme spontané qu'un individu peut connaître dans la vie, au contraire, est par définition stérile : il faut que la compétence poétique *préexiste* à l'enthousiasme, et ainsi un enthousiasme créateur exploitable a moins de chance de survenir au dépourvu que d'être délibérément convoqué par l'artiste – comme c'est le cas dans l'invocation du poète à la Muse au début de l'épopée.

Mais le *młodzieniec* dont parle Krasicki n'a rien demandé ; il est, en vertu de son âge et de son tempérament, victime de l'enthousiasme, et « un homme qui l'éprouve par la réalité même de son état », bien plus proche du jeune homme de Voltaire. Le poète est chez Krasicki le produit de cet enthousiasme à l'état naturel, non raffiné par la théorie ou l'artifice ; au contraire, l'enthousiasme donne lieu aux premiers rudiments de la poésie mimétique (scansion, représentation, allégorie). Krasicki ne décrit ni une fiction de l'inspiration, ni une inspiration artificielle : il la rattache, au contraire, à une anthropologie des passions qui la fonde en nature et explique l'émergence de la poésie.

Le classicisme de Krasicki est là très différent de celui de Batteux et, à son aristotélo-compatibilité près, très peu classique. Distinguerait-on là une tendance (pré-)romantique ? Pas vraiment, car l'enthousiasme de Krasicki, s'il est préthéorique, ne rejette pas la science poétologique, décrite dans le même article. Il y a là chez Krasicki une parenté d'esprit avec la pensée allemande, et notamment les critiques que Schlegel a adressées à Batteux sur la question de l'enthousiasme⁴⁹. Moins que classique au sens français et néo-aristotélicien, Krasicki semble plutôt ici classique au sens de Goethe :

Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer; denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist. Wenn wir nach solchen Qualitäten Klassisches und Romantisches unterscheiden, so werden wir bald im reinen sein.

J'appelle classique ce qui est sain, romantique ce qui est malade. Ainsi les *Nibelungen* sont classiques comme l'est Homère : tous deux sont sains et forts. Si la plupart des œuvres modernes sont romantiques, ce n'est pas parce qu'elles sont modernes, mais parce qu'elles sont faibles, infirmes et malades ; et si ce qui est antique est classique, ce n'est pas parce que

⁴⁹ Cf. Catherine Fricheau, « Batteux, Charles » in Carole Talon-Hugon, *Les Théoriciens de l'art*, Paris, PUF, 2017, p. 48 ; Gérard Genette, « Introduction à l'architexte » in Gérard Genette, Tzvetan Todorov (éds.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points essais », 1986, pp. 118-120.

c'est ancien, mais parce que c'est robuste, frais, joyeux et sain. En distinguant, selon ces caractères, le classique et le romantique, nous saurons à quoi nous en tenir.⁵⁰

L'idée, que Krasicki exposera dans les premiers paragraphes de *O rymotwóratwie i rymotwórcach* selon laquelle la poésie est une manifestation constante de la nature humaine qui a commencé par la lyrique et l'ode est bien antique, robuste et joyeuse – et son *młodzieniec* inspiré est plein de cette *santé* poétique dont parle Goethe, apanage de la jeunesse de l'individu comme de celle de l'humanité. Quoique Krasicki fasse profession d'aristotélisme, sa définition de l'inspiration est peu normative, et constitue, à l'instar du primitivisme hellénisant du classicisme de Weimar, un éloge du moment préthéorique (sur les plans historiques comme individuels). Cet écart par rapport au classicisme normatif est d'autant plus visible que la définition de l'inspiration par Krasicki est fort proche de celle de Batteux, sauf sur un point crucial. L'inspiration est réelle, et il semble qu'elle ne se commande pas – le *wierzopis* de la *Myszeis* en aura donné un exemple saisissant.

5. LA MUSE CÉLESTE : LA CRÉATION POÉTIQUE NORMÉE COMME ANALOGUE DE LA CRÉATION DIVINE

Aucun des discours de l'inspiration que l'on a vus ici ne permet de comprendre comment Batteux peut prêter à la muse une efficacité réelle dans l'épopée, et surtout en quoi le *locus* textuel de l'invocation rend possible le début épique. L'enjeu est de taille, pourtant, car il s'agit de parvenir à théoriser le « je ne sais quoi », de refuser le vide qui existe dans la théorie de l'épopée, et de comprendre la nature de la performativité de l'invocation épique.

5.1. Création artistique, création du monde

Dans l'« Avertissement préliminaire » de la deuxième partie du *Cours* de 1753, Charles Batteux a proposé une réponse à ce genre d'arguments. Son point de départ est le même que celui de l'objection voltairienne de 1727 (quand Voltaire affirmait dans l'*Essay* anglais « *but it is not with the inventions of Art, as with the works of Nature* ») :

Il n'en est point des ouvrages de l'art comme de ceux de la nature. Celle-ci, constante et invariable dans ses productions, ramène toujours les mêmes propriétés dans la même espèce. Le Créateur a tracé ses plans d'une manière fixe, et a préparé des moyens qui ne manquent

⁵⁰ Johann Peter Eckermann, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1988, pp. 287-288.

point de se porter à la fin qui leur est marquée ; et cela parce qu'il y a en lui une sagesse infinie, et une puissance sans bornes.⁵¹

La nature se caractérise par une inaltérable invariabilité, qui dépend directement de la nature de son Créateur ; puisque Dieu est éternel, omniscient (« une sagesse infinie ») et omnipotent (« une puissance sans bornes »), il n'y a pas de raison que ce qui n'existe que par Lui change. L'analyse de la nature en particulier révèle toujours « les mêmes propriétés dans la même espèce » : la réalité des catégories et des propriétés est fondée dans l'existence et l'action de Dieu.

Si l'homme a visiblement les moyens de se rendre compte analytiquement que Dieu peut nécessairement tout ce qu'Il entreprend, il n'a en revanche pas les moyens de faire de même à sa propre échelle. Ainsi de la *making-up part*, le travail d'invention et de disposition :

L'artiste au contraire qui se propose d'imiter la nature, qu'il ne connaît que très imparfaitement, est d'abord embarrassé du choix des objets, et de la manière de les combiner dans sa composition. Il a de la peine à se faire une idée nette de la chose même qu'il veut exécuter ; parce que son esprit est borné dans ses vues.⁵²

Puisque, dans une perspective aristotélicienne, l'art est *mimèsis*, l'artiste par définition imite ce qui l'entoure (c'est-à-dire la nature). Il est ainsi un émule de Dieu, comme Batteux y insiste dans la première lettre du *Parallèle* : « le poète est créateur, il bâtit un monde sur un point⁵³ ». Mais c'est un pauvre émule, dans la mesure où il n'est pas omniscient (il connaît « très imparfaitement » cette nature qu'il souhaite imiter). Connaissant mal pas son objet (la nature), il ne peut pas, comme le Créateur, « tracer ses plans d'une manière fixe ».

Si la phase préparatoire du poème est marquée par l'insuffisance de la créature voulant émuler le Créateur, la deuxième phase, celle de la *writing-down part*, est encore plus ardue :

En second lieu, quand, après bien des efforts, il est parvenu à se former cette idée, ce plan qu'il veut exécuter, le choix et l'emploi des moyens lui causent un nouveau travail, plus pénible encore que le premier. Ainsi, faut de lumière et de force, l'espèce s'altère, s'abâtardit dans ses mains. Le sujet prend une figure contraire à son intention, parce que les moyens ne se prêtent point à l'impulsion qu'il veut leur donner : ils résistent, se croisent, se choquent mutuellement et se détournent du but. Un rayon de lumière brille ; l'artiste le suit : un moment après le fond lui manque, et il tombe dans le vide. Il jette des fondements, parce qu'il

⁵¹ CBL (1753), t. II, p. 6.

⁵² Ibid.

⁵³ *Parallèle*, p. 8.

a vu en gros de quoi élever l'édifice : le calcul fait avec soin, il découvre l'erreur, et reconnaît l'impossibilité de l'entreprise.⁵⁴

La phase de composition révèle une autre imperfection de l'artiste : il lui manque l'omnipotence qui lui permettrait de se tenir au plan péniblement arrêté dans la première phase. Quiconque s'est essayé aux travaux manuels sait d'expérience de quoi parle Batteux : la matière résiste ; et il en va de toute évidence des matériaux intellectuels qui constituent le futur poème.

Batteux oppose ainsi l'image d'un Dieu miltonien traçant de son compas doré le cercle du monde à celle de l'artiste en bricoleur :

Il n'était pas possible que des ouvrages conçus si péniblement, nés avec tant de travaux et de douleurs, eussent ce caractère d'uniformité et de régularité qui se trouve dans la nature, et qui est le sceau d'une intelligence et d'une force qui se joue, même en faisant des prodiges. Il a fallu que les hommes, qui voulaient faire, à leur manière, les fonctions de Créateur, suivissent en partie la matière même sur laquelle ils travaillaient ; parce qu'ils ne pouvaient la réduire à leur gré, ni l'asservir à leur point de vue. Quand Dieu opère, il appelle la matière ; elle se montre, et obéit au plan. Quand l'artiste travaille, la matière, indépendante de ses vues et de ses idées, le mène plutôt qu'elle ne le suit ou elle ne le suit qu'à regret, et par conséquent de mauvaise grâce.⁵⁵

L'ouvrier marque son ouvrage (où l'on retrouve comme un écho de Descartes) : la marque de Dieu, qui œuvre avec une infinie facilité, est l'uniformité, la constance, la nécessité ; celle de l'artiste, qui travaille avec peine, la variabilité et la contingence. L'artiste est en un sens l'émule de Dieu, mais en un sens seulement – ou, comme le dit Batteux, « à sa manière ».

5.2. La création artistique normée comme analogue de la Création divine

L'argument de Batteux repose sur une dissymétrie entre l'homme et Dieu : l'homme peut croire qu'il imite l'opération divine de création, alors qu'en réalité il imite une matière dont il n'est pas la cause, parce qu'elle est créée comme lui. En somme, créer ne peut pas, dans ce contexte, vouloir dire la même chose selon que Dieu ou l'artiste en est le sujet.

Batteux emploie au sujet de l'artiste le verbe *créer* de manière analogique, ce qu'on rapprochera ici de la façon dont Roger Pouivet propose de comprendre, dans une

⁵⁴ CBL (1753), t. II, pp. 6-7.

⁵⁵ Idem, pp. 7-8.

perspective thomiste, la création artistique par analogie de la création divine. « Dieu fait que les choses existent », et du coup « la relation de toute chose à Dieu est celle de dépendance existentielle ». L'artiste arrive dans un second temps pour réorganiser, à l'aide de ses facultés mentales, des choses qui se trouvent dans le monde :

un tel pouvoir créateur *ex nihilo* ne peut évidemment être attribué à l'artiste (qui est une créature). L'artiste compose à partir de ce qui existe *déjà*. L'art en effet ne peut opérer que sur ce qui a été auparavant constitué dans son être par nature. La dépendance ontologique des entités naturelles est une dépendance à l'égard du Créateur, celles des compositions de l'art est une dépendance à l'égard des choses créées, même si intervient l'imagination comme puissance cognitive qui assemble et dissocie. Modifier ce qui existe, ce n'est pas produire l'étant.⁵⁶

Une telle définition de la création artistique correspond particulièrement bien à l'état d'esprit d'un théoricien mimétique de l'art : moins que de faire exister quelque chose en propre, l'artiste reconfigure, dans les « arts d'imitation⁵⁷ », une matière modelée sur la Création, mais sans être, en vertu de ce caractère secondaire de la matière artistique, Créateur. Cela n'implique cependant pas que « l'emploi du terme *création* pour caractériser la production artistique [soit] incorrect⁵⁸ », ni même qu'il n'y ait pas de lien entre les deux opérations (entre Création et création) : les deux usages du terme « entretiennent une étroite relation⁵⁹ », mais sont néanmoins irréductibles à l'autre en vertu d'une distinction ontologique.

Pour Batteux, la nature contingente de la création humaine a évidemment des conséquences sur l'objet, mais aussi sur l'analyse. Il semble normal que la distinction ontologique qu'il faut faire entre la Création (nécessaire et uniforme) opérée par Dieu et la création (contingente et laborieuse) de l'artiste soit relayée, au niveau épistémologique, par une réaction différente à l'analyse :

Ainsi chaque sujet doit se faire à lui-même une forme et une nature particulière, et qui fasse de chaque ouvrage comme une espèce à part. Cela se trouve dans presque toutes les poésies. Les épopées, les tragédies, les comédies, sont toutes si différentes les unes des autres, elles sont composées d'éléments si disparates, il y a tant d'alliages même dans ces éléments, qu'il ne reste quelquefois de commun dans la même espèce, que le nom. Les temps, les lieux, les

⁵⁶ Roger Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 71.

⁵⁷ *CBL* (1753), t. II, p. 9.

⁵⁸ Roger Pouivet, *L'Ontologie*, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁹ *Idem*, p. 72.

mœurs, la religion, ensuite le génie de l'auteur, le ton de son imagination, ses passions habituelles, enfin la configuration même du sujet, le point où on le prend, tout cela emporte tellement sur la nature du genre, qu'il ne serait presque point reconnaissable sans le secours du titre qu'on lui donne.⁶⁰

Un intitulé générique porté sur la page de titre (comme *épopée*, *tragédie*, *comédie*, etc.) est souvent nécessaire pour savoir ce qu'est une œuvre ; il permet de réaffirmer l'intention de l'artiste, si elle s'est dissoute sous l'effet des déterminations que lui imposent l'autonomie de sa matière, le contexte dans lequel il vit et ses propres dispositions psychologiques.

La nature contingente de la création artistique fait que, la plupart du temps, nous ne reconnaissons « l'espèce » qu'à son « nom » (ce qui revient à dire : « croyez-moi, *ceci est une épopée* »). Batteux serait-il donc nominaliste ? Il souligne bien un conflit entre la « nature particulière » d'objet *sui generis*, dont l'évidence accable la critique, et une « nature du genre » que l'on peine à percevoir et qui survit essentiellement dans des déclarations d'intention. Pourtant la pratique critique de Batteux reconnaît une pertinence aux règles et une réalité aux genres (l'analyse de la « nature du genre » de l'épopée est l'un des objets du *Cours*) ; et lui-même prend soin de signaler que les œuvres ont chacune « *comme* une espèce à part » et que cet apparent monisme catégoriel affecte « *presque* toutes les poésies », suggérant ainsi que les genres continuent à exister par-delà les *sua genera* particuliers et que certains genres poétiques échappent à ce problème.

Cette réflexion sur la contingence prélude à un ouvrage dédié aux genres poétiques longs (tragédie, épopée, comédie), qu'elle concerne particulièrement. Alceste peut trouver que le sonnet d'Oronte est un très mauvais sonnet, mais il ne peut pas dire que ce ne soit pas un sonnet. Il en va différemment de l'épopée, qui par sa longueur et sa complexité offre plus de marge à la contingence, et est plus facilement dénaturée par les interférences génériques. C'est le sens original de la remarque d'Horace : « *Indignior quandoque dormitat bonus Homerus/verum opere longo fas est obrepere somnum* [je souffre quand il arrive au bon Homère de sommeiller. Mais dans un long ouvrage il est permis de s'oublier un moment]⁶¹ » (et c'est par ailleurs encore un règle valable pour un romancier contemporain comme Philipp Pullman : « *If you want to write something perfect, go for a haiku. In a work of any length there are bound to be things that don't work* [si vous voulez écrire quelque chose de parfait,

⁶⁰ CBL (1753), t. II, p. 8.

⁶¹ Horace, *Ars poetica*, vv. 359-360 ; QP, t. I, l. I, pp. 55-57.

faites des haïkus. Dans un ouvrage d'une certaine longueur, il y aura forcément des choses qui n'iront pas]⁶² »). Il faut faire la part de la contingence dans un ouvrage volumineux.

Cette tolérance est d'autant plus nécessaire que si le poète peut espérer, au moins dans la *making-up art*, s'appuyer sur les règles de la poétique, Batteux admet aussi leur faillibilité :

Les règles mêmes, qui sont comme des modèles métaphysiques, des protocoles tracés par les maîtres, ne présentent qu'un plan vague et indéterminé. Quel artiste est jamais venu à bout d'y réduire exactement aucun sujet ? Il faut qu'elles plient presque partout, et qu'elles prennent la forme même de la matière qu'elles doivent régler. D'où il résulte que les genres, dans les arts d'imitation, ont nécessairement dû s'altérer, se dégrader, et former des espèces bâtardes.⁶³

Ce que les règles produisent dans l'étape préparatoire de l'écriture (le plan) est « vague et indéterminé » : en d'autres termes, les règles des « maîtres » prévoient, finalement, très peu de choses.

5.3. Contractualisation de la lecture : l'admiration épique

Au milieu de cette confusion existe cependant une « différence essentielle » que chaque genre entretient avec tous les autres et qui, selon Batteux, est « l'effet⁶⁴ » : « c'est lui qui est le centre, le but, le terme de la pièce ; c'est donc lui seul qui doit caractériser chaque genre », et les « acteurs » comme le « sujet » lui sont subordonnés. Pour sa part, dans cette optique, « l'épopée fait naître l'admiration⁶⁵ ». Cet effet attendu est ce que le lecteur d'épopée attend, et Batteux formule explicitement, à partir de là, l'idée de contrat de lecture :

Il en est de même de tous les autres genres. Tout lecteur s'attend à y recevoir une impression de telle ou telle espèce ; et si l'ouvrage ne la lui fournit pas, ou qu'il ne la lui fournit qu'imparfaitement, ou d'une manière confuse, équivoque ; il a droit d'être mécontent.⁶⁶

L'écriture poétique est à la base d'une forme de relation contractuelle, dont les genres poétiques sont comme les garanties. Elle est ce qui surnage dans la confusion des genres et

⁶² Philip Pullman, *Daemon Voices*, *op. cit.*, p. 42.

⁶³ *CBL* (1753), t. II, pp. 8-9.

⁶⁴ *Idem*, p. 10.

⁶⁵ *Idem*, p. 11.

⁶⁶ *CBL* (1753), t. II pp. 11-12.

l'imperfection de la création humaine, et le principal lien contractuel entre le poète et son lecteur.

Batteux semble là se ranger définitivement du côté de la psychologie de la réception : seul l'effet ressenti par le lecteur garantit la qualité de l'œuvre poétique ; et seule une qualité quasi-divine comme l'inspiration peut permettre de surmonter le chaos que représente l'effort créateur. Au terme de ce parcours, le poéticien normatif semble avoir démissionné – ce qui est quelque peu paradoxal au seuil d'un ouvrage consacré aux règles de l'épopée.

Les deux descriptions que donne Batteux du travail créateur semblent inconciliables. Quand il parle de la chronologie théorique du texte épique, il montre le poète dans une situation de maîtrise, disposant de sa matière, créant son plan avec tous les ornements de l'art, puis invoquant la muse et emmenant les Romains à la conquête du monde. Le portrait qu'il brosse dans l'introduction du *Cours* est au contraire celui d'un artiste à la peine, tant dans la *making-up part* que dans la *writing-down part*, confronté à la résistance d'une matière qui ne veut pas se soumettre, et nullement inspiré.

Pourtant, il décrit ce second travail en lien avec la Création divine, dont la création humaine est un analogue, au sens de R. Pouivet :

Dieu seul est Créateur. Mais en apercevant chez les êtres humains une capacité de production, en l'apercevant plus parfaite chez ceux qu'on appelle des artistes – et encore plus parfaite chez les Grands Maîtres – nous disons des artistes qu'ils sont des créateurs. Le terme s'applique bien à eux littéralement mais analogiquement.⁶⁷

Parce que, étant des créatures, nous ne pouvons pas posséder la capacité de création de Dieu, nous portons néanmoins la marque du Créateur, et nous sommes capables de démontrer, à un certain degré, des qualités qu'Il possède de manière suréminente. Dans cette perspective, les règles et les genres sont le reflet d'une impossible perfection : les règles, produites par l'observation, n'ont pas le pouvoir de définir un objet parfait, et l'artiste n'a pas le pouvoir de s'en tenir complètement à son plan. Mais le plan comme les règles sont une manière de résister à la contingence, de faire, par un travail pénible, ressortir le divin dans l'homme. De même que la Muse n'est pas Dieu, l'homme n'est pas Créateur ; mais il s'efforce de l'être à son échelle, et l'appui d'une Muse analogique de l'Esprit (une *Heavenly Muse* à la façon de Milton) lui est, en cela, utile.

⁶⁷ Roger Pouivet, *L'Ontologie*, op. cit., p. 72.



L'invocation à la Muse ne déclenche pas forcément une inspiration miraculeuse, mais elle promet un effort créateur. Elle fait partie, au titre de la topique inchoative, du dispositif de contractualisation de l'épopée. En invoquant la Muse, le poète s'engage à produire l'admiration ; et comme il s'agit, dans la topique inchoative, de définir l'*éthos* du poète, cette admiration s'applique aussi à lui. Lire une épopée, c'est écouter le poète s'efforcer de bien chanter ; c'est apprécier l'effort d'une *performance*. L'invocation ne demande pas de croire que le poète fait l'impossible (une œuvre parfaite) : elle demande d'apprécier l'effort qui est fait. L'invocation pour Batteux est la marque dans le texte d'une conception analogique de la création littéraire et de la Création.

6. CONCLUSION : APPRIVOISER LE GÉNIE DE LA POÉSIE

Quand le plan du poète est fait, dit Batteux, il n'y a plus qu'à prier la Muse et à écrire. En disant cela, Batteux semble prendre pour argent comptant le jeu de mot sur la Grâce repéré par Michel Charles chez le p. Bouhours : « l'action de la Grâce » serait seulement opérée, dans un registre antiquisant, par la Muse. Mais l'un des grands mérites de Batteux est d'avoir tenté de dépasser le « "je ne sais quoi" irréductible⁶⁸ », et d'avoir donné dans sa théorie de l'épopée une place centrale à l'invocation à la Muse.

Toutes les théories de l'enthousiasme que l'on a lues au 18^e siècle sont vagues : elles renvoient à l'ivresse, à la dépossession de soi, à ce qui par sa nature même est insaisissable. Le problème est que cette idée vague serait au centre de l'art, et qu'elle sert au 18^e siècle de point d'appui pour contester l'idée de création normée – en particulier dans le genre épique : c'est le cas de Voltaire dans *l'Essai*, qui affirme que les poéticiens ont « ont discouru avec pesanteur de ce qu'il fallait sentir avec transport⁶⁹ ». C'est aussi la position de Blackwell, qui en parlant du « je ne sais quoi » à propos de l'inspiration homérique propose un *ignorabimus* : l'inspiration est par définition indéfinissable, sinon elle ne serait plus elle-même. Il suffit donc d'affirmer son incompréhensibilité, et de se consoler du silence des Muses. Batteux, soucieux de défendre l'idée de création normée et d'entretenir la

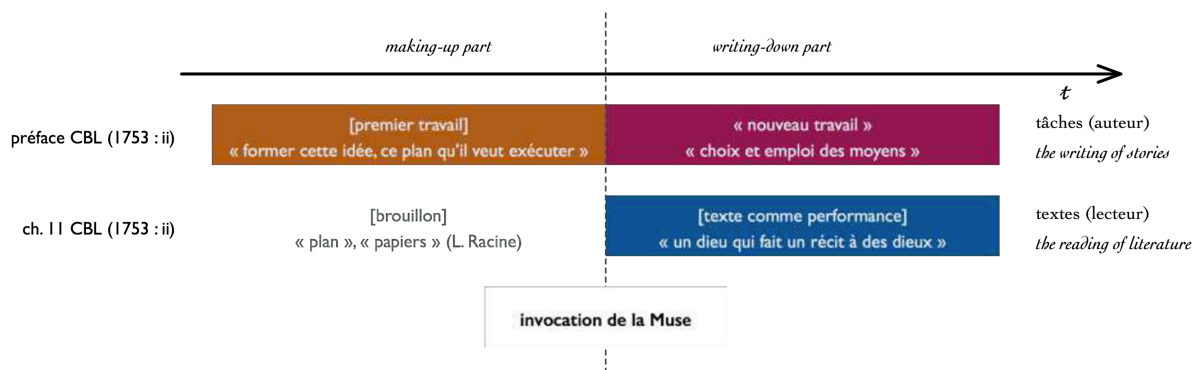
⁶⁸ Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, *op. cit.*, p. 197.

⁶⁹ OCV, t. 3b, p. 398.

possibilité de composer des épopées, ne se satisfait pas de cela. Dans le *Cours*, il propose ainsi une double temporalité de la genèse de l'épopée.

Première temporalité : la chronologie virgilienne, lumineuse et maîtrisée : *making-up part* artiste, invocation à la Muse, transfiguration, et *writing-down part* qui une déroule diction poétique inspirée dans un flot comparable à celui d'un « grand fleuve ». Le texte est compris comme une performance – même si, à la différence de l'aède homérique, d'Ossian ou du barde balkanique, le poète épique du 18^e siècle écrit son texte. C'est donner au texte tous les attributs d'une parole nécessaire, prophétique et inspirée.

Deuxième temporalité : la chronologie réaliste d'une création imparfaite guidée par des règles partielles. Le poète tente, tant bien que mal, au brouillon comme dans le texte final, d'organiser un matériau narratif qui lui résiste dans une forme qui lui échappe. C'est reconnaître au texte une nature profondément contingente.



Comment réconcilier ces deux temporalités ? La première hypothèse est celle de l'élection poétique de Virgile : le poète romain serait un génie supérieur. Mais ce n'est pas vraiment ce que suggère Batteux, parce qu'il fait reposer ce génie sur l'invocation, qui est un lieu textuel. En réalité, l'invocation selon Batteux est porteuse d'une proposition de lecture. Nous savons bien que l'écriture d'une épopée est un travail long et ardu, réglé et faillible. Mais en acceptant de croire au pouvoir performatif de l'invocation, dans le cadre d'une conception analogique de la création poétique qui la rattache à un *credo* théologique, nous pouvons accepter l'idée que le poète chante devant nous un texte qui nous rend admirateurs de son objet. Le genre épique, dans sa topique inchoative, thématise la question de l'inspiration et du génie : pour Batteux, l'invocation est tout sauf une topique vide.

Si l'invocation définit une fiction, ce n'est pas vraiment une fiction de la Muse, car celle-ci a une forme d'existence : c'est l'étincelle qui permet de résister à la contingence dans l'effort de création. L'invocation construit, en revanche, une fiction de la relation énonciative : le lecteur est constitué en auditeur par le dispositif merveilleux qui, s'il existe dans le poème, en informe aussi la production ; il est comme Énée devant la Sybille, et entend les révélations de ce que seuls les dieux peuvent connaître. L'invocation recrée des rôles sociaux, mais elle n'annule pas les droits de la critique ; au contraire, elle est un vecteur de contractualisation de la lecture. Mais si le poète a une faiblesse, celle-ci doit être examinée avec bienveillance au regard de la difficulté du travail créateur.

Batteux décrit ainsi une temporalité biographique, celle de l'écriture (*the writing of stories*) ; et une temporalité rétrospective, celle de la lecture (*the reading of literature*). Le seuil épique qu'est l'invocation de la Muse articule les deux temps que sont l'invention et l'écriture : le lecteur est libre de circuler d'une temporalité à l'autre, et de considérer, s'il en juge le texte digne, qu'il est la performance d'un auteur inspiré. C'est une manière de reconnaître la réalité de l'inspiration tout en maintenant ouverte la possibilité de la critique : Batteux apprivoise ainsi le « génie de la poésie » (que le fleuron du tome II du *Cours* représente comme un *putto* rococo). L'inspiration chez lui n'est pas le torrent primitiviste décrit par Blackwell ou Krasicki ; mais, à travers la superposition des deux temporalités, elle est praticable.



.....
 « L'enthousiasme de la poésie », fleuron
 du tome II de *CBL* (1753).

De bizarres occasions :

désir d'épopée et récits de composition

Où l'on examine ce que les poètes disent de la réalité de leur inspiration quand ils racontent la naissance de leur vocation épique.

C'est une assez bizarre occasion qui a donné lieu à ce poème. Il n'y a pas longtemps que dans une assemblée où j'étais, la conversation tomba sur le poème héroïque. Chacun en parla suivant ses lumières. À l'égard de moi, comme on m'en eut demandé mon avis, je soutins ce que j'ai avancé dans ma poétique : qu'un poème héroïque pour être excellent, devait être chargé de peu de matière, et que c'était à l'invention à la soutenir et à l'étendre. La chose fut fort contestée.*

Dans l'avis « Au lecteur » qui ouvre la première édition du *Lutrin*, Boileau raconte la genèse de ce « poème héroïque ». Cette genèse suit les étapes de la conversation récente d'une petite société (« une assemblée ») où se trouvait le poète, laquelle s'est déroulée en trois temps.

Premier temps : « la conversation tomb[e] sur le poème héroïque¹ ». Boileau, étant l'auteur d'une « poétique », est évidemment appelé à donner son avis, à savoir « qu'un poème héroïque pour être excellent » doit traiter un sujet resserré (« être chargé de peu de matière ») que « l'invention » développe en un récit étendu. Si Boileau est devenu dans l'Europe classique du 18^e siècle une sorte de second Horace, son autorité poétique en 1674

* Nicolas Boileau, « Au lecteur », *ÉAPL*, pp. 167-168.

¹ Idem, p. 167.

n'allait pas de soi² : contestation s'ensuit, et cette partie de la conversation s'achève sans que personne n'ait convenu de rien. Cette petite querelle fort théorique est l'occasion, pour la petite société, de « moralise[r] fort sur la folie des hommes qui passent presque toute leur vie à faire sérieusement de très grandes bagatelles » : de ramener ce débat de pure forme à une vanité.

Deuxième temps : le ridicule de la dispute poétique amène « un provincial » à évoquer une autre dispute, tout aussi ridicule, « entre le trésorier et le chantre » de son église « pour savoir si un lutrin serait placé à un endroit ou à un autre ». Troisième temps : « un des savants de l'assemblée, qui ne pouvait pas oublier sitôt la dispute », noue ensemble les deux fils de la conversation en demandant à Boileau si « un démêlé aussi peu chargé d'incidents » ferait un argument de poème héroïque ; Boileau répond oui sans réfléchir.

Coda : dans le calme du soir, Boileau repense à la conversation, et finalement s'essaie à relever le défi : « ayant imaginé en général la plaisanterie que le lecteur va voir, [il en fait] vingt vers qu'[il montre] à [ses] amis³ ». Le succès de ce premier morceau (ses amis y prennent du « plaisir ») l'encourage à continuer petit à petit l'ouvrage, et « ainsi de vingt vers en vingt vers⁴ », Boileau achève la première version du *Lutrin*.

C'est effectivement une « bizarre occasion », qui par ailleurs est au moins en partie inventée. La querelle de clocher que raconte le *Lutrin* est la réelle « affaire du pupitre » qui éclata en 1667 entre un chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris, Barrin, et le Trésorier de la même église⁵ ; ce « démêlé » fameux n'est donc pas « arrivé autrefois dans une petite église de province », mais a éclaté sept ans auparavant dans une prestigieuse institution ecclésiastique de la capitale. L'« Avertissement au lecteur » de la version finale de 1701 l'avoue bien volontiers : « Il serait inutile maintenant de nier que le poème suivant a été composé à l'occasion d'un différend assez léger, qui s'émut dans une des plus célèbres

² La naissance et la construction de cette autorité sont l'objet de la thèse de Léo Stambul, *Le Régent du Parnasse. Le pouvoir littéraire de Boileau*, Thèse de doctorat de littérature française dirigée par madame Sophie Houdard et soutenue le 18 novembre 2017 à la Sorbonne Nouvelle.

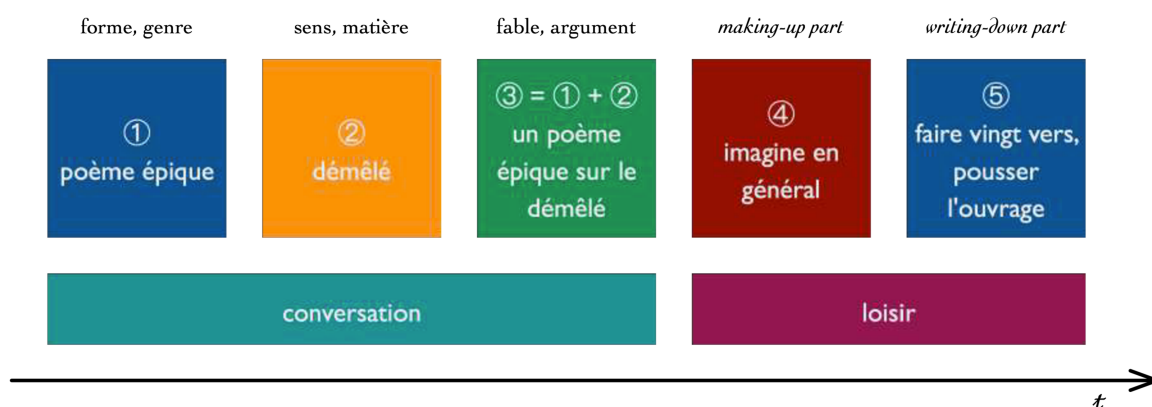
³ « Au lecteur » [1674], *ÉAPL*, p. 168.

⁴ Ibid.

⁵ L'affaire est résumée par Ch.-H. Boudhors dans l'apparat critique de *ÉAPL*, pp. 311-312.

églises de Paris, entre le trésorier et le chantre⁶ ». Cette occasion est légère (comme le différend), mais elle n'est pas aussi « bizarre » que la première.

Ce qui fait la bizarrerie et l'intérêt de la première version de la genèse du poème est que la conversation de la petite société où se trouvait Boileau semble avoir été guidée par la providence de Calliope. Cette soirée suit en effet exactement les étapes d'une poétique normative qui souhaite « descendre de la forme au sens » : l'occasion de se mettre à écrire un poème héroïque est un défi théorique. D'abord vient dans la conversation la forme du « poème épique » ; ensuite une anecdote est racontée ; celle-ci est jugée par le « savant » conforme à la définition de l'épopée par Boileau, qui veut « si peu de matière pour un poème héroïque⁷ ». Boileau a là l'occasion de mettre sa poétique à l'épreuve de la pratique poétique. Dans le calme de l'étude, il procède comme Racine : il imagine d'abord « en général » le texte (ce que Pullman appelle « *the making-up part* »), puis ensuite fait des vers (« *the writing-down part* »).



Le « savant » qui défie Boileau demande à voir si le théoricien peut aussi pratiquer le genre, et le faire de la manière qu'il a prescrite et défendue. Boileau prouve par le poème que c'est possible, et redouble cette preuve dans le récit de cette soirée. On peut donc créer un poème héroïque en procédant de la forme au sens (c'est un peu dire : *regardez, je l'ai fait*). Dans cet avertissement, Boileau superpose à un moment autobiographique un *ordre* théorique dont il incarne la validité. Ancrée dans le vécu du législateur du Parnasse, la poétique devient ainsi vécue et authentique. Par ce travail de forme sur la vie, le démêlé des

⁶ « Au lecteur » [1674], *ÉAPL*, p. 121.

⁷ Ibid.

clercs devient un « argument » de poème (c'est-à-dire sa *fable*, résumée au début du poème dans un paragraphe intitulé « argument »), et acquiert par là une authentique portée morale que l'invention impromptue du burlesque inversé ne remet pas en question⁸.

Avec cet avis au lecteur de 1674, Boileau invente un genre : celui du récit de composition de l'épopée. À travers la configuration narrative, par l'écriture d'un morceau autobiographique, de l'écriture de l'épopée, le poète négocie la relation entre la théorie et la pratique, entre l'écriture et la vie. Les grands modèles de la poésie épique, peut-être en vertu de cette discrétion du poète louée par Aristote, n'ont pas été autobiographiques. Batteux en parle sur le ton du regret : « si Homère et Virgile nous avaient laissé l'histoire même de leurs pensées, nous les verrions plus occupés à employer la matière qui était faite, qu'à en faire de nouvelle⁹ ». Le théoricien moderne est ainsi condamné à imaginer cette intériorité, à reconstituer *par la théorie* ce qu'ont pu penser les maîtres – pour justifier ici le principe mimétique fondamental de la poésie, par exemple. Mais ce ne seront jamais que des spéculations à partir de ces vies trouées que sont celles des poètes antiques – même si elles s'appuient sur la lecture d'Aristote et Horace qui, eux aussi, étaient des théoriciens qui spéculaient.

Il s'agira donc ici d'étudier la genèse de nos poèmes, mais non du côté de la génétique au sens strict, c'est-à-dire des brouillons, des états intermédiaires. Nous poursuivrons notre archéologie du lisible en observant les traces que les poètes laissent eux-mêmes dans leur œuvre de leurs ambitions et de leur venue à l'écriture épique, à travers le travail de configuration qu'opèrent les récits de composition. Ces textes, dispersés dans les pièces introductives ou les notes d'auteur du poème ou bien la correspondance privée du poète, proposent des embryons de définition de ce que Roland Barthes dans *La Préparation du roman* appelle le *scripturire* ou le Vouloir-Écrire :

l'attitude, la pulsion, le désir, je ne sais pas comment on peut dire, d'écrire, c'est quelque chose qui est mal étudié, dont on a finalement assez peu parlé, qui est mal défini, mal situé. Qu'est-ce que c'est, le Vouloir-Écrire ? D'où ça vient ? Par quel système idéologique l'expliquer ? Au fond, on ne le sait pas très bien. Il existe des théories de la littérature un peu partout, en France aussi, mais il n'y a pas de chapitre sur le Vouloir-Écrire. Le Vouloir-Écrire

⁸ Cf. Claudine Nédélec, « L'héroïcomique », *États et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique » n° 51, pp. 213-318.

⁹ *CBL* (1753), t. II, p. 107.

est très important parce qu'il concerne les gens qui n'ont pas encore écrit, et pas seulement les écrivains.¹⁰

Le *scripturire* est un phénomène de « système idéologique » : autour du désir d'écrire un roman, un haïku – ou une épopée, s'organise un réseau de pouvoir et de représentations, que l'« assemblée » de Boileau incarne parfaitement. Le *scripturire* touche aussi « les gens qui n'ont pas encore écrit », c'est-à-dire nos apprentis-poètes épiques – ceux qui, comme Boileau, n'ont encore du genre qu'ils désirent qu'une connaissance théorique. Ce Vouloir-Écrire définit ainsi un désir d'épopée, qui est dans notre 18^e siècle classique une forme d'équivalent de ce « désir ardent de haïku – peut-être une sorte de “pulsion” irrésistible de haïku » que Barthes repère chez ses contemporains japonais. S'il y a tant d'épopées ratées dans la France classique, c'est peut-être tout simplement à cause de cette « pulsion » poétique ; et de même que, suggère Barthes, « ce désir ardent de haïku » est peut-être lié « à la *contrainte* (métrique) du genre¹¹ », le désir d'épopée est sans doute lié à cette détermination idéologique qu'est la suprématie du genre, combinée au défi structurel qu'elle représente par la surthéorisation dont elle à l'objet à l'époque moderne. Il ne faut pas oublier qu'à « l'âge rhétorique » (M. Charles), ces théories ont pour but idéal de former des poètes. Barthes voit dans cette « une circulation entre la consommation et la production¹² » la possibilité d'un plaisir, et donc d'un désir, de « faire » de la poésie :

Tout au long du 19^e siècle, jusqu'en tout cas au Parnasse ou au symbolisme, les sujets, les individus qui lisaient de la poésie classique, au fond, étaient parfaitement capables d'en faire. Ils en faisaient de la mauvaise peut-être, mais ils en faisaient. Parce que l'enseignement rhétorique qui était l'enseignement de cette époque-là était un enseignement qui n'apprenait pas tellement à lire mais qui apprenait à écrire.¹³

Le *scripturire* épique du 18^e siècle émerge donc dans un moment plutôt favorable (l'âge rhétorique) en fonction de déterminations systémiques (l'épopée comme objet de la poétique, et comme objet d'un désir pratique largement inassouvi). Mais qu'est-ce qui peut le *déclencher* ? Comme l'inspiration, c'est un paramètre individuel. Mais au contraire de l'inspiration, il relève moins d'un développement conceptuel qu'à la contingence de

¹⁰ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2015, pp. 27-28. Le terme *scripturire*, hapax emprunté à Sidoine Apollinaire, est proposé p. 28.

¹¹ Idem, p. 78.

¹² Idem, p. 76.

¹³ Idem, p. 77.

circonstances biographiques – une conversation en société, par exemple. Si l'imitation des prédécesseurs est l'occasion d'une proximité éthique avec eux, les circonstances qui poussent le poète à écrire lui permettent de définir un *éthos* singulier. Relevant de *l'expérience*, son mode d'expression privilégié est dans la *mise en récit* des circonstances de la composition.



Holberg et Voltaire ont laissé, comme Despréaux, des récits de composition de leurs épopées ; Warburton et Pope ont fait l'histoire de l'évolution du poème (en revanche, on ne dispose pas d'une documentation comparable pour Ignacy Krasicki¹⁴). C'est l'occasion pour eux de définir ce que Batteux appelle « la fin de l'ouvrier » : de situer leur ambition épique dans un contexte historique, social, national et/ou personnel ; de placer le texte épique dans le prolongement de la vie. Ce faisant, ils interrogent et valident leurs modèles théoriques, et les rapports que ceux-ci définissent entre la forme poétique et l'insertion sociale du poème.

1. LUDVIG HOLBERG : LA FORME DANS LA VIE

1.1. *De nibilo scribendo* : le projet de *Peder Paars*

La première des lettres autobiographiques de Ludvig Holberg, adressée à un « homme illustre » (*Epistulæ ad virum perillustrem*), date de 1728, qui est aussi l'année du *Peri bathous* de Pope. C'est une heureuse coïncidence, car Holberg y présente la composition de *Peder Paars* comme une réponse aux élèves « sans génie » de Scriblerus, qui ont une maîtrise purement formelle de la poésie :

*Complexus sum non ita pridem quatuor libris historiam Petri Paarsii, satyra poematis in eos dirigitur, qui operosi sunt in nibilo scribendo, quique famæ ea adsignare conantur, quæ in silentio ac obscuritate reposita esse maxime debent; vereor, ne tela, quæ in alios torsi, in me eodem jure retorquantur [...].*¹⁵

¹⁴ Les circonstances de la genèse de la *Myszeis* font l'objet de quelques spéculations de la part de Franciszek Xawery Dmochowski, « Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego » [12 décembre 1801] in *DIKENZ*, t. I, pp. xxv-xvii, mais elles n'ont aucune autorité. Un dossier documentaire a été rassemblé par Ludwik Bernacki, *Ignacego Krasickiego Myszeida z podobizną*, Lwów, Ossolineum, 1925 ; ce dossier a été réévalué par Maciej Parkitny, « O genezie "Myszeidy" Ignacego Krasickiego », *Pamiętnik Literacki*, 89/1, 1998, pp. 51-67.

¹⁵ *LHS : Ludovici Holbergii ad virum perillustrem *** epistola* (1728), p. 2.

J'ai réparti en quatre livres il n'y a pas si longtemps l'histoire de Peder Paars ; cette satire de poème est dirigée contre ceux qui s'occupent d'écrire sur rien, et qui veulent promettre à la gloire des choses qui doivent absolument rester cantonnées au silence et l'obscurité. Je crains qu'on ne me renvoie à bon droit les traits que j'ai dirigés sur d'autres ...

Il ne faut voir dans la coïncidence de date avec la publication du *Peri Bathous* qu'une coïncidence. La même lettre contient la relation du séjour de Holberg à Londres et Oxford en 1706-1708, dans laquelle la littérature tient très peu de place. Quoiqu'il en soit, ce court passage (pris dans l'exorde de la lettre) présente le projet de *Peder Paars* à une critique de petits-maîtres qui rappellent les critiques sans imagination de Pope, et les tristes destinataires du *Peri Bathous*.

Holberg raille ici le projet mécanique qui prétend descendre de la forme au sens. Il ne mentionne pas les qualités *manquantes* – le génie, l'invention, se contenant de décrire ces faiseurs comme des nihilistes esthétiques « occupés à écrire sur rien [*operosi sunt in nibilo scribendo*] ». La « gloire [*fama*] » qu'ils en attendent est évidemment proportionnelle à la grandeur du genre où ils essaient d'opérer ; mais il est évident, à lire Holberg, qu'il ne considère pas que cette maîtrise purement formelle du genre épique suffise à leur mériter le titre de poète. La descente de la forme au sens est critiquée ici dans des termes qui rappellent à la fois Voltaire (le petit maître ploie sous le fardeau du grand genre) et Pope (*operosi* suggère un travail laborieux et mécanique) : l'entreprise est dans tous les cas vouée à l'obscurité.

Les poètes que dénoncent Holberg ont tout de ceux que raille Pope : ils cachent sous l'amour des parties leur totale absence de génie. Or, pour Holberg aussi, c'est la qualité définitoire du poète :

Sees så heraf at en munter gejst og imagination, som af vinen opvækkes og styrkes, er en poets hovedkvalitet, og at et poema kan være et mesterstykke, endskønt adskilligt deri findes som støder an mod skønsomhed. Og når så er, må man ikke regne så nøje med en poet om han iblandt overtræder logiske regler, til hvilke han ikke så stort bindes som en dommer eller orator. Dette har jeg stedse haft for øjnene og derfor har admireret de fleste af ovenmeldte poets vers, i hvilke jeg overalt finder en høj gejst og en stærk imagination, ligesom jeg finder mange andre vers, skønt nette og uden fejl, som aldeles ikke er poetiske.¹⁶

Considérons donc à ce sujet qu'un génie joyeux et l'imagination que le vin éveille et renforce est la principale qualité du poète, et qu'un poème peut être un chef-d'œuvre, même si bien des choses y pèchent contre le jugement. Et quand tel est le cas, on ne doit pas faire trop de zèle en notant si le poète transgresse souvent des règles logiques, par lesquelles il n'est pas tenu

¹⁶ LHS : « Epistel 435 », *Epistler*, t. IV (1750), p. 470.

aussi strictement qu'un juge ou qu'un orateur. J'ai toujours eu cela en considération, et en conséquence admire la plupart des œuvres des poètes ci-devant, dans lesquels je trouve partout un génie élevé et une forte imagination, tout comme je trouve d'autres pièces de vers, joliment finies et dépourvues fautes, comme n'ayant rien de poétique.

Le mot « *poetiske* » a ici d'évidentes connotations axiologiques : il est employé comme un terme aliénant. Si ces « *vers* » ne sont pas de la poésie, que sont-ils ? Holberg entend qu'ils ne sont pas de la *bonne* poésie.

Cet axe de valeur correspond à deux vertus complémentaires mais concurrentes : *skønsomhed* (« conseil, jugement, discernement, *consilium* », selon Chamereau) et *gejst* (« un esprit, *genius, spiritus* »), lié à l'« imagination ». Cette opposition commence à être familière : on y retrouve celle de Pope entre l'« *invention* » d'Homère et le « *judgment* » de Virgile, ou celle plus théorique entre la « chaleur » et la « lumière » des genres chez Batteux, dont Holberg est d'autant plus proche qu'il oppose explicitement la poésie à la rhétorique. Les « règles logiques [*logiske regler*] » garantes de l'objectivité judiciaire ont plus de place dans l'oraison que dans la poésie : ainsi le jugement de la poésie est-il un jugement de *goût*, plus que celui d'une cour.

Ce renvoi au goût n'est cependant pas une démission du rationnel, car on sait Holberg très aristotélicien. Il nous renvoie à une sorte de « je ne sais quoi », à un quelque chose en plus que l'on a déjà vu préoccuper fort les théoriciens du 18^e siècle. Mais ce n'est pas un choix binaire à effectuer : les deux peuvent cohabiter ensemble. Et d'ailleurs, la suite de l'autobiographie de Holberg montre très bien à quel point le désir de satiriser les faiseurs peut constituer la « bizarre occasion » de composer une épopée finalement plutôt régulière.

1.2. *En poetisk raptus* : la crise de la trentaine de Holberg

Dans l'introduction des *Fire skæmte-digte* (*Quatre satires* ou *quatre poèmes comiques*) de 1722, Hans Michelsen (prête-nom fictif de Holberg), déjà célèbre par *Peder Paars*, confiait à son lecteur qu'il n'était pas tout-à-fait lui-même, mais qu'un mal subit l'avait pris :

Mig er i en hast en poetisk raptus overkommen, som også i en hast vil forlade mig, og kan jeg meget vel undskyldes, om jeg ikke skriver flere vers, endel, efterdi jeg på to års tid haver skrevet nogle tusinde strofer, endel og, efterdi møxen hvert blad koster mig en dygtig hovedpine og tolv skilling udi Caffé, at jage den på døer med.¹⁷

¹⁷ LHS : « Hans Michelsens fortale », *Fire Skiemte-Digte med tvende fortaler* (1722), p. 3r.

Une frénésie poétique m'a enlevé d'un coup, qui d'un coup aussi m'abandonnera ; et l'on peut bien me pardonner que je n'écrive plus de vers, considérant d'une part qu'en l'espace de deux ans j'ai écrit quelques milliers de strophes, et d'autre part que chaque page me coûte une fièvre migraine et douze shillings au café pour en accoucher.

Le poète est la victime d'un transport poétique violent, un *raptus* : un enlèvement ; il ne s'appartient plus. Cet enthousiasme pathologique se soigne dans un débit de boisson (« au café »), quoiqu'on ne sache pas ce que le poète y boit : si c'est le vin de l'inspiration qui lui donne « *en dygtig hovedpine* [une fièvre migraine] », ou si c'est le café, boisson moderne et exotique, qu'il boit pour supporter les tourments de l'inspiration. Dans les deux cas, une boisson est là, comme elle le sera dans la lettre de 1750 sur l'inspiration, le catalyseur de la fièvre poétique. Le poète, en attendant d'expulser ce flux poétique (« *at jage den på dørr med* », littéralement : *le jeter dehors*), est comme dépossédé de soi-même, jusqu'au dénuement matériel (douze shillings multiplié par les pages qui portent quelques milliers de strophes fait une fièvre somme, surtout de la part de quelqu'un d'aussi notoirement pingre que Holberg). Mais il n'est évidemment pas garanti que le personnage de Hans Michelsen reflète, de quelque façon que ce soit, un vécu authentique.

L'expérience de Michelsen recouvre, visiblement, les « deux années » précédentes, soit précisément la période de *Peder Paars* ; mais si l'on se fie à l'ouverture de l'*Epistula ad virum perillustrem* de 1728, Holberg aurait composé *Peder Paars* comme un exercice de style contre une certaine vision du travail poétique : un tel projet est-il compatible avec l'idée d'inspiration ? Batteux nous a déjà suggéré qu'un projet poétique délibéré n'est pas incompatible avec l'intervention de la Muse ; et le récit autobiographique de la période copenhagoise de 1716-1725 dans l'*Epistula* va nous montrer que plus que de barde ou de romancier, Holberg a d'abord une vocation de *satiriste*, et qu'il a été, avec *Peder Paars*, un *satiriste inspiré*.

Holberg, au contraire de Voltaire, ne nourrissait pas de longue date le désir d'être poète. Sa vocation dans les lettres est tardive et ce *poetisk raptus*, tel qu'il le présente à son illustre correspondant dans l'*Epistula*, est une sorte de crise de la trentaine.

Huc usque jurisprudentiæ, historiæ ac linguarum cognitioni tempora mea insumpseram, posthabito omni alio studio, imprimis poetico, quod adeo fastidiveram, ut ad recitationem vel elegantissimi poematis oscitarem. Colueram equidem poesin latinam, sed tanquam necessarium malum, legeram poetas, non ut voluptatem ex eorum lectione haurirem, sed ut in lingua latina proficerem : haud secus ac ægroti, qui acerbis potionibus quovis die hauriunt, non quia ad palatum sunt, sed quia salubres a medicis dicuntur.

At ita comparata sunt hominum ingenia, ut, quæ nuper fastidivere, iterum complectantur ; delectamur enim varietate studiorum haud secus ac terræ variis mutatisque seminibus. Annum jam trigesimum attigeram et nunquam adhuc carmen facere tentaveram, licet in civitate viverem, ubi major quodvis anno poetarum proventus est, quam muscarum Mense Septembri, et cum aures meæ quotidie carminibus obtunderentur, et totam civitatem poetari audirem ; Tandem ego mecum

*Semper ego auditor tantum, nunquamne reponam,
Vexatus toties [rauci Theseide Cordi] ?¹⁸*

Jusqu'à ce moment, j'avais consacré tout mon temps à la connaissance de la jurisprudence, de l'histoire et des langues, à l'exception de toute autre étude, en particulier de celle de la poésie, qui me dégoûtait tellement que je ne tenais pas en place aux récitations, fût-ce du plus achevé des poèmes. Je ne cultivais de même la poésie latine que comme un mal nécessaire, et lisais les poètes non pour le plaisir que je tirais de leur lecture, mais pour progresser dans la langue latine, exactement comme les malades qui avalent à telle heure du jour des potions amères non parce qu'elles leur plaisent, mais parce que les médecins les recommandent.

Mais la disposition des hommes est telle que ce qui tantôt les dégoûte bientôt les enchante ; la variété dans nos études nous réussit, tout comme à la terre le changement régulier des semis. J'arrivais à trente ans sans avoir jamais été tenté de faire un poème, quoique je vécusse dans une ville où les poètes affluaient tous les ans comme les mouches au mois de septembre ; et comme mes oreilles résonnaient quotidiennement de poèmes, et que j'entendais toute la ville poétiser, je finis par me dire :

Moi, toujours auditeur, rien qu'auditeur ? Assommé si souvent [par la *Théséide* du caveux Cordus], je ne rendrais jamais la monnaie ?

Si le *raptus* est une forme de pathologie, la poésie était pour Holberg jusqu'après ses trente ans (donc au moins 1714) une pilule dure à avaler ; il se dépeint, philosophe dans l'âme, lisant les poètes en linguiste plutôt que comme un « élève de la poésie ». Il est en cela très Moderne, et se rapproche de certaines des idées les plus radicales de La Motte sur la poésie (« un art plus difficile qu'important »), dont il ne se tient informé que pour sacrifier à un usage social.

La préface de Michelsen aux *Satires* esquissait un véritable portrait de condition du poète enthousiaste composant au café, lieu topique de la sociabilité littéraire : inversement, le désintérêt du jeune Holberg pour la poésie constitue une marginalité sociale. La vocation poétique naît par une forme d'esprit de contradiction, quand le bruit constant du milieu littéraire copenhagois finit par accaparer son attention. Pour réticente et atypique qu'elle

¹⁸ LHS : *Ad virum perillustrem *** epistola* (1728), pp. 126-127 ; citation : Juvénal, « Satire I » (vv. 1-2), *Satires*, éd. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles lettres, « Classiques en poche », 2011, pp. 2-3 (pour le commentaire de l'omission, voir le développement).

soit, cette attitude distante et légèrement méprisante (on notera le néologisme « *poetari* [poétiser] ») calque paradoxalement celle d'un modèle prestigieux. La citation des premiers vers des *Satires* de Juvénal, est plus qu'un clin d'œil érudit : le signal d'une véritable proximité éthique.

Il est d'autant plus remarquable que Juvénal ait ressenti son exaspération au sujet d'une épopée, la *Théséide* de Cordus, dont on ne sait rien sinon qu'elle constituait apparemment « *an extreme form of torture*¹⁹ » : comme si déjà au 1^{er} siècle, l'épopée était la forme préférée des écrivains. Ces circonstances semblent déterminer à la fois le choix du premier modèle poétique de Holberg (Juvénal) et celui du premier genre auquel il s'est adonné avec succès après ses premiers exercices (l'épopée satirique) :

Aggredior igitur primo periculum facere stylo bellatorio, quid vena valeret, satyramque meditor ad imitationem Juvenalis satyræ sextæ, quæ novissimè cum quibusdam aliis satyris in lucem prodit. Paucis diebus præter opinionem absolutam hanc satyram monstravi amico, qui ingenio poetam me, licet arte valde rudem judicabat. Nam acer quidem spiritus ac vis rebus verbisque inerat, sed nulla

*Tempora certa, modique, et, quod prius ordine verbum,
Posterius feci, præponens ultima primis.*

Monstrabat mihi ille regulas prosodicas in poesi danica, quarum postea observantior;

ubi quid datur oti,

Illudo chartis –

*Ac tandem post aliquot leves velitationes, quæ haud improspere mihi cesserunt, ingenti animi fiducia accingor ad scribendum notissimum istud poema heroico-comicum, quod hodie legitur, recitatur, memoriter tenetur etiam à Svecis ac Germanis, quos danice hujus poematis amor docuit.*²⁰

Je décide donc d'entrée de risquer le danger par le style polémique, pour lequel j'avais un penchant, et je médite une satire à l'imitation de la sixième de Juvénal, qui fort étonnamment voit rapidement le jour avec quelques autres satires. Sous quelques jours, contre l'opinion reçue, je montrai cette satire à un ami, qui me jugea poète d'un certain génie, quoique techniquement fort peu dégrossi. Ma satire contenait en effet un certain esprit acéré, une certaine vigueur dans les idées et les expressions, mais aucunement

¹⁹ Kirk Freudenburg, *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 210. Cet auteur remarque que dans la *Poétique* aussi, une *Théséide* est le paradigme du mauvais poème (1451a20). Certains héros n'ont visiblement pas de chance.

²⁰ *LHS : Ad virum perillustrem *** epistola* (1728), p. 127 ; citations : Horace, satire IV (vv. 58-59), *Poésies d'Horace*, trad. Charles Batteux, Paris, Desaint & Saillant, 1750, t. II, p. 39 (Holberg adapte la citation : grammaticalement, en remplaçant les accusatifs de l'original par des nominatifs, et énonciativement, en remplaçant le subjonctif *facias* par un parfait *feci*, qui transforme en un aveu d'erreur ce qui chez Horace est un conseil) ; *idem*, vv. 137-138.

certain repos et certains pieds : j'ai mis au commencement ce qui devrait être à la fin, et à la fin ce qui devrait être au commencement.

Cet excellent homme me montra les règles prosodiques en vigueur dans la poésie danoise, que je respecte davantage depuis ; et

quand j'ai un moment de loisir, je jette ma pensée sur le papier.

Et à la longue, après quelques passes d'armes simples qui ne tournèrent pas mal du tout, je m'attelle avec une grande confiance en mon génie à l'écriture de ce poème héroïcomique qui aujourd'hui est lu, récité et appris par cœur même des Allemands et des Suédois, que l'amour de ce poème a instruits dans la langue danoise.

Quand Holberg eut atteint, les oreilles saturées de « poétisation », une forme de point de rupture, il commença ses premiers exercices poétiques en imitant Juvénal, qui lui aussi s'est mis à composer sa trentaine révolue²¹, et est ainsi le modèle formel et éthique de son début de carrière.

Ce faisant, Holberg se transforme, et devient un poète classique qui s'exerce en copiant des modèles. De marginal du milieu littéraire, il devient ainsi un poète sur le modèle d'Horace ; l'ami qui le conseille n'est de toute évidence pas de ceux qui disent « pourquoi faire de la peine à un ami pour des riens ? [*cur ego amicum/offendam in nugis ?*]²² » : c'est un Aristarque. Si Holberg, à ce stade, a du « génie [*ingenium*] », il est techniquement mal dégrossi et, comme Ennius en son temps, « *arte rudis* ». À l'école des poètes du canon (il cite maintenant Horace) et de son critique qui l'instruit dans le génie poétique de sa propre langue (« *in poesi danica* »), Holberg intègre les « règles [*regulas*] » de l'art, et l'écriture poétique finit par devenir un loisir de prédilection, quand quelques semaines auparavant une simple lecture poétique l'accablait d'un effet soporifique.

De la négativité juvénalienne, il est passé à l'*otium studiosum* poétique que décrit Horace dans la dernière citation. Les références, dans cet extrait autobiographique, accompagnent la croissance de la vocation poétique et de sa sincérité. Holberg met en scène sa conversion à un certain *ethos* poétique classique, humaniste et urbain, dont il devient l'exemple contre les faiseurs qui fuient la critique (« *præter opinionem absolutam* ») : sa pratique poétique à lui est une escrime intellectuelle, faite de « passes d'arme [*velitationes*] »,

²¹ Si Juvénal est « né vers 45 » et que « ses satires les plus anciennes sont de 82-85 » (*Satires*, éd. cit., p. xi), il avait entre 37 et 40 ans quand il s'est mis à composer. Holberg est né en 1684, et la première version de *Peder Paars* date de 1719 : il avait donc 35 ans, soit quelques années de moins que le satirique latin. Dans les deux cas, il s'agit de la vocation tardive d'hommes dans la force de l'âge.

²² Horace, *Art poétique*, vv. 450-451 ; trad. QP, t. I, l. 2, p. 65.

qui consiste à « affronter le danger [*periculum facere*] » de la juste critique. Cette conversion éthique et cet apprentissage technique procurent le résultat que recherchent tous les authentiques poètes : une gloire durable (que Holberg atteindra avec le succès de *Peder Paars* en Danemark comme en Suède et en Allemagne).



Le « début poétique²³ » de Holberg, tel qu'il le raconte, est la naissance d'un classique. Témoin d'une poésie dévoyée (celle des littérateurs copenhagois), il devient, par l'exercice et la fréquentation des textes, l'incarnation d'une urbanité idéale, satiriquement mordante, mais reliée à la société idéale des écrivains classiques qu'il a appris à fréquenter avec plaisir. Conquis par la poésie, il y consacre désormais ses loisirs : il est assurément devenu « un autre homme ». Son *alter ego* Hans Michelsen, qui noircit fébrilement ses pages au café, est la synthèse de la fièvre poétique de Copenhague, dont il investit le lieu symbolique par excellence (le café), et de l'inspiration des vers de Holberg, que l'on lira dans les *Quatre satires*. Et voilà comme un satiriste inspiré devient le premier grand poète épique du Danemark moderne.

2. VOLTAIRE ENTHOUSIASTE, VOLTAIRE SAGE : DEUX VERSIONS DE LA GENÈSE DE LA *HENRIADE*

Quand Voltaire écrivit une forme d'autobiographie, il l'intitula *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade* (1776). Bien des périphrases étaient disponibles en 1776 pour désigner Voltaire, qui avait alors 81 ans : mais cet ouvrage qui contient « l'image qu'il souhaite laisser à la postérité²⁴ », le présente avant tout, dans son titre, comme l'auteur du seul poème épique de quelque réputation que la France ait encore. À la lecture, pourtant, il semble que Voltaire soit disposé à accepter certaines critiques sur son épopée ;

²³ Pour reprendre le titre de la thèse de Magnus Favrholdt, *Un début poétique. Peder Paars, poème héroï-comique de Ludvig Holberg*, Montpellier, Imprimerie de la Manufacture de la Charité, 1926.

²⁴ Le *Commentaire historique* constituera le tome 78b des OCV ; malheureusement, la publication de ce volume (sous la direction de Nicholas Cronk) est prévue pour septembre 2018, et n'est donc pas disponible pour la rédaction de la présente thèse. L'expression est tirée du dossier de presse de ce volume, en l'absence duquel on renvoie à l'original : Voltaire, *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade*, Bâle, héritiers de Paul Duker, 1776. Sur le *Commentaire*, cf. Marc Hersant, « Un patriarche en représentation : le *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de La Henriade* », *Revue Voltaire*, 11 (2011), p. 109-120.

témoin cette lettre qu'il reproduit (le *Commentaire* étant livré « avec les pièces originales et les preuves ») :

Mais pour M. Clément tout court qui dans un volume beaucoup plus gros que la *Henriade*, me prouve que la *Henriade* ne vaut pas grand-chose, hélas ! Il y a soixante ans que je le savais comme lui. J'avais débuté à vingt et un an par le second chant de la *Henriade*. J'étais alors tel qu'est aujourd'hui M. Clément, je ne savais de quoi il était question. Au lieu de faire un gros livre contre moi, que ne fait-il une *Henriade* meilleure ? Cela est si aisé !²⁵

Clément-tout-court est opposé ici à Clément Marot, cité juste avant dans des vers satiriques : c'est opposer, au prétexte d'un nom, le discours tout théorique de ce « maître de quartier dans un collège de Dijon²⁶ » à la pratique, qui consisterait dans son cas à *améliorer* la *Henriade*. Ce poème épique est donc le produit d'un enthousiasme de jeunesse irréfléchi ; mais si Voltaire donne rétrospectivement raison à Batteux, qui lui reprochait d'avoir « fait ce poème avant de savoir les règles²⁷ », il semble tout de même suffisamment attaché au projet de la *Henriade* pour s'en définir comme l'auteur.

2.1. Autour de M. de Caumartin : l'enthousiasme de Voltaire

Le *Commentaire historique* est écrit à la troisième personne : Voltaire s'y dédouble, racontant sa vie à la troisième personne – ce qui donne une saveur rétrospective à la comparaison de Batteux entre les ambitions épiques de Voltaire et les ambitions politiques de César. Si le procédé est commandé par l'anonymat de la publication, il fait aussi de l'ouvrage un mémoire, souvent écrit sur le ton de la confidence. Ainsi du récit de la genèse de la *Henriade* :

Il [*i.e.* Voltaire] commença la *Henriade* à Saint-Ange chez Monsieur de Caumartin, intendant des finances, après avoir fait *Œdipe* et avant que cette pièce fût jouée. Je lui ai entendu dire plus d'une fois que quand il entreprit ces deux ouvrages, il ne comptait pas les pouvoir finir, et qu'il ne savait ni les règles de la tragédie, ni celles du poème épique ; mais qu'il fut saisi de tout ce que Monsieur de Caumartin, très savant dans l'histoire, lui conta de Henri IV, dont ce respectable vieillard était idolâtre ; et qu'il commença cet ouvrage par pur enthousiasme, sans presque y faire réflexion. Il lut un jour plusieurs chants de ce poème chez le jeune président De Maisons, son intime ami. On l'impatienta par des objections ; il jeta son manuscrit dans le feu. Le président Hénaut l'en retira avec peine. « Souvenez-vous (lui dit

²⁵ Voltaire, *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade*, Bâle, les héritiers de Paul Duker, 1776, p. 113.

²⁶ Idem, p. 112.

²⁷ *Parallèle*, p. 61.

Monsieur Hénaut dans une de ses lettres) que c'est moi qui ai sauvé la *Henriade*, et qu'il m'en a coûté une belle paire de manchettes. » Plusieurs copies de ce poème, qui n'était qu'ébauché, coururent quelques années après dans le public ; il fut imprimé avec beaucoup de lacunes sous le titre de *La Ligue*.²⁸

Le jeune Voltaire était enthousiaste et impulsif plus que réfléchi : le passage tout entier est une *rationalisation* de l'entreprise épique de la jeunesse. Entre le jeune Voltaire-poète-épique et le vieux Voltaire-biographe-anonyme-de-soi-même se glisse un troisième personnage : un Voltaire vieillissant dont le biographe est le confident indiscret (« je lui ai entendu dire plus d'une fois »...). De fait, *l'Essai sur la poésie épique* ne donne pas vraiment l'impression que le jeune Voltaire fût très conscient, dans les années 1720, du handicap que représentait le fait de ne pas savoir les règles : c'est le jugement de l'expérience sur l'enthousiasme de la jeunesse.

Le jeune Voltaire est donc apprenti-poète épique sur le mode de l'apprenti sorcier : le vague sentiment de ses limites (« il ne comptait pas [...] pouvoir finir » épopée et tragédie) ne saurait retenir l'ardeur adolescente qui l'emporte. Celle-ci est déclenchée par l'*idolâtrie* (terme qui se dit d'« un homme qui aime excessivement²⁹ ») que voue M. de Caumartin à Henri IV : alors le jeune homme laisse déborder son cœur en poésie, et se met à l'ouvrage « par pur enthousiasme » plutôt que par *réflexion*. Bref, Voltaire est là un *młodzieniec* très krasickien – mais la séduction de cette image est tempérée par la *médiation* légèrement ironique des regards distants et expérimentés que posent sur lui le Voltaire vieillissant et le Voltaire autobiographe.

L'enthousiasme du jeune Voltaire et ainsi présenté sans enthousiasme – en tous cas, sans le genre d'adhésion théorique sensible chez Krasicki quand il décrit un phénomène comparable, alors que le *Commentaire historique* et *Zbiór potryebniejszych wiadomości* sont à peu près contemporains : la différence générationnelle joue entre nos poètes théoriciens. La position de Voltaire n'est cependant pas sans ambiguïté, comme en témoigne l'épisode de la *Henriade* jetée au feu.

Cette anecdote est ambiguë en ce qu'elle superpose deux schémas narratifs. D'une part, le contexte du passage en fait l'illustration de l'impulsivité d'un jeune auteur qui supporte mal la critique (« On l'impatienta par des objections ») et a une réaction

²⁸ Voltaire, *Commentaire historique*, *op. cit.*, pp. 6-7.

²⁹ *Académie* (1762).

disproportionnée (« il jeta son manuscrit dans le feu »). Mais d'autre part, qui peut lire l'histoire d'un poète épique qui veut jeter au feu le manuscrit d'une épopée imparfaite sans penser à Virgile ? L'ombre du premier des modernes plane sur l'épisode, qu'il propose d'interpréter sous l'angle de la vertu (l'exigence de perfection) plutôt que du vice (l'impatience) ; cette intertextualité suggère de regarder le geste du jeune poète français comme une émulation de celui du vieux poète romain, et de lui reconnaître un *mérite*. Si le Voltaire vieillissant s'illustre par son honnêteté critique vis-à-vis de sa jeunesse, le jeune Voltaire n'est pas non plus dénué d'un certain mérite : son geste impulsif est investi d'une forme de perspicacité par le modèle virgilien.

L'épisode de la *Henriade* jetée au feu tient de ce qu'André Jolles appelle un « mémorable », dont l'exemple chez lui est une coupure de journal. Dans le genre du mémorable, « en devenant concret, l'effectif devient crédible³⁰ » : c'est tout le rôle des manchettes du président Hénaut, qui donne soudainement (pièce et preuve à l'appui !) une dimension vécue, familière, intime à l'épisode.

On voit l'événement progressant indéfiniment et irrésistiblement, se cristalliser ensuite en des points déterminés et durcir, l'événement mouvant se figer et la langue s'en saisir pour lui donner une forme littéraire là où il a durci, là où il s'est figé.³¹

Le jugement que des critiques plus tardifs, comme Batteux (dont le *Parallèle* est de 1746) ou M. Clément (dont les lettres sont des années 1770), peuvent porter sur la *Henriade* est ainsi d'une certaine manière rendu caduc par ce récit, qui *fige* la composition du poème dans un récit mémoriel placé sous le double patronage de l'enthousiasme poétique et d'un modèle virgilien suggéré. La rédaction du poème est renvoyée dans un autre temps, historique et révolu : celui du cercle du « jeune président de Maisons » (Jean René de Longueil, 1699-1731), mort depuis sans avoir le temps d'être jamais vieux, et des témoins du sauvetage de la *Henriade*. On pourrait certes réécrire la *Henriade*, mais il n'est plus temps de la critique : qu'on le veuille ou non, elle est rentrée dans l'histoire.

2.2. Autour de M. de Malézieux : épopée et génie français

Si le récit mémorable de la composition dans le *Commentaire historique* privilégie l'enthousiasme irréfléchi du jeune Voltaire, l'*Essai* du jeune Voltaire, lui, fait la part belle à

³⁰ André Jolles, *Formes simples*, trad. Antoine Marie Buguet, Seuil, « Poétique », 1971, p. 170.

³¹ Idem, p. 165.

l'élaboration d'un projet poétique. Le mémorable du *Commentaire historique* apparaît aussi, en ce sens, comme une forme d'excuse pour l'ambition et l'irrégularité de ce projet, qu'il dissimule sous l'inspiration poétique. Mais il ne s'agit guère, dans l'*Essai*, de « pur enthousiasme » : l'ambition poétique de Voltaire y est mêlée d'une réflexion assez poussée, qui décrit la préparation du poème épique. Une première notation autobiographique figure dans l'*Essai* remanié, qui montre que l'apprenti poète impulsif était visiblement capable de prendre conseil :

Je me souviens que lorsque je consultai, il y a plus de douze ans, sur ma *Henriade* feu M. de Malézieux, homme qui joignait une grande imagination à une littérature immense, il me dit : « Vous entreprenez un ouvrage qui n'est pas fait pour notre nation ; les Français n'ont pas la tête épique ». Ce furent ses propres paroles, et il ajouta : « Quand vous écrierez aussi bien que MM. Racine et Despréaux, ce sera beaucoup si on vous lit. »³²

Nicolas de Malézieux (1650-1727) est un critique épique tout désigné : il connaît ses classiques (il a « une littérature immense »), mais possède aussi cette qualité poétique par excellence, « une grande imagination ». Il a d'autant plus d'autorité dans son jugement sur le caractère peu épique de la France qu'étant aussi académicien et mathématicien, il est bien placé pour constater que l'« esprit géométrique [...] de nos jours s'est emparé des belles-lettres ». Le jeune Voltaire prend conseil, mais repart sans conseil : il se retrouve seul face à une entreprise impossible – ce qui est une manière assez visible de grandir son ouvrage, pour lequel il pourra réclamer au moins, comme La Fontaine, « l'honneur de l'avoir entrepris ».

La première étape de la préparation du poème épique consiste donc pour Voltaire à comprendre les raisons derrière la célèbre formule de M. de Malézieux, qui font qu'existe l'humiliante case vide que la *Henriade* voudrait combler.

Il faut avouer qu'il est plus difficile à un Français qu'à un autre de faire un poème épique ; mais ce n'est ni à cause de la rime, ni à cause de la sécheresse de notre langue. Oserai-je le dire ? c'est que de toutes les nations polies, la nôtre est la moins poétique.

Le problème de la France n'est pas l'absence d'un désir d'épopée, qui au contraire est particulièrement sensible aux Temps modernes ; c'est plutôt de réconcilier ce désir avec le génie français. La personne du poète et son ambition deviennent ainsi le catalyseur d'une réaction poéto-chimique au résultat imprévisible – « la fin de l'ouvrier » Voltaire est d'être l'ambassadeur de l'esprit français en épopée.

³² OCV, t. 3b, p. 496.

La France est peu poétique d'abord par tradition : le « style naturel » et conversationnel des tragédies de Racine ou des épîtres de Despréaux « ont en partie accoutumé la poésie française à une marche trop uniforme ». À ce génie de la sobriété classique s'ajoute le souci cartésien de « la méthode », devenue « la qualité dominante de nos écrivains ». Cet « esprit géométrique, qui de nos jours s'est emparé des belles-lettres, a encore été un nouveau frein pour la poésie », et a opéré une sélection drastique parmi les genres des belles-lettres : « on préfère l'histoire au roman ; les *Cyrus*, les *Clélie*, et les *Astrée*, ne sont aujourd'hui lus de personne ». L'épopée, telle qu'elle est conçue traditionnellement, tombe là plutôt du côté du roman et de sa frivolité : « insensiblement il s'est formé un goût général qui donne assez l'exclusion aux imaginations de l'épopée³³ ».

Voltaire construit ainsi une spécificité littéraire française dont son épopée sera l'écho. Si la France est « regardée comme si légère par des étrangers qui ne jugent de nous que par nos petits-maîtres », elle est en réalité « de toutes les nations la plus sage, la plume à la main ». L'étranger, la tradition cumulative du corpus épique, n'ont donc pas leur mot à dire :

Les Italiens s'accoutument assez des saints, et les Anglais ont donné beaucoup de réputation au diable ; mais bien des idées qui seraient sublimes pour eux ne nous paraîtraient qu'extravagantes.³⁴

L'esprit philosophique du siècle retrouve la prohibition du merveilleux chrétien par Boileau, mais cette concession à la régularité ne sert guère qu'à amener la formulation d'un projet de composition qui a pour but de ramener le genre épique du côté du roman vers celui de l'histoire :

C'est pour me conformer à ce génie sage et exact qui règne dans le siècle où je vis, que j'ai choisi un héros véritable au lieu d'un héros fabuleux ; que j'ai décrit des guerres réelles, et non des batailles chimériques ; que je n'ai employé aucune fiction qui ne soit une image sensible de la vérité.³⁵

Le texte possible qu'est l'épopée française sera donc irrégulier, mais dans le souci de gagner son public. La spécificité poétique de la France commande une redéfinition du genre, au plus près de l'histoire, du réel et de « la vérité » – notamment la vérité religieuse. Ce faisant,

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

Voltaire détache son projet de la tradition internationale dont il a fait l'inventaire dans l'*Essai* pour définir son projet épique *de l'intérieur* de la nation qu'il doit illustrer.



Le Voltaire de l'*Essai* (qui n'est plus tout-à-fait celui de la *Henriade*, mais reste bien plus jeune que celui du *Commentaire historique*) ne définit pas seulement le désir d'un texte qui serait la *Henriade*, mais plutôt le désir d'un genre qui serait l'épopée française. La *Henriade* en ce sens est composée par une descente de la forme au sens – mais cette forme est elle-même soumise à une détermination supérieure : le « génie sage et exact » de la France éclairée. Voltaire tient moins à continuer le genre qu'à illustrer son pays à travers lui, ce qui commande de modifier la forme elle-même. La différenciation nationale développée dans l'*Essai* prépare cette démarche. Cette ambition nationale et réformatrice elle-même constitue peut-être une partie l'enthousiasme dont parle le vieux Voltaire, mais une partie seulement : il est incontestable que la *Henriade* contient déjà certaines des idées politiques principales de Voltaire sur la tolérance, les bienfaits du constitutionalisme ou du commerce, et les méfaits de la religion et de la guerre, qui font l'objet d'un investissement sincère qui touche parfois au lyrique³⁶. Entre les différentes versions que Voltaire donne de la genèse de son poème se dessine une concurrence entre la forme et le sens.

Une manière de les réconcilier est de considérer le Voltaire du *Commentaire historique* comme un des lecteurs appelés par la fin de l'*Essai*, qui se termine sur ces mots : « Quelque chose que je dise de plus sur cet ouvrage, je ne dirai rien que les critiques éclairés ne sachent ; c'est à la *Henriade* seule à parler en sa défense, et au temps seul de désarmer l'envie³⁷ ». Si le jeune Voltaire s'en remet au double jugement de la critique et de la postérité, le vieux Voltaire est doublement qualifié pour formuler un avis rétrospectif sur la *Henriade* ; à l'apologie à demi-avouée que construit l'*Essai* peut très bien répondre un jugement plus apaisé. Au *Commentaire historique* échoit donc la Muse : ce texte justifie, non sans ironie, l'ambition et l'inspiration du jeune poète ; à l'*Essai* revient le brouillon : il décrit la dimension formelle de l'argument du poème.

³⁶ Cf. Gérard Lahouati, Paul Mironneau, « De l'urgence de lire la *Henriade* », *Revue Voltaire. Voltaire, la Henriade et l'histoire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, n° 2, 2002, pp. 11-13.

³⁷ OCV, t. 3b, p. 497.

Le vrai problème est un problème de chronologie. Il faut bien que Voltaire ait fait quelque chose en premier : se jeter sur le papier après une conversation avec M. de Caumartin, ou « choisir un héros véritable », etc. : ces deux récits de composition sont temporellement concurrents. Mais ne peut-on pas faire les deux en même temps, écrire le poème et définir les règles ? Adopter cette lecture, c'est reconnaître le processus d'écriture de la *Henriade* comme une sorte d'improvisation générique dans laquelle le texte et ses règles s'élaboreraient réciproquement. L'histoire éditoriale de la *Henriade*, dont « plusieurs copies [...] qui n'était qu'ébauché[es] coururent quelques années après dans le public », et que Voltaire après l'avoir achevée remania régulièrement, plaide en ce sens. Peut-être la *Henriade* n'est-elle qu'un interminable *work in progress*, l'œuvre d'une vie poétique qui mérite ainsi de désigner son auteur au soir de sa vie – une interminable écriture à laquelle, la sagesse venant, Voltaire renoncerait enfin à l'époque du *Commentaire historique*.

3. DU SENS À LA FORME : POPE ÉDITEUR DU *RAPE*

Au bas de la première page du premier chant de la version définitive de *The Rape of the Lock* (1717), une note générale (qui n'est pas attachée à un vers en particulier) précise pour le lecteur la genèse du texte :

*The first sketch of this poem was written in less than a fortnight's time, in 1711, in two cantos, and so printed in a miscellany, without the name of the author. The machines were not inserted till a year after, when he published it, and annexed the foregoing dedication.*³⁸

Le premier jet de ce poème fut écrit en moins de deux semaines en 1711, en deux chants, et imprimés sous cette forme dans un recueil sans le nom de l'auteur. Les machines n'y furent pas insérées avant l'année suivante, quand il le publia, et y adjoignit la dédicace qui précède.

Le poème, écrit « en moins de deux semaines », porte ainsi un des plus immanquables signes de l'inspiration : porté par son sujet, le poète travaille *vite*, et publie rapidement son texte. Mais cette composition inspirée ne produit qu'un « premier jet [*first sketch*] » : le poème héroïque demandait à être perfectionné par l'insertion des « machines [*the machinery*] ». La note de Pope (« *Pope's own note*³⁹ ») décrit ainsi le processus d'achèvement du poème plutôt comme un parachèvement progressif : une montée vers la forme au moyen de l'addition du merveilleux, trait définitoire de l'épopée.

³⁸ APMV, p. 79.

³⁹ APMV, p. 600.

3.1. Le dû de Caryll : l'occasion du *Rape*

L'occasion du *Rape* est aussi « bizarre » que celle du *Lutrin*, mais elle n'est assurément pas fictive : le poème fut, dans les mots du Dr Johnson, « *occasioned by a frolic of gallantry* [provoqué par une extravagance galante] ». Dans le petit cercle catholique de Pope survient un démêlé fâcheux ; un ami, John Caryll (1667-1736), demande alors à Pope de tourner l'événement en poésie afin de calmer les esprits. Le Dr Johnson, dans sa Vie de Pope, décrit ainsi ces circonstances :

Not long after, he wrote The Rape of the Lock, the most airy, the most ingenious, and the most delightful of all his compositions, occasioned by a frolic of gallantry, rather too familiar, in which Lord Petre cut off a lock of Mrs. Arabella Fermor's hair. This, whether stealth or violence, was so much resented, that the commerce of the two families, before very friendly, was interrupted. Mr. Caryll, a gentleman who, being secretary to King James's Queen, had followed his Mistress into France, and who being the author of Sir Solomon Single, a comedy, and some translations, was entitled to the notice of a wit, solicited Pope to endeavour a reconciliation by a ludicrous poem, which might bring both the parties to a better temper. In compliance with Caryll's request, though his name was for a long time marked only by the first and last letter, C-l, a poem of two cantos was written (1711), as is said, in a fortnight, and sent to the offended lady, who liked it well enough to show it; and, with the usual process of literary transactions, the author, dreading a surreptitious edition, was forced to publish it.⁴⁰

Peut de temps après, il écrivit *The Rape of the Lock*, le plus aérien, le plus ingénieux, et le plus délicieux de ses ouvrages, dont l'occasion fut une galanterie par trop familière, dans laquelle Lord Petre coupa une boucle des cheveux de Madame Arabella Fermor. Que ce fut par adresse ou par force, l'incident donna lieu à tant de ressentiment que le commerce des deux familles, auparavant très amies, fut interrompu. Mr. Caryll qui, étant secrétaire de la reine, avait suivi sa maîtresse en France, et qui, étant l'auteur de la comédie *Sir Solomon Single*, et de quelques traductions, était digne de l'attention d'un bel esprit, demanda à Pope d'entreprendre de les réconcilier par un poème burlesque, qui pourrait mettre les deux partis dans de meilleures dispositions. Pour répondre à la demande de Carryl, dont le nom ne fut longtemps marqué que par les lettres C-l, un poème en deux chants fut écrit en 1711, à ce qu'on dit, en deux semaines, et envoyé à la dame offensée, qui l'apprécia assez pour le montrer ; et, étant donné la manière dont fonctionne le monde des lettres, l'auteur craignant une édition non-autorisée fut forcé de le publier.

Johnson n'en sait pas beaucoup plus sur le travail du poète qu'un lecteur attentif du *Rape* dans sa forme définitive : ce qu'il dit de la composition en quinze jours est tributaire de la note générale de Pope (ce qu'il signale par un « *as is said* » qui introduit, à tout le moins, une distance critique, sinon ironique, avec cette information). En revanche, Johnson prend

⁴⁰ Samuel Johnson, « Pope », *The Lives of the Most Eminent English Poets*, éd. Roger Lonsdale, Oxford, Clarendon Press, 2006, t. IV, p. 59.

bien soin de constituer, à travers Caryll, un cadre mondain : si Despréaux répondait au défi d'un « savant », Pope répond obligeamment (« *in compliance with* ») à la commande d'un « *gentleman* » littéraire.

La notion de forme est largement absente de l'occasion du poème dans le récit de Johnson : la dette d'amitié envers Caryll, le traitement de l'anecdote et la diplomatie poétique y sont les principales préoccupations. Au contraire du *Lutrin*, l'occasion du *Lock* n'est pas reléguée dans le paratexte, mais inscrite, dans la lettre même de l'invocation :

36 ... *This verse to Caryll, Muse! is due*

36...ce poème de Caryll, Muse! est le dû⁴¹

La contiguïté du nom du commanditaire et de celui de la déesse, la rime sur « *due* [dû] », signalent la nature de commande du poème : c'est un poème de circonstance. À lire Johnson, le cahier des charges du poète est plutôt vague, et ne contient qu'une exigence : composer « *a ludicrous poem* [un poème burlesque] ». Mais on ne sait pas très bien de quel burlesque il s'agit : les formes en sont nombreuses. Parler de poème héroïcomique est bien plus spécifique, dans la mesure où cela implique, d'abord, l'épopée.

Johnson lie la publication du premier jet du poème au milieu compétitif de la librairie : Pope craignait que le poème, qu'Arabella Fermor faisait circuler, ne fût imprimé à son insu (et qu'il en perdît ainsi les gains, moins que la réputation – « *dreading a surreptitious edition* »). Mais c'est cependant une publication à contrecœur : Pope se sent forcé par les circonstances (« *was forced to publish it* »). la source de Johnson est ici plutôt l'épître dédicatoire à Arabella Fermor :

*But as it [i.e. "this piece"] was communicated with the air of a secret, it soon found its way into the world. An imperfect copy having been offered to a bookseller, you had the good nature for my sake to consent to the publication of one more correct: this I was forced to before I had executed half my design, for the machinery was entirely wanting to complete it.*⁴²

Mais comme ce poème fut communiqué avec des airs de dissimulation, il trouva vite son chemin dans le monde. Une copie fautive en ayant été proposée à un libraire, votre bon naturel vous a fait consentir, par égard pour moi, à ce que j'en publie une plus correcte : ce que je fut forcé de faire avant d'avoir achevé mon dessin, car la machine n'était pas encore venue le compléter.

⁴¹ APMW, p. 79.

⁴² APMW, p. 77.

Pope note avec fatalisme que ce qui est destiné à un usage secret trouvera toujours son chemin dans le monde. Cette perméabilité indue entre le privé et le public représente une contrainte (« *I was forced* ») qui entrave le perfectionnement du poème : la première version est « *imperfect* », car Pope avait, à l'en croire, déjà le « dessein [*design*] » d'ajouter à ces deux chants les « machines [*the machinery*] » qui constituer la version « plus correcte [*more correct*] » du poème – par quoi on peut facilement entendre plus *régulière* : plus épique. Pope est mathématiquement exact quand il affirme n'avoir alors qu'il n'avait pas exécuté « la moitié de son plan [*half my design*] » : passer de deux à cinq chants, c'est multiplier l'étendue du poème par deux *et demi*.

Se dégage de la note et de l'épître de Pope, sur lesquelles le Dr Johnson élabore son récit de composition, un portrait du poème en homme obligeant. Le souci de la forme semble second, mais Pope-auteur-de-la-seconde-version affirme avoir dès le début senti le potentiel formel du poème : avoir voulu l'étendre, ajouter la machine, l'« achever [*to complete it*] ». L'existence de la première version en deux chants du *Rape* est ainsi une *contingence* qui s'est interposée entre le poète et la réalisation complète de son plan.

3.2. Une technique inspirée : la lecture de Johnson

La première publication a évidemment donné l'occasion à des retours critiques. Autant Addison était ravi par la version en deux chants, autant il désapprouvait le projet d'amplification du poème par la machine rosicrucienne. Celle-ci, cependant, enthousiasmait Pope, dont l'esprit bouillonnait d'idées (« *his head was teeming* ») :

At its first appearance it was termed by Addison "merum sal." Pope, however, saw that it was capable of improvement; and, having luckily contrived to borrow his machinery from the Rosicrucians, imparted the scheme with which his head was teeming to Addison, who told him that his work, as it stood, was "a delicious little thing," and gave him no encouragement to retouch it.⁴³

Lorsque le poème parut pour la première fois, Addison le qualifia de « *merum sal* ». Pope, cependant, voyait qu'il pouvait être amélioré ; et, étant parvenu à emprunter avec bonheur sa machine aux Rosicruciens, fit part du projet qui occupait son esprit à Addison, qui lui répondit que son ouvrage en l'état était « une délicieuse petite chose », et l'encouragea à ne pas le retoucher.

⁴³ Joseph Addison complimente la première version du *Rape* dans *The Spectator*, n° 523 (30th October 1712) ; éd. Henry Morley, London, Routledge, 1891, t. III, pp. 335-336, en ligne sur *The Spectator Project* : <http://www2.scc.rutgers.edu/spectator>.

L'épïcisation progressive du texte n'est pas du goût d'Addison : le petit format du poème semble, pour lui, faire un partie considérable des délices du poème. Si un certain nombre d'observateurs ont vu là « *an instance of Addison's jealousy*⁴⁴ », Johnson préfère y voir un conseil honnête : pourquoi améliorer ce qui est déjà bon, même si ce n'est pas tout-à-fait épique ? Ce serait courir « un péril superflu [*an unnecessary hazard*] ». La prudence du critique du *Spectator*, si Pope l'avait écouté, aurait coûté à l'Angleterre un poème héroïcomique. Pope, heureusement, passa outre :

*Addison's counsel was happily rejected. Pope foresaw the future efflorescence of imagery then budding in his mind, and resolved to spare no art or industry of cultivation. The soft luxuriance of his fancy was already shooting, and all the gay varieties of diction were ready at his hand to colour and embellish it.*⁴⁵

Heureusement, Pope ne tint pas compte du conseil d'Addison. Il sentit la floraison des images qui bourgeoñaient dans son esprit, et décida de les cultiver avec toutes l'art et les soins possibles. La douce exubérance de son imagination était en marche, et l'heureuse variété de la diction toute entière était prête à l'embellir de toutes ses couleurs.

Johnson superpose le vocabulaire de l'inspiration (« *budding efflorescence* », « *luxuriance of fancy* ») et celui de la technique poétique (« *art or industry of cultivation* », « *varieties of diction* ») : les deux se compensent, et créent un tableau complet du poète au travail dont la technique raffine et rationalise le génie. Ce produit de l'imagination luxuriante de Pope brilla, en définitive, par sa régularité :

*The Rape of the Lock stands forward, in the classes of literature, as the most exquisite example of ludicrous poetry. Berkeley congratulated him upon the display of powers more truly poetical than he had shown before; with elegance of description and justness of precepts, he had now exhibited boundless fertility of invention.*⁴⁶

The Rape of the Lock se distingue dans l'ensemble de la littérature comme l'exemple le plus exquis d'un poème burlesque. Berkeley félicita Pope pour avoir démontré une puissance poétique telle qu'il n'en avait jamais vu auparavant ; il avait, par l'élégance des descriptions et la justesse des préceptes, démontré l'infinie fécondité de l'invention.

Les compliments de Berkeley relayés par Johnson manifestent l'admiration d'un poète complet, dont l'« infinie fertilité dans l'invention » n'est égale qu'à « la justesse régulière ». En d'autres termes, la deuxième rédaction du *Lock* est une normalisation inspirée du

⁴⁴ APMW, p. 598.

⁴⁵ Samuel Johnson, *Lives*, op. cit., p. 10.

⁴⁶ Ibid.

premier texte qui mettait en valeur la première des qualités poétiques – celle, par excellence, d'Homère : « *invention* ».

Le seul critique du *Rape* fut Dennis, qui « fit remarquer que les machines sont superflues [*It is remarked by Dennis likewise that the machinery is superfluous*]⁴⁷ ». D'un point de vue génétique, elles sont évidemment dispensables, puisque la première édition a amplement montré que le *Lock* était déjà excellent sans elles. Pope, cependant, les estimait comme un sommet de sa carrière poétique, parce qu'elles étaient un coup de maître – une réalisation à la fois maîtrisée et inspirée.

*He always considered the intermixture of the machinery with the action as his most successful exertion of poetical art. He indeed could never afterwards produce any thing of such unexampled excellence. Those performances, which strike with wonder, are combinations of skilful genius with happy casualty*⁴⁸

Il considéra toujours ce mélange de la machine et de l'action comme la meilleure chose qu'il ait faite dans l'art poétique. Il ne sut en effet par la suite jamais produire quelque chose d'aussi excellent. Ces prouesses qui nous frappent d'étonnement sont la combinaison d'un génie habile et d'heureuses circonstances.

La machine est tout autant le produit d'un travail poétique (« *exertion of poetical art* ») mené selon les règles de l'art que de l'inspiration : une telle « *performance* » poétique n'est pas aisément reproductible, dit Johnson, même par le poète lui-même. En Pope s'incarne un « *skilful genius* », un génie technique : tout chez Johnson concourt à brouiller la frontière entre inspiration et délibération, en présentant la composition poétique comme une inspiration technique ou une délibération enthousiaste.

3.3. La recette de Pope : un saupoudrage merveilleux

En parlant d'un « *air of happy casulaty* », Johnson renvoie à la notion d'un art caché, qui est le plus grand talent des poètes, qui ainsi s'approchent de la nature. Mais l'art de Pope dans la version définitive du *Lock* n'est, précisément, pas tout-à-fait caché : Pope se fait éditeur de son propre texte, et dessine à travers des notes le parcours que le poème a suivi dans le processus d'épicisation.

Le merveilleux est, dans l'épopée, un des marqueurs de l'inspiration poétique (et Johnson considère de toute évidence la machine du *Rape* comme très inspirée) ; mais il est aussi un critère définitoire du « goût épique », c'est-à-dire un facteur de continuité dans le

⁴⁷ Idem, p. 72.

⁴⁸ Idem, p. 10.

ton et la narration du poème. Il ne peut pas disparaître en cours de route, au risque de priver le plan humain du poème de ses motivations supérieures. Pope ayant ajouté ses machines *a posteriori*, rencontre ce problème dans le dernier chant du *Rape*, qui était déjà quasi complètement écrit dans la première version. Alors qu'éclate la bataille finale, il insère ainsi une note :

*From hence the first edition goes on to the conclusion, except a very few insertions added, to keep the machinery in view to the end of the poem.*⁴⁹

À partir d'ici [ch. V, v. 37] le texte reprend la première édition jusqu'au dénouement, excepté un très petit nombre d'insertions qu'on a ajoutées pour garder la machine en vue jusqu'à la fin du poème.

L'ajout de la machine est un facteur à la fois générique et quantitatif, mais ces avantages exigent, en contrepartie, une certaine continuité. Le chant V est ainsi parsemé de notes qui signalent ces ajouts : aux vv. 53-56, « *for the reason before mentioned* [pur la raison déjà dite] », aux vv. 83-84, « *added for the above reason* [ajoutés pour la raison susdite] » et aux vv. 131-132 « *added for the same reason, to keep in view the machinery of the poem* [ajoutés pour la même raison : ne pas perdre de vue la machine du poème] »⁵⁰.

Ces brèves insertions comptent deux ou quatre vers, et constituent ainsi des ensembles métriques clos : elles restent, grammaticalement et poétiquement, *dispensables*. La dernière survient alors que, les femmes ayant gagné la bataille finale, plus personne ne sait où se trouve la boucle de cheveux. Le poète évoque alors certaine spéculation (« *Some thought it mounted to the lunar sphere* [D'aucuns pensent qu'elle monta vers le globe lunaire] », v. 113) avant de réaffirmer les droits de sa connaissance inspirée, et de décrire l'assomption-consomption de la boucle :

v, 123 *But trust the Muse – she saw it upward rise,*
v, 124 *Though marked by none but quick, poetic eyes*⁵¹

¹²³Mais croyez la Muse : elle l'a vu s'élever,¹²⁴quoique seuls des regards vifs et poétiques l'ait remarquée

L'insertion qui vient conclure cette description souligne le caractère artificiel des sylphes, témoins oculaires du miracle, et par là le caractère factice de la machine :

⁴⁹ APMW, p. 97.

⁵⁰ APMW, pp. 97-99.

⁵¹ APMW, p. 99.

v, 131 *The sylphs behold it kindling as it flies,*
 v, 132 *And pleasèd pursue its progress through the skies.*

¹³¹Les sylphes la voient s'embraser dans son vol,¹³²et heureux accompagnent son voyage aérien.

L'insertion est donc doublement motivée par le souci de continuité des deux plans de l'action et par l'exhibition de la fictionalité promise par l'inversion du sophisme homérique dans l'épître dédicatoire.



Pope *alias* Scriblerus, auteur d'une recette du poème épique, tolérerait sans doute que l'on décrive cette opération de mise en conformité du chant V comme un *saupoudrage* de merveilleux. Sans être simplement un phénomène de diction, ces rajouts brefs et espacés d'instances du merveilleux sont inessentiels à l'action du chant. Cependant ils diffusent, au moins superficiellement, l'action sur les deux plans (« *the civil and the metaphysical* », dit Warburton⁵²) du poème, remotivant ainsi certains éléments de l'action humaine en leur superposant une détermination merveilleuse pour satisfaire au code épique. En somme, le saupoudrage merveilleux sert à conserver à l'ensemble fini le goût épique. Ces notes avouent, dans la version définitive du poème, le processus par lequel le texte est remonté du sens à une forme plus achevée – celle qui lui fait pleinement mériter le titre de poème héroïcomique, genre qui est, avant tout, une épopée. Au contraire de Boileau, qui invente le burlesque retourné comme par hasard, Pope part avec pour objectif le « *ludicrous* » ; mais par le processus d'écriture et de réécriture dont le poète-éditeur fait état dans son épître et ses notes, il y réinstalle la machine, soit ce qui est proprement épique, avec une originalité et une force d'invention que ses contemporains reconnaissant quasi-unaniment. La bizarre occasion de l'attentat sur les boucles d'Arabella Fermor fait découvrir à Pope un désir *formel* d'épopée, qu'il pousse, en deux éditions, jusqu'à son aboutissement.

4. CONCLUSION : UNE FORME DANS LA VIE

Le *scripturire* est difficile à théoriser parce qu'il s'incarne dans un double particulier : celui du texte, et celui de la vie du poète. Si le texte est une négociation entre forme et sens, le *scripturire* est une négociation entre le poète comme individu et le monde, littéraire

⁵² Alexander Pope, *The Works of Alexander Pope Esq.*, éd. William Warburton, London, Millar-Tonson-Lintot-Bathurst, 1757, t. I, n. 20 p. 169.

comme social. Le désir d'épopée opère une médiation entre les circonstances biographiques et l'exercice formel que constitue la composition épique.

On peut être inspiré par toutes sortes de circonstances : une contrariété (Holberg), l'admiration d'une figure tutélaire pour un grand personnage (Voltaire), une commande (Pope). Si, chez Voltaire, le discours formel peut donner parfois l'impression de n'être qu'une rationalisation plus ou moins adroite du vécu, son projet reste motivé par une préoccupation essentiellement littéraire : combler la case vide de l'épopée nationale. Pour cela, il faut changer les règles du jeu : le jeune poète ambitieux se fait réformateur du genre. Holberg a lui aussi des velléités de réforme, mais elles fonctionnent à l'inverse de celles de Voltaire : il entend réformer son contemporain, « *operosi in nihilo scribendo* », par une démonstration de maîtrise formelle. Sa carrière épique est déterminée avant tout par le désir de réinvestir d'un sens satirique une forme confisquée par la narrativité dégradée des petits-mâtres. Mais cette satire passe, justement, par la maîtrise formelle de *Peder Paars*, qui a son tour pourra devenir un poème qui illustrera la nation et la langue danoises. Quant à Pope, il semble – comme Voltaire – partir du contenu pour remonter à la forme poétique, mais par amitié plus que par enthousiasme. La commande de Caryll joue chez lui le même rôle que la conversation chez Despréaux : celui d'un révélateur de possibles épiques. Le genre héroïcomique étant constitué à son époque, Pope n'a pas, comme Despréaux, à le (ré)inventer ; en revanche il le rapatrie dans un sujet qu'il retravaille pour lui donner non seulement les signes distinctifs, mais aussi la teneur de l'épopée.

La composition épique est un temps de la vie poétique, bref (la quinzaine qu'il a fallu à Pope pour écrire le premier jet du *Rape*) ou long (Voltaire corrige sa *Henriade* pendant une bonne partie de sa vie). Parce qu'il représente un morceau de biographie, le travail de composition épique ne saurait être détaché de l'expérience vécue. Batteux pressent ainsi le *scripturire* de Barthes quand, reprenant la distinction de Thomas d'Aquin entre *finis operis* et *finis operantis*, il distingue « la fin de l'ouvrage » (son « but », le récit qu'il mène à terme ou son éventuelle efficacité morale) et la « fin de l'ouvrier » :

La première idée qui se présente à un poète qui veut entreprendre un poème épique, c'est de faire un ouvrage qui immortalise le génie de son auteur : c'est la fin de l'ouvrier. Cette idée le conduit naturellement au choix d'un sujet qui intéresse un grand nombre d'hommes, et qui soit en même temps capable de porter le merveilleux. Ce sujet ne peut être qu'une action.

Pour en dresser toutes les parties, et les rédiger en un seul corps ; il fait comme les

hommes qui agissent, il se propose un but, où se portent tous les efforts de ceux qu'il fait agir. C'est la fin de l'ouvrage.⁵³

Pour Batteux, le désir dont naît l'épopée est, très classiquement⁵⁴, celui de la postérité, de la gloire immortelle du « *vivam* » qui clôt les *Métamorphoses*. L'épopée est le moyen d'une telle gloire, parce qu'elle « intéresse un grand nombre d'hommes », voire des peuples entiers ; mais elle a aussi, en tant que forme poétique, sa fin propre, qui est le terme de son action et l'équilibre de ses parties.

Les récits de composition confirment, en un sens, cette vision des choses : le succès du poème fait la gloire de l'ouvrier. Mais « la fin de l'ouvrage » s'élabore progressivement, au fil des éditions (Despréaux écrit le lutrin « de vingt vers en vingt vers », Voltaire passe de *La Ligue* à *La Henriade*, Holberg de la première à la troisième édition de *Peder Paars*, Pope de deux chants à cinq chants). L'épopée se construit aussi par sédimentation (les suggestions de correction reçues par Voltaire) ou par expansion (l'imagination bouillonnante qui entraîne Pope ou Holberg). Cette élaboration progressive, qui donne lieu à des récits parfois romancés, parfois décousus, opère un balancement entre le modèle (contemporain : M. de Caumartin, ancien : Juvénal) et la personnalité du poète, entre la commande et la liberté (chez Pope), entre le nécessaire (la forme épique) et le contingent (le coup de génie de Pope, l'agacement de Holberg, l'enthousiasme de Voltaire). L'histoire de l'écriture de l'épopée, au 18^e siècle, est celle de l'inscription d'une forme dans la vie.

⁵³ CBL (1753), t. II, p. 120.

⁵⁴ Cf. Alain Génétiot, *Le Classicisme*, Paris, PUF, « Quadrige », pp. 338-339.

CHAPITRE 10

Remplir la case vide

Sur les rapports entre le genre épique, l'ambition poétique
et le génie national au 18^e siècle.

Je gage que Calliope ne s'était jamais doutée qu'un jour elle se parerait avec plaisir du sabre, du contouche et du bonnet polonais. Celui qui l'en a revêtue avec tant de goût mérite une place au temple de la Gloire et une couronne de ses concitoyens.*

L'Essai sur l'histoire littéraire de Pologne (1778) de Jean-Baptiste Dubois de Jancigny (1753-1808) est présenté dans son sous-titre comme une « lettre à M. *** de l'Académie Française, en lui envoyant la traduction du poème de la *Myséide* [sic]¹ ». C'est un livre-épître, destiné très probablement à La Harpe, qui dans sa forme imprimée en revanche est dédié, dans une ronflante épître, à Stanislas Auguste, roi de Pologne. La traduction de la *Myszeis* dont il est fait mention dans le titre n'a jamais été retrouvée ; il est très vraisemblable qu'au contraire de *L'Essai*, elle n'ait jamais été donnée à la presse (et éventuellement possible qu'on puisse la retrouver en dépouillant les papiers de La Harpe²).

* Jean-Baptiste Dubois de Jancigny, *Essai sur l'histoire littéraire de Pologne*, Berlin, Decker, 1778, p. 3.

¹ Idem, p. 1.

² Pour un point bibliographique sur la question, cf. Dimitri Garncarzyk, « “Ce feu brûlant de la poésie que le génie seul peut allumer” : sur une traduction de la *Myséide* aujourd'hui perdue, et une autre par le poète lui-même, mais inachevée », in Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *Traduire en français à l'âge classique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 195-210. Sur la carrière et la personnalité de Dubois, cf. Ryszard W. Wołoszyński, *Polska w opiniach Francuzów XVIII. wieku. Rulhiere i jego współcześni*, Warszawa, PWN, 1964, pp. 102-103 ; Roman Loth (dir.), *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski, przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, Warszawa, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne Spółka Akcyjna, 2000, t. I, pp. 255-256.

Pourquoi Dubois, un Français devenu professeur de langues au corps des Cadets de Varsovie (*Korpus Kadetów*), choisit-il de traduire la *Myśzeiś* pour l'envoyer à son Immortel protecteur ? C'est qu'elle vient remplir ce que Siegbert Himmelsbach appelle une « case vide », un manque dans la poésie nationale³. Dubois, en traduisant le poème, accomplit un geste diplomatique qui investit l'ouvrage d'une représentativité particulière : la *Myśzeiś* devrait maintenant représenter la Pologne, illustrée dans le genre suprême de l'épopée, dans le réseau poétique de la République des lettres.

C'est ce que traduit le recours au *costume*, ici au sens le plus concret. La Muse épique (traditionnellement une belle jeune femme un peu sérieuse vêtue à l'antique⁴) se retrouve attifée *alla Polaca*, portant la grande tunique (*żupan*) en-dessous de la houppelande (*kontusz*, que calque le « contouche » de Dubois⁵), ceinte d'une ceinture de manteau (*pas kontuszowy*) souvent richement brodée où est passée la *karabela*, un « sabre » fort typique qui « conciliait d'une manière particulièrement harmonieuse les traits orientaux et l'esthétique occidentale⁶ ». Peut-être porte-t-elle le bonnet à aigrette (*kolpak*). L'énumération des pièces du costume souligne le contraste qu'offre cet appareil masculin avec les représentations habituelles de la muse au 18^e siècle, et devient incongru à la réflexion : il est peu probable que Calliope arbore crâne rasé et moustaches tombantes... Le portrait *sarmatice modo* de la Muse exprime une *synthèse* : la déesse représente un invariant du goût, quand le costume matérialise le génie national. Dubois est ici un héritier de Voltaire, qui reprenait dans l'article « Génie » des *Questions sur l'Encyclopédie* des réflexions déjà formulées dans l'*Essai*

³ Selon l'expression de Siegbert Himmelsbach, *L'Épopée ou la « case vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, M. Niemeyer, 1988.

⁴ Comme exemple de cette représentation topique, cf. iconographie page suivante.

⁵ Dans les années 1720-1730, la contouche gagna la mode féminine en France : c'était un *surtout* (un vêtement d'extérieur) consistant en « un vêtement entourant la robe proprement dite, à paniers. Dans le dos elle était parcourue par un long pli cousu, allant de la nuque au sol » (Wolfgang Bruhn, Maurice Cottaz, *Encyclopédie du costume*, Nouvelles Editions Latines, « Morancé », 1990, p. 52). Dubois a vécu bien plus tard et a longtemps côtoyé des Polonais vêtus de la manière traditionnelle : il n'emploie pas le mot dans ce sens, quoiqu'il semble plus approprié pour la belle femme qu'est Calliope ; mais peut-être espère-t-il que cette polysémie convaincra certains de ses lecteurs de la pertinence de l'image.

⁶ Przemysław Mrożowski, « Entre tradition et innovation : à la recherche du goût national dans l'art polonais des Lumières et du Romantisme » in Sophie Barthélémy et al., *Semper Polonia : l'art en Pologne des Lumières au Romantisme*, Paris, Somogy, 2004, p. 46). Outre l'article de P. Mrożowski, cet ouvrage donne un bon aperçu de cette mode pendant l'époque stanislavienne, en particulier fig. 2 p. 44 (costume) ; fig. 3 p. 45 et cat. 4 (*karabele*) ; cat. 54-57 (ceintures) ; cat. 52-53 (portraits en pied).

.....
 L'étrange image de Dubois. Ci-dessous, une représentation très topique de Calliope au 18^e siècle : sous les traits d'une jeune femme sérieuse dans un décor à l'antique, « Calliope chante des vers : un petit génie en marque la cadence » (vignette de CBL (1753), t. III, p. 1 ; légende dans CBL (1753), t.I, p. xvi). À droite, le poète Krzysztof Opaliński porte le sabre et le contouche ; le béret polonais est posé sur la table à droite (frontispice de Krzysztof Opaliński, *Juvenal redivivus, to jest satyry albo przestrogi, w Venetiy [i.e. Toruń? : Jan Chrystian Laurer?], 1698*).

.....



sur la poésie épique : « il suffit de voir des Français, des Espagnols et des Anglais, pour sentir cette différence ».

Cette allégorie étonnante n'a pas été uniformément bien reçue en Pologne, notamment par ceux que Marian Skrzypek⁷ appelle les « lecteurs sarmates » de Dubois. L'un d'eux (probablement Ignacy Potocki) répondit à Dubois qu'à le suivre, « il semble qu'il n'y ait rien en Pologne qui vaille cet ouvrage [*i.e.* la *Myséide*] : j'en appelle à des juges compétents⁸ ».

Ne dites-vous pas Monsieur dans votre ouvrage et ne serez-vous pas dans le cas de le dire plusieurs fois que la Pologne a eu d'excellent poètes, nommément dans certains genres de poésie ? Pourquoi donc Calliope serait-elle surprise de voir la *Myszeidos* en 1776 ? Un plaisant de même humeur que l'auteur ne pourrait-il pas écrire en l'imitant : « Je gage que Calliope ne se serait jamais doutée qu'un jour elle se parerait avec plaisir du baudrier, du frac

⁷ Marian Skrzypek, « Jean-Baptiste Dubois. Un Français éclairé en Pologne et ses lecteurs sarmates » ; communication au colloque « Buffon et la Pologne » (Paris, Stacja Naukowa Polskiej Akademii Nauk, 2007), en ligne : http://www.academie-polonaise.org/images/stories/pliki/PDF/Roczniki_spec/buffon/skrzypek2.pdf.

⁸ [Ignacy Potocki ?], *Observations sur l'ouvrage intitulé : Essai sur l'histoire littéraire de Pologne*, Varsovie, s. n., 1778, p. 1.

et du chapeau troussé des Velches ». Car pourquoi l'habit court des Français irait-il mieux à une Muse grecque que la robe polonaise ?⁹

Le critique polonais parodie Dubois pour étayer sa critique de son étonnement. Il repère chez lui un certain gallocentrisme : au 18^e siècle, « quand l'Europe parlait français¹⁰ », il semble bien que la Muse soit plus française que grecque – *française* signifiant bien moins une notation ethnographique (comme « polonais ») que l'origine et l'étalon d'une série de valeurs artistiques. Dubois présente sa traduction comme un corollaire de la compatibilité de la poésie nationale polonaise avec l'esprit du siècle dont l'incarnation par excellence est « le Vieillard de Ferney ».

Si l'expression « case vide » renvoie à des pratiques classificatrices (tableau à double entrée, rayonnage de bibliothèque), elle est avant tout *évaluative*, comme le prouvent les mésaventures de Dubois. Il y a des épopées avant la *Myszeis* en Pologne (Wacław Potocki, Samuel Twardowski, Wespazjan Kochowski, etc.) ; simplement, soit Dubois ne les a pas lues, soit il les tient pour nulles et non avenues. Son critique sarmate range très différemment sa bibliothèque. Cet échange rend manifeste que, pour *remplir* une case vide, il faut d'abord la *vider*. Après 250 ans de modernité, il serait étonnant qu'il n'y ait pas de poésie épique en France, en Pologne ou en Danemark ; mais ce n'est pas « la vraie poésie » épique. Dmochowski n'est pas plus tendre dans la *Sztuka rymotwórcza* avec les prédécesseurs de Krasicki, qu'il oublie purement et simplement ; en Danemark, Holberg lit les scaldes en historien, mais jamais en poète.

Cette sélectivité du regard moderne est affaire de valeurs qui ne font pas nécessairement l'unanimité. Si la tradition textuelle a opéré une forme de sélection en ne préservant, dans l'ensemble, que les meilleures épopées antiques, et que les éditeurs modernes ont continué cette sélection en diffusant davantage par l'imprimerie certains auteurs que d'autres, la situation est très différente pour la poésie épique moderne.

⁹ Ibid.

¹⁰ pour reprendre le titre de l'ouvrage de Marc Fumaroli, *Quand l'Europe parlait français* (2000). La contestation de Potocki prouve bien que tous les francophones ne se prêtaient pas volontiers à une uniformisation francophile ; pour une géographie culturelle et linguistique plus nuancée qui part de ce constat, cf. Pierre-Yves Beaurepaire, *Le Mythe de l'Europe française au XVIII^e siècle*, Paris, Autrement, « Mémoires/histoires » n° 130, 2007.

L'imprimerie donne un nouvel élan à la « maladie d'écrire [*pisania choroba*]¹¹ », et le public, ne pouvant se fier à la postérité, doit exercer le mieux possible son jugement critique. L'allégorie du Dr Johnson démontre là toute sa pertinence : la démission de la Critique au profit du Temps n'est pas, dans ce genre de cas, une solution de facilité, mais plutôt un embarras. Au consensus de la postérité s'oppose, comme le montre bien l'échange entre Dubois et Potocki, le dissensus critique d'un monde où les valeurs poétiques sont encore à faire, où l'unanimité – comme celle qui fit renoncer Chapelain à publier complètement la *Pucelle* en 1656¹² – est l'exception plutôt que la règle.



Décider si une épopée nouvelle remplit ou non une « case vide » dépend donc d'une série de critères. Il faut, d'abord, qu'il y ait une place à prendre, ce qui ne va pas forcément de soi. La case vide est à la fois poétique et diplomatique : elle est soulignée à la fois par le fait que le système des genres poétiques définit l'épopée comme forme que la littérature nationale, pour une raison ou pour une autre, n'a pas su instancier, et par le fait que les nations étrangères ont, elles, des poèmes épiques. À partir de là, le projet d'une épopée nationale est soumis à deux ensembles de détermination : d'une part, des déterminations nationales (le poème doit représenter l'esprit, le goût et les préoccupations de la nation) ; d'autre part, des déterminations théoriques (son respect des règles génériques garantit son identification comme épopée et le soumet à une grille de critères partagés avec les étrangers).

John Lockman (1698-1771), premier traducteur anglais de la *Henriade*, en donne un bon exemple. Il donna sa traduction parut en 1732, soit quatre ans après la parution du poème français. Comme la première version complète de la *Henriade* était parue en 1728 à Londres. le public anglais entretenait avec ce poème une certaine familiarité qui, combinée

¹¹ Ignacy Krasicki, « O tłumaczeniu ksiąg », *Uwagi, DIKENZ*, t. VI, p. 333. Le thème humaniste du blâme de l'imprimerie, qui permet immédiatement la grande diffusion de l'écrit sans critère de valeur, est au cœur du dialogue des morts entre l'inventeur de l'imprimerie et celui de la poudre, qui tourne à l'avantage de ce dernier ; cf. Ignacy Krasicki, « Rozmowa XXI między Szwarzem, wynalazcą prochu, a Faustem, wynalazcą drukarni », *Rozmowy zmarłych, DIKENZ*, t. VII, pp. 77-81.

¹² Les deux derniers tiers de *La Pucelle* ne furent publiés, d'après les manuscrits, qu'au 19^e siècle dans Jean Chapelain, *Les douze derniers chants du poème de la Pucelle, publiés pour la première fois sur les manuscrits de la Bibliothèque nationale*, éd. Henri Herluison, Orléans, H. Herluison, 1882.

au fait que tout le monde ne parlait pas forcément français, offrait un contexte propice à la traduction :

*The Henriade, with all its faults, is the best heroic poem in the French tongue; and I was willing my countrymen, who don't understand it, should see what the French are capable of in epic poetry, which will appear to be very little to those that are acquainted with Milton; and who is there in England that can read, and is not acquainted with him, or will dare own it? Dryden affirms, that the French genius and language are not capable of heroic poetry. The French, says he, have set up purity for the standard of their language, and a masculine vigour is that of ours.*¹³

La *Henriade*, avec tous ses défauts, est le meilleur poète héroïque écrit en français ; et je souhaitais que mes concitoyens qui ne comprennent pas cette langue puissent voir de quoi les Français sont capables en fait de poésie épique, ce qui semblera bien peu à ceux qui sont familiers de Milton ; et qui en Angleterre sait lire sans en être familier, ou serait admettre ne pas l'être ? Dryden affirme que le génie et la langue français ne sont pas à la mesure de la poésie épique. Les Français, dit-il, ont établi la pureté comme règle de leur langue, mais une mâle vigueur est celle de la nôtre.

Le discours du traducteur est une étonnante combinaison de curiosité et d'incrédulité. La *Henriade* mérite d'être traduite parce qu'elle est un poème épique valable « *in the French tongue* [en langue française] » ; cependant de l'aveu de Dryden, poète-phare de la Restauration et traducteur de Virgile (et en cela doublement le modèle de Pope), cette langue par son génie propre (« *the French genius* ») se prête mal à l'épopée. Le ton du traducteur est comme résigné : il traduit la *Henriade* malgré ses défauts (« *with all its faults* »), parce qu'elle remplit une case dans la bibliothèque européenne des épopées modernes, et qu'en cela elle est un objet d'intérêt pour ses compatriotes anglais. La problématique du génie national dans laquelle elle s'insère la rend bien inférieure à *Paradise Lost*, qui quant à lui est déjà un *classique* au sens d'Italo Calvino : un de « ces livres dont on entend toujours dire : "je suis en train de le relire..." et jamais "je suis en train de le lire..."¹⁴ ». La case de l'épopée anglaise est, elle, bien remplie par un texte si prestigieux qu'il conditionne, parmi les honnêtes gens, des comportements sociaux : la « petite hypocrisie de la part de ceux qui rougiraient d'admettre qu'ils n'ont pas lu un livre fameux¹⁵ » (celle de l'Anglais qui n'admettra jamais ne pas connaître *Paradise Lost*).

¹³ John Lockman, « Preface » in Voltaire, *Henriade. An epic poem in ten canto's*, trad. John Lockman, London, C. Davis, 1732, non paginée.

¹⁴ Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques ?*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, seuil, « Points », 1995, p. 7.

¹⁵ Ibid.

Lockman traduit la *Henriade* parce qu'elle est représentative à la fois du point de vue national (c'est une épopée « *in the French tongue* ») et du point de vue d'une guerre poétique amicale à l'international (« *what the French are capable of in epic poetry* ») ; au critère de représentativité s'ajoute l'évaluation à l'aune de critères partagés (les « *faults* »). Dans cette remarque émerge une conception concurrentielle de la poésie épique : les modernes se mesurent les uns par les autres et, du coup, les uns aux autres. C'est une nouvelle bataille des livres, classique contre classique – à la fois au sens de Calvino et au sens de la poésie normative. Le comparatisme est aussi, en ce sens, concurrentiel.

Ces deux idées sont présentes chez Voltaire, qui déploie dans l'*Essai* une stratégie discursive visant à situer la *Henriade* dans cette double concurrence, est à justifier son accession accélérée au statut de « classique ». *Peder Paars* eut une réception mouvementée en Danemark même, où sa satire du provincialisme de certains strates de la société danoise mit en cause sa représentativité domestique – quoique le poème atteint, par la traduction de Scheibe en 1750, une réputation internationale. Enfin la *Myszeis* acquiert un statut représentatif non seulement pour l'étranger enthousiaste qu'est Dubois, mais aussi pour le parti classique en Pologne – chez Dmochowski et, d'une certaine manière, chez Krasicki lui-même.

1. LA PLACE QUI ÉTAIT ENCORE VIDE SUR LE PARNASSE FRANÇAIS : LES AMBITIONS DE LA *HENRIADE*

1.1. La case vide selon Voltaire : une diplomatie poétique

Dans l'*Essai sur la poésie épique*, Voltaire ne consacre pas de chapitre à la poésie épique française, et pour cause : c'est une case *vide*. Il la mentionne donc plutôt en *coda* au chapitre IX, dédié à Milton – ce qui l'inscrit déjà dans une dynamique d'émulation avec le poète anglais. À l'époque où Voltaire écrit *La Ligue* (1723) puis la version définitive de *La Henriade* (1728), Milton était devenu (comme en témoigne la remarque de Lockman) le poète épique de l'Angleterre, grâce notamment aux efforts critiques d'Addison dans le *Spectator* en 1711-1712 ; ainsi le dernier poète étranger en date à avoir rempli, dans sa patrie, la case vide de l'épopée nationale, servi de modèle aux ambitions du jeune Voltaire.

Quand il remanie en 1742 l'*Essai sur la poésie épique*, Voltaire s'emploie, avant de faire ce que Batteux appellera avec une pertinente causticité l'« apologie de ma *Henriade*¹⁶ », à souligner la vacuité de la case épique en France ; mais il ne présente modestement la *Henriade* que comme un candidat au titre d'épopée française, et non comme une réussite entendue :

Nous n'avions point de poème épique en France, et je ne sais même si nous en avons aujourd'hui. La *Henriade*, à la vérité a été imprimée souvent ; mais il y aurait trop de présomption à regarder ce poème comme un ouvrage qui doit passer à la postérité, et effacer la honte qu'on a reprochée si longtemps à la France de n'avoir pu produire un poème épique. C'est au temps seul à confirmer la réputation des grands ouvrages. Les artistes ne sont bien jugés que quand ils ne sont plus.¹⁷

Le succès de librairie (« imprimée souvent ») ne se substitue pas au jugement critique ultime, qui est celui du « temps seul » ; et Voltaire de remettre la décision au temps d'après sa mort. Cette posture relativement modeste de l'individu (le poète) est nécessaire pour contrebalancer la force de la « honte » collective que constitue « notre stérilité et notre faiblesse » :

Il est honteux pour nous, à la vérité, que les étrangers se vantent d'avoir des poèmes épiques, et que nous, qui avons réussi en tant de genres, nous soyons forcés d'avouer, sur ce point, notre stérilité et notre faiblesse.¹⁸

Il y a là, très clairement, un souci de prestige formel et culturel sur deux plans. La case vide de l'épopée française est entourée de cases pleines : sur un axe international et comparatiste, ce sont celles des épopées des autres nation modernes ; et sur un axe national et générique, elles contiennent tous ces autres genres où les poètes français réussissent. Ainsi « les ouvrages en vers qui sont le plus à la mode en France sont les pièces de théâtre », parce que leur « style naturel [...] approche assez de celui de la conversation », art français par excellence ; et les « sujets didactiques » traités par Despréaux, « qui demandent de la simplicité » – ce en quoi il se rapproche de Racine. En revanche, « lorsque Despréaux a voulu s'élever dans une ode, il n'a plus été Despréaux » – il n'y a pas non plus que l'épopée qui résiste au génie français.

¹⁶ *Parallèle*, p. 61.

¹⁷ *OCV*, t. 3b, p. 492.

¹⁸ *Ibid.*

Cette double comparaison (comparatiste et « francisante ») permet à Voltaire de signaler le caractère contingent de la case vide. Il insiste sur le fait que l'approche comparatiste n'est pas fondée à considérer que l'« esprit français » serait incapable de produire des épopées, puisque l'approche nationale pourrait remonter qu'en réalité, l'épopée n'a attiré en France que des mauvais poètes :

En effet, de tous ceux qui ont fait des poèmes épiques, il n'y en a aucun qui soit connu par quelque autre écrit un peu estimé. La comédie des *Visionnaires* de Desmarets est le seul ouvrage d'un poète épique qui ait eu, en son temps, quelque réputation ; mais c'était avant que Molière eût fait goûter la bonne comédie. Les *Visionnaires* de Desmarets étaient réellement une très mauvaise pièce, aussi bien que la *Mariamne* de Tristan, et l'*Amour tyrannique* de Scudéri, qui ne devaient leur réputation passagère qu'au mauvais goût du siècle.¹⁹

En d'autres termes, les tentatives épiques françaises sont l'œuvre de *minores* qui manquent au critère de représentativité que le critique comparatiste est en droit d'attendre. Si les critères de qualité sont définis sur un corpus international par l'induction comparative, la réussite s'estime au niveau national, sur ce dont sont capables les poètes dans le génie de leur langue. Or certains poètes sont mauvais, et le goût est évolutif : il ne faut en somme pas confondre « les différents goûts des peuples » (relativité comparatiste) et le simple « goût du siècle » (sujet à un perfectionnement historique). Quelque triste que ce soit pour lui, Desmarets n'est jamais bon (le relativisme de Voltaire cédant ici la place, sur la question de l'histoire littéraire française, à un progressivisme doctrinaire) : on ne peut donc prendre au sérieux son épopée. Moins que le jugement de la postérité, c'est ici le caractère évolutif du goût littéraire qui consacre dans les temps futurs la valeur des textes, et l'Europe doit attendre que l'épopée française possible se réalise :

L'Europe a cru les Français incapables de l'épopée ; mais il y a un peu d'injustice à juger la France sur les Chapelain, les Lemoyne, les Desmarets, les Cassaigne, et les Scudéri. Si un écrivain, célèbre d'ailleurs, avait échoué dans cette entreprise ; si un Corneille, un Despréaux, un Racine, avaient fait de mauvais poèmes épiques, on aurait raison de croire l'esprit français incapable de cet ouvrage : mais aucun de nos grands hommes n'a travaillé dans ce genre ; il n'y a eu que les plus faibles qui aient osé porter ce fardeau, et ils ont succombé.²⁰

Le regard étranger est porteur d'un retour sur soi. Mais les critiques comme Dryden ou Lockman ont tort, selon Voltaire, de supposer que le génie de la langue française serait

¹⁹ Idem, p. 493.

²⁰ Ibid.

intrinsèquement moins épique que celui de la langue de Milton. Le problème n'est pas à l'échelle culturelle, mais individuelle : c'est plutôt qu'aucun des poètes épiques français n'est une personnalité poétique comparable à Milton (dont Voltaire souligne qu'il a d'abord traité le sujet de la Chute en tragédie, comme pour renforcer la comparaison avec le double échec, épique et dramatique, de Desmarests).

		axe comparatiste			
		Italie	Espagne	France	Angleterre
axe générique	comédie	?	Calderón	⊕ Molière ⊖ Desmarests	Addison Congreve
	épopée	Tasso	Ercilla	⊕ Voltaire ??? ⊖ Desmarests ⊖ Chapelain	Milton
	tragédie	Maffei	?	Corneille Racine	Shakespeare

.....
La case vide selon Voltaire. Les auteurs mentionnés sont tous cités dans l'Essai de 1742 ; les points d'interrogation signalent que Voltaire ne cite personne, mais pas qu'il définit la case comme « vide », au sens où l'est celle de l'épopée française.

Parmi la liste des « grands hommes » qui n'ont pas fait d'épopée, le nom de Despréaux accroche l'oreille. *Quid* du *Lutrin* ? Certes, les « espèces » génériques sont, pour Voltaire, particulièrement étanches. Si l'Arioste n'a pas écrit une épopée avec l'*Orlando*, il n'y a pas de raison de considérer que Despréaux ait écrit une épopée avec le *Lutrin* (surtout quand, comme Voltaire, on considère comme très secondaire la question de la régularité, qui pourrait plaider en faveur de Boileau). Mais puisque Voltaire est si tranché sur le chapitre de l'héroïcomique, il pouvait très bien se passer d'affirmer que « Despréaux n'a jamais traité que des sujets didactiques » et que quand il « a voulu s'élever dans une ode, il n'a plus été Despréaux²¹ » : il aurait été bien plus clair de citer explicitement le *Lutrin* pour mieux le rejeter hors du corpus héroïque en affirmant, comme pour l'*Orlando*, qu'« il ne faut

²¹ Idem, p. 495.

pas confondre les espèces²² ». Derrière la case vide de Voltaire se profile ainsi un autre vide (un peu comme on sent le faux fond d'un tiroir truqué) : celui d'un potentiel critique inexploité, et comme caché, que révèle le non-dit : le statut ambigu du *Lutrin*. La postérité dont jouit effectivement le *Lutrin* dans les lettres européennes a les moyens de faire de l'ombre au succès de librairie de la *Henriade* : si, pour Voltaire, le poème héroïcomique de Despréaux manque au critère de régularité, il enchante suffisamment l'Europe pour répondre pleinement à celui de représentativité.

On pourrait aussi arguer que l'autorité de Boileau est quelque chose à quoi il est difficile de s'attaquer. De fait, Voltaire le mentionne avec déférence dans l'*Essai*. Au sujet de Milton, notamment, il rappelle l'avis du « judicieux Despréaux, qui a presque toujours eu raison, excepté contre Quinault : "Et quel objet enfin à présenter aux yeux/Que le diable toujours hurlant contre les cieux!"²³ ». Il y a là sans doute un mélange entre l'affirmation d'un goût propre contre cette autorité (Quinault mérite d'être défendu), et une sincère convergence sur un point de poétique : « il est encore vrai que sans la peinture des amours d'Adam et d'Ève, comme sans l'amour de Renaud et d'Armide, les diables de Milton et du Tasse n'auraient pas eu un grand succès²⁴ ». Le traitement de l'autorité de Boileau chez Voltaire est ainsi ambivalent. Par ailleurs, il n'hésite pas, contre l'avis d'un certain nombre de contemporains, à affirmer que le *Télémaque* n'est pas une épopée. En somme, les auteurs (l'autorité poétique de Boileau, l'autorité morale de Fénelon) n'impressionnent pas outre mesure Voltaire. S'il faut trouver une explication à l'absence délibérée et particulièrement remarquable du *Lutrin* dans l'*Essai*, c'est plutôt à l'autorité de ce texte lui-même qu'il faudrait la faire remonter.



Le jugement qui consacre l'épopée nationale est synchronique : même si l'épopée est déjà ancienne (la *Gerusalemme* en Italie, les *Lusiades* en Portugal, ou même *Paradise Lost* en Angleterre), c'est le rapport contemporain du public national à un texte épique écrit dans sa langue qui en détermine la valeur. Se construit ainsi un rapport mémoriel au corpus épique, mémoire des nations individuelles, mais aussi terrain d'affrontement dans le

²² Idem, p. 454.

²³ Idem, p. 486.

²⁴ Ibid.

concours civilisationnel des nations modernes. Remplir la case vide a, dans la République des lettres très concurrentielle que décrit Voltaire, une fonction diplomatique. Le lien de Voltaire à l'idée de régularité poétique est ainsi très distendu par la primeur qu'il donne d'autres déterminations (diplomatie des lettres, adéquation à l'esprit national). Mais paradoxalement, cette vision des choses le conduit à présenter son projet épique comme descendant largement de la forme au sens. Le problème de la France n'est pas d'avoir de grands poètes ou même de grands héros, mais juste d'avoir un « poème épique », que Voltaire lui a peut-être donné. Si Voltaire ancre le genre épique dans une perspective anthropologique et fonctionnelle plus que poétique et formelle, c'est une anthropologie de salons, qui établit un parallèle entre ce que la réussite épique est à une nation et ce que l'ascension sociale est à l'individu. R. Darnton n'a assurément pas tort de souligner l'attrait profond que la courtoisie exerce sur Voltaire : ce passage de l'*Essai* lui donne largement raison.

1.2. Jouer Despréaux contre Voltaire (Batteux, 1746)

En composant le *Parallèle de la Henriade et du Lutrin*, Charles Batteux s'est engouffré dans la brèche laissée ouverte par Voltaire dans son argumentaire. Sensible à l'absence de Boileau, il le ramène dans le débat sur la *Henriade* comme un comparant valable sur l'axe national et générique. Sa satisfaction d'avoir mis le doigt sur un problème de la critique voltairienne est sensible dans la « Première lettre. Sur la *Henriade* » :

Il [*i.e.* « l'auteur de la *Henriade* »] ne s'est peut-être jamais attendu à voir comparer sa *Henriade* avec le *Lutrin* de Despréaux. Je suis persuadé que ces deux ouvrages sont également étonnés de se voir en présence. Mais lequel des deux a le plus de raison de l'être ; Henri le Grand vis-à-vis d'un lutrin ; Despréaux vis-à-vis de M. de Voltaire : si la cause des sujets et des auteurs est commune, comme il semble qu'elle doit l'être, peut-être que l'opposition sera compensée, et la balance à peu près égale.²⁵

Il faut entendre « la cause » comme un droit de cité critique : on peut monter une défense des deux sujets et des deux auteurs, et ainsi il ne faut pas préjuger de l'impossibilité de la comparaison. Il faut bien concéder que « l'auteur de la *Henriade* n'a rien à craindre de la comparaison des sujets : elle est toute entière en sa faveur²⁶ ». Mais Batteux retourne la méthode comparatiste de Voltaire contre lui-même :

²⁵ *Parallèle*, pp. 4-5.

²⁶ *Idem*, p. 7.

« Ce serait sans doute un grand plaisir, dit M. de V., et même un grand avantage pour un homme qui pense d'examiner tous ces poèmes épiques de différentes natures ». Il a essayé lui-même de faire cet examen pour les poèmes anglais, grecs, latins, etc. Il n'y en a que deux qu'il n'ait point examinés, le sien et celui de Boileau.²⁷

Batteux n'est pas tout à fait sincère quand il dit que Voltaire n'a pas examiné la *Henriade*, puisqu'il considère que l'invite à la neuvième lettre à mettre en titre « apologie de la *Henriade* ». Quoiqu'il en soit, il présente sa démarche comme *complémentaire* de celle de l'*Essai*, et se plaît à souligner le vide laissé par le *Lutrin*. L'idée voltairienne qu'il existerait « différentes natures » de poèmes épiques lui sert d'appui pour proposer une nouvelle série comparatiste, qui légitime le parallèle avec le *Lutrin* malgré la disproportion des sujets :

Le combat des grenouilles et des rats se fait lire, le *Sceau enlevé* de Tassoni, la *Boucle de cheveux* de Pope, sont des ouvrages parfaits en leur genre. Le poète est créateur, il bâtit un monde sur un seul point ; aussi peu importe qu'il chante un héros ou un pupitre ; mais on a tort si on n'a point réussi.²⁸

Parmi les différentes natures d'épopée, il existe donc ce genre où excellent Tassoni, Pope ou Despréaux. Batteux ne le nomme pas, parce qu'il ne le considère pas substantiellement différent des autres. Comme l'épopée sérieuse, l'héroïcomique est pour lui lié avant tout au *critère de réussite*. La nature des objets n'affectant pas les conditions de réussite, Boileau peut être considéré comme un poète épique.

On peut avoir l'impression que l'argumentation de Batteux est spécieuse. Elle est cependant cohérente avec sa théorie très fouillée de l'épopée qui, pour éloignée qu'elle soit du réformisme esthétique de Voltaire, n'en est pas pour autant spécifiquement dirigée contre ce dernier (même si l'on peut se demander dans quelle mesure le succès de la *Henriade* a joué, dans la vocation critique de Batteux, le rôle heuristique de déclencheur). Si la question des hiérarchies génériques préoccupe moins Batteux que celle des rapports fonctionnels qu'entretiennent les différents genres poétiques narratifs, il est parfaitement conscient des représentations dont l'épopée est l'enjeu pour le prestige d'une nation et d'un auteur :

[Une] grande âme ne souffre point d'égaux : César se fit général d'armée pour éviter de n'être qu'égal à Cicéron. M. de V. fixa donc ses vues sur l'épopée, et songea sérieusement à occuper sur le Parnasse français la place qui était encore vide : c'était au moins le projet d'un génie courageux. Il n'avait probablement pas encore lu l'avis d'Eumolpe à la jeunesse trop hardie.

²⁷ Ibid.

²⁸ Idem, p. 8.

« Mes amis, leur dit-il, il y a bien des jeunes gens qui se laissent tromper par les charmes de la poésie. »²⁹

Même s'il soutient que les auteurs que l'on trouve dans la bibliothèque des épopées compensent largement la stérilité épique du « Parnasse français », Batteux reconnaît l'existence d'une « place vide ». Le *Parallèle* ne tend pas à prouver que Despréaux remplit absolument cette case : une épopée véritablement héroïque serait tout-à-fait bienvenue. Batteux va même jusqu'à suggérer que si Boileau avait traité le sujet de la *Henriade*, ce dont l'Épître IV montre qu'il était capable, la *Henriade* serait ce poème :

Que Despréaux n'a-t-il chanté ce sujet et laissé le *Lutrin* à M. de V. Henri IV serait admirable s'il avait été peint de la même main que le passage du Rhin. Le sublime n'aurait pas moins fait de plaisir que le grotesque : « et le vainqueur et le père de la France » aurait été sans doute aussi intéressant que Gilotin et Boissrudé.³⁰

L'irréel du passé signale bien que ce n'est qu'une fiction et un regret. Mais elle souligne aussi le caractère raté de la *Henriade* : il y avait chez Boileau un potentiel épique qu'il n'a pas réalisé, alors que Voltaire n'a que son ambition pour lui. Batteux a beau jeu de citer l'*Art poétique* (dans lequel il est remarquable que Boileau décrit *négativement* la réalisation de l'épopée, comme s'il esquissait, lui aussi, la case vide) :

iii 309 Un poème excellent, où tout marche et se suit,
iii 310 N'est pas de ces travaux qu'un caprice produit³¹

Ce faisant, il suggère implicitement que Voltaire est un « écolier » (v. 312), et souligne d'ailleurs que ce jeune loup de la poésie « avait eu soin de lire aussi “qu'aux âmes bien nées/ la valeur n'attend pas le nombre des années”³² ».

Il ne suffit pas de vouloir remplir la case vide pour le pouvoir : c'est tout le sens de l'« avis d'Eumolpe » – poète du *Satiricon*, auteur d'un morceau épique sur la guerre civile. Dans la critique moderne, Eumolpe, poète épique lui-même, sert d'avertissement privilégié aux poètes épiques, parce qu'il développe justement cet avertissement sinon très topique (*n'est pas poète qui veut*) à propos de la poésie épique, avant de réciter lui-même son *Bellum civile* :

²⁹ Idem, p. 5.

³⁰ Idem, p. 27.

³¹ *ÉAPL*, p. 105.

³² *Parallèle*, p. 6.

Quiconque entreprendra d'écrire les troubles d'une guerre civile, s'il n'est rempli de tous les bons auteurs, il succombera sous le fardeau.

Ecce belli civilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur

Quiconque entreprendra, sans un fond de science, d'écrire la guerre civile, qui est un très grand ouvrage, succombera sous ce fardeau³³

Quoiqu'il soit parfois salué par des jets de pierre³⁴, Eumolpe est le poète de la situation : Batteux traduit un peu malhonnêtement « *belli civilis* » par « une guerre civile » plutôt que « la guerre civile » (celle de César et Pompée) pour renforcer cette impression. Mais Eumolpe est à l'âge classique une sorte de garant de l'épopée moderne : ce même passage, suivi de l'intégralité du poème d'Eumolpe, est traduit dans les pièces introductives de la *Lusiad* de Fanshawe – comme pour fournir une poétique à l'épopée moderne que Camões aurait bien illustrée. Bref, les vrais poètes comme le poète de roman (le second citant d'ailleurs comme autorités Homère, Horace, Virgile) accablent l'ambition de Voltaire.



Quand Batteux s'exclame dans le *Parallèle* « Quel besoin que la France ait un poème épique ? », il ne fait pas preuve d'une indignation fabriquée, qui ne pourrait être que de quelqu'un qui ne connaîtrait pas les valeurs dont l'épopée est porteuse en termes culturels – même si lui-même, dans le *Cours*, n'insiste pas particulièrement sur la complexité formelle de l'épopée comme signe d'une prééminence hiérarchique fondée en théorie. Il vise plutôt une certaine vision de la République des lettres proposée par Voltaire. Non pas la vision comparatiste, qui est largement la sienne aussi ; mais la vision concurrentielle, qui fournit à Voltaire le moyen d'une ambition qui n'est que personnelle. Batteux ne nie pas qu'il existe d'authentiques génies poétiques, même très jeunes, comme le Tasse :

³³ Première citation : traduction par Batteux dans *Parallèle* p. 6 ; texte et traduction alternative : Pétrone, *Pétrone latin et français, traduction entière, suivant le manuscrit trouvé à Belgrade en 1688*, [trad. François Nodot,] s. n., s. l., 1713, t. II, pp. 126-127. Cette belle et savante traduction rend en alexandrins le poème d'Eumolpe. Pour une synthèse sur la figure ambiguë d'Eumolpe, poète raté mais porte-parole de Pétrone, lire Roger Beck, « Eumolpus "Poeta", Eumolpus "Fabulator": A Study of Characterization in the "Satyricon" », *Phoenix*, Vol. 33, No. 3 (Autumn, 1979), pp. 239-253.

³⁴ Sur le genre d'applaudissements que récolte Eumolpe : « *Ex is, qui in porticibus spatiabantur, lapides in Eumolpum recitantem miserunt. At ille, qui plausum ingenii sui nouerat* [Les gens qui se promenaient sous le portique entendant qu'Eumolpe récitait des vers, vinrent lui jeter des pierres ; mais comme il savait que c'étaient là les applaudissements qu'on donnait pour l'ordinaire aux productions de son esprit... » (*Pétrone latin, op. cit.*, t. I, pp. 368-369).

les grands génies ne sont point maîtres d'eux-mêmes ; leurs talents sont un bien public dont le genre humain doit profiter indépendamment de la sagesse et de la modestie de ceux qui en sont les dépositaires, sans quoi ces trésors que la nature distribue dans chaque siècle, pour en être l'ornement et la gloire, risqueraient d'être perdus, et la nature aurait fait une dépense inutile.³⁵

L'immodestie de Voltaire ne serait pas grave si Voltaire était bon. Mais en réalité, il ne lui appartient pas de décider quelle case il peut remplir. Ce n'est pas parce que les poètes travaillent pour la gloire qu'il leur appartient de dire sur quoi elle doit porter : c'est là en propre le travail de la critique ou de la postérité.

Comme le montre la touchante lettre autobiographique à ses neveux que Batteux rédigea au soir de sa vie³⁶, l'abbé s'identifiait très profondément au retrait horacien du monde et à l'*éthos* modeste promu par ce poète. L'immodestie qu'il perçoit dans le projet de Voltaire le dérange sans doute éthiquement, et on comprend mieux son indignation lorsqu'on mesure à quel point certains passages de l'*Essai* (cette *coda* sur l'épopée française en particulier) représentent le projet de la *Henriade* comme factice. Le projet de l'épopée ne semble effet sorti que de l'ambition de Voltaire, et se ramène ainsi à une posture sociale. Sa motivation n'est pas avant tout poétique, et sa réalisation ne permet pas non plus de compter son auteur dans cette étroite société des poètes épiques que l'on va maintenant voir décrite par Krasicki.

1.3. L'épopée française chez Krasicki

Dans la longue généalogie des épopées qui figure dans la première partie de *O rymotwórtwie i rymotwórcach*, Krasicki répertorie la *Henriade* comme le seul poème épique qui mérite d'être considéré comme une épopée française, à la fois par ses mérites propres et par comparaison avec la faiblesse de la production épique française :

Miał naród francuski kilka poematów bohaterskich, ale te nie zastużyły sobie na taki szacunek, iżby mógłby przejść porę, w której na świat wyszły. Wolter szczęśliwszym był w zamiarze swoim, i jego Henriada sprawiedliwie się w tym szacownym i rzadkim poczęcie mieścić może. Zachowane w niej są dość ściśle prawa, gdyż się zaczyna ku końcu panowania Henryka III, kończy zdobyciem Paryża, i wnijściem do niego zwycięzcy Henryka IV. Jak Eneasz Dydonie, Henryk Elżbiecie królowej Angielskiej

³⁵ *Parallèle*, p. 7.

³⁶ Cette lettre, la principale source biographique sur Batteux, est reproduite au début du *Traité de l'arrangement des mots, traduit du grec de Denys d'Halicarnasse*, trad. Charles Batteux, Paris, Nyon, 1788, pp. vii-xxix.

*opowiada zamieszania domowe, i rzeź w dzień świętego Bartłomieja. W całkowitości to poema mniej dokładne, ma szczególne w wyrazach zalety swoje.*³⁷

La nation française a eu plusieurs poèmes héroïques, mais ceux-ci n'ont pas réussi à mériter de survivre à l'époque qui les a vus naître. Voltaire a eu plus de succès dans son projet, et sa *Henriade* peut à juste titre prendre place dans cette estimable et étroite société. Les règles y sont observées assez précisément, puisqu'elle commence vers la fin du règne d'Henri III, se termine par la prise de Paris, et l'entrée dans cette ville de son vainqueur Henri IV. Tel Énée devant Didon, Henri raconte à Elizabeth, reine d'Angleterre, les troubles de son pays, et le massacre de la Saint Barthélémy. Dans l'ensemble ce poème est moins rigoureux, il a des qualités de détail dans ses expressions.

La présentation de Krasicki offre un terme médian au jugement de Voltaire sur ses prédécesseurs, « le *Clovis* de Desmarets, la *Pucelle* de Chapelain, ces poèmes fameux par leur ridicule, [qui] sont, à la honte des règles, conduits avec plus de régularité que l'*Iliade*³⁸ ». Si la *Henriade* se distingue des autres épopées françaises (qui sont réduites à une collection sans grand intérêt : « *kilka poematów bohaterskich* »), elle est aussi un poème plutôt (« *dość ściśle* ») régulier, qui garde en particulier la règle (*prawidło*) de l'unité d'action (l'action du poème comprend, entre la fin du règne de Henri III et l'entrée de Henri IV dans Paris, la guerre civile et le siège de cette capitale). L'« ensemble [*całkowitość*] » par où pêche le poème peut recouvrir bien d'autres règles, qui pour le coup seront moins bien observées. Comme on commence à en avoir l'habitude, ce sont les « beautés de détail », en particulier dans l'« expression » (« *szczególne w wyrazach zalety* »), qui rattrapent ces écarts formels.

L'appréciation de Krasicki montre bien comme la case vide de l'épopée française est un problème mixte, à la fois catégoriel et évaluatif. Krasicki tient de Batteux en ce qu'il considère que, si les mauvais poèmes héroïques sont bien des poèmes héroïques, les auteurs de bons poèmes héroïques constituent « *ten szacowny i rzadki poczet* » : une petite société choisie où l'on trouve, d'où qu'on soit, « Homère, Virgile, le Tasse » et où Voltaire est en bonne compagnie, malgré ses propres irrégularités. De Voltaire, il retient une distinction ferme entre l'héroïque et l'héroïcomique, le *Lutrin* de Despréaux figurant dans l'annexe héroïcomique au chapitre sur l'épopée. La tendance un peu *post rem* de Krasicki montre ici toute sa puissance pragmatique : attendre d'une œuvre une régularité parfaite est illusoire, et il faut bien remplir cette bibliothèque des épopées qu'esquisse l'inventaire du théoricien polonais.

³⁷ RiR, p. 19.

³⁸ OCV, t. 3b, p. 420.

2. L'ACCUEIL CONTRASTÉ FAIT À *PEDER PAARS*

2.1. Le procès de *Peder Paars*

Quand parut *Peder Paars*, il se trouva en Danemark des critiques pour se plaindre de la violence satirique du poème, qui « prenaient les armes contre l'auteur, s'estimant désignés sous des noms d'emprunt [*sub tectis nominibus se peti autumantes in autorem armantur*]³⁹ ». Parmi ces lecteurs troublés par la portée satirique du poème se trouvaient Frederik Rostgaard (1671-1745), seigneur d'Anholt, et le philologue Hans Gram (1685-1748), collègue de Holberg à l'université de Copenhague⁴⁰. Le premier était soucieux de défendre la réputation des habitants de l'île d'Anholt dans le Kattegat, où échoue le héros ; il voyait dans le poème une caricature malveillante des mœurs provinciales dans les insulaires bornés et superstitieux de Holberg. Le second protestait évidemment contre la satire du monde académique (livre I, chant 3).

Peder Paars, en ce sens, n'est certainement pas une épopée nationale qui fédérerait tout un peuple : au contraire, une procédure fut engagée contre le poème devant le conseil royal à Copenhague. Cet épisode judiciaire de la réception de son poème est ainsi rapporté par Holberg :

*Odiosum erit repetere turbas, quas ciebat hoc poema, crimina quæ ad ravim usque eo nomine objiciebantur: sicco hæc prætereo pede; sufficiat mihi dicere, cum ad examen vocatum fuerit supremi Regii Consilii, innoxium ac festivum opus judicatum fuisse a prudentissimis Clementissimi Regis Consiliariis.*⁴¹

Il serait fastidieux de répéter les tumultes que provoqua ce poème, et les accusations criardes qui en contestaient jusqu'au titre : je les ignore donc sereinement ; qu'il me suffise de dire que, quand mon poème fut examiné devant le Conseil royal, il fut trouvé innocent et divertissant par les sages conseillers de sa très clémente Majesté.

Quoique mis en cause pour le portrait peu reluisant qu'il fait du bon peuple des provinces danoises, le poème est acquitté, et même adopté, par les plus hautes autorités du royaume : voilà le poète, sa réputation et son poème saufs.

³⁹ LHS : *Epistula prima ad virum perilustrem*, p. 128.

⁴⁰ Magnus Favrholt, *Un début poétique. Peder Paars, poème héroï-comique de Ludvig Holberg*, Montpellier, Imprimerie de la Manufacture de la Charité, 1926, pp. 74-75.

⁴¹ LHS : *Epistula prima ad virum perilustrem*, pp. 129-130.

Cette adoption n'est que la partie la plus atypique du succès de *Peder Paars* dans l'Europe septentrionale : si le poème n'a pas réussi à fédérer tous les Danois, il a cependant conquis une partie du public national, et a même séduit les étrangers.

*At non deerant hujus operis sani interpretes ac masculi defensores, quibus non minus magnum quam pulchrum videbatur satyras utiles ac severas pari jucunditate condire, summæque acerbitati tantum comitatis adjungere, ideoque cum innotuerit nomen meum, gratias mihi utroque nomine egerunt; et, cum alii dicerent, in poesi nos nugari incipere, ita hi nugari nos desinere aiebant, habereque jam Daniam poema vernaculum Gallis et Anglis monstrabile. Eorum suasu incitor ad persequendum hoc poema, quod brevi ad justum volumen excrevit in quatuor libros descriptum, uniusque sesquianni spatium, quod nulli antebac libro danico contigerat, tres procuratæ sunt editiones, quarum ultima, addita manu emendatrice, prioribus limatior figuris ornata prodit. Audivi mox venditari carmina mea etiam in Suecia et Germania, delectabarque peregre illis manere gratiam, quam in patria collegerant.*⁴²

Mais cette œuvre ne manqua pas non plus de critiques raisonnables et de virils défenseurs, qui ne trouvèrent pas moins important que beau de mêler des satires sévères mais utiles avec la gaité et de joindre tant de civilité à une grande virulence ; et ainsi quand mon nom commença d'être connu, on me rendit grâces sous mes deux noms ; et alors que certains disaient que nous commencions à faire des bagatelles poétiques, ceux-ci affirmaient que nous cessions justement de produire des bagatelles et que le Danemark avait désormais dans sa langue un poème que l'on pourrait opposer à ceux des Français et des Anglais. C'est leurs instances qui m'ont incité à poursuivre ce poème qui fit rapidement un tome considérable rassemblant quatre livres, et en l'espace d'un an et demi (ce qui ne s'était jamais vu auparavant pour un livre danois) on en donna trois éditions, dont la dernière, revue par mes soins et plus soignée que les précédentes, fut ornée de gravures. J'entendis bientôt que l'on vendait mon poème même en Suède et en Allemagne, et je pus me réjouir qu'il recueille à l'étranger les mêmes hommages que dans sa patrie.

La satisfaction autobiographique de Holberg dessine les contours d'une case vide que *Peder Paars* est venu remplir comme spontanément. Selon le point de vue du critique, *Peder Paars* représente un dévoiement de l'entreprise poétique danoise, ou au contraire sa meilleure défense et illustration.

Pour ses défenseurs, *Peder Paars* marque le début d'une véritable entreprise poétique nationale, avant laquelle la poésie danoise était consacrée à rimailier, *in poesi nugari* : à faire des bagatelles (*nugæ*). Si Holberg est satisfait à titre individuel, il l'est aussi à titre collectif : il a contribué à l'essor des lettres danoises en composant un « poème vernaculaire [*poema vernaculum*] » qui a bénéficié d'un succès encore inédit pour un ouvrage dans cette langue, et fait rayonner à l'étranger (« *peregre* ») une patrie (« *patria* ») dont le poète se fait le porte-parole (en employant un « *nos* » qui renvoie à sa communauté nationale et linguistique).

⁴² Idem, pp. 128-129.

À côté du succès de son poème en Europe septentrionale (et des retombées financières qui en découlent : le poète est heureux que son œuvre « se vende [*venditarī*] »), *Peder Paars* représente aussi un élément de prestige linguistique et national sur la scène culturelle qu'occupent les grandes nations d'Europe occidentale que sont la France et l'Angleterre. *Peder Paars* est « *Gallis et Anglis monstrabile* » ; en un sens, il est *monstrable*, en ce que les Danois peuvent en parler sans rougir ; mais on peut aussi comprendre qu'il est *opposable* aux grands poèmes épiques modernes français (même si à l'époque de *Peder Paars*, *Le Lutrin* était seul dans cette catégorie) et anglais (*Paradise Lost* ou *The Rape of the Lock*).



Avec *Peder Paars*, le Danemark est rentré dans le jeu moderne de la concurrence poétique. Holberg a contribué à la littérature de son pays, mais tire aussi une satisfaction évidente d'avoir contribué à la bibliothèque épique en général, dans une perspective transnationale qui est le moyen d'une émulation culturelle. À ce titre, et fort de ce mérite, *Peder Paars* aurait sans doute mérité d'être traduit dans des langues d'Europe occidentale, comme le furent par exemple son théâtre ou les *Moralske tanker*. Il ne le fut qu'en allemand⁴³, et le désintéret avoué de la France pour les publications germaniques⁴⁴ ne lui permit pas de bénéficier d'une traduction française qui aurait confirmé le statut que lui conféraient déjà les pays nordiques ; la case vide de la bibliothèque épique moderne que remplit *Peder Paars* est malheureusement restée infréquentée des Français (qui n'ont toujours pas, à ce jour, de traduction de ce poème).

En Europe septentrionale, cependant, le poème fut un véritable succès, et Holberg dans l'*Epistola* se laisse aller à sa vanité :

*Sed quid ego tam gloriose? quamquam poetis furere concessum est, et tamen non de meo, sed de aliorum iudicio loquor, qui sive bene iudicant, sive errant, me delectant. Incipio tamen nonnihil illud existimare, de quibus tanta diversitate regionum discreta hominum iudicia consentiunt, incipio honesta ac innocua censere ea, quæ a viris etiam gravissimis cum voluptate leguntur.*⁴⁵

⁴³ Ludvig Holberg, *Peter Paars. Ein komisches Heldengedicht*, trad. J. A. S. K. D. C. [Johann Adolf Scheibe Königlicher Dänischer Capellmeister], Leipzig, Franz Christian Mumme, 1750 ; réédition *Peter Paars. Ein komisches Heldengedicht*, neue, vermehrte und verbessere Übersetzung, trad. Johann Adolf Scheibe, Kopenhagen und Leipzig, Franz Christian Mumme Wittwe, 1764.

⁴⁴ Cf. Roland Mortier, *Diderot en Allemagne*, Genève, Slatkine, 1986, pp. 20-21.

⁴⁵ LHS : *Epistula prima ad virum perilustrem*, p. 129.

Mais pourquoi cet accès de vanité ? Certes, on reconnaît aux poètes le droit de s'emporter, et pourtant je ne parle pas de mon jugement, mais de celui des autres qui, soit qu'ils aient raison, soit qu'ils se trompent, aiment mon travail. Je commence cependant à ne pas tenir pour rien ce sur quoi s'accorde les jugements disparates des hommes en tant d'endroits, et commence à tenir pour honnête et innocente l'œuvre que même des hommes fort sérieux lisent avec plaisir.

Cette vanité n'est pas égotiste ; elle découle de l'instance suprême de la République des lettres : le jugement du public.

2.2. Holberg et la résistance du comique à la traduction⁴⁶

Dans une lettre autobiographique largement postérieure, Holberg commente aussi la traduction de son ouvrage en allemand :

Jeg kan her ikke forbigå, at melde noget om den tyske oversættelse af Peder Paars. At samme oversættelse stikker ikke saa meget i øjnene, som den danske original, er ingen under, thi deslige skrifter tabe all deres dyd udi fremmed klædning. Det vilde gå ligeså til med den engelske Hudibras og andre skrifter af samme natur, hvilke derudover ikke blive oversatte. Jeg laster ikke oversætterens arbejde. Jeg er ej heller beqvem nok til at dømme om det tyske sprog. Jeg vil kun alene sige, at deslige komiske poemata ingen anseelse have uden i hjemgjorde klæder, hvorudover jeg stedse haver rådet fra dette skrifts oversættelse.⁴⁷

Je ne peux m'empêcher ici de faire quelques remarques sur la traduction allemande de Peder Paars. Que cette traduction ne captive pas tant les yeux que l'original danois, voilà qui n'est guère étonnant, car les écrits de cette sorte perdent tout leur vertu dans des vêtements étrangers. Il en irait de même avec l'*Hudibras* anglais et d'autres écrits de la même nature qui, du coup, ne sont pas traduits. Je ne blâme pas le travail du traducteur. Je ne suis moi-même pas du tout compétent pour juger de la langue allemande. Je dirai seulement que les poèmes comiques de ce genre n'ont aucun attrait hors de leurs vêtements domestiques, et c'est pourquoi je me suis toujours prononcé contre la traduction de cet ouvrage.

On retrouve là l'idée du costume, dans un argument relativiste dont la conséquence extrême est le refus de la traduction. Mais Holberg parle-t-il encore d'épopée ? Ce n'est pas au nom des mœurs et de la coutume qu'il estime la traduction de *Peder Paars* difficilement praticable, mais plutôt en celui de la puissance comique du poème. Si *Peder Paars* est devenu un poème digne d'être montré aux étrangers qui illustre le Danemark, il reste un *poema*

⁴⁶ Une première version de ce paragraphe est parue dans notre étude « “Le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable”. Qu'est-ce qu'une épopée au 18^e siècle ? », *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 11/10/2017, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/277--le-plus-grand-ouvrage-dont-la-nature-humaine-soit-capable-qu-est-ce-qu-une-epopee-au-18e-siecle>.

⁴⁷ LHS : « Epistola 447 », *Epistler* (1754), t. V, p. 115.

heroico-comicum, et Holberg semble douter qu'il puisse réellement devenir *ein komisches Heldengedicht*.

Même si cette valorisation de la forme linguistique du poème Holberg a quelque chose de l'expression voltairienne du mythe de l'intraduisible, Holberg ne prétend pas que le génie d'une langue serait inaccessible à une autre. Il souligne plutôt en poète comique (épique, mais aussi dramatique) que le comique est un dispositif langagier particulier. Non tenu à l'unité de ton, le comique exploite la variété des registres sociolectaux : le ton populaire dans *Jeppe på berget* (1723), snob et francophile dans *Jean de France, eller Hans Frandsen*, 1722, pédant et académique dans *Erasmus Montanus*, 1731 – qui se retrouvent aussi dans *Peder Paars*. La clarté et l'univocité du registre héroïque cèdent par ailleurs la place à l'ironie, qui ne s'apprécie que dans la disjonction entre l'énoncé et son sens – ce qui demande à la fois une sensibilité linguistique fine et, souvent, la maîtrise de *realia* peu familières à un public étranger – réalités matérielles, sociales et institutionnelles dont le Danois a fait ou fait encore l'expérience, mais qui ne correspondent pas à grand'chose pour l'Allemand.



Conclusion paradoxale : un poème héroïcomique est en définitive plus national plus proprement danois, qu'un poème purement héroïque. En ce sens, sans qu'il l'ait prévu et non sans opposition, Holberg a définitivement composé une épopée nationale d'autant plus représentative qu'elle est héroïcomique.

3. LA *MYSZEIS* EST-ELLE LE PREMIER POÈME ÉPIQUE POLONAIS ?

3.1. Créer une réputation internationale : l'avis de Dubois

Si l'on peut en croire l'épître qui ouvre l'*Essai sur l'histoire littéraire de Pologne*, la traduction française de la *Myszeis* a été commandée par un académicien (sans doute Jean-François de La Harpe) à Dubois de Jancigny – ce qui est en soi un signe de reconnaissance internationale qui ne peut qu'accentuer le regret que cette traduction se soit perdue.

Monsieur, j'ai l'honneur de vous envoyer le poème que vous m'avez demandé. Je suis sûr que, malgré la glace de ma traduction, vous y distinguerez ce feu brûlant de la poésie que le génie seul peut allumer. Tout vous parle en faveur de cet ouvrage : c'est le premier de ce

genre qui paraisse en Pologne, l'auteur ressemble à Fénelon que vous avez célébré et le traducteur ose se compter au rang de vos amis.⁴⁸

Le « genre » dont parle Dubois et que la *Myszeis* serait la première à illustrer est bien celui du « poème épique⁴⁹ ». Un lecteur familier de la littérature polonaise objectera : *quid* alors de la poésie épique néolatine, par exemple la *Sobieściade* (1686) de Jędrzej Wincenty Ustrzycki (c. 1650-1710), ou des épopées polonaises comme la *Transakcja wojny chocimskiej* (1670) de Waław Potocki (1621-1696) ?

Une réponse générique serait que la *Myszeis* appartient à la sous-catégorie de l'épopée comique, genre qui en Pologne n'est encore illustré que par l'imitation du *Scacchia Ludus* (1527) de Marco Girolamo Vida (c. 1485-1566) par Jan Kochanowski (*Szachy*, 1574). Dubois adopte la même solution que Batteux vis-à-vis du *Lutrin* : une épopée, même comique, est un poème épique (même si l'on ne peut décider s'il s'agit d'une catégorisation opportuniste pour donner davantage de rayonnement à l'ouvrage qu'il traduit ou d'un point de vue théorique réfléchi). Comme Batteux, il n'en est pas moins conscient des spécificités de ce sous-genre : il n'évoque en rapport avec la *Myszeis* que des poèmes comiques – dans l'ordre, la *Batrachomyomachie*, *La Secchia rapita*, *Le Lutrin*, *Vert-vert* et *Orlando furioso*. Cependant « vous trouverez difficilement à qui le comparer », et la *Myszeis*, en réalité, « est supérieur[e à l'*Orlando* et à la *Secchia*] par l'ordre dans le plan [et] par la pureté du coloris⁵⁰ ». Elle est aussi, cette fois surtout en vertu de ses caractères, supérieure à la *Batrachomyomachie* :

Si Homère n'eût composé que la *Batrachomyomachie*, je crois que sept villes ne se seraient point disputé l'honneur de lui avoir donné le jour ; mais s'il eût fait la *Myséide*, c'eût été une troisième couronne ajoutée aux deux autres que lui avaient mérité l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Mruczyslas et Gryzomir sont bien plus aimables que Psicarpax, Meridarpax, etc.⁵¹

Quoiqu'il limite son investigation à des poèmes héroïcomiques et ne mentionne pas la *Henriade*, par exemple, Dubois est dithyrambique au point que la *Myszeis* apparaît comme un parangon de poésie épique pure, qui devrait valoir au poète « une place au temple de la

⁴⁸ Jean-Baptiste Dubois de Jancigny, *Essai sur l'histoire littéraire de Pologne*, op. cit., pp. 1-2. La Harpe occupait depuis 1776 le fauteuil 21 à l'Académie, laquelle avait couronné en 1771 son éloge de Fénelon (ce qui avait attiré à l'auteur comme à la Compagnie les foudres de l'archevêque de Paris).

⁴⁹ Idem, p. 3.

⁵⁰ Idem, pp. 2-3.

⁵¹ Idem, p. 2.

Gloire et une couronne de ses concitoyens⁵² ». La pompe de l'éloge fait par moments oublier qu'il ne s'agit *que* d'un poème comique.

En somme, Dubois situe la *Myszeis* dans la grande bibliothèque des épopées, où il lui donne une place prééminente à l'issue d'une comparaison avec les anciens (Homère) et les modernes (Italiens et Français). La stratégie est ici inverse de celle des primitivismes, car l'épopée est un signe du progrès de la civilisation : les « concitoyens [du poète] eux-mêmes doivent augmenter le nombre des nations éclairées⁵³ ». À la vision totalisante de l'épopée proposée par la bibliothèque de Batteux se superpose une compétition amicale et millénaire, source d'une émulation civilisatrice, dans laquelle la Pologne vient, grâce à Krasicki, de marquer un point décisif.

3.2. L'état des lieux de l'épopée polonaise dans *O rymotwórstwie i rymotwórcach*

On peut suggérer que Dubois considère la *Myszeis* comme le premier poème en son genre à être paru en Pologne parce qu'il n'est pas certain qu'il ait eu connaissance des nombreuses épopées polonaises de l'époque baroque ; mais un critique polonais comme Dmochowski, ou Krasicki lui-même, aurait dû les connaître. La question est donc de savoir si le corpus épique qui a précédé Krasicki a été constitué, en Pologne même, comme une mémoire poétique de la nation. Et la réponse à cela est largement négative.

Dans la longue énumération des principaux poèmes épiques qui constitue l'essentiel de sa notice sur l'épopée, Krasicki mentionne deux épiques polonais, qui ne sont cependant satisfaisants ni l'un ni l'autre :

Le titre de la longue œuvre *Victoria deorum acerna* de Klonowicz⁵⁴, s'il semble au premier regard désigner un poème héroïque, est cependant davantage moral, et appartient au genre didactique.

Le célèbre Sarbiewski avait entrepris d'écrire un poème sur les origines de la nation polonaise, sous le titre de *Lechiade*, mais la mort l'empêcha d'atteindre son but.

Ce sont deux poèmes latins, preuve que la langue n'est pas forcément un facteur définitoire de l'épopée nationale comme elle pouvait l'être chez Holberg. Mais le poème en hexamètres

⁵² Idem, p. 3.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Sebastian Fabian Klonowicz (c. 1545-1602), poète polonais de la Renaissance.

(publié entre 1595 et 1602) de Sebastian Fabian Klonowic (c. 1545-1602), s'il traite bien d'héroïsme, est effectivement didactique (sous-titré « *in qua continentur veri herois educatio* », c'est, en somme, un manuel d'héroïsme). Quant à la *Lechiade* de Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640), c'est bien un poème épique consacrée à Lech, fondateur légendaire de la Pologne – mais inachevé. Et si Krasicki mentionne ces poètes humanistes qui écrivent un latin néoclassique, il néglige délibérément les poètes héroïques baroques. Ustrzycki et Potocki, notamment, ont droit à des notices succinctes ; le poème du premier est mentionné en passant (« *Napisał poema łacińskie Sobiesciados wyszłe do druku w Wenecji roku 1685* »), et la *Transakcja wojny chocimskiej* n'est même pas comptée au nombre des œuvres de Potocki⁵⁵. Malgré ces intéressantes candidatures, la case de l'épopée nationale polonaise semble rester bien vide.

Une fois finie, avec ces quasi-poètes épiques polonais, la chaîne des poètes épiques sérieux, Krasicki inventorie rapidement la catégorie de l'héroïcomique, qui se définit de manière hypertextuelle et extensionnelle comme l'ensemble de ces « quelques auteurs qui ont donné des œuvres à la manière d'Homère, qui avait écrit la guerre burlesque des grenouilles et des rats connue sous le nom de *Batrachomyomachie* [*Na wzór Homera, który krotofilną wojnę żab ze szczurami pod nazwiskiem Batrachomachii napisał, niektórzy z późniejszych autorów podobne wydali dzieła*]⁵⁶ » : *Le Jeu d'échec* de Vida (et sa traduction par Jan Kochanowski), la *Secchia*, le *Lutrin*, *Hudibras* et le *Lock*. Là aussi, la case polonaise est vide – sauf à considérer que la traduction de Kochanowski soit une façon de commencer à la remplir, ce qui n'est pas impossible. Mais là aussi, la *Myszei* pourrait être « le premier poème de ce genre qui paraisse en Pologne ».

Krasicki critique ayant fait preuve de suffisamment de « modestie [*skromność*] » pour ne pas parler dans son inventaire de Krasicki poète (au contraire du Voltaire de l'*Essai*), son éditeur Dmochowski attache une note pour lui rendre justice et, au passage, remplir largement la case de l'épopée polonaise :

Skromność autora nie pozwoliła mu o własnych mówić dziełach. Oddać jednak tę sprawiedliwość należy, iż on pierwszy poematami większymi starał się język nasz ubogacić. Wojna chocimska, dzieło bohaterkie, lubo z doskonałymi w tym rodzaju dziełami porównane być nie może, dla wielu atoli pięknych

⁵⁵ RiR, pp. 235 (Ustrzycki), 237 (Potocki).

⁵⁶ RiR, pp. 20-21.

*wyrazów zasługują na zaletę. Myszeis poema krotofilne i Monachomachia, dają Krasickiemu miejsce obok najpiękniejszych dowcipów, których poemata w rodzaju żartobliwym są pisane.*⁵⁷

La modestie de l'auteur ne lui a pas permis de parler de ses propres œuvres. Il faut cependant lui faire justice, car le premier il s'est efforcé d'enrichir notre langue par des poèmes de cette envergure. *La Guerre de Chocim*, ouvrage héroïque, quoiqu'elle ne puisse être comparée aux chefs-d'œuvres du genre, a cependant le mérite de beaucoup de belles expressions. *La Myséide*, poème burlesque, et la *Monachomachie* donnent à Krasicki une place parmi les plus beaux esprits, dont les poèmes sont écrits dans le genre comique.

Krasicki est donc le « premier [pierwszy] » à avoir œuvré dans ce genre supérieur (fait de « poèmes élevés [poematami większymi] »), et qui plus est à l'avoir fait en polonais. La langue nationale (« język nasz ») est ainsi devenue grâce à lui le véhicule de l'épopée ; et la satisfaction patriotique face à cet enrichissement linguistique rappelle à la fois celle de Dmochowski lui-même proposant la contribution de la Pologne à la poétique, celle de Holberg constatant le succès de *Peder Paars*, et le jugement de Dubois lui-même.

3.3. L'avis de Dmochowski

Si Krasicki est le premier dans le « genre comique [rodzaju żartobliwym] » comme dans l'« épopée héroïque » (l'expression de Batteux traduit bien « *dzieło bohaterskie* »), il n'est pas le meilleur dans ce second genre. La fierté (et l'amitié) de Dmochowski ne l'aveuglent pas, et le mérite de la *Wojna chocimska* (1780) de Krasicki est davantage relatif à ce statut précurseur qu'à l'excellence des ses qualités : le patriotisme poétique n'implique pas de renoncer à un comparatisme évaluatif, même quand celui-ci tourne au désavantage du poème national. Reste que si la *Wojna chocimska* n'est pas comparable aux chefs-d'œuvres du genre, les précédents poèmes épiques polonais ne sauraient se mesurer à elle. Dans la perspective évaluative, il ne suffit pas d'avoir écrit *n'importe quelle* épopée pour commencer à garnir la case de l'épopée nationale : en ce sens, le mérite de Krasicki reste considérable.

Dmochowski reproduit dans sa note la progression de la notice de Krasicki : d'abord l'épopée héroïque, ensuite le genre comique ; du coup, la *Myszeis* passe au second plan. La situation était différente en 1788 dans la *Sztuka rymotwórcza*, quoique Krasicki eût alors déjà publié ses différents poèmes épiques. Krasicki y était l'auteur de la *Myszeis*, comme Voltaire dans son essai autobiographique est « l'auteur de la *Henriade* » :

⁵⁷ RiR, n. p. 21.

- iii 363 *Homer bobatyrskiego wiersza jest autorem.
W tysiąc lat Wirgiliusz poszedł jego torem,*
- iii 365 *A po nim w drugi tysiąc odważnymi kroki
Udał się Tass przyjemny i Milton wysoki.
Można-li mniejsze równać dla sztuki z wielkimi?*
- iii 368 *Idzie cny autor pięknej Myszeidy z nimi;⁵⁸*

³⁶³Homère est l'auteur du poème héroïque./En mille ans, Virgile suivit son chemin ;³⁶⁵après lui et un deuxième millier d'années s'avancèrent d'un pas courageux/l'élégant Tasse et le grand Milton./Est-il seulement possible d'égaliser par l'art les grands ?/³⁶⁸Le valeureux auteur de la *Myséide* marche avec eux.

La *Wojna chocimska*, poème héroïque, ne saurait se comparer aux chefs-d'œuvres du genre épique ; mais la *Myszeid* le pouvait visiblement en 1788, et vaut même à son auteur l'épithète « cny », qui lui reconnaît une part de la vertu héroïque qu'il a chantée. Poème impeccable en son genre, il est le moyen pour Krasicki de rejoindre le cortège d'Homère, Virgile, Tasso et Milton, et pour la Pologne de répondre par l'affirmative à la question de l'émulation poétique. La *Myszeid* est peut-être citée là parce qu'elle est le début épique de Krasicki, et parce que la *Wojna chocimska* souffre d'imperfections certaines. Mais cette mention, à cet endroit, souligne aussi l'ambiguïté générique du poème, et l'on peut se demander si Dmochowski serait aussi prompt à lui attacher l'étiquette « *poema krotofilne* » si l'autre ne l'avait pas suivie.

Si la *Myszeid* est un excellent poème souffrant d'une certaine instabilité générique, la *Wojna chocimska* a, quant à elle, révélé le potentiel épique du siècle et de la langue polonaise aux Polonais de l'époque stanislavienne. Les défauts intrinsèques du poème sont ainsi compensés par une sorte de valeur sémiotique qui en fait la preuve par l'exemple qu'une épopée héroïque polonaise est possible. Quand Dmochowski exhorte ses compatriotes poètes à « nous chanter les exploits d'un capitaine sarmate [*niech sarmackiego wodza dzieje nam opiewa*] » (v. 622), il le fait donc en citant l'exemple de la *Wojna chocimska* comme une raison d'espérer :

- iii 615 *Ale kto twórczy dowcip dostawszy udziałem
Na coś większego piórem odważy się śmiałem?
Kto przykładem Chocimskiej wojny zapalony
Głośnie ku bobatyrów czci nawiąże strony?
Cne narodu dowcipy, którym się dziwimy,*
- iii 620 *Które pięknymi dotąd wstawiacie się rymy! –*

⁵⁸ SR, p. 395.

*Niech kogo z was odwaga zagrzeje szczęśliwa,
 Niech sarmackiego wodza dzieje nam opiewa,
 Niech tak szacownym dziełem język ubogaci!
 Zaiste, on korzyści prac swoich nie straci,
 iii 625 On sobie wieniec chwasty niezwiędły zarobi;
 Pięknym go Bacciorelli pędzłem przyozdobi,
 Lebrun go wyrznie dłutem na miedzi lub stali,
 iii 628 A naród wdzięczny pracy szacownej pochwali.⁵⁹*

⁶¹⁵Mais qui, se découvrant l'apanage d'un esprit créateur, /osera d'une plume audacieuse s'attaquer à quelque chose de plus grand ?/Qui, enflammé par l'exemple de la Guerre de Chocim, /s'attachera à la louange des héros dans des pages pompeuses ?/Vertueux esprits de la nation qui nous ravissez, /⁶²⁰qui jusque' alors vous couvriez de gloire par vos beaux vers !/— que l'un d'entre vous laisse un heureux courage l'échauffer, /que son œuvre chante pour nous les hauts faits d'un capitaine sarmate, /qu'il enrichisse la langue d'une œuvre si honorable !/ Vraiment, il ne perdra pas le bénéfice de ses travaux, /⁶²⁵il y gagnera une couronne triomphale qui ne flétrira pas :/Bacciarelli le servira de son habile pinceau, /Lebrun le gravera au ciseau dans l'acier ou l'airain, /⁶²⁸et la nation enchantée par son ouvrage fera sa louange.

Selon la table des matières, ce passage contient une « mention des traducteurs épiques » ; mais celle-ci n'en occupe que la moitié. Le reste est cet appel à la *composition* épique : il manque à la Pologne non une épopée moderne, puisqu'elle a déjà la *Wojna chocimska* (Warszawa, Gröll, 1780) de Krasicki, mais une bibliothèque épique inspirée par ce premier exemple du genre. Un poème à la louange de héros polonais apporterait à son auteur la gloire poétique et l'hommage de la nation. C'est un lieu commun de faire appel à l'amour de la gloire des poètes, mais ce *topos* est ici fermement ancré dans le contexte immédiat, notamment à travers la mention de Marcello Bacciarelli (1731-1818) et Andrzej Lebrun (1737-1811), respectivement peintre et sculpteur de la cour de Stanislas Auguste.

Cet ancrage contextuel s'explique largement par le contexte politique : alors que la Pologne était de plus en plus menacée par ses voisins (le premier partage a eu lieu en 1772, et la situation internationale de la Pologne continuait à se détériorer pour aboutir au deuxième partage en 1793), un nouveau poème à la gloire de quelque « capitaine sarmate [*sarmacki wódz*] » (autrement dit, un héros national) serait bienvenu, et constituerait un fait de guerre sur le terrain poétique : c'est au poète à « s'échauffer d'un heureux courage [*odwaga szczęśliwa*] » ; l'épopée retrouve ici le genre de fonction patriotique qu'on lui

⁵⁹ SR, p. 402.

attribue assez spontanément – une fonction encomiastique qui recoupe la théorie krasickienne qui construit l'épopée en lien avec l'ode.

Cette valeur communautaire de l'épopée ne se construit cependant pas contre une culture étrangère, et n'est pas un repli sur soi culturel. En premier lieu (mais c'est un facteur conjoncturel), le poète épique sarmate devrait son immortalisation à un peintre italien et à un sculpteur français. En second lieu (et c'est là un facteur structurel), l'appel aux poètes patriotes vient après la liste des traducteurs qui ont déjà su ou s'apprêtent à « enrichir la langue » (*język ubogacić*) en y faisant passer des chefs-d'œuvres étrangers. La traduction est une forme de propédeutique de la composition, et si la seconde est « quelque chose de plus grand [*coś większego*] », il s'agit là d'une différence de degré (liée à l'exercice de l'*invention* poétique) et non de nature. L'importance et la valeur d'un poème épique sarmate s'apprécieraient au regard du canon, dont l'élaboration est à la fois l'étalonnage d'une échelle de valeurs et une éducation à l'écriture, en particulier à travers la traduction.



L'œuvre de Krasicki est ainsi constituée, du vivant même du poète, en Pologne et dans la correspondance littéraire de Dubois avec un académicien français, en mémoire épique de la nation polonaise. C'est à la fois un facteur de patriotisme poétique et linguistique et, comme dans le cas de *Peder Paars*, d'une émulation des formes poétiques qui se joue à travers le temps et l'espace. Au concours poétique des Nations modernes se superpose l'imaginaire d'une constitution collective d'un répertoire de formes poétiques, qui sont autant de *solutions* poétiques proposées par les poètes à leurs publics au fil de l'histoire, où Krasicki peut côtoyer Virgile et Milton. Le genre épique est ainsi la propriété privée de tout le monde, à la fois un bien propre et un bien commun ; l'éloge du particulier et du propre ne contredit pas le caractère transversal (transhistorique et transnational) de la forme épique elle-même, et la concurrence des gloires nationales produit une émulation qui profite, en fin de compte, à la grande république des lecteurs cosmopolites.

4. L'ÉPOPÉE MODERNE, LE NATIONAL ET L'HÉROICOMIQUE

Le plus étonnant, dans cette construction discursive de l'épopée nationale, est que Voltaire est le poète qui s'en sort le moins bien. C'est inattendu : il a composé une épopée héroïque sur un sujet moderne chargé d'une mémoire très actuelle (R. Robertson relève

que l'abbé Du Bos proposait déjà, en 1719, l'accession d'Henri IV comme sujet possible d'une épopée nationale⁶⁰) ; son épopée est traduite dans les principales langues de l'Europe et a des défenseurs enthousiastes (Antoine Cocci ou, plus tard, Marmontel...). Mais à côté de la réception de la *Henriade*, une autre chronologie se dessine : la réception française du *Lock* consacre Pope, en 1728, « le premier poète moderne de l'Angleterre⁶¹ » ; en 1772, une somptueuse nouvelle édition souligne que *Peder Paars, et heroikomisk poema* est « devenu non seulement un classique, mais un trésor culturel national⁶² » ; en 1778, la *Myseis* devient la vitrine poétique de la nation polonaise pour un critique français (sans compter que Krasicki en avait déjà, à un moment indéterminé, envisagé la traduction française), et en 1788 Dmochowski confirme que l'épopée héroïque *Wojna chocimska* n'a pas atténué le prestige de l'épopée souriquoise.

Si la recherche des antiquités nationales valorise les combats formateurs de l'*éthos* patriotique contemporain, la création de l'épopée moderne, elle, semble reposer à l'échelle européenne sur la distance comique qu'elle permet de prendre avec la société moderne. Le point de vue de Voltaire, qui distingue fermement entre héroïque et héroïcomique, est mis en minorité par des Français, des Danois et des Polonais qui se rangent plutôt, eux, à l'avis de Batteux : un poème héroïcomique à la façon de Despréaux vaut bien une épopée. Le comique n'empêche d'ailleurs pas un poème d'être fort régulier (alors que la *Henriade* ne l'est pas), ni – comme Holberg, en particulier, le souligne – d'exprimer quelque chose de profondément propre au peuple pour lequel il est écrit. L'approche comparatiste des critiques de l'épopée au 18^e siècle semble promouvoir un mélange des genre qui rattache les poèmes modernes à la fois à une compétence formelle partagée et à des problématiques nationales qui définissent des idiosyncrasies poétiques. La redécouverte des antiquités vernaculaires délègue, en un sens, le sérieux patriotique à une mémoire appuyée sur la lecture documentaire et patriotique de textes anciens. Le travail de l'épopée moderne consiste quant à lui pour une partie de l'Europe à illustrer la nation par la démonstration de la distance qu'elle peut prendre avec elle-même, ce qui est une bonne façon de concilier le

⁶⁰ Ritchie Robertson, *Mock-epic Poetry from Pope to Heine*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 136.

⁶¹ Marthe-Marguerite Le Valois de Caylus, « Préface du traducteur » in Alexander Pope, *La Boucle de cheveux enlevée*, trad. Marthe-Marguerite Le Valois de Caylus, Paris, François Le Breton père, 1728, (non paginée).

⁶² Ludvig Holberg, *Peder Paars, et heroikomisk poema*, København, Godiche, 1772. « I 1772 var Peder Paars ikke blot en klassiker, men ligefrem en national kulturskat. » (LHS : Jens Kr. Andersen, « Udgivelse og modtagelse », « Indledning til Peder Paars fra Danske Klassikere »).

cosmopolitisme de la République littéraire et la fierté poétique nationale. Voltaire fait peut-être preuve de trop de sérieux dans un 18^e siècle épique qui est largement, à l'exemple de Despréaux et de Pope, ironique.

❧ QUATRIÈME PARTIE

*Une action merveilleuse : les fables
de l'épopée*

l'étendre à l'épopée en vertu du raisonnement *a fortiori* ; et selon Aristote lui-même, le mérite de l'avoir inventée revient, de toute façon, à Homère. Cette mise au point procède donc d'une priorité théorique, fondée en nature, Pope affirmant très aristotéliquement que « cette partie se rencontr[e] naturellement la première [*this part, as it is naturally the first*]⁴ » ; et ces règles naturelles se manifestent, évidemment, d'abord chez Homère. Il y a cependant une autre raison, plus moderne, pour cette mise au point : la polysémie du mot *fable* dans la poétique moderne, où il désigne à la fois « [le dessein d'un poème] » et une « *fiction*⁵ », c'est-à-dire, d'un côté, un principe poétique structurant (l'action unique et sa disposition), et de l'autre une différence ontologique.

Pour le p. Le Bossu dans son *Traité*, ces deux dimensions se confondent. Dans son chapitre « de la fable⁶ », il commence lui aussi par rappeler qu'« Aristote dit que la fable est ce qu'il y a de principal dans le poème, et qu'elle en est comme l'âme⁷ ». Mais à partir de cette autorité, il superpose deux sens que le mot *μῦθος* a en grec : la fable de la tragédie ou de l'épopée selon Aristote, et la fable comme apologue telle qu'Ésope l'a pratiquée. Le grand récit épique peut donc être ramené à un petit récit poétique (la fable animalière), c'est-à-dire, en termes lafontainens, à un « corps » plus petit ; et ce récit simple est à son tour transcendé par une morale qui en est « l'âme ». La fable est donc à la fois le modèle structurel de l'épopée (par *amplificatio*) et son modèle herméneutique.

Quoiqu'il renvoie, dans cette même préface, à l'« excellent traité du p. Le Bossu », Pope s'en distingue radicalement dans son approche de cette partie fondamentale de l'épopée. Son souci de clarification s'oppose à cette confusion délibérément entretenue par le jeu de mot sur les sens de *fable*, et l'amène à en reformuler les enjeux.



La première *fable* est la « fable probable ». *Probable, probability* recouvrent dans l'anglais du 18^e siècle la catégorie du vraisemblable. Ainsi,

The probable fable is the recital of such actions as, though they did not happen, yet might, in the common course of nature; or of such as, though they did, become fables by the additional episodes and manner of

⁴ Pope, « Preface », *The Iliad of Homer*, op. cit., p. 5 ; trad. *Remarques sur Homère*, op. cit., p. 59.

⁵ Ibid ; idem, pp. 59-60.

⁶ *Traité*, t. I, ch. 6, pp. 30-36.

⁷ *Traité*, p. 30.

*telling them. Of this sort is the main story of an epic poem, the return of Ulysses, the settlement of the Trojans in Italy, or the like. That of the Iliad, is the anger of Achilles, the most short and single subject that ever was chosen by any poet.*⁸

La probable, est le récit d'actions qui eussent pu être une suite du cours ordinaire de la nature, ou de faits réels et véritables, qui deviennent fables par l'usage qu'on en fait. De ce genre, est l'histoire fondamentale du poème épique, comme le retour d'Ulysse, l'arrivée des Troyens en Italie, etc. La colère d'Achille est le sujet de *l'Iliade*, sujet le plus court et le plus simple qu'aucun poète ait jamais choisi.

Pope décrit la conception aristotélicienne du vraisemblable : des possibles non advenus qui, par leur caractère réaliste, sont « probable », c'est-à-dire croyables. À cela il faut ajouter des événements réels (des possibles advenus) qui « deviennent des fables en vertu des épisodes qu'on y ajoute ou de la manière dont on les raconte [*become fables by the additional episodes and manner of telling them*] ». Le traducteur français des *Remarques* abrège là l'idée de Pope, au risque de mal la comprendre : ce n'est pas parce que le poète s'empare du réel que le réel devient, tout d'un coup, fiction ; c'est parce qu'il y ajoute quelque chose, soit par la disposition (les épisodes), soit par la diction (la *poetic diction* qui ennoblit son objet, lui confère un statut hiératique qui n'est plus de l'ordre de la simple dénotation). La fable probable est ainsi la zone aux frontières floues entre ce qu'on sait et ce qu'on est prêt à croire, où la fiction poétique transforme la réalité historique en quelque chose de plus (quantitativement par la disposition, qualitativement par la diction), et où la réalité accrédite, par une forme de contamination, la fiction. La fable du poème, au sens où l'entend Aristote, est la « *main story* » du poème, c'est-à-dire ce qui en fait l'unité (le « peu de matière » dont parle Boileau). Cette fable relève pour Pope du probable : l'épopée est unie sur un critère épistémique (c'est, référentiellement, une zone grise entre le vrai et le faux), mais pas par la transcendance d'une interprétation morale comme chez Le Bossu (où l'action du poème est transcendée par une interprétation morale).

Cela ne veut pas dire que Pope refuse toute place à l'allégorie dans l'épopée, comme en témoigne le deuxième type de fable :

To proceed to the allegorical fable. If we reflect upon those innumerable knowledges, those secrets of nature and physical philosophy, which Homer is generally supposed to have wrapped up in his allegories, what a new and ample scene of wonder may this consideration afford us! How fertile will that imagination appear which was able to clothe all the properties of elements, the qualifications of the mind, the virtues and vices, in forms and persons; and to introduce them into actions agreeable to the nature of the things they

⁸ Pope, « Preface », *The Iliad of Homer*, op. cit., p. 5 ; trad. *Remarques sur Homère*, op. cit., p. 60.

*shadowed! This is a field in which no succeeding poets could dispute with Homer; and whatever commendations have been allowed them on this head, are by no means for their invention in having enlarged the circle, but for their judgment in having contracted it. For when the mode of learning changed in following ages, and science was deliver'd in a plainer manner, it then became as reasonable in the more modern poets to lay it aside, as it was in Homer to make use of it.*⁹

Venons maintenant à la fable allégorique. On croit communément qu'Homère a enveloppé dans ses allégories les secrets de la nature et de la physique. Quel nouveau sujet d'étonnement ! Quelle ample matière à notre admiration ! Quelle fertilité d'imagination devait avoir le poète qui le premier a personnifié les propriétés des éléments, les modifications de l'âme, les vertus et les vices ; qui les a su revêtir de formes et d'habits convenables à leurs caractères, et leur faire jouer des rôles conformes à la nature des choses que ces nouveaux personnages représentent ! Aucun poète des siècles suivants a-t-il rien fait de comparable en ce genre ? Non, sans doute ; et on les a loués plutôt d'avoir retranché avec jugement, plutôt qu'ajouté avec fécondité. Car dans les âges suivants, la méthode ayant changé, et la science ayant été réduite à une plus grande simplicité, les poètes modernes n'eurent pas moins de raison d'abandonner l'ancienne façon de composer, qu'Homère en eut de la mettre en usage.

Si Pope défend explicitement la légitimité d'une lecture allégorique de l'épopée homérique, il est loin d'en faire un modèle de lisibilité exportable sur l'épopée moderne (au moins « *more modern* », c'est-à-dire à partir de Virgile, mentionné juste après). L'allégorisme homérique est un témoignage de la connaissance archaïque que décrira Blackwell dans *l'Enquiry* et de son mode de transmission ; c'est un admirable vestige d'un monde révolu. Par ailleurs, Pope introduit la fable allégorique avec une certaine distance, faisant état d'une tradition critique (« *Homer is generally supposed* ») plutôt qu'avançant une position personnelle. Cela ne signifie pas (comme le diront Fontenelle et Batteux) que cette tradition ait tort, mais lui refuse toute applicabilité sur les poètes ultérieures et, *a fortiori*, l'épopée du 18^e siècle. Le profit que l'on peut retirer des allégories homériques est poétique (on admirera la fertilité de l'invention homérique), mais pas épistémique ou doxastique (le lecteur moderne n'apprend rien de très nouveau en se livrant à cette lecture). La fable allégorique vaut davantage, dans la lecture de Pope, par la richesse de ses moyens (l'invention) que son but (le sens qu'elle envelopperait).

La fable allégorique selon Pope retrouve la conception de l'allégorie comme personnification développée par Despréaux dans *l'Art poétique* : « tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage¹⁰ ». Elle distingue très nettement, en revanche, de l'allégorisme

⁹ Idem, p. 6 ; idem, pp. 63-65.

¹⁰ *Art poétique*, chant III, v. 164 ; *ÉAPL*, p. 101.

de Le Bossu dans le *Traité* (que reprendront ensuite les époux Dacier). C'est une traduction du monde pièce par pièce (« les propriétés des éléments, les modifications de l'âme, les vertus et les vices ») dans une *poetic diction* hiératique. La fable allégorique, plutôt qu'un principe d'unité de l'épopée, est un principe de dédoublement discursif du monde : Homère « créa pour son usage un monde nouveau en inventant la fable [*created a world for himself in the invention of fable*]¹¹ » – une idée dont se souviendra Ignacy Krasicki en parlant, à propos des « *bajki* [fables] » de la poésie, de « *nowy świat bajeczny* [un nouveau monde fabuleux]¹² ».

Puisque ce dédoublement consiste à traduire le monde (celui du lecteur) dans ce que Blackwell appelle « *the language of the gods*¹³ », la langue des dieux, il est intimement lié au troisième type de fable, et semble l'annoncer :

The marvellous fable includes whatever is supernatural, and especially the machines of the gods. If Homer was not the first who introduced the deities (as Herodotus imagines) into the religion of Greece, he seems the first who brought them into a system of machinery for poetry, and such a one as makes its greatest importance and dignity [...] whatever cause there might be to blame his machines in a philosophical or religious view, they are so perfect in the poetic, that mankind have been ever since contented to follow them; none have been able to enlarge the sphere of poetry beyond the limits he has set; every attempt of this nature has proved unsuccessful; and after all the various changes of times and religions, his gods continue to this day the gods of poetry.¹⁴

La fable merveilleuse contient tout ce qui est surnaturel, et particulièrement ce qu'on appelle la machine du poème. Si Homère (comme Hérodote se l'imagine) n'a pas le premier introduit des divinités dans la religion des Grecs, il semble qu'il en a le premier fait usage, pour jeter plus de merveilleux dans la poésie ; et il y a si bien réussi, qu'ils en sont le plus bel ornement et la principale dignité [...] Quelques raisons qu'on puisse avoir de blâmer ces sortes de machines, selon des vues philosophiques et religieuses, elles font un si grand effet dans la poésie, que depuis les hommes ont toujours pris plaisir à les y voir employées. On n'en a point encore pu imaginé qui produise un spectacle plus magnifique, et tous ceux qui ont voulu en substituer de nouvelles, ont vu leur tentative sans succès. Enfin, après tant de révolutions dans les empires et les religions, les dieux d'Homère sont encore aujourd'hui les dieux de la poésie.

¹¹ Pope, « Preface », *The Iliad of Homer*, op. cit., p. 5 ; trad. *Remarques sur Homère*, op. cit., p. 59.

¹² Ignacy Krasicki, « Poezja », *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych*, Warszawa-Lwów, Gröll, 1781, t. II, p. 380.

¹³ Thomas Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, London, s.n., 1735, p. 172 ; traduction française : *Recherches sur la vie et les écrits d'Homère*, trad. Jean-Nicolas Quatremère-Roissy, Paris, Nicolle, An VII [1798-1799], pp. 188-189.

¹⁴ Pope, « Preface », *The Iliad of Homer*, op. cit., p. 6 ; trad. *Remarques sur Homère*, op. cit., pp. 65-66.

La fable merveilleuse décrit une théologie poétique à laquelle on n'est pas tenu de croire (elle n'a pas de valeur doxastique), mais qui brille par la force de son invention : ce sont ces « dieux éclos du cerveau des poètes¹⁵ » dont parle Despréaux. De même que les machines du théâtre permettent des effets spéciaux (entrées spectaculaires, tempêtes, envols dans les cintres) la « *machinery* » introduit une puissance surnaturelle, et fournit au poète des acteurs dont la puissance dépasse celle de l'homme. Mais au contraire du théâtre, cette machine n'est pas cachée : elle est exhibée comme un objet de plaisir. Ce plaisir n'est pas le plaisir académique de la régularité, mais le plaisir épistémique de voir des causes surnaturelles. Il ne s'agit plus, comme dans la fable allégorique, de renommer les objets du monde, mais de disposer d'acteurs agissants et surpuissants, capables du possible comme de l'impossible. Pour Pope, comme pour les théoriciens français du 18^e siècle, le merveilleux est ainsi le plus bel ornement de la poésie, et celui d'Homère (la *mythologie*¹⁶) a acquis une valeur d'usage dans la composition poétique.



La mise au point de Pope sur la notion de fable illustre la variété des sens de *fable* au 18^e siècle, et essaie de dissiper la confusion théorique qui en découle. Il propose donc de distinguer entre trois fables organisées dans une gradation vers l'incroyable. En premier lieu vient l'histoire que raconte l'épopée, dont la probabilité dépend entièrement de ce qui est possible dans l'ordre naturel des choses. Vient ensuite un dédoublement discursif du monde qui désigne par des termes nouveaux des réalités naturelles et morales (« *the properties of elements, the qualifications of the mind, the virtues and vices* ») et leur prête, par la figure de la personnification, une autonomie symbolique. Enfin viennent des êtres substantiels aux pouvoirs surnaturels dont les interventions orientent les destins des héros.

Ces trois fables sont à la fois principe structurel (« *design* ») et « *fiction* ». La fable probable est, structurellement, la source de l'unité d'action (le peu de matière de la colère d'Achille), et elle est fondée sur une instabilité référentielle qui, selon Aristote, est le paralogisme définitoire de la fiction. La fable merveilleuse définit dans l'action unique deux

¹⁵ *Art poétique* (chant III, v. 196), ÉAPL, p. 102.

¹⁶ Thomas Blackwell joue un rôle déterminant au 18^e siècle dans la diffusion de ce vocable : cf. Thomas Blackwell, *Letters concerning mythology*, London, s. n., 1748 ; traduction française : Thomas Blackwell, *Lettres sur la mythologie, dans lesquelles on rapporte les opinions des anciens en matière de religion*, trad. Marc-Antoine Eidous, Paris, Hérissant fils, 1771. Holberg emploie aussi, dans ses lettres, le terme *mitologi*.

catégories d'acteurs, les dieux et les hommes. Quand les dieux entrent dans l'épopée, leur valeur théologique et morale est neutralisée : il ne faut y voir aucune leçon, mais simplement les « dieux de la fable¹⁷ ». Enfin la fable allégorique définit une fiction qu'on pourrait dire affaiblie (la personnification) qui s'inscrit dans la langue du poème.

Pope lance ainsi la refonte de l'idée de *fable* épique telle que la pratiquera, aussi, Charles Batteux, lui aussi extrêmement critique à l'égard de l'allégorisme de Le Bossu ; mais ce n'est pas pour autant que l'idée que l'épopée est, générique, une fable (un apologue) disparaît. Que dire de la *Myszeis*, en particulier, dont les héros sont des rats ? On commencera au **chapitre 11** par examiner la fable probable, c'est-à-dire le noyau narratif de l'épopée. S'y affirment « les privilèges de la poésie sur le chronisme » : le poète dispose du matériau historique pour en faire un récit poétique, c'est-à-dire un mélange de mensonge et de vérité. On examinera ensuite au **chapitre 12** la fable allégorique, non au sens simple circonscrit par Pope, mais au sens de Le Bossu. On se demandera donc dans quelle mesure l'épopée peut vraiment être un apologue – ce qui constitue un nouveau cas d'interférence générique. Enfin, dans le **chapitre 13**, on examinera les solutions envisagées par nos poètes pour inventer des machines merveilleuses (ce que fait Pope lui-même dans le *Lock*, quoiqu'il dise dans sa préface de l'impossibilité d'inventer de nouvelles machines) ; et on constatera ce faisant que malgré les efforts de Pope et, après lui, de Batteux, on ne saurait totalement distinguer les trois notions, qui se chevaucheront toujours en partie.

¹⁷ Exemple de l'*Académie* (1798) pour illustrer le sens de *fable* qui « se prend aussi dans un sens collectif, pour signifier toutes les fables de l'antiquité païenne » (*Académie*, 1694-1832).

Les privilèges de la poésie sur le chronisme : fable épique et matière historique

Sur les rapports entre l'action épique et son matériau historique au 18^e siècle, à partir d'Aristote.

Pour partager les événements, j'ai fait prendre Jeffries, le second commandant de Mahon, dans cette même sortie du jour du combat naval ; et je crois de n'avoir pas besoin de me justifier à cet égard ; personne n'ignore les privilèges de la poésie sur le chronisme.*

Six mois après les troupes françaises aient pris l'île de Minorque aux Anglais, à l'issue d'une bataille navale et d'un siège terrestre, en juin 1756, paraît à Paris le poème de *Minorque conquise*. Les événements sont encore frais dans les mémoires : « la gazette » (la presse) les a transmis au public français et les a fixés. Pourtant, le poète prend des libertés avec ce sujet : la capture du commandant en second des troupes terrestres anglaises est mise dans l'épopée à une autre date que dans l'histoire « pour partager les événements », autrement dit, pour qu'il se passe quelque chose d'intéressant sur les deux fronts (naval et terrestre) et dans les deux camps (français et anglais). Le lecteur ne s'en formalisera pas, car « personne n'ignore les privilèges de la poésie sur le chronisme ».

Le poète, parce qu'il est poète, dispose de son sujet avec une liberté que l'historien ou le gazetier n'ont pas :

* Anon., « Préface », *Minorque conquise, poème héroïque, en quatre chants*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1756, p. iii. L'auteur de ce poème reste inconnu ; on a notamment proposé Pierre-Nicolas Brunet (1733-1771) et un certain Maillet.

il n'aurait pas été poétique de n'avoir dit les choses que comme la gazette les a dites. Le vers, noble de son extraction, doit embellir tout ce qu'il raconte ; il ne tire son lustre que du merveilleux ; s'il ne fait que détailler simplement les faits, il déroge. Exposer la vérité aux yeux des hommes, sans lui prêter aucun ornement, c'est le fait de la prose.¹

À la sobriété du compte-rendu s'opposent les genres versifiés, lieu d'une parole hiératique : « le vers n'est point propre à la simplicité », alors que « la prose l'est à tout », y compris « à la fiction », sur le terrain de laquelle elle peut concurrencer le vers : « *Télémaque* le fait assez voir² ».

Le poète de *Minorque* rejoint dans cette typologie Euphrasia, la subtile apologiste du roman, pour qui le roman est une épopée en prose mais l'histoire, elle, découle des « *prose recitals* » des peuples primitifs : la diction versifiée, dans la seconde moitié du 18^e siècle, apparaît comme un marqueur de fictionalité. Ce faisant, Euphrasia et le poète anonyme entendent résoudre une opposition qui remonte à la *Poétique*, « qu'un poète est poète plus par la composition de l'action, que par celle des vers ; puisqu'il n'est poète que parce qu'il imite, et que ce sont des actions qu'il imite [δηλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσω ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις]³ ». Le poète de *Minorque* suit de près la leçon d'Aristote. En revendiquant sa liberté vis-à-vis d'une matière quasiment immédiate (grâce à la gazette), il affirme faire œuvre de poète. Par la force des choses, lui aussi « impose les noms de l'histoire » :

tout ce que j'ai hasardé de plus fort, c'est de donner un nom au plus brave des officiers anglais qui a été tué ; liberté, que je réparerai très aisément, dès que j'aurai trouvé l'occasion de savoir son nom véritable ; les gazettes n'ont conservé que ceux des nôtres⁴

La partialité de la presse française a retenu des informations : le poète exerce donc le privilège de sa profession. De manière générale, la commémoration patriotique de la victoire française est concurrencée, dans le poème, par le souci de l'*équilibre des parties*, au sens des factions en présence. D'un côté, le poète est « fâché [...] de n'avoir pu placer dans ce poème tous [les officiers français] dont les gazettes ont parlé⁵ » ; mais de l'autre,

¹ Ibid.

² Idem, n. (*) p. ii.

³ *Poétique*, 1451b27 ; *QP*, t. I, l. I, p. 71.

⁴ Ibid.

⁵ *Minorque*, *op. cit.*, pp. iii-iv.

ayant décrit ce siège en forme de poème épique, il fallait bien, pour garder les proportions, puisque je diversifiais les personnages d'un côté, que je tâchasse aussi de les diversifier de l'autre.⁶

Cet équilibre quantitatif des forces en présence se double d'un équilibre éthique : il faut donner aux Anglais un héros valable, ainsi le poète forge le nom du plus brave de leurs officiers. Mais ce n'est pas parce que le poète connaît mieux la situation française qu'il est davantage tenu par les faits de ce côté-là : « J'ai fait aussi mourir et blesser nos officiers à ma bienséance, et je ne m'excuserai point encore sur ce chapitre⁷ ».



La commémoration dont l'épopée est porteuse passe ainsi moins par une stricte adhésion à l'ordre des faits que par le pouvoir heuristique revendiqué de la fiction. Les privilèges de la poésie sur le chronisme définissent un autre rapport entre l'épopée et l'histoire que la lecture documentaire que l'on a vu émerger au sujet des épopées homériques, médiévales ou modernes. Au contraire de la gazette, l'épopée ne se contente pas d'enregistrer des faits, même les plus récents : elle les travaille, les réorganise, les arrange pour produire un sens au moyen d'une forme. Le poète de *Minorque* peut ainsi affirmer que son poème « est entièrement dans le goût épique ; la fiction s'y trouve mêlée avec la vérité⁸ ». Ce « goût épique » est plu vague que la typologie des fables proposée par Pope, et le poète de *Minorque* entend probablement *fiction* dans tous les sens possibles (manipulation des faits, mais aussi allégorie ou merveilleux). De toute évidence, cependant, la théorie qui domine l'ouvrage de ce « petit maître » est encore aristotélicienne. On tâchera ici de préciser comment ce modèle formel est compris au 18^e siècle, et de quelle manière il informe le problème épistémologique de la confiance qu'on peut accorder au poète comme témoin du passé et comme « auteur des événements » dans le poème. Ce sera l'occasion d'un bilan sur les dispositifs de référentialité et de fictionalisation dans nos poèmes.

⁶ Idem, p. iii.

⁷ Idem, pp. iii-iv.

⁸ Idem, p. i.

1. FICTION ÉPIQUE ET SUJET HISTORIQUE : D'ARISTOTE AU « VRAI POÉTIQUE »

En examinant la fiction comme « critère de littéarité », Gérard Genette met en lien la spécificité des énoncés de fiction avec le désintéressement esthétique kantien :

...en vers ou en prose, en mode narratif ou dramatique, la fiction a pour trait typique et manifeste de proposer à son public ce plaisir désintéressé qui porte, comme on le sait mieux depuis Kant, la marque du jugement esthétique. Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité ou de persuasion qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours. Comme tant de philosophes l'ont répété depuis Frege, l'énoncé de fiction n'est ni vrai ni faux (mais seulement, aurait dit Aristote, « possible »), ou est à la fois vrai et faux : il est au-delà ou en-deçà du vrai et du faux, et le contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque qu'il noue avec son récepteur est un parfait emblème du fameux désintéressement esthétique.⁹

Dans le monde pré-kantien des poètes épiques de l'âge classique, il n'est pas certain que cette définition de la fiction ait beaucoup de sens. Si le poète de *Minorque* propose effectivement des changements « possibles » au récit de la gazette, ce n'est pas au nom d'une « irresponsabilité » poétique et d'un « désintéressement » esthétique, mais au contraire au nom d'une responsabilité sociale (vis-à-vis des officiers français) et éthique (équilibrer l'héroïsme entre les deux camps), et de l'« intérêt » du poème au sens de Batteux. L'épopée est porteuse d'une commémoration dont les enjeux idéologiques sont soulignés par le poète, et le « goût épique » n'est pas un pacte total d'irréalité, mais au contraire un mélange de « fiction » et de « vérité ». On ne peut donc pas vraiment dire qu'au 18^e siècle, le récit épique serait fiction : il est plus exact de dire qu'il contient de la fiction.

1.1. Poétique et histoire

Batteux est, sur la question des privilèges de la poésie sur le chronisme, l'héritier de la conception classique de la vraisemblance au 17^e siècle¹⁰. On relira cependant rapidement avec lui la *Poétique* : dans son commentaire d'Aristote s'élaborent un vocabulaire et une vision du rôle de la poésie qui ont fondamentales pour sa pensée de l'épopée.

⁹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Points essais », 2004, p. 99.

¹⁰ Cf. Alain Génétiot, *Le Classicisme*, Paris, PUF, « Quadrige », 2005, pp. 281-301.

1.1.1. Batteux et la théorie aristotélicienne de l'histoire

Pour Aristote en sa *Poétique*, la *mimèsis* n'est pas un enregistrement des faits en vers, mais une imitation raisonnée et structurée par laquelle, au contraire de l'historien, le poète *dispose* en maître de son sujet :

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρω)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῶ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῶ ποιῶ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.¹¹

Par tout ce que nous venons de dire, il est évident que l'objet du poète est, non de traiter le vrai comme il est arrivé, mais comme il a dû arriver ; et de traiter le possible, selon le vraisemblable ou le nécessaire. Car la différence du poète et de l'historien n'est point ce que l'un parle en vers, l'autre en prose : les écrits d'Hérodote mis en vers ne seraient toujours qu'une histoire. Ils diffèrent en ce que l'un dit ce qui a été fait, et l'autre ce qui a pu, ou dû, être fait : et c'est pour cela que la poésie est beaucoup plus philosophique et instructive que l'histoire. Celle-ci peint les choses dans le particulier : la poésie les peint dans le général. J'appelle *général* ce qu'on homme quelconque, d'un caractère donné, peut, ou doit, dire et faire, selon le vraisemblable ou le nécessaire, que la poésie a en vue lorsqu'elle impose les noms de l'histoire. Le *particulier* est ce qu'a fait Alcibiade, ou ce qu'on lui a fait.

Le poète est poète non par la forme des énoncés (qui joue cependant un rôle de *marquage* que souligne le poète de *Minorque*), mais par la manière dont il traite son sujet. Pour Aristote, l'objet du récit historique se limite à l'effectif (les choses qui se sont effectivement produites, « *τὰ γενόμενα* »). L'objet de la poésie, en revanche, est virtuel et concerne des potentiels : les choses telles qu'elles pourraient se passer (« *οἷα ἂν γένοιτο* »). L'historien et le poète ont aussi des rapports différents au *possible* (« *τὰ δυνατὰ* »). Aristote ne dit pas comment l'historien doit « traiter le possible » ; en revanche, le poète dispose, pour ce faire, de deux modes. D'abord selon la nécessité (« *κατὰ... τὸ ἀναγκαῖον* »), c'est-à-dire par déduction, en vertu de rapports logiques qui développent les conséquences d'une situation de départ donnée (elle-même effective ou seulement possible) ; pour Batteux, la colère d'Achille relève d'une telle nécessité : « Accordez qu'Achille est violent et impétueux : s'il reçoit un outrage, il est nécessaire qu'il se mette en fureur...¹² ». Ensuite selon le

¹¹ *Poétique*, 1451a-b ; QP, t. I, l. I, p. 67.

¹² Charles Batteux, « Remarques sur la *Poétique* d'Aristote », QP, t. I, l. I, p. 247.

vraisemblable (« *κατὰ τὸ εἰκός* »), qui correspond à la contingence : ce qui se contente d'être possible, mais qui, dans l'estimation du poète, a plus ou moins de chance de se produire.

La traduction que Batteux donne de ce passage d'Aristote est révélatrice de son interprétation, qui est probablement informée par les réflexions sur la contingence développées par Aristote dans le *De interpretatione*. On attirera l'attention sur deux points.

Premier point : Batteux surtraduit « *οἷα ἂν γένοιτο* [ce qui arriverait] » par « ce qui a pu, ou dû, être fait ». *Ce qui a dû arriver* recouvre le « nécessaire [*τὸ ἀναγκαῖον*] » ; *ce qui a pu arriver* décrit le *contingent*. Ce dernier terme n'est pas dans le passage d'Aristote, mais par sa traduction, Batteux suggère que le « vraisemblable [*τὸ εἰκός*] » n'est rien d'autre que l'interprétation poétique du contingent, c'est-à-dire à un possible indéterminé qui s'oppose au nécessaire. La tâche du poète (« *ποιητοῦ ἔργον* ») consiste autant en une reconstruction logique des déterminations qui pèsent sur une situation ou un individu que dans l'évaluation des *probables* dans une situation. À partir de cette distinction, Batteux distingue, d'après Corneille, quatre types de vraisemblables¹³ :

	Type de vraisemblable	déterminé par	exemples
(i)	vraisemblable général	situation sociale ou psychologique	roi, ambitieux, amant
(ii)	vraisemblable particulier	d'après le caractère connu	Alexandre, César, Alcibiade
(iii)	vraisemblable ordinaire	≥ 50% de chances d'arriver	[norme statistique]
(iv)	vraisemblable extraordinaire	< 50% de chances d'arriver	≠ miracle

Où il semblerait que le « vraisemblable particulier » soit un cas du nécessaire plutôt que du possible, si l'on se fie à l'exemple de l'impétuosité d'Achille donné par Batteux pour l'illustrer. De même, le vraisemblable extraordinaire constituera le merveilleux.

Second point : Batteux introduit dans sa traduction du passage le « vrai » (*τὰ ἀληθῆ*, dans le vocabulaire d'Aristote), là où Aristote oppose simplement l'effectif (« *τὰ γινόμενα* ») au possible (« *τὰ δυνατά* »). Ce faisant, Batteux superpose au texte de la *Poétique* son propre vocabulaire théorique, où s'opposent le « vrai historique » (l'effectif) et le « vrai poétique » (« ce qui a pu ou dû » se passer). Cette interpolation conceptuelle a le mérite de clarifier le concept de *possible* qui, dans ce passage, recouvre deux idées différentes.

¹³ Idem, pp. 246-247.

Aristote souligne que l'objet de l'historien est aussi de l'ordre du possible : il faut nécessairement que l'effectif ait été d'abord *possible*, car « s'il n'avait pas été possible, il ne serait pas arrivé [τὰ δὲ γινόμενα φανερόν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα]¹⁴ ». Il existe donc un possible (1), dont relève nécessairement l'effectif, que Batteux appelle simplement « le vrai » : l'ensemble des possibles particuliers réalisés ; et un possible (2) qui appartient en propre aux poètes : l'ensemble des choses possibles en vertu de principes généraux (nécessité ou contingence), réalisées ou non, qui est ce que Batteux exprime par « le possible ».

L'historien traite un secteur réduit du possible (1) qui est délimité par une question de fait : celle de l'effectivité. Le poète traite le possible (2) suivant une question de droit : nécessité ou vraisemblance. La différence entre la tâche de l'historien et celle du poète est en somme que le premier n'a pas à se prononcer sur le caractère nécessaire ou contingent des événements qu'il enregistre, quand le second n'a pas à se soucier du caractère effectif des possibles qu'il façonne, pourvu qu'ils soient fondés logiquement sur la contingence ou la nécessité :

L'histoire et la poésie ont également droit sur le vrai ; mais l'une pour en user comme il est, l'autre pour en user comme il lui plaît. L'histoire ne peut rien y ajouter, ni en rien ôter : c'est un témoin qui dépose.¹⁵

L'effectif que traite l'historien relève donc nécessairement du particulier (« τὰ καθ' ἕκαστον ») : les événements de l'histoire sont situés dans l'espace et le temps. La poésie peut traiter le même événement, mais sous l'angle du général, c'est-à-dire en disposant de son matériau :

Dans quelle source la poésie prendra-t-elle ses embellissements ? Dans le possible, qui est le fond naturel et inépuisable de la fiction ; c'est-à-dire, que si la poésie a à traiter un fait vrai, elle lui donnera, si elle le juge à propos, d'autres causes, d'autres effets, d'autres circonstances, que celles qu'il a dans l'histoire : mais à deux conditions, que lui impose Aristote : c'est que ces causes, ces effets, seront *vraisemblables* ou *nécessaires* ; deux mots importants, qui renferment presque toutes les règles de la poétique.¹⁶

La poésie est « plus philosophique [φιλοσοφώτερον] » que l'histoire parce qu'en considérant le possible sous l'angle du général (« κατὰ τὰ καθόλου »), elle se pose la question de la nature des

¹⁴ *Poétique*, 1451b17 ; *QP*, t. I, l. I, p. 69.

¹⁵ Charles Batteux, « Remarques sur la *Poétique* d'Aristote », *QP*, t. I, l. I, p. 245.

¹⁶ *Idem*, pp. 245-246.

causes : elle a, par rapport à l'histoire, une plus-value épistémique, parce qu'elle propose une *étiologie* des événements. Batteux assimile cet apport épistémique à un apport esthétique : le travail du possible dans le texte poétique constitue un « embellissement ». La superposition entre la valeur épistémique et la valeur esthétique de la poésie est perceptible dans le commentaire qu'il donne du qualificatif « plus instructive [*σπουδαιότερον*] » : « la raison est que la poésie trace ses modèles aussi beaux qu'il peuvent être, et que l'histoire les offre tels qu'ils sont¹⁷ ». D'un point de vue épistémique, la poésie est une étiologie ; mais esthétiquement, elle a une valeur exemplaire : « quelle histoire peut être comparée à notre *Télémaque* pour la beauté des exemples et des leçons !¹⁸ ». Batteux synthétise ses réflexions en distinguant trois types d'énoncés :

Ainsi dans la poésie, il y a le *vrai poétique*, embelli par la fiction, par opposition au vrai historique, qui ne doit rien embellir, ni enlaidir, et le *possible*, c'est-à-dire la *fiction* : mais la fiction réglée par les idées que nous appelons du vraisemblable, et quelquefois appuyée sur un fondement convenu, dont on la tire comme une conséquence *nécessaire*.¹⁹

Batteux explicite dans ce commentaire les deux ordres du vrai : un vrai sous l'espèce du particulier, qui est le « vrai historique » ; et un vrai sous l'espèce du général, qui est le « vrai poétique », et compense le fait de n'être pas effectif par l'attention portée à sa motivation logique. Le seul critère de l'histoire est l'effectivité de ce qu'elle rapporte. En revanche, la poésie traite même les faits effectifs sous l'angle du nécessaire ou du vraisemblable – c'est-à-dire qu'elle resitue l'effectif dans l'ordre du possible, et a le droit de le remotiver. En affirmant que cette motivation est « quelquefois appuyée sur un fondement convenu », Batteux renvoie au conventionnalisme classique de la vraisemblance, c'est-à-dire la possibilité qu'elle soit moins une affaire logique (dont les valeurs sont le vrai et le faux) que doxastique (le croyable et l'incroyable). Pour finir, Batteux superpose si bien sa terminologie à celle d'Aristote qu'il prête au Stagirite ses idées sur le *vrai* :

Dans ces deux mots, le *vrai* et le *possible*, Aristote renferme l'univers poétique, qui, comme on le voit, est bien plus étendu que l'univers réel. Le vrai est tout ce qui est ou a été. Le possible, est tout ce qui peut être ou qui a pu être.²⁰

¹⁷ Idem, p. 248.

¹⁸ Idem, pp. 248-249.

¹⁹ Idem, p. 248.

²⁰ Idem, p. 245.

Le vrai n'est qu'un monde possible ; le possible recoupe tous les autres, et peut même se réapproprier le vrai *via* le « vrai poétique », c'est-à-dire une étiologie historique.

1.1.2. Une définition différentielle de l'épopée

L'un des enjeux essentiels du *Cours* de Batteux est de clarifier les frontières entre les genres narratifs et les types de discours. Si la théorie allégorique de l'épopée comme grande fable lui semble mériter d'être réfutée en grand détail, elle n'est pas particulièrement dangereuse, en raison même de ses défauts qui la rendent particulièrement difficile à défendre. En revanche, le rapprochement de l'épopée avec l'histoire lui semble particulièrement intuitif et, partant, porteur de confusion. C'est pourquoi le premier chapitre du *Cours* à porter sur l'épopée, visant à établir « ce que c'est que l'épopée », commence par définir le genre épique *a contrario* de l'histoire.

À en juger par la première idée qui se présente, l'épopée est une histoire, ou quelque chose qui lui ressemble fort : ce sont des faits, des événements, qu'on y raconte. Mais la ressemblance n'est qu'apparente ; il ne faut pas qu'on s'y trompe.²¹

Ajoutons que les faits que raconte l'épopée sont souvent illustres, et occupent aussi dans des récits historiques (qu'il concernent l'antiquité ou l'époque moderne) une place importante. Batteux a sans doute en tête, d'une part, la valeur archéologique de l'épopée (comme monument d'époques révolues sur lesquelles elles nous renseignent, conception héritée des Anciens), et d'autre part le genre de fidélité historique que Voltaire a plus ou moins défendue au sujet de la *Henriade*. L'histoire diffère pourtant de l'épopée sur quatre chefs importants.

L'histoire est consacrée à la vérité. C'est un témoin qui dépose, qui présente les faits tels qu'ils sont, sans les altérer, ni les embellir. L'épopée au contraire ne vit que de mensonges : elle invente tout ce qu'elle raconte, et ne connaît d'autres bornes que celles de la possibilité.²²

La première différence est celle qui sépare les « faits » (qui constituent le genre de vérité que suppose une histoire événementielle) des « mensonges » de la fiction, les « bornes de la possibilité » s'opposant aristotéliquement à celle de l'effectif. Conséquence : dans l'épopée (comme dans le cinéma), toute ressemblance avec des faits ou des personnages réels est fortuite (même dans le cas d'une lecture à clef, ou même de l'utilisation d'un personnage historique). Les faits et les acteurs historiques se prêtent à une manipulation poétique qui

²¹ CBL (1753), t. II, p. 13.

²² Idem, pp. 14-15.

interdit, par principe, de considérer le récit de l'épopée comme factuel. La vraisemblance, chez Aristote comme chez les classiques, est le nom d'une liberté bien plus que d'une contrainte.

Cette distinction fonde les trois autres. La manipulation poétique du matériau historique a d'abord pour conséquence que le poète n'a pas uniquement en tête la transmission du contenu de la narration ; il vise aussi certains effets qui sont proprement poétiques :

Quand l'histoire a rendu son témoignage, tout est fait pour elle. On ne lui demande rien au-delà. On veut au contraire que l'épopée charme le lecteur ; qu'elle excite son admiration ; qu'elle occupe en même temps la raison, l'imagination, l'esprit ; qu'elle touche les cœurs, étonne les sens, et fasse éprouver à l'âme une suite de situations délicieuses, qui ne soient interrompues quelques instants, que pour se renouveler avec plus de vivacité.²³

Batteux éprouve (au contraire du p. Rapin, par exemple) une réticence visible à demander quoique que ce soit de plus à l'histoire qu'un récit référentiel. En particulier, les effets qui relèvent du pathétique appartiennent donc en propre à la poésie. Mais il s'agit là d'un partage des rôles : l'histoire, par son dénuement stylistique, acquiert une dignité référentielle ; inversement, le poète qui poursuit un but esthétique (qui vise les sensations du lecteur) ne peut espérer rendre « témoignage » de quoi que ce soit.

L'histoire présente les faits sans songer à plaire par la singularité des causes, ou des moyens. C'est le portrait des temps et des hommes ; par conséquent l'image de l'inconstance et du caprice, de mille variations, qui semblent l'ouvrage du hasard et de la fortune. L'épopée ne raconte qu'une action, et non plusieurs. Cette action est essentiellement intéressante : ses parties sont concertées : ses causes sont vraisemblables ; ses acteurs ont des caractères marqués ; des mœurs soutenues : c'est un tout, entier, proportionné, ordonné, parfaitement lié dans toutes ses parties.²⁴

La composition de l'épopée ne se réduit pas à la dimension émotionnelle aperçue au paragraphe précédent. Elle a aussi un versant qui est celui de l'économie narrative, dont le principe est l'unité d'action, d'où découle l'équilibre des parties et l'unité des caractères et du ton (les « mœurs soutenues »). Si l'épopée pour Batteux ne se réduit pas à un principe moral, elle doit se ramener à une seule (grande) action.

Mais l'unité d'action est le produit de l'art : Batteux doute visiblement que le cours des affaires humaines puisse se réduire, d'une manière ou d'une autre, à une cause

²³ Idem, p. 15.

²⁴ Ibid.

singulière. Réduire l'histoire à des causalités aussi réduites serait, pour Batteux, négliger l'infinie variété des facteurs psychologiques (le « caprice ») et événementiels (la « fortune ») qu'on y voit à l'œuvre. Ce serait un exercice herméneutique abusif : l'épopée peut se réduire à l'unité d'action parce qu'elle peint un vrai poétique, mais l'histoire ne peut pas y prétendre précisément parce qu'elle décrit le vrai historique.

Le prêtre pointe derrière le poéticien : si l'histoire humaine n'est pas forcément que « l'ouvrage du hasard et de la fortune », ce n'est pas à l'entendement humain qu'il sera donné de découvrir le dessein de la Providence ; et une telle découverte n'est pas du tout le genre de chose que l'on est en droit d'attendre d'une narration poétique. Si l'unité d'action procède bien d'un point de vue supérieur (celui de la divinité qui inspire le poète), celui-ci est aussi, fondamentalement, fictif :

Enfin l'histoire ne montre que les causes naturelles. Elle marche, ses mémoires et ses dates à la main : ou si, guidée par la philosophie, elle va quelquefois dans le cœur des hommes, chercher les principes secrets des événements que le vulgaire attribue à d'autres causes ; jamais elle ne remonte au-delà des forces, ni de la prudence humaine. L'épopée est le récit d'une Muse, c'est-à-dire, d'une intelligence céleste, laquelle a vu non seulement le jeu de toutes les connaissances naturelles, mais encore l'action des causes surnaturelles, qui préparent les ressorts humains, qui leur donnent l'impulsion et la direction, pour produire l'action qui est l'objet du poème.²⁵

L'histoire, si elle veut rester une discipline rationnelle, doit rester bornée par la nature, et peut au mieux se livrer à quelques spéculations psychologiques. L'épopée, au contraire, a pour principale ressource le merveilleux. Les divinités fictives permettent d'unifier l'action sur le plan causal (les dieux manipulent les hommes), mais aussi sur le plan cognitif : le point de vue surplombant des dieux, qui communiquent avec le poète enthousiaste, offre une vision totale de l'action. L'histoire ne peut pas prétendre à ce genre de connaissance sans perdre sa crédibilité et peut-être blasphémer ; et l'épopée ne peut le faire que parce qu'elle est une fiction où les dieux n'ont aucune consistance.



Ce « parallèle de l'épopée avec l'histoire²⁶ » est bien plus qu'une précaution liminaire : c'est un moment heuristique où l'épopée et l'histoire sont définies par contraste l'un avec l'autre, et d'où sort la définition définitive du genre selon Batteux, que la suite du *Cours* ne

²⁵ Idem, pp. 15-16.

²⁶ Idem, p. 367.

fera que développer : « je définirai donc l'histoire : le récit véritable d'actions naturelles. Et par opposition, le définirai l'épopée : le récit poétique d'une action merveilleuse²⁷ ».

Pour Batteux, L'histoire et l'épopée sont deux discours légitimes qui sont comme le miroir l'un de l'autre : les limites de la première sont à la fois la garantie de sa fiabilité et sa condition de possibilité ; inversement, la puissance étiologique de l'épopée est grande parce qu'elle est factice. Histoire et épopée sont porteuses chacune d'une connaissance propre : l'histoire, d'une connaissance des faits, qui constitue la mémoire de l'humanité, son « expérience », car le monde est vieux ; l'épopée, d'une connaissance éthique, d'une vision totale du monde aussi puissante, en définitive, que factice. Si l'épopée a une valeur documentaire, c'est parce qu'elle révèle une vision du monde qui en structure la fiction et intègre une *doxa* qui est celle de son temps, mais pas au nom d'une configuration historique

1.2. Logique du goût épique : le sophisme homérique et la mixité horacienne

Il est bien entendu que le poète n'est pas historien (et réciproquement). Mais cela ne répond pas à la question plus technique de savoir comment exactement le poète doit s'y prendre pour mêler la fiction avec la vérité quand il traite un sujet historique. Aristote en sa *Poétique* amorce une réponse quand, dans le chapitre consacré à la « différence de la tragédie et de l'épopée²⁸ », il décrit le sophisme homérique.

Le sophisme homérique consiste à mêler, dans le texte poétique, des énoncés croyables et vrais (effectifs), et des énoncés croyables mais faux. Tous les commentateurs de la *Poétique* au 18^e siècle s'accordent à dire que le vraisemblable (*εἶκος*) est avant tout affaire de convention :

*Προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα.*²⁹

Le poète doit plutôt choisir les choses impossibles, pourvu qu'elles soient vraisemblables, que les possibles qui sont incroyables avec toute leur possibilité.

The poet ought rather to choose impossibilities, provided they have a resemblance to the truth, than the possible, which are incredible with all their possibilities.

²⁷ Idem, p. 16.

²⁸ QP, t. I, l. I, pp. 166 sqq.

²⁹ Poétique 1460a25 ; traductions : *La Poétique d'Aristote, traduite en français, avec des remarques*, trad. André Dacier, Paris, Barbou, 1692, p. 409 ; *Aristotle's Art of Poetry*, London, Daniel Brown, 1705, p. 407 ; QP, t. I, l. I, p. 175 ; *The Poetic of Aristotle*, trad. Henry James Pye, London, John Stockdale, 1788, pp. 170-171.

Au reste, il vaut mieux employer l'impossible qui paraît vraisemblable, que le possible qui ne le paraîtrait pas.

He also teaches us to prefer impossible circumstances, if they are probable, to possible ones that are improbable, and not to form the fable of parts that are contrary to reason

Ce que le public du poète est prêt à admettre fait loi : la réalité des choses est moins importante pour le poète que le contexte propositionnel (épistémique et doxastique) dans lequel il intervient. Le travail du poète est en ce sens effectivement très différent de celui du scientifique qui écrirait ses idées en vers : le récit poétique en tant qu'imitation propose, sinon un autre monde, du moins un autre un rapport au monde, qui est *paralogique*.

La fiction est ainsi mensonge (*ψεῦδος*), et les poètes sont des menteurs qui ont été à l'école d'Homère, lequel est, selon Aristote, le maître *ἐν* fictions de tous les autres. Mais là, les choses se compliquent.

Δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ. Ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. Οἴονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν τοῦδι ὄντος τοδι ἢ ἢ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δὲ ἐστὶ ψεῦδος. Διὸ δεῖ, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι ἢ, προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἶδέναι ἀληθὲς ὃν παραλογίζεται ἡμῶν ἢ φυγὴ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν. [[Παράδειγμα δὲ τούτου τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων.]]³⁰

La traduction de ce passage de la *Poétique*, consacré au paralogisme de la fiction et à la description du sophisme homérique, constitue l'une des plus grandes difficultés de la poétique néo-aristotélicienne de l'époque moderne. James Pye, dans sa traduction de 1788 en parle comm d'un *locus obscurus* : « *no part of the Poetic has perplexed the commentators more than this ; and as it is usually printed and pointed, it is impossible to make any sense of it* [Aucun morceau de la *Poétique* n'a causé autant de perplexité parmi les commentateurs ; imprimé et ponctué tel qu'il est d'habitude, on ne peut en tirer aucun sens]³¹ ».

On va voir ici deux interprétations différentes du paralogisme décrit par Aristote. La première est « la bonne », c'est-à-dire celle que valident les commentaires et les traductions d'aujourd'hui, et défendue à l'âge classique par André Dacier et les traducteurs anglais ; la seconde celle de Batteux, est une mauvaise lecture – mais elle ouvre la question de la fiction épique (et de la fiction en général) sur les développements de l'épistémologie empirique.

³⁰ Poétique 1460a18-25. Témoignage des difficultés philologiques que présente le passage, l'exemple du bain (i.e. le chant XIX de l'*Odyssée*), rétabli entre doubles crochets, ne figure dans aucune des traductions du 18^e siècle citées plus bas.

³¹ *The Poetic of Aristotle*, trad Henry James Pye, London, John Stockdale, 1788, n. 7 p. 168.

1.2.1. « *Mentir comme il faut* » : la version classique

La manière dont ce passage de la *Poétique* est habituellement compris se trouve dans la traduction d'André Dacier ; c'est aussi celui des traducteurs anglais de la *Poétique* au 18^e siècle³².

Homère est celui qui a le mieux enseigné aux autres poètes à faire comme il faut ces agréables mensonges, et c'est à proprement parler un paralogisme, car comme tous les hommes sont naturellement persuadés, que quand telle chose est, ou se fait, une telle autre chose arrive, on leur fait aisément croire, que si la dernière est, la première est aussi par conséquent. Mais outre que cette dernière qu'on donne pour vraie est souvent fausse, la première l'est aussi le plus souvent. En effet de ce qu'une telle chose est, il ne s'ensuit pas toujours nécessairement que l'autre soit, mais parce que nous sommes persuadés de la vérité de la dernière, nous concluons faussement que la première est vraie aussi.³³

La mixité de la fiction repose, selon Aristote, sur notre tendance spontanée à penser que, si le *conséquent* (« la seconde » proposition, « τὸ τοῦτο ») est vrai, l'*antécédent* (« la première », « τὸ πρῶτον ») doit l'être aussi. C'est un paralogisme, car du faux on peut déduire le vrai (*verum sequitur ad quodlibet*).

Pour le formuler en termes contemporains, le sophisme homérique consiste à affirmer que puisque q est vraie et que p implique q , alors p est vraie :

$$\mathfrak{S}_1 \quad [q \circ (p \rightarrow q)] \rightarrow p \equiv (p \leftrightarrow q)$$

or *verum sequitur ad quodlibet* $[(p \rightarrow q) \circ q] \rightarrow (p \vee \neg p)$

Le même sophisme est illustré dans les *Réfutations sophistiques* : ce n'est pas parce que le sol est humide après la pluie que nous sommes fondés à dire qu'il doit avoir plu parce que le sol est humide ; « on suppose que la relation de la conséquence est réciproque³⁴ », alors qu'elle ne l'est pas, et on établit un lien du conséquent à l'antécédent qui n'a rien de nécessaire.

L'implication qui est au cœur du sophisme \mathfrak{S}_1 est consistante (ce n'est pas une antilogie, mais ce n'est pas non plus une relation nécessaire) : elle n'est vraie que dans les cas où l'implication initiale (si p , alors q) et sa converse (si q , alors p) sont toutes les deux vraies. Affirmer \mathfrak{S}_1 revient à confondre l'*implication* (si p , alors q) avec l'équivalence (si et

³² Cf. *Aristotle's Art of Poetry*, op. cit., p. 407 ; *The Poetic of Aristotle*, op. cit., pp. 168-169.

³³ *La Poétique d'Aristote, traduite en français, avec des remarques*, trad. André Dacier, Paris, Barbin, 1692, p. 408.

³⁴ *Poétique*, 167b1 ; *Aristote, Réfutations sophistiques*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2007, p. 30.

seulement si *p*, alors *q*). Le sophisme homérique est moins absurde qu'abusif ; mais comme il est facile et courant de confondre le simplement possible et le nécessaire, ce paralogisme peut servir à fournir fallacieusement de *vraies* garanties à des énoncés fictifs.

Le texte poétique est donc un hybride tissu d'énoncés vrais (ou au moins reçus comme tels) et d'énoncés fictifs. Pour André Dacier, cela recouvre deux choses. En premier lieu, « le mélange qu'Homère a fait de la vérité et du mensonge dans le plan de son poème, lorsqu'après avoir disposé sa fable, qui n'est qu'un pur mensonge, il l'a épisodiée par des incidents qu'il a tirés d'une histoire véritable³⁵ ». Ces épisodes vrais qui s'ajoutent à la fable sont souvent liés aux noms que le poète donne à ses acteurs : en intégrant des circonstances biographiques connues, il donne un air de vérité à ce que les personnages font dans sa fable³⁶. En second lieu, les « mensonges particuliers » qu'Homère « rendait vraisemblables par le mélange de quelque vérité ». Ceux-là ne sont pas liés à la biographie d'un personnage historique, mais au fond de vérité que recèlent les plus incroyables fictions :

Ce qu'il dit des Cyclopes, des Lestrygons, des Cimmériens, de Charybde, de Scylla, d'Éole, etc. sont des mensonges d'Homère, mais des mensonges qui ont quelque mélange de vrai, qui leur sert de fondement, et qui les rend en quelque manière plus croyables.³⁷

En affirmant cela, Dacier a contre lui Ératosthène et les Modernes (et la remarque de Tanien dans *l'Iter subterraneum* de Hoberg, dont la sensibilité est pourtant plutôt Ancienne, laisse penser qu'il n'approuverait pas cette lecture) : le fond de vérité de ces épisodes est difficile à cerner ; nous y reviendrons en discutant la mixité horacienne.

1.2.2. Batteux, le sophisme homérique et le problème de l'induction

Batteux traduit ce passage compliqué d'Aristote de manière très différente de Dacier. Dans la mesure où la lecture de ce dernier est informée par le modèle allégorique de la fable épique que Batteux refuse radicalement, cette distance se comprend. Batteux ne fait pas mystère, dans sa préface aux *Quatre poétiques*, des distances qu'il a prises avec son prédécesseur :

³⁵ *La Poétique d'Aristote, traduite en français, op. cit.*, p. 427.

³⁶ *Idem*, p. 301.

³⁷ *Idem*, p. 427.

Je n'ai point cru devoir employer la traduction de M. Dacier, qui est toujours diffuse, souvent embarrassée, quelquefois peu exacte ; mais j'ai profité de ses recherches, comme il a profité de celles de ses prédécesseurs, et je dois dire que son travail a abrégé le mien.³⁸

Malgré cette dette, Batteux donne l'impression dans sa traduction de dire exactement le contraire de ce que traduisait Dacier ; et sa version, par ailleurs, ressemble à première vue à un contresens, étonnant de la part d'un traducteur qui dit s'être « attaché à la lettre³⁹ » de son original.

C'est encore Homère qui a montré la manière de faire passer le faux, par un sophisme, dont voici le principe. Lorsqu'une chose est, ou arrive ordinairement après une autre, que, si celle-ci est, ou est arrivée, l'autre doit être aussi, ou être arrivée ; or cette conséquence est fautive. Elle l'est de même lorsqu'on conclut de la première à la seconde, parce que la seconde n'est pas une suite nécessaire de la première. Mais, ayant vu que la première était, nous en concluons machinalement que la seconde est aussi. Au reste, il vaut mieux employer l'impossible qui paraît vraisemblable, que le possible qui ne le paraîtrait pas.⁴⁰

La deuxième phrase de la traduction de Batteux reprend \mathfrak{S}_1 tel qu'il a été traduit par Dacier : nous avons tort de déduire l'antécédent du conséquent. Dans la phrase suivante, « de même » introduit la réciproque, et Batteux semble suggérer que nous avons *aussi* tort de conclure de l'antécédent au conséquent (« ayant vu que la première était, nous en concluons machinalement que la seconde est aussi »). C'est un contresens, car cette conséquence est vraie : si p implique q , et que p est vraie, alors q est *nécessairement* vraie (si le sol est mouillé quand il a plu, et qu'il a plu, alors le sol est mouillé).

$$ex\ vero\ nil\ nisi\ verum \quad [(p \rightarrow q) \circ p] \rightarrow \neg q = \perp$$

En réalité, Batteux propose une deuxième interprétation \mathfrak{S}_2 du sophisme homérique, laquelle n'est plus la réciproque de \mathfrak{S}_1 , mais déplace la question du plan logique sur le plan épistémologique. En note, Batteux précise sa traduction :

Nous jugeons par le sophisme que voici. C'est le sophisme de fautive conséquence, ainsi nommé parce qu'on tire d'une proposition une conséquence qu'on y suppose, et qui n'y est point

³⁸ « Préface », *QP*, t. I, pp. 12-13.

³⁹ *Idem*, p. 11.

⁴⁰ *QP*, t. I, l. 1, p. 175. Le lecteur peut se faire une idée du problème textuel que représente le passage pour nos théoriciens en comparant le texte grec reproduit plus haut à celui qui figure dans les *Quatre poétiques* (t. I, l. 1, p. 174) : « Δεδίδαχε δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ. Ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. Οἴονται γὰρ ἄνθρωποι, ὅταν τοῦδὶ ὄντος ἢ γινομένου, τοδὶ γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστι, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι. Τοῦτο δὲ ἐστὶ ψεῦδος· δι' ὃ δὴ, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος· ἄλλ' οὐδὲ τούτου ὄντος, ἀνάγκη εἶναι, ἢ γενέσθαι ἢ, προσθεῖναι. Διὰ γὰρ τὸ εἰδέναι τοῦτο ἀληθὲς ὄν, παραλογίζεται ἡμῶν ἢ ψυχῆ, καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν ».

renfermée. Pour rendre le texte d'Aristote plus clair, nous allons y appliquer un exemple : « on croit qu'un homme étant amoureux et pâle, la pâleur est une suite de l'amour ; et ensuite, parce qu'on rencontre un homme pâle, on en conclut qu'il est amoureux. Or, cette conséquence est fautive. Et par la même raison, il est faux que la pâleur soit une suite de l'amour. Mais nous tirons cette conséquence machinalement et sans examen, parce que nous avons vu des amoureux qui étaient pâles. » C'est l'exemple d'Heinsius⁴¹.

L'explication, reprise de Nicolaas Heinsius (1620-1681), si elle est plus claire, est inexacte : dans cette configuration, ce n'est pas parce que la pâleur n'est pas *nécessairement* une « suite de l'amour » que ce n'est pas l'amour qui fait pâlir Phèdre ; en ce sens, Batteux fait *plus* que reformuler \mathfrak{S}_1 : il le radicalise.

Quand Batteux commente le faux raisonnement, il renvoie à un fait de l'expérience : « nous avons vu des amoureux qui étaient pâles ». Le problème n'est pas que nous nous croyons fondés à renverser une conséquence déjà établie dans nos connaissances (du type « le sol est mouillé quand il a plu ») ; il survient plus *tôt*, au moment même de la formation de cette conséquence à travers l'expérience. Nous *percevons* la pâleur *et* l'amour de Phèdre : nous en tirons une conséquence (la pâleur suit de l'amour) ; mais il n'est pas sûr que nous soyons fondés à le faire. En d'autres termes, de la *coïncidence* de p et q , nous concluons à la *consécution* de p et q . Batteux dénonce donc le sophisme *cum* (ou *post*) *hoc ergo propter hoc*, qui consiste à confondre conjonction et implication :

$$\mathfrak{S}_2 \quad (p \circ q) \rightarrow (p \rightarrow q)$$

La lecture \mathfrak{S}_2 de Batteux n'est donc pas un sophisme formel, mais un biais épistémologique d'autant plus insidieux qu'il est une condition de possibilité de la connaissance. C'est un modèle plus puissant que la lecture (pourtant juste) de Dacier : si on peut prouver formellement que \mathfrak{S}_1 est un paralogisme, refuser \mathfrak{S}_2 revient à refuser la possibilité de l'induction, et remet en cause la connaissance ordinaire comme la connaissance scientifique. Ici encore, la force du paralogisme vient de sa *consistance* (il n'est pas *nécessairement* faux, car nous *pouvons* établir certains liens causaux).

La traduction de ce passage par Batteux n'est pas vraiment moins « diffuse » et « embarrassée » que celle de Dacier, mais elle témoigne de la proximité de l'abbé avec les idées empiristes. Le genre de proximité informelle que Batteux reconnaît dans le texte d'Aristote est ce que Hume appelle dans la troisième section de *l'Enquiry concerning Human*

⁴¹ Idem, pp. 301-302.

Understanding (1748) « *contiguity in time and place*⁴² ». À côté de la ressemblance et de la causation proprement dite, c'est l'un des trois principes des associations d'idées (« *association of ideas* »), lesquelles seront ensuite examinées en tant que source de connaissance dans les sections IV et V, avant que la section VI n'examine la notion de « *probability* » (probabilité statistique, mais aussi *vraisemblance*) – ce qui ramène le lecteur au cheminement de la *Poétique*, puisque Aristote revient immédiatement après l'exposé du paralogisme sur la préférence de la fiction pour ces choses supposées dont la vraisemblance est admise aux dépens de choses réelles dont la réalité reste cependant difficile à admettre⁴³.

Batteux propose, en somme, une traduction actualisante du sophisme homérique, et ce faisant renvoie au caractère *conventionnel* et *empirique* de toute notion de vraisemblance. La faille fondamentale qu'exploitent les poètes est notre tendance, dans un contexte énonciatif, à étendre notre créance dans les énoncés que nous savons être vrais à l'ensemble des énoncés qui les entourent. Le poète n'a même pas à suggérer la relation d'implication : il peut compter sur son public pour la fournir.



⁴² David Hume, *An Enquiry concerning Human Understanding*, éd. Peter Macmillan, Oxford, OUP, « Oxford's World classics », 2007, p. 16. – Batteux est pourtant plus condillacien que humien, et l'on a pu opposer au ch. 5 l'unité d'action néo-aristotélicienne de Batteux à l'idée humienne d'unité par associations. Mais on ne peut pas traiter de manière satisfaisante le sophisme homérique avec Condillac, car ce philosophe ne s'attache pas à la genèse de l'idée de causation : il la *naturalise*. En témoigne son approche de la logique, qui « ne ressemble à aucune de celles que l'on a faites jusqu'à présent » : s'il faut bien commencer par les sensations, « la nature même nous enseigne l'analyse » (Étienne Bonnot de Condillac, *La Logique, ou les premiers développements de l'art de penser*, s. n., s. l., 1789 ; cet ouvrage, composé pour fournir un manuel de logique aux écoles palatines de Pologne établies par la *Komisja edukacji narodowej*, ne fut traduit en Pologne qu'après le dernier Partage : *Logika czyli Pierwsze zasady sztuki myślenia*, trad. Jan Znosko, Wilno, Drukarnia Akademicka, 1802).

⁴³ De toute évidence, Hume a suivi un fil de pensée quelque peu semblable, puisque les premières versions de la section III contenaient un long développement sur l'unité d'action.

On peut résumer les deux interprétations du sophisme homérique dans le tableau suivant :

	\mathcal{S}_1	\mathcal{S}_2
type de sophisme	formel (logique)	informel (épistémologique)
type de raisonnement	déduction	induction
relations confondues	conditionnel/biconditionnel	conjonction/conditionnel
expression formelle	$[q \circ (p \rightarrow q)] \rightarrow p$	$(p \circ q) \rightarrow (p \rightarrow q)$
objection	<i>verum sequitur ad quodlibet</i>	<i>cum hoc sed non propter hoc</i>
commentateurs	<ul style="list-style-type: none"> • Dacier • Anonymus Britannicus • Pye 	<ul style="list-style-type: none"> • Heinsius • Batteux

Dans un cas comme dans l'autre, le poète est invité à miser sur une faute de raisonnement qu'il doit supposer à son public, parce qu'elle fait partie de notre expérience quotidienne de la vie. Le poète est un sophiste autorisé, précisément parce que son ouvrage, dans la théorie aristotélicienne, n'a pas pour but d'être une histoire. Nos traducteurs sont aussi d'accord sur le fait que le vraisemblable (*εἰκός*) est avant tout affaire de contexte propositionnel : est vraisemblable ce que le public est prêt à admettre plutôt que ce qui est réellement possible. La poésie est ainsi tout entière paralogique : elle développe un système d'évaluation de la crédibilité des énoncés qui appelle une logique épistémique ou doxastique, dont la syllogistique aristotélicienne ou les travaux de Port-Royal ne sont pas en mesure de rendre compte. Peut-être est-ce cette complexité, aperçue mais alors informulable, qui a permis à ces deux interprétations du sophisme homérique d'émerger à l'âge classique.

1.2.3. Du sophisme homérique à la mixité boracienne : énoncés figurés et énoncés non-sérieux

Le sophisme homérique rencontre un écho dans l'*Ars poetica* d'Horace, où le poète latin présente la *contamination du faux par le du vrai* comme un facteur d'unité dans l'œuvre :

¹⁵¹ *Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,*

¹⁵² *primo ne medium, medio ne discrepet inum.*⁴⁴

⁴⁴ QP, t. I, l. 2, p. 27.

Enfin, dans ses mensonges, il [*i.e.* le poète] mêle avec tant d'art, le faux avec le vrai, que le commencement, le milieu, la fin, paraissent un tout de même nature.

Batteux ne souligne pas la parenté de l'idée exprimée par ces vers avec son interprétation par *contiguïté* du sophisme homérique. Peut-être est-ce dû au fait que le texte d'Horace, dont il a déjà souligné l'accord de principe avec Aristote, est *transparent* (au contraire du passage de la *Poétique*), et que cette transparence repose en grande partie sur la médiocrité de son ambition théorique. Horace en effet suggère simplement que l'art du poème consiste à mêler adroitement le vrai et le faux, afin que l'un et l'autre soient *indistincts*. Un aristotélicien affirmera que l'ensemble acquiert ainsi un air de probabilité, et cette idée de *vraisemblance par contagion* est parfaitement compatible avec l'interprétation que propose Batteux du sophisme homérique.

L'interprétation du même passage par André Dacier est, en revanche, plus contournée, et ces circonvolutions théoriques sont perceptibles dans la manière dont il surtraduit le passage d'Horace :

Enfin, il dresse de telle manière le plan de son sujet, qui n'est qu'un ingénieux mensonge : et il y mêle partout ensuite avec tant d'adresse la vérité, que le milieu répond au commencement et la fin au milieu.⁴⁵

Le « plan » du poème, plus que l'activité du poète, devient ici le thème. Ce faisant, il présente la constante mixité du poème comme un facteur de cohésion structurale qui, dans le cas de l'épopée, en contrebalance l'*étendue*.

L'âme du poème épique c'est la fable qui renferme et signifie une vérité générale que l'application des noms rend particulière. Ainsi la vérité contenue dans *l'Iliade*, c'est que l'union et la subordination conservent les États, et que la discorde et la désobéissance les ruinent. La fiction, dont on enveloppe cette vérité, c'est la querelle d'Achille et d'Agamemnon, qu'on feint de tirer d'une histoire connue comme la guerre de Troie, afin de la rendre plus vraisemblable. Dans le poème épique, la fiction marche toujours avec la vérité.

Mais ce n'est pas seulement la vérité morale qu'Homère a enseignée dans ses fictions ; c'est aussi très souvent la vérité physique et la vérité historique, qu'il a enveloppées sous de beaux mensonges, afin de les rendre plus merveilleuses, et par conséquent plus agréables : car, comme Aristote l'a remarqué dans la *Poétique*, l'agréable naît du merveilleux ; c'est pourquoi ceux qui racontent quelque action, ajoutent d'ordinaire à la vérité. Homère est de tous les hommes celui qui a le mieux réussi dans ces mensonges. Aussi Aristote lui a donné

⁴⁵ André Dacier, *Remarques critiques sur les œuvres d'Horace*, Paris, Thierry-Barbin, 1689, t. X, p. 29.

cette louange, qu'il a enseigné aux autres à mentir comme il faut : *δεδίδαχε δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ*.⁴⁶

Si on retrouve là l'idée Ancienne que les poèmes d'Homère sont des fables (ils contiennent « la vérité morale »), Dacier défend aussi l'idée qu'ils ont une valeur référentielle et désignent « la vérité physique et la vérité historique » – c'est-à-dire une conception documentaire des épopées homériques.

L'« enveloppe » des mensonges ne désigne pas la même chose dans les deux cas. Dans l'allégorie morale, ce mensonge a une valeur sémiotique et, comme tout signe, se doit d'être ostensible. Comme un emblème humaniste, désigne une réalité autre : l'interprétation morale transforme la fiction en l'expression d'une vérité morale substantielle, ce que Dacier illustre par la réduction à la fable de *l'Iliade* au premier paragraphe. Le second, en revanche, décrit l'entrelacement aristotélicien du vrai et du faux, mais il s'agit là de démêler deux types d'énoncés (véraux et fictifs) qui sont sur le même plan : le fait que certains éléments du poème soient vrais n'en fait pas l'interprétation des autres. Chez Dacier, les énoncés référentiels ont ainsi la fonction de contrebalancer et de légitimer la fictionalité patente du merveilleux.

Si l'idée d'Horace est bien compatible avec le paralogisme aristotélicien, André Dacier ne dit-il pas autre chose ? En traitant la question de la mixité des énoncés poétiques à l'aide du modèle allégorique que son épouse et lui reprennent de Le Bossu, il confond son lecteur. « Envelopper la vérité sous de beaux mensonges » a ainsi deux sens très distincts : dans l'allégorie, cette enveloppe est le signe ostensible de l'existence d'un autre sens ; dans la référence, elle est au contraire un discret camouflage, qui est ce qu'Horace décrit. Il y a entre ces deux idées toute la différence du visible à l'invisible.



On peut comprendre le problème de Dacier comme la confusion de deux choses différentes, que John Searle propose d'appeler *énoncés figurés* et *énoncés non-sérieux*. Est *sérieux* un énoncé au contenu duquel l'énonciateur adhère sincèrement et sur la valeur de vérité duquel il s'engage : ce n'est évidemment pas le cas des énoncés fictionnels ; est *figuré* un énoncé dont la signification ne doit pas être comprise littéralement.

⁴⁶ Idem, pp. 193-194.

nous dirons que que l'emploi d'expression métaphoriques est « non-littéral » et que les énoncés [*utterances*] fictifs son « non-sérieux [*non-serious*] ». Pour éviter un malentendu particulièrement criant, ce vocabulaire technique n'entend pas suggérer que l'écriture d'un roman ou d'un poème fictionnels n'est pas une activité sérieuse, mais plutôt, par exemple, que lorsque l'auteur d'un roman nous dit qu'il pleut dehors, il ne tient pas sérieusement à exprimer l'idée [*he is not seriously committed to the view that*] qu'au moment où il écrit, il pleut effectivement dehors. C'est en ce sens que la fiction est non-sérieuse. Par exemple, si je dis maintenant « Hegel est un poids mort sur le marché des idées », cette remarque est sérieuse mais non-littérale ; et si je dis, au début d'une histoire, « Il était une fois dans un royaume lointain un roi qui avait une fille très belle... », ce que je dis est *littéral* mais pas *sérieux*.⁴⁷

Pour un allégoriste comme Dacier, Homère est quasi-constamment un énonciateur sérieux, mais presque jamais littéral ; Batteux, en revanche, distingue fermement entre littéralité et sérieux, et ne s'intéresse qu'à ce second critère. Quoiqu'il ne fasse pas lui-même le parallèle, il semble qu'il soit nettement plus proche, pour finir, de la mixité énonciative horacienne, que l'on peut comprendre comme l'alternance la plus indistincte d'énoncés sérieux et non-sérieux dans le poème.

Cette lecture n'exclut donc pas la référentialité effective de certains énoncés (qui renverraient à un événement historique ou une croyance religieuse *e.g.*) ; mais elle condamne par principe la lecture documentaire des épopées homériques comme textes essentiellement référentiels. Si Batteux peut ainsi moins distinguer entre fiction et vérité dans le récit poétique (là où Dacier remplaçait l'indistinction par une référentialité étendue), il consolide la nette frontière générique qu'il dresse entre l'histoire et l'épopée.

1.3. Une remarque sur la fictionalité du *Lock*

Au sens où sa matière est un événement immédiat, le *Lock* de Pope est un poème à sujet historique – même si la querelle mondaine et domestique qu'il raconte est sans proportion avec les événements de la *Henriade*, par exemple. C'est aussi un poème qui est complètement dans le « goût épique » : comme le souligne Pope dans son épître dédicatoire à Arabella Fermor, le poète a pris soin d'insérer, dans la deuxième version de son poème, l'emploi continu des machines. Celles-ci sont un facteur de continuité narrative, qui participe d'un souci formel ; mais elles sont aussi un dispositif de fictionalisation.

⁴⁷ John R. Searle, « The Logical Status of Fictional Discourse » in *New Literary History. On Narrative and Narratives*, vol. 6, No. 2, winter 1975, pp. 320-321.

Le *Lock* dans sa version définitive, est un poème à clef – une clef dont Pope souligne par antiphrase la transparence :

*As to the following cantos, all the passages of them are as fabulous, as the vision at the beginning, or the transformation at the end (except the loss of your hair; which I always name with reverence). The human persons are as fictitious as the airy ones; and the character of Belinda, as it is now managed, resembles you in nothing but in beauty.*⁴⁸

Quant aux chants qui suivent, les passages qui les constituent sont tous aussi fabuleux que la vision du début, ou la transformation à la fin (sauf la perte de vos cheveux, que je traite toujours avec déférence). Les personnages humains sont aussi fictifs que les aériens ; et le caractère de Belinda, tel qu'il apparaît maintenant, ne vous ressemble en rien, sinon par la beauté.

À la possibilité évidente de l'identification des personnages, Pope oppose la fictionalisation qu'opère la contiguïté du récit de l'anecdote avec les sylphes et les gnomes. La fiction mythologique a visiblement pour but d'attirer les événements humains du côté de l'imaginaire et de la fiction, et au lieu que, dans le sophisme homérique, le vrai contamine le faux, dans le *Lock* le faux est censé contaminer le vrai, c'est-à-dire récréer une mise à distance qui permette de regarder l'événement avec détachement. Il n'est pas sûr que ce soit possible, cela dit. Pope affirme traiter « *the loss of your hair* » avec le plus grand respect. Ce syntagme est la *traduction*, dans le langage familier que commande l'épître en prose, du titre même du poème, *The Rape of the Lock* : c'est une formulation euphémistique (*loss* suggère la passivité là où *rape* dit l'agressivité), mais directe du *corpus delicti*. Celui-ci résiste au traitement poétique ; et par ailleurs, qu'y a-t-il d'autre dans ce poème que l'histoire de la boucle de cheveux subtilisée ? Pope affirme donc deux choses contradictoires : rien ne ressemble, dans le poème, à la réalité, et surtout pas Belinda à Arabella ; mais par respect pour cette dernière, Pope excepte la perte de la boucle de ce traitement fictionalisant – or cette perte est le tout du poème, sa fable et son titre.

L'épître a sans doute pour fonction de ménager les susceptibilités des protagonistes réels. Elle le fait en plaçant le lecteur devant une alternative herméneutique : admettre l'in vraisemblance du merveilleux rosicrucien, et n'accorder aucune portée factuelle au poème ; ou bien, au prétexte de la « *deference* » de Pope, il reconnaît le poème comme une allégorie, c'est-à-dire comme la formulation merveilleuse d'événements réels. Le sophisme homérique n'est ici pas une recette, mais un dispositif dynamique qui place le lecteur

⁴⁸ APMW, p. 78.

devant un choix qui décide à la fois de l'efficacité diplomatique du poème et de l'herméneutique du récit héroïcomique.



Pope dans l'épître dédicatoire du *Lock* procède ainsi à une fictionalisation totale de son sujet historique, et semble bien proposer à sa lectrice le genre de « contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque » que G. Genette considère comme constitutif de la fiction : le poète a trop détourné la réalité par le merveilleux pour parler encore d'elle, et donc n'accuse personne ; sa belle lectrice ne peut alors le tenir responsable de rien. On remarquera que c'est tout le contraire du sophisme homérique et de la mixité horacienne : Pope propose que le faux contamine le vrai, que le récit non seulement ne relève pas de l'effectif, mais de l'impossible. Mais là où il essaie de dissoudre la référentialité de son poème, le sophisme homérique décrit par Aristote est au contraire une stratégie d'accréditation de la fiction. Pope le sait bien, et il est très peu probable qu'il soit sérieux quand il prétend proposer ce pacte. Ce contrat de lecture gratuit et désintéressé est lui-même une fiction qui n'a pas vraiment le pouvoir d'effacer la base historique du poème et les vives susceptibilités que l'incident de la boucle puis la rédaction de l'ouvrage ont exacerbées.

En ce sens, la gratuité de la fiction à l'âge classique est une illusion. Le saupoudrage merveilleux qui vaut au *Lock* le statut d'épopée, dûment souligné par le poète, prouve suffisamment que le texte est mixte et que sa partie purement référentielle et satirique peut bien en réalité se passer de la machine rosicrucienne. Le travail de la forme tel que Johnson et les notes de Pope l'on décrit est ainsi la preuve que l'énonciation épique est mixte, et non d'un bloc. La contamination, dans quelque sens qu'elle aille, est une apparence : le vrai ne devient pas fictif, le fictif ne devient pas actuel. L'apparente unité ontologique des énoncés dans le poème est un effet de l'art, mais pas une réalité. Un lecteur averti d'épopée est d'abord un lecteur qui conserve à l'esprit cette distinction et sait faire la part de l'un et de l'autre.

2. RYTMOWI DZIEJOPISOWIE : DE SILIUS ITALICUS À VOLTAIRE

La fonction mémorielle de l'épopée suppose l'appropriation d'un matériau historique, ce qui est parfaitement compatible avec la définition de la tâche du poète par Aristote. Cependant les poéticiens de l'époque moderne, à partir de lectures comme celle de Batteux, ont tendance à faire de l'historicité trop prononcée des poèmes épiques un critère disqualifiant. Quand Ignacy Krasicki définit l'épopée dans *O rymotwórstwie i rymotworcach*, il considère bien que « l'accession au trône de Henri IV [*osiągnięcie tronu przez Henryka IV*] » fournit à Voltaire le sujet d'un *poema epicum*. La guerre civile chantée par Lucain relève, en revanche, d'un autre genre :

Poema historicum, rodzaj dydaktycznego opisujący dzieła, jako to Farsalia Lukana.⁴⁹

Poema historicum, genre relevant du didactique et décrivant des actions, comme est la *Pharsale* de Lucain.

La *Pharsale*, comme dégradée, est rejetée dans le genre didactique. La base des deux genres, *poema epicum* et *poema historicum*, est la même : décrire (*opisować*) des actions (*dzieła*). Mais dans le cas du poème épique, celles-ci sont « grandes, héroïques [*wielkie, heroiczne*] », quand elles ne sont rien de particulier dans le poème historique. En d'autres termes, les actions que raconte le poème épique ont été configurées par le travail du poète, quand le poème historique s'est contenté d'enregistrer l'histoire.

Dans *O rymotwórstwie i rymotworcach*, Krasicki persistait à reprocher entre autres à la *Pharsale* « le récit plutôt peu soigné de l'action [*powieść rzeczy dość niedokładna*]⁵⁰ ». Cependant Lucain y fait preuve d'un authentique esprit poétique – voire parfois d'un enthousiasme excessif (« *zbyt niekiedy tego rymotwórcę duch wieszczu unosi*⁵¹ »). En revanche, il existe un autre *poema historicum* sur lequel peut s'exercer un diagnostic sévère d'historicité excessive : les *Punica* de Silius Italicus.

⁴⁹ Ignacy Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych*, Warszawa-Lwów, Gröll, 1781, t. II, p. 377.

⁵⁰ *RiR*, p. 16.

⁵¹ *Ibid.*

2.1. Silius Italicus, historien plus qu'épique

Si Aristote imaginait comme exemple de texte versifié non poétique de versifier Hérodote (« τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα »), l'exemple paradigmatique de cette pratique, selon Krasicki, est à trouver dans la littérature latine. Dans les *Punica*, Silius Italicus (26-101) choisit bien un sujet historique (la seconde guerre punique) ; mais il n'exerce pas sur lui « les privilèges de la poésie sur le chronisme » :

*Sylus Italicus pod Trajanem przedsięwziął wojnę drugą punicką. Na siedmnaście xiąg albo pieśni podzielone poema, zawiera tej sławnej, a Rzymowi najniebezpieczniejszej wojny opisanie. Zaczyna się od powziętej Annibala z dzieciństwa zawziętości, kończy zwycięstwem nad nim otrzymanem, a zatem upokorzeniem Kartaginy i tryumfem Scypiona. Ledwo daje się niekiedy poznać i uczuć duch rymotworski w pisaniu; raczej więc rytmowym dziejopisem nazwać się powinien.*⁵²

Silius Italicus s'attaqua sous Trajan à la seconde guerre punique. Divisé en dix-sept livres ou chants, le poème contient la description de cette guerre célèbre, et très incertaine pour les Romains. Elle commence avec l'obsession développée dès l'enfance par Hannibal, et se termine par la victoire remportée sur lui, puis l'humiliation de Carthage par Scipion, et le triomphe de ce dernier. C'est à peine si le souffle poétique se donne parfois à reconnaître et à sentir dans cet écrit ; il faudrait ainsi plutôt l'appeler une histoire en vers.

Silius est trop exact pour être poète : il n'est pas inspiré. Le « souffle poétique [*duch rymotworski*] » qu'il est incapable d'insuffler dans son œuvre est ce qui fait « qu'un poète, plus par la composition de l'action, que par celle des vers [*ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων*]⁵³ ».

Les *Punica* ne conservent donc de l'épopée qu'un critère superficiel et inessentiel, qui amènent Krasicki à se demander quel vocabulaire critique appliquer à l'ouvrage. Ses divisions sont-elles « des livres ou bien des chants [*xiąg albo pieśni*] » ? Des *chants*, si c'est une épopée ; mais comme Silius ne chante pas (puisqu'il n'est pas inspiré), Krasicki donne la priorité aux *livres*. Il propose ainsi un intitulé générique mixte : « *dziejopis rytmowy* », une histoire en vers. Cela rangerait Silius parmi les poètes didactiques s'il était plus inspiré : mais en l'état, son échec poétique crée une œuvre *sui generis* – et ce n'est pas un compliment : les défauts de la lettre du poème ont comme éclaboussé le genre lui-même.

Silius fait partie, pour parler comme Aristote, de ces « autres poètes » qui, à la différence d'Homère, « se sont contentés de prendre ou un seul héros, ou les événements

⁵² Ibid.

⁵³ *Poétique*, 1451b27 ; *QP*, t. I, l. I, p. 71.

d'une seule époque [οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἕνα ποιῶσι καὶ περὶ ἕνα χρόνον]⁵⁴ ». Silius se donne un héros unique (Hannibal), mais commence dès l'enfance pour aller à la défaite finale : il dissout ainsi l'unité d'action, et dépasse même un peu « l'unité de héros⁵⁵ » en allant jusqu'au triomphe de l'ennemi. L'épopée n'est pas la chronique de la formation du héros.

Elle n'est pas non plus celle de ses affects : « la matière de l'épopée n'est pas une habitude, ni une passion⁵⁶ », dit Batteux. Ainsi le courroux obstiné (« *zazwigośé* ») d'Hannibal ne semble pas constituer pour Krasicki une hypothétique unité de passion. En l'admettant, on pourrait lire les *Punica* comme la première épopée psychanalytique, dont l'action consisterait dans le déploiement d'une obsession qui consume le héros jusqu'à sa chute. Mais ce n'est pas le genre de pacte que propose Silius dans l'ouverture de son poème, où il emprunte clairement la topique épique (« *Ordior arma, quibus caelo se gloria tollit Aeneadum* »). Mais cette relation hypertextuelle vaut pour déclaration d'intention, et non certificat de réussite.

2.2. Y a-t-il une fiction dans le poème ? Le cas de la *Henriade*

Y a-t-il un excès d'histoire dans la *Henriade* – ou, en d'autres termes, Voltaire s'y montre-t-il *poète* ? Le contentieux est vif au 18^e siècle sur cette question, et touche au cœur du projet voltairien. L'épopée française, en effet, ne saurait exister sans se « conformer à ce génie sage et exact » qui caractérise la France du 18^e siècle, et qui justifie pour le poète l'emploi d'« un héros véritable » et de « guerres réelles ». La *Henriade*, en d'autres termes, entend poétiser de manière nettement plus référentielle que ne le prévoit la théorie aristotélicienne : le *particulier* y a apparemment préséance sur le général.

2.2.1. Une défense aristotélo-compatible

S'il refuse par principe la plupart des règles de l'épopée, Voltaire cependant les connaît bien mieux qu'il ne veut parfois l'admettre (notamment dans le *Commentaire historique*). Les pièces introductives de la *Henriade* montent ainsi une défense de la régularité du poème dans son traitement de l'histoire destinée à prévenir un certain nombre de critiques prévisibles :

⁵⁴ *Poétique*, 1459a37 ; *QP*, t. I, l. I, p. 165.

⁵⁵ *QP*, t. I, l. I, p. 63. Batteux dérive l'expression de « ἕναι περὶ ἕνα » (1451a16) : l'épopée ne parle que d'une personne.

⁵⁶ *CBL* (1753), t. II, p. 17.

Le poème est fondé sur une histoire connue, dont on a conservé la vérité dans les événements principaux. Les autres, moins respectables, ont été ou retranchés, ou arrangés suivant la vraisemblance qu'exige un poème. On a tâché d'éviter en cela le défaut de Lucain, qui ne fit qu'une gazette ampoulée ; et on a pour garant ces vers de M. Despréaux :

Loin ces rimeurs craintifs dont l'esprit flegmatique
Garde dans ses fureurs un ordre didactique.

[...]

Pour prendre Lille il faut que Dôle soit rendue,
Et que leur vers exact, ainsi que Mézeray,
Ait déjà fait tomber les remparts de Courtrai.

On n'a fait même que ce qui se pratique dans toutes les tragédies, où les événements sont pliés aux règles du théâtre.⁵⁷

Voltaire rejoint son *Essai* en mettant Lucain du côté du *poema historicum*. La critique est exactement la même que chez Krasicki : la *Pharsale* est une « gazette » (elle enregistre des faits sans les mettre en forme), et son style est « ampoulé » (c'est un enthousiasme mal contrôlé). Les privilèges de la poésie sur le chronisme sont proclamés : « les événements sont pliés aux règles » de l'épopée. L'autorité de Boileau est enfin convoquée pour rappeler que le rôle du poète n'est pas de remonter aux origines d'une chaîne causale, mais de se concentrer sur *une* action. Quoiqu'il en soit du poème, la défense voltairienne est d'une totale régularité. Le paragraphe suivant en trahit la valeur prophylactique :

Au reste, ce poème n'est pas plus historique qu'aucun autre. Le Camoëns, qui est le Virgile des Portugais, a célébré un événement dont il avait été témoin lui-même. Le Tasse a chanté une croisade connue de tout le monde, et n'en a omis ni l'ermite Pierre, ni les processions. Virgile n'a construit la fable de son *Énéide* que des fables reçues de son temps, et qui passaient pour l'histoire véritable de la descente d'Énée en Italie.

Homère, contemporain d'Hésiode, et qui par conséquent vivait environ cent ans après la prise de Troie, pouvait aisément avoir vu dans sa jeunesse des vieillards qui avaient connu les héros de cette guerre. Ce qui doit même plaire davantage dans Homère, c'est que le fond de son ouvrage n'est point un roman, que les caractères ne sont point de son imagination, qu'il a peint les hommes tels qu'ils étaient, avec leurs bonnes et mauvaises qualités, et que son livre est un monument des mœurs de ces temps reculés.⁵⁸

C'est encore une fois la *comparaison* plus que la théorie qui rendra raison à Voltaire. Mais cette comparaison est l'occasion pour lui de mélanger différents éléments que nous avons vus émerger dans l'histoire de la poétique épique. L'argument principal est que les grands

⁵⁷ OCV, t. 3b, p. 308.

⁵⁸ Idem, pp. 308-309.

poètes du canon ont tous traité des sujets *connus* par leurs contemporains, ce qui se ramifie de trois façons. Les poètes épiques sont des *témoins*, directs ou indirects, des événements qu'ils chantent (Camões, Homère) : leurs poèmes sont ainsi susceptibles d'une lecture documentaire (ce sont des « monuments des mœurs »). Mais Voltaire ne dit pas si c'est le genre de travail poétique qu'accomplit le poète qui renseigne ses lecteurs sur son époque (hypothèse Batteux), ou si le poème enregistre une situation réelle qu'on peut interpréter plus ou moins littéralement au prix d'un décryptage minimal (hypothèse Ossian). Ensuite, les poètes s'appuient sur une connaissance commune (Virgile, le Tasse) qui peut n'être qu'un accord conventionnel (l'établissement d'Énée est une « fable reçue »). Mais si cela renseigne sur l'état d'esprit de Virgile et de ses contemporains, l'apport informatif sur la fondation de Rome est nul quand on admet que l'*Énéide* est d'abord une fiction. Enfin, les poètes embrassent une très grande variété d'événements (le Tasse) : la liaison se fait ainsi plus par contiguïté, même dans le poème épique, que par l'unité d'action. Celle-ci est un *produit* du mélange des circonstances dans le poème même.

Il est du coup difficile de savoir ce que Voltaire entend faire : il ne peut pas être un témoin, car il n'a certainement pas connu directement le règne d'Henri IV – ni indirectement à travers M. de Caumartin. Il n'entend probablement pas fonder son récit sur des fables reçues, ce qui serait contradictoire avec la déclaration d'intention de l'*Essai*, qui éloigne la *Henriade* le plus possible de la fiction. Ne reste en définitive que la dispersion du Tasse dans sa description de la croisade, qui incorpore minutieusement jusqu'aux « processions » ; et c'est exactement ce que Batteux et d'autres reprocheront à Voltaire.

Une comparaison de ce passage de l'« Idée de la *Henriade* » avec le dernier paragraphe de l'« Histoire abrégé des événements de la *Henriade* » est, à ce titre, très révélatrice.

Au reste, on omet plusieurs faits considérables, qui, n'ayant point de place dans le poème, n'en doivent point avoir ici. On ne parle ni de l'expédition du duc de Parme en France, qui ne servit qu'à retarder la chute de la Ligue, ni de ce cardinal de Bourbon, qui fut quelque temps un fantôme de roi sous le nom de Charles X. Il suffit de dire qu'après tant de malheurs et de désolation, Henri IV se fait catholique, et que les Parisiens, qui haïssaient sa religion et révéraient sa personne, le reconnurent alors pour leur roi.⁵⁹

L'historien aussi « omet plusieurs faits considérables ». On ne sait ainsi pas très bien qui est premier dans ce projet, l'historien ou le poète. « Il suffit de dire » amène la réduction à la fable, mais le ton de ce paragraphe n'a pas la confiance que l'on trouvera chez un petit

⁵⁹ Voltaire, « Histoire abrégée des événements de la *Henriade* », OCV, t. 2, pp. 305-306.

maître comme le poète de *Minorque* : il sonne comme une apologie de l'historien qui se fait poète. Et par ailleurs, l'expédition du duc de Parme ne figure pas non plus dans l'*Essai sur les guerres civiles* ; et la royauté du cardinal de Bourbon n'y est mentionnée que dans un court paragraphe :

*The Holy League acknowledged for their king the Cardinal of Bourbon an old priest, uncle to Henry the Fourth in order to show the world that it was the heretics and not the House of Bourbon, which their hatred pursued.*⁶⁰

La Sainte Ligue reconnut pour roi le cardinal d Bourbon, un vieux prêtre, oncle de Henri IV, afin de montrer au monde que c'étaient les hérétiques, et non la maison de Bourbon, qu'ils poursuivaient de leur haine.

Bref, Voltaire poète omet certes des choses, mais il incorpore à peu près tout ce qui intéresse Voltaire historien : il n'est pas significativement sélectif d'un genre à l'autre.

2.2.2. *La Henriade et l'Histoire de Charles XII*

Charles Batteux, assez prévisiblement, a beaucoup insisté sur ce point dans le *Parallèle*, notamment en suggérant que la *Henriade* et l'*Histoire de Charles XII, roi de Suède* (1731) étaient, au fond, la même chose.

Que l'auteur ne nous dise donc plus que la fiction est une partie dans son poème, en la comparant avec les événements réels : ou je lui dirai que l'histoire de Charles XII est un poème épique de sa façon.⁶¹

Voltaire a brouillé la frontière entre les genres au point d'inventer un poème *sui generis*, « de sa façon ». Batteux voit clair dans le jeu de Voltaire : les protestations de régularité de ce dernier masquent très mal l'originalité de son rapport à l'histoire en tant que poète.

L'un des principaux reproches que Batteux formule à l'égard de l'*Essai sur la poésie épique* est d'être une tentative de théorisation de l'épopée *ad hoc*, *a posteriori* et particulièrement insincère. On se souvient que Voltaire comparait Achille à Charles XII, et que l'anecdote exemplaire est pour lui un facteur du beau universel : il établit un *continuum* entre l'histoire et l'épopée, et la forme poétique n'a pas pour lui, contrairement à ce que prétend Aristote, un intérêt heuristique spécifique ; elle est d'abord un terrain de concurrence poétique entre les langues et les cultures. Batteux perçoit quelque chose de similaire lorsqu'il affirme :

⁶⁰ Voltaire, *Essai sur les guerres civiles de France*, OCV, t. 3b, p. 102.

⁶¹ *Parallèle*, p. 22.

Il donne une définition quoiqu'il ait fait entendre qu'on ne peut en donner : l'épopée est « un récit en vers d'aventures héroïques ». Qu'il mette en vers sont *Histoire de Charles XII*, il aura donc fait un poème épique de sa façon ! Cependant, il exige l'unité, ce n'est pas de héros : « qu'il y ait un principal personnage ou plusieurs [...] il n'importe » ; c'est donc d'action : il fallait donc écrire, « un récit en vers d'une action héroïque ».⁶²

Batteux perçoit là une revendication de l'éclatement de l'action, et rappelle le caractère secondaire du vers dans la définition aristotélicienne de la fiction poétique. Voltaire privilégie un *marquage* formel sur le *travail* formel de la disposition épique. L'unité chez Voltaire semble *a posteriori* : elle est le produit, bien plus que le but, de la concaténation poétique des événements.

2.3. L'unité d'action comme configuration historique (David Hume, 1772)

Peut-on sauver les *Punica* de Silius des reproches de Krasicki ou la *Henriade* de ceux de Batteux ? Ces deux critiques se plaignent d'une dispersion du sens : l'unité d'action disparaît au profit de l'absorption d'un *divers* que le travail poétique n'organise pas assez visiblement. Il faut au poème *une* « action » (*rzecz*), qui en marque le terme (ce que Batteux appelait ailleurs « la fin de l'ouvrage »).

Si Voltaire se défend en termes aristotélo-compatibles, c'est peut-être par convention, mais peut-être aussi parce qu'il a perçu un autre sens possible de l'unité d'action, qui se rapprocherait de l'unité psychanalytique possible des *Punica*. On trouve la meilleure (et la plus radicale) formulation de cette idée au 18^e siècle dans les premières versions de la troisième section de *An Enquiry on Human Understanding* de David Hume, consacrée aux trois types d'associations d'idées que l'on a déjà rencontrés à propos du sophisme homérique : la ressemblance, la contiguïté spatiale ou temporelle, et la causation.

Comme Batteux, Hume considère que toute action humaine en général se propose une *fin*. Les ouvrages des belles-lettres n'échappent pas à ce principe : « *in all compositions of genius, therefore, 'tis requisite that the writer have some plan or object* [dans tous les ouvrages de génie, il est donc nécessaire que l'écrivain ait un plan ou un but]⁶³ ». Ce plan peut être plus ou moins apparent et plus ou moins observé (l'enthousiasme de l'ode ou la *sprezzatura* de

⁶² *Parallèle*, pp. 61-62.

⁶³ David Hume, *An Enquiry concerning Human Understanding*, éd. Peter Millican, Oxford, Oxford University Press, « Oxford's World Classics », 2007, p. 178.

l'essai constituant des écarts typiques), mais il doit au moins être annoncé « *in his setting out* [au commencement de l'ouvrage] » – faute de quoi celui-ci ne sera guère plus que « *the ravings of a madman* [les élucubrations d'un fou]⁶⁴ ».

*As this rule admits of no exception, it follows, that in narrative compositions, the events or actions, which the writer relates, must be connected together, by some bond or tie: they must be related to each other in the imagination, and form a kind of unity, which may bring them under one plan or view, and which may be the object or end of the writer in his first undertaking.*⁶⁵

Comme cette règle n'admet pas d'exception, il suit que dans les compositions narratives, les événements ou les actions que rapporte l'auteur doivent être connectés par quelque sorte de lien : ils doivent être reliés les uns aux autres dans l'imagination et former une sorte d'unité qui les ramène sur un même plan ou dans une même optique, et qui peut être le point de départ ou d'arrivée de l'écrivain qui se met au travail.

On retrouve là le cognitivisme de Hume : les liens entre les choses se forment « dans l'imagination ». La « sorte d'unité » ainsi produite dans les ouvrages littéraires peut grandement varier. Ovide en ses *Métamorphoses*, par exemple, adopte le principe de ressemblance (« *the connecting principle of resemblance* »), puisqu'il rassemble toutes les transformations possibles. L'historien ou le chroniqueur, lui, fera souvent appel au principe de contiguïté spatiale ou temporelle (voire les deux) :

*An annalist or historian, who should undertake to write the history of Europe during any century, would be influenced by the connexion of contiguity in time and place. All events, which happen in that portion of space, and period of time, are comprehended in his design, though in other respects different and unconnected. They have still a species of unity, amidst all their diversity.*⁶⁶

Un chroniqueur ou un historien qui entreprendrait d'écrire l'histoire de l'Europe à n'importe quel siècle serait influencé par la relation de contiguïté dans le temps et l'espace. Tous les événements qui se produisent dans ce secteur de l'espace et cette période de temps sont compris dans son dessein, quoique à d'autres égards ils soient différents et sans liens. Ils ont toujours une espèce d'unité parmi toute leur diversité.

Cette « espèce d'unité » de l'histoire d'une période de temps ou d'une région du monde dépend essentiellement de l'intention de l'historien : le lien se crée entre les événements dans son dessein. Ainsi le regard de l'historien organise la masse amorphe d'événements contigus : où l'on voit s'esquisser une réponse au principe aristotélicien en vertu duquel Krasicki condamnait Silius.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Idem, p. 179.

La contradiction avec Aristote devient évidente au paragraphe suivant, où Hume établit que « la plus fréquente des relations entre les différents événements qui constituent une œuvre narrative est celle de cause à effet [*the most usual species of connexion among the different events, which enter into any narrative composition, is that of cause and effect*] ». L'historien a chez lui un bien plus grand pouvoir que chez Aristote ou Batteux : non seulement il « retrace la série des actions suivant leur ordre naturel [*traces the series of actions according to their natural order*] », mais encore il découvre leurs « sources cachées [*secret springs*] » et en tire « les conséquences les plus lointaines [*their most remote consequences*] », parfois au prix de conjectures nécessaires pour combler les lacunes de ses sources (« *sometimes, he supplies by conjecture what is wanting in knowledge* »). Ainsi le discours de l'historien produit « la connaissance des causes [*the knowledge of causes*] », qui est à la fois « la plus satisfaisante [*the most satisfactory*] » de toutes et « la plus instructive [*the most instructive*] ». À l'argument esthétique de la satisfaction se superpose celui de l'enrichissement cognitif : Batteux parlait dans des termes extrêmement similaires de la *poésie*. Hume, de fait, élabore une *poétique* du récit historique : l'historien vise à la *perfection* de son ouvrage, qui par la connaissance qu'il procure permet de « gouverner l'avenir [*govern futurity*] » : l'histoire joue chez Hume, dans son rapport à la *nécessité*, le même rôle historique que la fiction chez Aristote. C'est logiquement à cet endroit que Hume formule la contradiction d'Aristote qu'il a ainsi préparée :

...we may attain some notion of that unity of action, about which all critics, after Aristotle, have talked so much [...]. It appears, that in all productions, as well as in the epic and tragic, there is a certain unity required, and that, on no occasion, can our thoughts be allowed to run at adventures, if we would produce a work, which will give any lasting entertainment to mankind. It appears also, that even a biographer, who should write the life of Achilles, would connect the events, by shewing their mutual dependence and relation, as much as a poet, who should make the anger of that hero, the subject of his narration.⁶⁷

...nous pouvons former une idée de cette unité d'action dont les critiques, à la suite d'Aristote, ont tant parlé. Il semble que dans toutes les productions tant épiques que tragiques, une certaine forme d'unité soit requise et qu'en aucun cas nos pensées ne sont libres de vagabonder, si nous entendons produire un ouvrage qui sera d'une utilité quelconque à l'humanité. Il apparaît également que même un biographe qui écrirait la vie d'Achille connecterait les événements en montrant leurs dépendances et leur relations mutuelles, autant qu'un poète qui ferait de la colère de ce héros le sujet de son récit.

⁶⁷ Ibid.

La tâche du biographe d'Achille est heuristique : il a pour but de « montrer les dépendances mutuelles » des événements de cette vie. S'il *objective* ces relations par l'art du récit, il n'en est cependant pas l'auteur, dans la mesure où cette interconnection causale de tous les événements d'une vie est réelle. La vie d'un individu est une fraction de « cette grande chaîne d'événements qui compose l'histoire de l'humanité [*that great chain of events which compose the history of mankind*] », et donc sujette aux mêmes déterminations et au même caractère de nécessité que le reste de l'histoire. La tâche de l'historien est *épistémiquement* complexe, parce qu'il doit découvrir et exposer ces liens. Mais la causation qui les lie n'est pas selon Hume un effet de l'art : le seul effet de l'art est la clarté et la puissance d'élucidation du texte historique. Le principe de l'unité d'action qui consiste à choisir un resserrement autour d'une *πράξις*, d'une *action* au sens de la *Poétique*, est donc illusoire, et la tâche du poète n'est en rien plus philosophique et plus instructive que celle de l'historien.

*The unity of action, therefore, which is to be found in biography or history, differs from that of epic poetry, not in kind, but in degree. In epic poetry, the connexion among the events is more close and sensible: the narration is not carried on through such a length of time: and the actors hasten to some remarkable period, which satisfies the curiosity of the reader.*⁶⁸

L'unité d'action, en conséquence, que l'on trouve dans l'histoire ou la biographie, diffère de celle de l'épopée non par la nature mais par le degré. Dans la poésie épique, la connexion entre les événements est plus étroite et plus sensible ; le récit ne s'étend pas sur une trop longue période ; et les acteurs se précipitent vers un moment remarquable qui pique la curiosité du lecteur.

La narration épique fait davantage appel à des critères esthétiques, par le biais de l'imagination et des passions (le suspense qui pique la curiosité, par exemple) ; mais elle n'est pas fondamentalement différente de celle de l'histoire.

*Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἓνα ἢ πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐν συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδὲν ἐστὶν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνός πολλαὶ εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις. Διὸ πάντες εὐόκασιν ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλῆϊδα Θησιῆϊδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν: οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἓνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. Ὁ δ' Ὀμηρος [...] Ὀδύσειαν γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παργασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδὲν θατέρον γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ἢ εἰκόσ θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πράξιν οἷαν λέγομεν τὴν Ὀδύσειαν συνέστησεν*⁶⁹

La fable sera une, non par l'unité de héros, comme quelques-uns l'ont cru. Car de même que, de plusieurs choses qui arrivent à un seul homme, on ne peut faire un seul événement ;

⁶⁸ Idem, p. 180.

⁶⁹ QP, t. I, l. I, pp. 61-63.

de même aussi, de plusieurs actions que fait un seul homme, on ne peut en faire une seule action. Ceux qui ont fait des *Héracléides*, des *Théséides*, ou d'autres poèmes semblables, étaient donc dans l'erreur. Ils ont cru, parce qu'Hercule était un, que leur poème l'était aussi. Homère [...] s'est bien gardé d'employer dans son *Odyssée* toutes les aventures d'Ulysse, comme sa folie simulée, sa blessure au mont Parnasse [...] Mais il a rapproché tout ce qui tenait à une seule et même action

Aristote, dans ce passage, se montre profondément indéterministe – ce qui est cohérent avec sa solution au problème des futurs contingents dans le *De interpretatione*. Hume à l'inverse est ouvertement *déterministe*, et considère que tous les événements d'une vie sont liés non seulement par contiguïté, mais aussi par nécessité :

*Not only in any limited portion of life, a man's actions have a dependance on each other, but also during the whole period of his duration, from the cradle to the grave; nor is it possible to strike off one link, however minute, in this regular chain, without affecting the whole series of events which follow.*⁷⁰

Ce n'est pas seulement dans des fragments de sa vie que les actions d'un homme dépendent les unes des autres, mais tout le temps qu'elle dure, du berceau à la tombe ; et il n'est pas possible d'ôter un maillon à cette chaîne continue, sans affecter toute la série des événements suivants.

Batteux (et Corneille avant lui) sentait bien que le vraisemblable et le nécessaire dans la caractérisation se superposaient en partie. Hume affirme au contraire que toutes les actions d'un individu sont nécessaires en vertu de celles qui les précèdent et des circonstances biographiques qui les entourent.



Hume propose une vision de l'unité d'action à la fois déterministe (elle est liée à une chaîne causale) et cognitiviste (ces causes sont produites dans l'imagination). Il semble qu'une telle solution permette de retrouver dans la *Henriade* « *a kind of unity* ». Paradoxalement, Hume lui-même reprochait à Voltaire poète de ne pas assez développer les causes dans son épopée :

*If it be not necessary, as in the Iliad, to inform us each time the hero buckles his shoes, and ties his garters, it will be requisite, perhaps, to enter into a greater detail than in the Henriade, where the events are run over with such rapidity, that we scarce have leisure to become acquainted with the scene or action.*⁷¹

S'il n'est pas nécessaire, comme dans l'*Iliade*, de nous informer chaque fois que le héros boucle ses souliers et attache ses bas, on entrera peut-être dans un plus grand détail que dans

⁷⁰ David Hume, *An Enquiry*, op. cit., p. 179.

⁷¹ Idem, p. 180.

la *Henriade*, où les événements se bousculent avec tant de hâte, que l'on a à peine le temps de découvrir la scène et l'action.

S'il y a dispersion dans la *Henriade*, c'est parce que la narration du poète est trop vive, par opposition à l'attention prêtée aux détails quotidiens par Homère. Ainsi non seulement la théorie de Hume permet de soustraire la *Henriade* aux reproches de Batteux, mais encore elle formule quasiment le reproche contraire. Hume est, en ce sens, un précurseur du fictionalisme historique : la configuration des événements du passé est avant tout affaire de *narration*, et le poète est, définitivement, un historien d'une certaine sorte.

3. LE POÈTE ET SES SOURCES : ÉPOPÉE ET HISTOIRE FABULEUSE

3.1. Hans Mickelsen, poète-historien

Dans *Peder Paars*, Holberg introduit deux figures qui accompagneront sa carrière poétique : le poète-brasseur Hans Mickelsen, auteur du poème ; et le savant critique Just Justesen (dont le nom évoque le *juste sens* d'un Aristarque)⁷². L'introduction de ces deux figures dans les pièces liminaires sert un dispositif de fictionalisation à la fois du poème et de son énonciation.

3.1.1. Un dispositif paratextuel : la montée vers la fiction dans *Peder Paars*

Quoiqu'il n'ait, *a priori*, rien d'historique (ni au sens de la *Henriade*, qui se fonde dans l'histoire de France, ni même au sens du *Lutrin*, poème d'après une histoire vraie), le poème de *Peder Paars* est présenté dans ses deux pièces introductives comme « *Peder Paarses historie* [l'histoire de Peder Paars] » – d'abord par Hans Mickelsen, son auteur supposé, dans une épître au lecteur, puis par Just Justesen, un critique qui fournit une « réflexion [*betækning*] » sur cette histoire (ces deux figures étant des *alter ego* fictifs de Holberg lui-même). Ce n'est pourtant pas l'intitulé générique qui figure sur la page de titre, où le poème est annoncé comme un « *poema heroi-comicum* » de Hans Mickelsen, accompagné « de deux avant-propos et des remarques de Just Justesen [*med tuende fortaler og Just Justesens*

⁷² Cf. Sven Hakon Rossel (éd.), *Ludvig Holberg: A European Writer. A Study in Influence and Reception*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 51-52, 106.

anmærkninger] ». Mais ces deux avant-propos contredisent l'autorité générique de la page de titre – et particulièrement le premier d'entre eux, l'épître de Mickelsen.

Holberg n'a clairement pas attendu d'être romancier pour jouer avec la frontière entre réalité et fiction. Le dispositif qui va de la page de titre au début du poème fonctionne en effet par décalages successifs. *Peder Paars* est bien réellement poème héroï-comique globalement fictif (Peder Paars, ses compagnons et la belle Dorothea Stasmø n'ont pas existé) dont l'auteur est Ludvig Holberg. Sur la page de titre, il s'agit toujours d'un poème héroïcomique, mais dont l'auteur est Hans Mickelsen (ce qui est une fiction d'auteur) ; enfin, dans les « *fortaler* », l'auteur est toujours Hans Mickelsen, mais la fiction est devenue histoire.

Le péri-texte du poème contredit donc la réalité en établissant une fiction éditoriale ; mais cette fiction n'est pas exactement la même sur la page de titre et dans les pièces liminaires. On peut contourner cette contradiction interne en suggérant qu'il existe des poèmes héroïcomiques qui sont effectivement la chronique d'un événement réel, quoique risible (*Le Lutrin, e.g.*) ; mais alors qu'il existe vraiment un Trésorier à la Sainte-Chapelle, il n'existe pas de Peder Paars ou de Per Ruus. En somme, il semble que la page de titre soit le lieu d'une cohabitation entre le monde réel et le monde fictif ; ce lieu (péri)textuel est une frontière poreuse.

Quand il atteint les deux *fortaler*, le lecteur bienveillant de Mickelsen a définitivement pénétré dans la fiction – l'un des éléments de cette fiction étant l'historicité supposée du texte. Le procédé est courant pour le roman, dont les protestations d'authenticité sont un *topos* du 18^e siècle. Mais Il s'agit ici d'un *poema heroicomicum* qui prétend être un *poema historicum*, ce qui est une configuration relativement inédite. *Le Lutrin* ou le *Lock*, quoique burlesque, sont à leur manière nettement plus *historiques* que *Peder Paars*, qui pour le coup est une œuvre de pure fiction. Le pacte de lecture est, en cela, lucianesque, et très proche de celui du roman.

3.1.2. Les sources de Hans Mickelsen : un escalier vers la fictionalité

Dans son épître au lecteur, le poète Hans Mickelsen se défend d'avoir composé « *digte og tant* », littéralement un poème et une fabrication – c'est-à-dire une œuvre de fiction poétique.

Og, såsom mig er kommen for ørene, at nogle skulde ville holde den hele historie for digt og tant, da haver jeg, for at til intet gøre sådan snak, citeret paginas af alle de skrifter, hvor af den er sammensmedet. Det er jo alt hvad man kan forlange af en god historieskriver; og meer end man fordrer af nogen poet. Vil man endnu ikke lade sig nøje der med, kan ingen ærlig mand begå sig mere, ja man kan kuldkaste all antiqvitet og historie. Thi den grunder sig ikke på matematiske demonstrationer, men alene på beretninger af oprigtige skribenter, som have levet på samme tider.⁷³

Et puisqu'il est parvenu à mes oreilles que certains tiendront toute cette histoire pour une invention poétique, j'ai cité, pour que personne ne répande de tels bruits, les *paginas* de tous les écrits dont celui-ci est composé. C'est tout ce que l'on peut attendre d'un bon écrivain d'histoire, et plus que ce qu'on exige de certains poètes. Si l'on n'y prête pas bien attention, aucun honnête homme ne peut s'y atteler, et l'on peut jeter au feu les antiquités et l'histoire ; car il ne se fonde pas sur des démonstrations mathématiques, mais seulement sur les rapports des auteurs fiables qui ont vécu dans le même temps.

Au contraire des autres poètes, Mickelsen insiste sur la factualité de son texte : il veut à tout prix qu'il ne soit pas une épopée. En particulier, le poème se fonde sur des témoignages (« *beretninger* ») qui s'opposent à des « *matematiske demonstrationer* » : la nécessité du calcul n'a pas de part dans le poème, seul y compte le *particulier*, *l'historique*. Le poème se veut l'enregistrement, la reformulation agréable d'un matériau factuel.

À l'occasion de cette confusion des rôles, Holberg lance une pique contre les poètes plagiaires : de la même manière que l'historien doit citer ses sources, les poètes feraient bien de dire à qui ils empruntent certaines tournures ou idées ; ce faisant Holberg propose une poétique parodique de la note de bas de page – dans lesquelles il se désigne régulièrement comme un « *historicus* » compulsant ses sources et en collationnant de nouvelles. Il en répertorie les principales dans son épître :

De bøger, som have givet mig materie til denne nyttige historie ere (1) En kalundborgsk krønike, hvilken, såsom den er skreven meget net og på mange steder med forgyldte bogstaver (som man ikke gierne gør med slette skrifter) og derforuden på got gammel plat-tysk, så finder jeg ingen årsag at tuile om samme krønikes rigtighed. Den holdes for at være skreven af en af Paarses frænder, en lærd Bremer, efter det folks måde, hvilken mening bekræftes af det som Autor siger pag. 84. når han taler om min belts herkomst: «Sin olde vatter was Dittrich Paars etc».⁷⁴

Les livres qui m'ont fourni la matière de cette profitable histoire sont les suivants : (1) une *Chronique* de Callundborg, laquelle est écrite très proprement et en de nombreux endroits avec des lettres dorées (dont on n'orne guère les mauvais écrits), et de plus en bon vieux bas-allemand ; je ne trouve donc aucune raison de douter de l'exactitude de cette chronique. On pense qu'elle a été écrite par un ami de Paars, un savant Brêmois, selon la manière populaire,

⁷³ LHS : « Hans Mickelsens fortale », *Peder Paars. Poema Heroico-comicum* (1720), pp. 2r-2v.

⁷⁴ Idem, p. 2v.

supposition confirmée par ce que l'auteur affirme p. 84 lorsqu'il parle des origines de mon héros : « Son vieux père était Dittrich Paars; etc. »

La présentation matérielle du texte est empruntée au discours philologique ; elle s'assortit cependant d'une naïveté matérialiste. Si tout ce qui brille n'est pas d'or, les lettres sont littéralement dorées dans la chronique : le texte a toutes les apparences de la chronique médiévale – à moins qu'il ne s'agisse d'un *roman*. Deuxième source :

(2) *Peder Paarses eget Diarium, skrevet mestendels med denne store mands egen hånd, hvilken derudi ligner de store helte som Xenophon, Polybius, Cæsar og andre, der have gjort dem berømmelige ikke mindre med deres skrifter end med deres store dâder.*

(2) Le journal même de Peder Paars, écrit pour l'essentiel de la propre main de ce grand homme, qui en cela ressemble à de grands héros comme Xénophon, Polybe, César, et d'autres, qui ne se sont pas moins illustrés par leurs écrits que par leurs hauts faits.⁷⁵

Paars est constitué en héros d'histoire par le seul fait d'écrire son histoire : le récit et les actions sont mis sur le même plan. En filigrane, l'idée que l'histoire est une réputation construite et calculée se dessine : la note détourne le « *famam sequere* » horacien. La troisième source consiste en « fragments des journaux » du comptable Per Ruus, compagnon de Paars (« *Fragmenta af Per Ruuses Journaler* »). La quatrième :

(4) *Hederlig og vellærde Jens Blocks Chorographia Insulæ Anholt, hvorudi indløber adskilligt historisk; thi hans chorographie er ikke så maver, som de fleste udi vore tider, men fuld af historiske og politiske sager, som, for exempel, når han taler om Fogdens residens, beskriver han også dens foundation og hvad merkværdigt derudi er passeret sær udi Peder Paarses tid.*⁷⁶

(4) La *Chorographia insulæ Anholt* de l'honorable et érudit Jens Block, où se plonge volontiers l'historien ; car sa *Chorographie* n'est pas aussi maigre que la plupart de celles de notre époque, mais pleine de détails historiques et politiques comme, par exemple, lorsqu'il parle de la résidence du bailli, il en décrit aussi les fondations, et ce qui s'y est passé de remarquable, en particulier à l'époque de Peder Paars.

La *Chorographie* est louée pour son abondance, qui est tout sauf poétique : elle rassemble un luxe de détail au pur prétexte de la contiguïté historique, et remonte aux fondations du moindre lieu de l'action, prenant en défaut l'injonction d'Horace :

146 *Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,*
nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo;
 148 *semper ad euentum festinat*⁷⁷

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Idem, p. 3r.

⁷⁷ QP, t. I, l. 2, p. 27.

[Le poète] ne remontera pas à la mort de Méléagre pour en venir au retour de Diomède, ni jusqu'aux œufs de Lédæ pur raconter la guerre de Troie. Il court à l'événement...

La cinquième source de Mickelsen est « la *Vie du vieux Gunnild* de Christian Storch [*Gamle Gunnilds Liv og Levnet per Christiernum Storch*] », à laquelle il accorde un crédit limité, car il s'agit d'une oraison funèbre (« *en parentation eller ligprædiken* ») soumise à une rhétorique encomiastique qui la rend historiquement peu fiable.

Enfin, la sixième et plus importante source est « *L'Historia sui temporis* de Jochum l'Allemand [*Historia sui temporis ved Tydske Jochum*] », que le poète présente comme « son pilote et son compagnon dans cette affaire [*pilot og ledsager derudi*] ». Le choix délibéré d'un terme nautique fait déteindre sur le processus (fictif) d'écriture historique la matière épique elle-même, où Paars est un nouvel Ulysse cherchant sur chemin sur la mer en compagnie de ses braves compagnons : par métalepse, l'écriture du voyage devient le voyage lui-même (ce qui, du coup, suggère son caractère également fictif). Jochum, comme l'auteur de *Peder Paar*, est à la fois un historien qui écrit sans esprit de parti (« *upartiske skrivemåde* ») – le « Thucydide d'Anholt [*den anholtiske Thucydides*] » et la source des insertions mythologiques :

Samme lærde sprogmeister haver jeg at take for alle de Passager om Avind, Venus, Neptunus, Æolus, Discordia samt mirakler og underlige ting, som findes i dette værk. Hans reflexioner over adskillige selsom ting, som er hændet, ere uførligelige, hans stil ren og jydsk, undtagen udi hans fortale, som han pynter med nogle lybske eller neder-saksiske ord, som manner er, for at lade see, at man forstår mere end ét tungemål.⁷⁸

Je dois remercier ce même maître de langue pour tous les passages sur l'Envie, Vénus, Neptune, Éole, la Discorde, ainsi que les miracles et les choses étranges que l'on trouve dans cet ouvrage. Ses réflexions sur diverses choses remarquables qui se sont produites sont incomparables, son style pur et danois, sauf dans sa préface, où il a semé quelques mots du dialecte de Lübeck ou du bas-saxon, comme on a accoutumé pour faire voir que l'on maîtrise plusieurs langues.

Le style de Jochum est à la fois populaire (par son mélange dialectal) et poétique (par la référence aux dieux de la Fable), et Holberg en employant le terme de « miracle » souligne l'in vraisemblance de ce merveilleux. Mickelsen est autant historien que Jochum est poète : l'épître pousse très loin la confusion des deux rôles.

À la manière de Lucien cependant, Holberg affirme clairement sa préférence pour les auteurs honnêtes et fiables, dont l'exemple est Philippe de Commines, sur les historiens fabuleux comme Hérodote.

⁷⁸ LHS : « Hans Mickelsens fortale », *Peder Paars. Poema Heroico-comicum* (1720), p. 3v.

Til disse bøger må jeg og regne den erfarne Anders Styrmands Søe-journal; thi, omenskönt den er noget rude skreven med en navigations stil, så er den derimod oprigtig og tilforladende. Man må ikke altid foragte et skrift for dets slette stil. Herodotus fører udi sit sprog langt bedre stil end den franske skribent Comineus, men derimod lyver den første mere på ét blad end den anden udi sit hele værk. Ja skulde de skrifter holdes for de beste, som føre smukkeste stil, burde man intet læse uden ligprædikener, lykønskninger og Programmata, hvorudi man beflitter sig at lyve sirligen.

À ces ouvrages je dois aussi ajouter le *Journal de bord* du très capable Anders Styrman, lequel, quoiqu'il soit un peu rude, écrit comme il l'est dans le style d'une navigation, est en revanche honnête et fiable. On ne doit pas toujours mépriser un ouvrage pour son mauvais style. Hérodote a dans sa langue un bien meilleur style que Commynes, un auteur français dans la sienne, mais en revanche le premier ment plus sur une page que l'autre dans tout son ouvrage. Assurément, s'il fallait considérer comme les meilleurs les écrits ceux qui ont le plus beau style, on ne devrait rien lire d'autre que des oraisons funèbres, des éloges et des *programmata*, où l'on s'efforce de mentir joliment.

Les beaux mensonges (« *lyve sirligen* ») des genres encomiastiques leur donne un beau style, mais qui n'a rien de dénotatif : Holberg partage l'avis du poète de *Minorque* sur les pouvoirs fictionalisants de l'énonciation poétique. Ainsi l'honnêteté du bon chroniqueur mauvais stylistes est-elle préférable à la *sélectivité* dont est porteuse l'ornementation poétique.



Quoique le poème de Holberg soit comique et satirique, il en défend l'*hitoricité* de manière particulièrement convaincante. L'histoire est pour Holberg (lui-même un grand écrivain d'histoire) un travail factuel et sérieux, que la poésie n'a aucun titre à concurrencer. Holberg fait ainsi dans l'éoître dédicatoire de Mickelsen l'apologie du *vrai historique*, tout en défendant le *vrai poétique* de son poème, lequel passe par son interprétation satirique. Le pacte de lecture de *Peder Paars* est, en cela, profondément romanesque. Il évoque Lucien, ou à la fin du siècle l'*Histoire des Abdéritains* de Wieland : un texte nourri de références philologiques, annoté, dense, profondément mensonger, mais de manière si délibérée et visible qu'il est constitué par antiphrase comme une apologie de la vérité. Si *Peder Paars* est une épopée qui descend de la forme au sens, c'est peut-être, de la manière la plus stricte, une anti-épopée.

3.2. Kadłubek, historien-poète

Si le masque de Hans Mickelsen permet à Holberg de feindre le sérieux historiographique pour traiter un sujet comique, Krasicki, lui, traite comiquement un sujet effectivement historique – quoique le sérieux de l'historien soit remis en question.

Kadłubek, qui lui fournit son sujet, est ainsi non un historien qui fait des vers, mais un chroniqueur poète qui a inventé une histoire digne de devenir une épopée comique.

3.2.1. Épopée et règle de sincérité historique

L'épopée est, pour Krasicki, liée à la commémoration d'un héros. Cette mémoire est investie de valeurs anthropologiques : elle incite à la vertu et soude la communauté ; elle soutient ce qu'on pourrait appeler un patriotisme. Mais comme Clara Reeve, il tient du coup à distinguer très nettement entre les deux genres. Ainsi, une épopée trop historique n'est plus une épopée ; et une histoire trop poétique n'est plus une histoire. La différence est que, si le premier cas de déplacement catégoriel ne fait pas beaucoup de mal, le second constitue une transgression morale.

Pour Krasicki, l'intérêt de l'histoire réside essentiellement dans sa valeur exemplaire et constitue un travail moral.

- 1 *Dzieje ludzkie, zle, dobre, mądre, albo głupie,
A dziejopis jak echo, uczony biskupie!*
3 *Kronika jest zwierciadłem...*⁷⁹

¹Les œuvres des hommes en bien, en mal, sages ou bêtes/ont l'historien pour écho, savant évêque !³La chronique est un miroir...

L'historien, comme le fabuliste, présente à l'homme un « miroir [z zwierciadła] » qui lui révèle la constance de la nature humaine (« w każdym miejscu i czasie człowiek jest człowiekiem [en tous lieux, en tous temps l'homme est homme] », v. 51). Ce travail moral est permis par un « écho » du passé qui « publie les actions des hommes [dzieje ludzi głosić] » (v. 11).

Cependant tout l'intérêt de la démarche repose sur son *exactitude*. Exactitude morale, car l'historien doit être suffisamment objectif pour dire le bon et le mauvais, mais aussi simplement exactitude *factuelle* : « Dla miłości ojczyzny nie taić, nie zmyślać [Pour l'amour de la patrie, ni cacher, ni inventer] » (v. 18). La « parole feinte » du menteur rejoint ici « la parole fictive, celle des poètes⁸⁰ », car les inventions dont parle Krasicki sont avant tout les fables (*bajki*, vv. 24, 32 : ancêtres merveilleux et dragons *e.g.*), c'est-à-dire le merveilleux épique. Le chroniqueur qui l'emploie le fait dans une visée qui n'est ni morale, ni historique, mais

⁷⁹ Ignacy Krasicki, « Do Adama Naruszewicza. O pisaniu historii », *Listy, DIKENZ*, t. I, p. 232.

⁸⁰ Termes empruntés à Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique » in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, « Points essais », 1991, p. 91.

encomiastique (il vise l'éloge) ; mais l'évidence du mensonge les dégrade, lui comme son objet :

- 32 *Ale, gdy chcąc pochlebiać, bajki tylko liczy;
Mimo serce uprzejme, kiedy zmyśla w ojczy,*
34 *Chcąc podwyższyć, uniża; chcąc wielbić, uwłóczy.*

³²Mais ne comptez sur les fables que quand il s'agit de flatter :/pour toute sa bonne intention, qui ment en pleine vue/³⁴voulant élever, rabaisse ; voulant louer, diffame.

L'acte de langage historique est régi par une *règle de sincérité* que Krasicki estime infrangible. Il rejoint là l'avis de Batteux : l'épopée ne peut par définition pas être l'histoire ; et quand elle l'est, elle cesse d'être elle-même, et est – comme les *Punica* l'ont montré – une *mauvaise* épopée.

3.2.2. *L'hommage à Kadłubek du chant X*

Krasicki prête au « bon Kadłubek » dans son épître cet esprit de parti fabuleux, qui veut grandir les choses à mauvais escient. Wincenty Kadłubek (c. 1150-1223) est l'auteur d'une *Historia polonica* et aussi la source de la *Myszeis*. Voyons d'abord l'épître :

- 18 *Dla miłości ojczyzny nie taić, nie zmyślać;
Nie koligacie przodków z Turnem, lub Ewandrem,*
20 *Lub, jak dobry Kadłubek, bić się z Alexandrem,*
21 *Wawelskiego się smoka paszczęki wystrzegać...⁸¹*

¹⁸Pour l'amour de la patrie, ne rien taire, ne rien inventer ;/ne pas mettre nos ancêtres en ligne avec Turnus ou Évandrem,²⁰ni, comme le bon Kadłubek, se battre avec Alexandre,²¹ni la mâchoire du dragon de Wawel redouter...

Sources antiques et merveilles médiévales se télescopent dans un discours hybride qui est un *patchwork* où les valeurs prennent le pas sur les faits. Mais s'il ne s'agit pas d'histoire, c'est en revanche pour Krasicki (au contraire de Holberg) un sujet tout prêt pour la *poésie*. Ainsi la *Myszeis* se conclue-t-elle par un hommage au chroniqueur médiéval :

- 113 *Wielki Kadłubku, któż cię wielbić zdoła?
Tyśto nam pierwszy te dziwy objawił.*
115 *I żeś pracował w pocie twego czoła,
Wiek cię potomny będzie błogosławił.
Przebacz, jeżeli Muza zbyt wesota;
Nie dość nauczyć, trzeba, żebyś bawił.
Czyś bajki pisał, czyś prawdę okryślił,*
120 *Wiem, żeś w prostocie ducha twego myślił.*

⁸¹ Ignacy Krasicki, « Do Adama Naruszewicza. O pisaniu historii », *Listy, DIKENZ*, t. I, p. 233.

*A my, którzy te powieści słyszemy,
 Dobrego męża wszyscy wychwalajmy!
 Stawmy autora, z którego bierzemy;
 Gdy wodę pijem, źródło uwieczajmy!*
 125 *Niestusznie wielcy małymi gardzimy.
 To za duchowny obrok wszystkim dajmy:
 Szczęśliwy, kto wdzięk wraz z pożytkiem złączył.*
 128 *Bądźcie łaskawi, jam pracy dokończył.*⁸²

¹¹³Grand Kadłubek, qui saura te rendre hommage ?/Le premier, tu nous a révélé ces merveilles./¹¹⁵Et puisque tu as travaillé à la sueur de ton front,/l'âge suivante te bénira./ Pardonne-moi, si ma Muse a été trop gaie :/ce n'était pas assez d'instruire, il fallait que tu divertisses./Que tu aies écrit des fables, ou que tu aies dévoilé la vérité,/120je sais que tu n'entendais que la simplicité de ton âme./Et nous, qui avons écouté ces histoires,/louons tous ce brave homme !/Célébrons l'auteur auquel nous empruntons ;/quand nous buvons de l'eau, couronnons la source !/125C'est à tort que nous autres grands méprisons les petits./Donnons-le à tous comme nourriture spirituelle :/heureux, qui a joint l'agréable à l'utile./128Soyez aimables ; moi, j'ai fini mon ouvrage.

Comme les sources de Hans Mickelsen, Kadłubek mérite des louanges. C'est un travailleur acharné (« *w pocie twego czota* »), une âme simple et bénie (« *w prostocie ducha twego* ») : en somme, un auteur vertueux dont l'ouvrage constitue une « nourriture spirituelle [*duchowny obrok*] ».

L'œuvre de Kadłubek mêle l'utile à l'agréable : elle respecte en cela le principe horacien fondamental des belles-lettres à l'époque moderne. (« *wdzięk wraz z pożytkiem złączył* »). Cependant, autant chez Krasicki ce mélange – dont on a vu qu'il recouvre en grande partie celui des énoncés sérieux avec les énoncés non-sérieux – est *délibéré*, autant il est peut-être, chez Kadłubek, involontaire. Le récit de ce dernier est en effet intrinsèquement merveilleux : comme les romans médiévaux, il est tissu de « merveilles [*te dziwy*] ». Comme la lectrice de Pope, Krasicki lecteur hésite entre deux extrêmes herméneutiques : les « fables [*bajki*] » de la fiction merveilleuse, ou la « vérité [*prawdę*] » historique, pour incroyable qu'elle soit. L'alternative est évidemment feinte (ce *sont* des merveilles, le poète en convient lui-même), mais elle permet d'inscrire la chronique de Kadłubek dans un système où le plaisir poétique et l'instruction morale sont en concurrence, qui est celui du *miscere utile dulci*.

*

⁸² *Poematy*, pp. 138-139.

Krasicki s'adresse ainsi à Maître Vincent en le tutoyant par-delà les siècles, sur le ton de complicité qu'on a avec un collègue : vois-tu, il faut divertir aussi... (« *Nie dość nauczyć, trzeba, żebyś bawił.* ») En ce sens, Kadłubek a fait œuvre poétique au sens aristotélo-horacien que promeut le classicisme stanislavien. Il mérite donc d'être l'objet d'une imitation raisonnée qui lui vaille une gloire légitime : c'est une source vive, qui nourrit encore la poésie contemporaine. Sa gloire, pour être rétrospective, n'en est pas moins méritée.

4. VERS L'USAGE DES ÉPOPÉES

L'épopée est-elle un récit historique ? Oui, mais un récit historique mixte. Il y a du vrai dedans, mais aussi du faux ; entre les deux se niche le possible, c'est-à-dire le vraisemblable : ce que l'on peut légitimement supposer. Le rapport de nos poètes à la factualité décrit cependant un arc théorique extrêmement large. Voltaire est au plus proche de l'histoire : si l'épopée a une valeur exemplaire, la fiction historique ne peut que s'inscrire dans le continuum encyclopédique et moral du lecteur. Son poème s'écarte peu de la vérité, se contentant généralement d'omettre – mais c'est trop peu, pour des lecteurs aristotéliens. Holberg lui est un poète lucianesque qui écrit un roman en forme d'épopée : une authentique histoire comique, dont l'irréalité joyeuse n'a d'égale que la force de ses protestations d'historicité. Pope, quoique suivant le déroulement de l'incident que Caryl lui a proposé comme sujet, le surfictionnalise dans son épître dédicatoire, et nie toute ressemblance entre l'action du poème et le vécu : mais ce n'est, à la faveur du paradoxe, que pour renvoyer la lectrice vers la leçon morale de l'allégorie. Enfin Krasicki semble hésiter à considérer Kadłubek comme une source historique, mais peu fiable, ou déjà poétique, et en cela louable. Peu importe, au fond : le chroniqueur médiéval lui fournit un sujet d'épopée tout prêt, puisqu'il mêle déjà la fable à la vérité. Poète malgré lui, Kadłubek n'en est pas moins louable au nom d'un principe de plaisir porté par la Muse (trop) joyeuse, qui porte le *dulce* horacien au-dessus de l'*utile* – sans pour autant annuler la portée morale du texte.



La question qui émerge, après ces réflexions sur la fictionalité de l'épopée, est celle de leur *usage*. L'épopée, dans la théorie aristotélienne, n'a pas le rôle de transmettre des faits, mais de révéler des possibles. Plus que commémoration, elle est réactivation du passé. Elle a quelque chose en moins que l'histoire (la prétention au vrai historique), mais quelque

chose en plus (la fonction heuristique du vrai poétique). Mais comme l'a senti André Dacier, cette fonction n'existe qu'en lien non seulement avec le possible, mais aussi avec ce qui en a le moins l'apparence : le merveilleux.

CHAPITRE 12

Morales de l'épopée : usages de l'allégorie

Sur les rapports entre l'épopée et l'apologue au 18^e siècle, et la notion d'exemplarité épique.

On voit la fable régner également dans ce deux poèmes. Car qu'est-ce que la fable ? C'est un discours inventé pour former les mœurs par des instructions déguisées sous l'allégorie d'une action.*

Dans sa préface à l'*Odyssée* (1716), Anne Dacier parle des poèmes homériques comme régis par la « fable ». Par là elle n'entend pas, « dans un sens collectif [...] toutes les fables de l'antiquité païenne », c'est-à-dire ce que Blackwell et Holberg appellent déjà la *mythologie* ; mais elle n'entend pas non plus « le sujet, l'argument d'un poème épique », c'est-à-dire le *μῦθος* aristotélicien. Ce qu'elle définit est l'*apologue* comme genre littéraire : une « chose feinte, et inventée pour instruire, ou pour divertir » – une « fable morale » comme sont « les fables d'Ésope, de Phèdre¹ ».

Cela peut d'abord surprendre. S'il existe un débat sur ce qu'entend Despréaux quand il affirme que « la poésie épique/se soutient par la fable », on s'accordera facilement à dire qu'il n'y a ici « pas un mot sur l'allégorie comme matrice de l'épopée² ». Anne Dacier, au contraire, superpose les deux genres de l'apologue et de l'épopée, le petit devenant la matrice du grand. Elle est en cela l'héritière directe du *Traité* de Le Bossu, dont elle suit de très près le chapitre VI du livre premier, « De la fable », et où Le Bossu assimilait la fable

* Anne Dacier, « Préface » in Homère, *L'Odyssée*, trad. Anne Dacier, Paris, Rigaud, 1716, t. I, p. xi.

¹ Académie (1694), article « Fable ».

² Philippe Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 112.

aristotélicienne à la fable ésopique. Voici la version qu'en donne Anne Dacier dans la préface à sa traduction de *l'Odyssée* :

Il y a trois sortes de fables. Les raisonnables, où l'on fait parler les dieux et les hommes. Les morales, où l'on fait parler les bêtes et les plantes mêmes. Et les mixtes qui tiennent des deux.

Le fond du poème épique est une fable comme toutes les autres, c'est une fable de la première espèce, une fable raisonnable, mais, qui ne laisse pas de pouvoir descendre dans la seconde, car dans *l'Iliade* Homère a fait parler un cheval d'Achille, non seulement pour orner son poème d'un incident miraculeux, mais encore pour mieux marquer par cet incident la nature de la fable, et pour faire entendre que par le droit qu'elle donne, un poète a la liberté de faire parler les brutes mêmes.³

Les « instructions » seraient, en termes lafontainiens, « l'âme » de la fable (la « moralité »), et l'« action » qui est le support de l'allégorie, le « corps » (la « fable » proprement dite, le conte)⁴. Le deuxième paragraphe présente une typologie dérivée de celle d'Aphthonius d'Antioche⁵, dont le principal avantage est ici de rappeler que, si le genre de la fable est avant tout animalier, il permet l'intervention des dieux et des hommes. Si les apologues sont essentiellement des « fables morales », c'est peut-être parce que d'autres genres poétiques, comme l'épopée, remplissent la catégorie des « fables raisonnables ».

La prédiction de Xanthe, le cheval d'Achille, au chant XIX de *l'Iliade* devient ainsi non seulement un manifestation du merveilleux (un « incident miraculeux »), mais un marqueur générique : les animaux parlent dans les fables, et si Xanthe est un cheval qui parle (pour exprimer une loi morale : l'inéluctabilité du destin), alors le texte homérique doit être une fable (« mixte », puisqu'elle associe des hommes et des dieux à des animaux).

Ce genre d'indices est cependant circonstanciel. La théorie d'Anne Dacier s'illustre surtout dans la puissance de la réduction à l'apologue de l'épopée : la fable de *l'Iliade* (son « sujet » ou son « argument ») est un apologue, c'est-à-dire une fable allégorique qui illustre une leçon générale. La théorie, pour sérieuse qu'elle soit, repose sur un jeu de mots, et Anne Dacier joue sur les deux acceptions du mot pour transformer *l'Iliade* en apologue :

³ Anne Dacier, « Préface » in Homère, *L'Odyssée*, *op. cit.*, p. xi.

⁴ Jean de La Fontaine, « Préface », *Fables*, éd. Marc Fumaroli, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1985, p. 9.

⁵ Aphthonius d'Antioche (fl. c. 350), *Progymnasmata*. Cette typologie fait au 18^e siècle l'objet d'une critique dans le troisième traité de la fable de Gotthold Ephraim Lessing, par exemple : cf. Gotthold Ephraim Lessing, *Traité sur la fable* suivi des *Fables*, éd. Nicolas Rialland, Paris, Vrin, « Bibliothèque des idées », 2008, pp. 69-70.

Pour faire voir que la fable du poème épique est la même que toutes les autres fables. Comparons par exemple la fable de l'*Iliade* avec une fable d'Ésope. Homère veut enseigner dans l'*Iliade* cette grande vérité que la mésintelligence ruine les affaires d'un parti, et que la bonne intelligence les rétablit. Pour cet effet voici ce qu'il feint : *deux chefs d'une même armée se querellent, l'ennemi profite de leur dissension et remporte sur leur parti de grands avantages ; les deux chefs se raccommodent , et étant réunis, ils chassent leur ennemi commun et remportent enfin la Victoire.* Voilà la fable de l'*Iliade*. C'est une action générale. Le poète, après en avoir dressé le plan, la met ensuite sous les noms qu'il lui plaît, non de gens du commun, mais des plus grands personnages, d'Achille, d'Agamemnon, etc. C'est la même chose que la fable d'Ésope : *deux chiens qui veillaient à la garde d'un troupeau se querellent, le loup vient, profite de leur querelle et enlève beaucoup de moutons ; les deux chiens se réconcilient et se réunissent contre le loup, ils se défont de cet ennemi.*⁶

La démonstration est directement empruntée au *Traité du poème épique* de Le Bossu⁷ (chez qui elle s'appuyait sur une comparaison textuelle plus fouillée). Par « action générale », il faut entendre un schéma narratif totalement détaché des personnages, qui ne viennent que dans un second temps pour incarner la fable (quand le poète « remet les noms »). Cette action générale illustre un énoncé gnomique (une « grande vérité ») qui est essentiellement une maxime politique, laquelle est en retour la morale de la fable des deux chiens (qui n'est pas une leçon d'économie pastorale, mais bien aussi une allégorie politique).

Ce genre de dispositif herméneutique est sans doute contestable ; son plus grand défaut est qu'il résume la composition épique à une *amplificatio* d'un propos extrêmement simple, et qu'il est douteux qu'une opération de ce genre puisse s'effectuer *sans reste*⁸. Mais on peut aussi douter que l'épopée n'ait *aucune* fonction éthique (ce que semblait suggérer Fontenelle), et en ce sens le dispositif de Le Bossu et Anne Dacier, quoique réducteur, repose sur une intuition juste : il est peu probable qu'un poème de ce genre n'ait *aucune* utilité – même si le *docere* horacien semble pris ici dans le sens trop étroit d'une connaissance propositionnelle qui assimile le poète épique à un moraliste.

⁶ Homère, *L'Odyssée*, trad. Anne Dacier, Paris, Rigaud, 1716, t. I, p. xiii.

⁷ René Le Bossu, « Chapitre IX. Comparaison de la fable de l'*Iliade* avec celle d'Ésope », *Traité du poème épique*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Musier, 1708, pp. 51-56.

⁸ Sur la question du résumé de l'épopée, cf. Sophie Rabau, « La méthode d'Achille (et celle d'Homère) », *Quinze (brèves) rencontre avec Homère*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 2012, pp. 112-124. On peut par ailleurs douter que même l'interprétation d'un apologue poétique puisse s'interpréter de manière aussi univoque, sans reste : sur le cas paradigmatique des *Fables* de La Fontaine, cf. Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, P.U. de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 2003.

Ce propos tend à faire de la fable la clef de voûte de l'« architexte » : une matrice de la composition comme de l'interprétation des textes, qui ont tous quelque chose *en commun* avec la fable :

Le poème épique est donc un discours en vers, inventé pour former les mœurs par des instructions déguisées sous l'allégorie d'une action générale et des plus grands personnages. Cette définition embrasse ce qu'il a de commun avec la fable proprement dite, et ce qu'il a de particulier.⁹

L'argument est une défense indéniablement cohérente de l'utilité morale de la poésie ; mais en jouant sur les mots (les diverses acception de *μύθος* ou *fable*), elle entretient aussi une certaine confusion taxinomique entre les genres narratifs qui aura certaines conséquences plus tard dans le siècle. La principale est que le p. Batteux visera à clarifier cette situation en proposant une nouvelle « progression » dans la poésie de récit qui sorte de la simple logique quantitative qui fait de l'épopée une amplification d'une fable, ou de la fable la réduction possible de tout récit. Une autre conséquence sera qu'Ignacy Krasicki aura du mal à se retrouver dans les sens de la *fable*, ce qui se sentira dans sa définition de la vraisemblance.



En reformulant fidèlement les arguments allégoristes du p. Le Bossu, Anne Dacier est délibérément intempestive : comme le relève Larry Norman, elle a bien conscience d'aller contre le goût de « [son] siècle », qui « méprise ces voiles et ces ombres, et n'estime que ce qui est ample et clair¹⁰ ». Il s'agit cependant pour elle d'un jugement de fait : les poèmes d'Homère sont allégoriques, et si le public de ses traductions veut vraiment pouvoir « goûter Homère¹¹ », il lui est nécessaire de se rendre capable de goûter l'allégorie.

D'abord dispositif de lecture, cette allégorèse de l'épopée continue par ailleurs à faire norme parmi les poètes au 18^e siècle : ainsi le poète de *Minorque* considère-t-il en 1756 comme un signe de son inscription dans le « goût épique » que « toute la fiction de [son] second chant [soit] allégorique. Il est très vrai que tous les Minorquins se sont soumis

⁹ Anne Dacier, « Préface » in Homère, *L'Odyssée*, op. cit., p. xii.

¹⁰ Anne Dacier, « Préface » in Homère, *L'Iliade d'Homère*, nouvelle édition, trad. Anne Dacier, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1712, t. I, p. viii ; cf. Larry F. Norman, « Classicisme et herméneutique : un paradoxe ? », *Fabula-LhT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », février 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/14/norman.html>, page consultée le 8 avril 2018, §10.

¹¹ Anne Dacier, « Préface » in Homère, *L'Odyssée*, op. cit., p. lxxxxi.

d'eux-mêmes et avec plaisir à la domination française¹² ». L'intervention merveilleuse du dieu de l'Amour, patron de la France galante, est ainsi présentée comme la traduction merveilleuse d'une action réelle qui délivre une leçon politique : les Français, « aimables conquérants », ont gagné en douceur, laquelle vaut mieux que la sinistre oppression des Anglais.



Si l'épopée est une grande fable, elle devient un genre à « interprétation transcendante obligatoire¹³ » : par-delà la factualité de l'histoire ou le plaisir de la forme, il existe un « plus haut sens » qui n'est pas forcément incertain, mais *retardé* en tous cas par la fiction. Comment nos poètes, qui sont aussi des théoriciens de l'épopée, pensent-ils le programme herméneutique de leur poème ?

1. LA « FABLE » DE L'ÉPOPÉE COMME APOLOGUE : USAGES ET MÉSUSAGES DE L'ALLÉGORIE

Jean de La Fontaine (1621-1695) était sans doute conscient du continuum qui existe entre les différentes espèces de poésie de récit. La dédicace « À Monseigneur le Dauphin » des *Fables choisies et mises en vers* (1668) joue délibérément sur la superposition du registre bas de la fable et du registre haut de l'épopée :

- 1 Je chante les héros dont Ésope est le père,
Troupe de qui l'histoire, encor que mensongère,
Contient des vérités qui servent de leçons.
Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons ;
- 5 Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes.
Je me sers d'animaux pour instruire les hommes.
Illustre rejeton d'un prince aimé des cieux,
Sur qui le monde entier a maintenant les yeux,
Et qui, faisant fléchir les plus superbes têtes,
- 10 Comptera désormais ses jours par des conquêtes,
Quelque autre te dira d'une plus forte voix
Les faits de tes aïeux et les vertus des rois.
Je vais t'entretenir de moindres aventures,

¹² Anon., « Préface », *Minorque conquise, poème héroïque, en quatre chants*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1756, pp. i-ii.

¹³ Marc Escola, *op. cit.*, pp. 63, 68.

- Te tracer en ces vers de légères peintures ;
 15 Et si de t'agréer je n'emporte le prix,
 16 J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris.¹⁴

Le premier alexandrin (mètre épique) transpose le *cano* virgilien (premier hémistiche) dans le monde des fables (second hémistiche). Le récit poétique que « chante » La Fontaine est une « histoire », ce qui renvoie au substrat historique qui peut sous-tendre l'épopée (et constitue une autre zone de friction générique). Que cette histoire soit « mensongère » renforce plus qu'elle ne l'annule la possibilité qu'il s'agisse d'une épopée, laquelle est une *fiction* poétique. Ce qui est en jeu est le *registre* : délaissant le registre h ro co-historique qui consisterait à dire au prince « les faits de [ses] aïeux », La Fontaine se situe plus bas sur l'échelle d'échelle du récit poétique : si l'aventure est une composante générique de l'épopée, celles-ci sont « moindres ».

Plus loin dans ce premier recueil des fables se trouve même un quasi-* pyllion* : « Le combat des rats et des belettes » (VI, 6). Il est certes difficile de considérer comme *vraiment*  pique cinquante-six heptasyllabes, même si La Fontaine y reprend les noms des capitaines « souriquois » (v. 21) de la *Batrachomymachie*, Psicarpax et M ridarpax (v. 24), et forge un nouveau nom sur leur modèle (Artapax, v. 23). On remarquera que là aussi, l'opposition de la grandeur et de la médiocrité est en jeu :

- 49 Une tête empanach e
 50 N'est pas petit embarras ;
 Le trop superbe équipage
 Peut souvent en un passage
 Causer du retardement.
 Les petits en toute affaire
 55 Esquivent fort aisément ;
 56 Les grands ne le peuvent faire.¹⁵

Les allusions à l'épopée dans le titre, l'intertexte et le vocabulaire de la fable sert une morale qui identifie les mérites d'une basse condition. Le but ici n'est pas de savoir si c'est là le genre de morale que l'on peut attendre de l'épopée ou non, mais plutôt de constater qu'un poème (même petit) qui parle de la guerre peut difficilement ne pas emprunter à l'épopée, et que corrélativement, le genre de problème que traite cette fable est de ceux que l'épopée pose aussi régulièrement.

¹⁴ Jean de La Fontaine, «   Monseigneur le Dauphin », *Fables, op. cit.*, p. 25.

¹⁵ Idem, p. 216.

Si La Fontaine a traité la parenté de la fable et de l'épopée avec humour, en soulignant de manière revendicatrice de la disproportion des deux genres, il a ce faisant contribué à faire que la fable devienne un parent générique viable de l'épopée, en donnant à l'apologue les lettres de noblesse qui lui vaudront une incroyable floraison dans l'Europe du 18^e siècle¹⁶. Cela soulève deux problèmes. Dans quelle mesure ce type de contiguïté générique est-elle inhérente au genre épique ? Une réflexion morale sur la grandeur ou la médiocrité (morale, sociale ou autre) peut-elle simplement être évitée ? Et si elle doit exister, à qui, du poète ou de son public, appartient cette réflexion ? Le poète épique tire-t-il, comme La Fontaine, une conclusion morale quelconque des combats qu'il chante, ou bien est-ce là une opération herméneutique qui appartient à son lecteur et qui ne procède qu'indirectement de l'intention poétique ?

1.1. La tradition allégorique est-elle une lectrice trop bénévole ? (Fontenelle, 1683)

Dans le cinquième dialogue des morts de Fontenelle¹⁷, Ésope aux enfers rencontre Homère. Le poète épique trouve admirables « toutes les fables » que le Phrygien vient de lui réciter :

Il faut que vous ayez beaucoup d'art pour déguiser ainsi en petits contes moraux les instructions les plus importantes que la morale puisse donner, et pour couvrir vos pensées sous des images aussi justes et familières que celles-là.¹⁸

Le lecteur de Fontenelle le Moderne saisit déjà la critique de la lecture allégorique de l'épopée : certes, Homère (comme Ésope) a « beaucoup d'art » ; mais ses ouvrages sont tout sauf « petits », et « ces dieux qui s'estropient les uns les autres », « ce foudroyant Jupiter qui, dans une assemblée de divinités, menace Junon de la battre¹⁹ », etc., sont tout sauf « des images aussi justes et familières », et absolument pas morales.

¹⁶ Cf. Jean-Noël Pascal, *Les successeurs de La Fontaine au siècle des Lumières*, New York, Peter Long Publishing, « Eighteenth century French intellectual history » (vol. 3), 1995 ; *La Fontaine et la tradition européenne de la fable (2)*. Actes de Château-Thierry (16-18 juin 1989), *Le Fablier*, n° 2, 1990.

¹⁷ Pour une lecture alternative de ce dialogue des morts, cf. Cf. Sophie Rabau, « Hélas ! Point du tout : de l'illisibilité d'Homère », *Quinze (brèves) rencontre avec Homère*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 2012, pp. 92-111.

¹⁸ Bernard le Bouyer de Fontenelle, *Nouveaux Dialogues des morts*, éd. Jean Dagen, Paris, Marcel Didier, 1971, p. 139.

¹⁹ Idem, pp. 142-143.

Homère s'étonne qu'Ésope lui retourne le compliment comme à quelqu'un qui « [aurait] si bien entendu » « cet art²⁰ » – soit, celui des fables. D'où vient que l'*Iliade* aurait un sens allégorique ? Homère avait bien pressenti que « de certaines gens ne manqueraient point d'entendre finesse où [il n'en aurait] point entendu » ; et s'en remettant à l'excessive bienveillance de ces lecteurs allégoristes, il a « débit[é] des fables, en attendant l'allégorie²¹ ». Ésope s'étonnant de la « hardiesse » d'Homère de « se reposer sur [ses] lecteurs de mettre des allégories dans [ses] poèmes²² » emploie probablement ce dernier mot au sens absolu (*i.e.* comme *épopée*), souligne l'opposition *générique* avec ses propres « apologues²³ ». On peut aimer l'*Iliade* sans allégorie, par une forme de plaisir de la fiction, car « l'esprit humain et le faux sympathisent extrêmement » ; les « fables » (au sens large de *fictions*) « pourront bien plaire, sans contenir aucune vérité²⁴ » (que celle-ci consiste en « un sens moral » ou « physique²⁵ »). L'allégorie est la production d'un *lector benevolentior*, et inversement, dit Homère,

quand je me fusse tué à imaginer des fables allégoriques, il aurait bien pu arriver que la plupart des gens auraient pris la fable comme une chose qui n'eût point trop été hors d'apparence, et auraient laissé là l'allégorie.²⁶

C'est, d'ailleurs, ce qui s'est passé avec les Grecs aux temps homériques (même si l'allégorisme semble les avoir vite rattrapés, puisque Ésope peut affirmer que « les savants de [son] temps²⁷ » étaient déjà enclins à ce genre de lectures).

Dans la conversation imaginaire du fabuliste et de l'aède se joue à la fois une définition générique (apologue contre poème héroïque) et une réflexion sur l'herméneutique. Est-il légitime de voir des allégories là où il n'existe pas de *marquage* générique (comme des animaux doués de parole) ? Inversement, la fiction peut-elle être motivée dans la modernité sans que l'édification (*l'utile* horacien) double le plaisir de

²⁰ Idem, p. 140.

²¹ Idem, pp. 141-142.

²² Ibid. ; nous soulignons.

²³ Idem, p. 144.

²⁴ Idem, p. 143.

²⁵ Idem, p. 141.

²⁶ Idem, p. 144.

²⁷ Idem, p. 140.

l'imagination (le *dulce*) ? On verra ici que le refus fontenellien de l'herméneutique du récit est assez largement partagé au 18^e siècle ; de manière générale, l'*interprétation* n'est pas un problème que l'on se pose beaucoup en contexte classique – et c'est sans doute un héritage de Modernes comme Fontenelle, dans la mesure où l'idée du sens allégorique appartient surtout aux critiques Anciens (Le Bossu ou Anne Dacier), et ne séduit déjà plus du tout le père Batteux, qui pourtant est animé par un désir de synthèse de l'esprit philosophique et de la critique philologique.

Le texte de Fontenelle suggère par ailleurs une dernière question, qui rappellera la querelle d'Homère. Fontenelle met dans la bouche d'Homère une proposition délibérément non aristotélicienne :

Ainsi le vrai a besoin d'emprunter la figure du faux pour être agréablement reçu dans l'esprit humain ; mais le faux y entre bien sous sa propre figure, car c'est le lieu de sa naissance et sa demeure ordinaire, et le vrai y est étranger.²⁸

Aristote suggérerait que le public a une tendance au paralogisme, et que le vrai accrédite le faux. Ce que suggère Homère ici est que l'allégorisme consiste à considérer plutôt que le faux accrédite le vrai (puisque les vérités morales ne sauraient être transmises autrement que sous l'apparence du mensonge de la fiction). L'être humain aurait donc un penchant pour le *faux*, dont la poésie serait la preuve matérielle. Ce faisant, Fontenelle reformule le problème de la moralité de la littérature d'invention, cher aux Modernes.

1.2. Poésie de récit et valeur éthique de la littérature (Batteux, 1752)

Charles Batteux, quoique hériter de l'approche rationalisante du classicisme français, n'apprécie pas le dogmatisme de Le Bossu, et en particulier pas l'idée que la « fable » de l'épopée soit une *fable* au sens de l'apologue : l'« instruction enveloppée » lui semble d'ailleurs une des choses qui préviennent la jeunesse en défaveur de l'épopée. La réduction *générique* à la fable lui semble une confusion d'espèces différentes au sein de la catégorie de la poésie narrative, qu'il divise « en trois articles, dont le premier aura pour objet l'apologue ; le second la poésie pastorale ; et le troisième la poésie épique ». Si, ce faisant, « la gradation du simple au composé, du facile au difficile, du petit au grand sera

²⁸ Idem, pp. 143-144.

observée²⁹ », c'est bien que l'épopée est *quelque chose de plus* que l'apologue – une *forme complexe* et totalisante qui, si elle peut contenir des traits d'apologue ou de pastorale, ne aurait en tous cas s'y réduire.

L'idée que l'épopée serait le développement d'une fable est difficilement compatible avec l'idée même d'une forme complexe, et il n'est guère surprenant que Batteux développe longuement dans le *Cours* que « l'action de l'épopée n'est point essentiellement allégorique³⁰ ». Étant donnée l'étendue de l'épopée, il est légitime de supposer qu'elle contient plus qu'une simple maxime :

À quoi bon feindre pendant quinze mille vers, pour nous apprendre que les Grecs divisés sont moins fort que réunis ? C'est-à-dire, que deux sont moins forts que quatre [...] Le faisceau du vieillard mourant nous eut appris [cette] vérité en quatre lignes [...]. Il faut donc supposé un objet plus proportionné à un si grand travail.³¹

L'épopée constituerait une fable assez peu efficace si elle n'avait pour but *que* d'illustrer une vérité morale comme « toute puissance est faible, à moins que d'être unie » : on ferait mieux, à ce sujet, d'écouter « l'esclave de Phrygie », dont la leçon est plus brève.

Que considérer l'épopée comme une fable soit une herméneutique peu efficace qui évacue une partie des mérites propres du poète épique n'implique en revanche pas qu'une lecture morale de l'épopée soit invalide : « on peut tirer de l'action épique une maxime de morale ». En revanche,

cela n'est point particulier à cette espèce d'action ; puisqu'en général, cela est vrai de toute action humaine, quelle qu'elle soit. Il n'y en a aucune qui n'ait sa règle, à laquelle l'analyse peut la ramener comme à son principe. Telle bonne action a été récompensée : telle mauvaise action a été punie ; donc il faut faire le bien, et éviter le mal : voilà la morale qui sort.³²

Si l'épopée est réductible par l'« analyse » morale à des « principes » éthiques, c'est à sa nature mimétique qu'elle le doit : elle imite des actions humaines qui sont, par définition, l'objet de la morale même. En ce sens, « toutes les histoires, bien ou mal faites, sont autant de traités de morale » : par nature, la fiction *peut* être le support d'une réflexion morale ; le

²⁹ CBL (1751), t. I, p. 214.

³⁰ CBL (1751), t. II, pp. 67-86.

³¹ Idem, pp. 70-71. Le « faisceau du vieillard mourant » a été traité par La Fontaine dans « Le Vieillard et ses enfants » (IV, 18), dont il tire la morale suivante : « Toute puissance est faible, à moins que d'être unie » (*Fables, op. cit.*, pp. 246-249).

³² CBL (1751), p. 69.

talent du poète ou le genre dans lequel il opère ne sont pas des paramètres pertinents de cette évaluation.

Mais alors, « à quoi bon feindre³³ » ? En effet, la théorie allégorique de Le Bossu et d'Anne Dacier avait le mérite de justifier très économiquement le profit moral du mensonge fictionnel (la *feinte*). Si, pour Batteux, toute action est le support potentiel d'une réflexion morale, la fiction est certes défendue en général, mais la valeur particulière de l'épopée risque de s'en trouver atténuée. Pour parer à cet inconvénient, Batteux développe un discours sur le caractère exemplaire de l'épopée.

C'est pour mettre devant les yeux, des exemples d'une perfection telle qu'on ne la trouve point dans les exemples réels de la société, ou de l'histoire. C'est pour trouver occasion de montrer que les ressorts d'une action, dressée pour cet effet, les principes de la religion, de la société, du gouvernement et de ceux pour qui on fait le poème ; c'est pour peindre, en traits libres, les mœurs, les usages des peuples dans la paix, dans la guerre ; pour faire connaître parfaitement ce que c'est que l'homme, ses passions, ses vices, sa grandeur, sa faiblesse. Voilà pourquoi on feint dans l'épopée. Est-il une action dans l'histoire qui puisse porter tant de choses réunies ? Les tableaux de l'histoire sont à peine des ébauches ; ceux de la philosophie sont secs et décharnés ; il fallait la poésie pour peindre en grand ces objets, et y mettre de la force et de la vie. Voilà pourquoi on feint, et non pour noyer un océan dans une maxime commune.³⁴

Les personnages de l'épopée sont, littéralement, « plus grands que la vie » : les licences que le poète a le droit de prendre vis-à-vis de l'histoire, le merveilleux, etc., tout concourt à faire de l'épopée un récit exemplaire (qui fait connaître l'homme) et totalisant (qui peint les usages), et donc un support privilégié de la réflexion morale. Mais cette analyse dépasse de très loin la trivialité des maximes morales proposées par les allégoristes, qui ont mal compris Horace quand il dit « qu'Homère enseignait mieux à bien vivre, que ni Crantor ni Chrysispe » :

Que veut faire entendre Horace ? Sinon que les exemples que présente Homère sont plus frappants, qu'ils laissent une impression plus profonde, que des préceptes arides, des maximes nues...³⁵

C'est en tant que poète épique qu'Homère est supérieur aux moralistes, et non parce qu'il constituerait une espèce plus accomplie de moraliste.

³³ Idem, p. 71.

³⁴ Idem, pp. 71-72.

³⁵ Idem, pp. 72-73.

Fidèle à sa définition de l'épopée comme forme complexe, Batteux souligne que l'art du poète épique est autrement plus élaboré que celui du fabuliste. « La fable d'Ésope n'est autre chose qu'une métaphore, une comparaison³⁶ » ; mais « dira-t-on de même que *l'Iliade*, *l'Énéide* ne sont qu'une métaphore, une comparaison ? Si le p. Le Bossu ne le dit pas, il faut qu'il abandonne son système d'allégorie ». Il y a là deux objections.

La première vise le fait que l'ensemble du récit épique soit subsumé sous une seule *figure* : la comparaison (qui fonde la métaphore ou l'allégorie). L'allégorie est « un voile transparent sous lequel on cache à demi quelque chose que ce soit ». Cette définition très large englobe aussi les *clefs* : Énée, en ce sens, pourrait être allégorique s'il représentait Auguste. Cependant,

cela prouve [seulement] que le poète était excellent artiste, et courtisan délicat. Quand il n'y aurait jamais eu ni Rome, ni Auguste, ni Empire romain, *l'Énéide* en serait-elle moins un poème épique pour nous ?³⁷

Évidemment, s'il n'y avait jamais eu ni Rome, ni Auguste, ni Empire romain, il n'y aurait probablement pas d'*Énéide* ; mais Batteux veut dire que, même si *tout n'était que fiction* (donc détaché de toute référence historique, ce qui condamne *de facto* la lecture à clefs), *l'Énéide* ne cesserait pas d'être un poème épique, tant sur le plan formel que sur celui de son exemplarité morale. Pour qu'il y ait allégorie, il faut qu'il y ait *référence* ; mais cette référence est une conséquence non nécessaire du contexte de composition de l'épopée³⁸. Inversement, si « Achille, Ulysse, Nestor sont des images de caractères, des symboles de valeur, de prudence, en un mot des vices et des vertus allégoriquement personnifiés », il en va de

³⁶ Idem, p. 77.

³⁷ Idem, p. 81.

³⁸ D'où l'on peut supposer que, confronté à l'*heroic fantasy* du 20^e siècle, Batteux ne s'opposerait pas à ce que *The Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien soit considéré comme une épopée à part entière, en dépit du fait que ce récit soit indubitablement complètement imaginaire, et sans qu'il soit besoin d'y voir l'allégorie d'un contexte quelconque. Il n'est même pas nécessaire de considérer que le dénouement de *The Return of the King* traduit *intentionnellement* le conservatisme politique et religieux de son auteur, puisque c'est le propre de *tout* récit d'être porteur de ce genre de valeurs et que c'est plutôt le lecteur qui les formule à partir du texte. De toute évidence, les milieux hippies qui ont été séduits par le monde imaginaire de Tolkien dans l'après-guerre en déduisaient des maximes de morale assez différentes de celles qui réglaient la vie de l'auteur.

même de « tous les hommes qui ont un rôle dans l'histoire³⁹ », car l'histoire « est une leçon donnée aux hommes par l'expérience des siècles passés⁴⁰ ».

La deuxième objection concerne la réduction de l'épopée, à travers la fable, à *un seul sens*. On a déjà vu qu'en rapportant l'épopée à la fable, « le p. Le Bossu ne fait point assez d'honneur aux poètes qu'il veut louer ». Il réduit l'importance des différentes parties du poème, mais surtout, la richesse de son sens :

Homère n'enseignait pas seulement une vérité ; mais il donnait un traité de morale entier et complet. La grandeur de son travail n'en demandait pas moins. Il se serait tourmenté dans quinze mille vers pour enfanter d'une maxime ! Qu'on le dise d'une fable d'Ésope, qui n'est qu'une courte énigme pour exercer un moment la sagacité du lecteur, et l'instruire en l'amusant. Mais porter cette idée dans la sublime architecture d'un poème tel que ceux d'Homère et de Virgile ? Aristote l'aurait dit, qu'on aurait du mal à le croire.⁴¹

Aucune autorité ne pourrait faire admettre une idée aussi contre-intuitive qui, de fait, repose sur une mauvaise lecture d'Aristote. Certes, il faut bien construire une « action générale », mais celle-ci ne procède pas nécessairement, dans l'épopée, d'un principe de morale (ce qui est le cas dans l'« énigme » qu'est la fable) : « on ne voit pas plus de nécessité de songer à la maxime de morale en créant cette action, qu'il n'est nécessaire d'y songer quand on agit réellement, quand on fait une action quelconque ». Encore une fois, c'est parce que l'action du récit est mimétique de l'action réelle qu'elle est susceptible d'une évaluation éthique, et en conséquence « la maxime de morale, si on en veut une, ne manquera pas de s'y trouver sans qu'on l'appelle⁴² ». (Si le lecteur n'est pas forcé d'appeler la maxime, il est en revanche possible qu'il l'apporte lui-même, dans la mesure où il peut être l'auteur de ses jugements moraux ; mais qu'il le fasse ne dit rien de l'*intention* morale de l'auteur : cela permet au mieux d'évaluer son succès).

L'étendue de l'action épique implique qu'elle renferme plusieurs leçons. L'épopée est-elle encore, en ce sens, le support d'une forme de connaissance morale propositionnelle (il y aurait plusieurs maximes) ? Il ne semble pas que le p. Batteux y tienne beaucoup : on aura une maxime « si on en veut une », mais on est apparemment libre de ne pas en vouloir. Face à un modèle d'interprétation transcendante qu'il juge abusif, Batteux pour finir revendique

³⁹ CBL (1751), t. II, p. 82.

⁴⁰ Idem, p. 70.

⁴¹ Idem, pp. 80-81.

⁴² Idem, pp. 79.

pour l'épopée une forme de *dispersion du sens*. Au regard de la question des unités aristotéliennes, c'est potentiellement problématique ; mais on aura du mal à refuser que « rien n'est si difficile que de ramener tant d'actions et de parties à ce but métaphysique ». L'absurdité de ce modèle est démontrée dès qu'on le fait rayonner sur les autres genres poétiques :

Si l'épopée est essentiellement une fable d'Ésope, tout poème, vrai poème, doit avoir la même qualité. La tragédie, la comédie, rien n'aura sa perfection, à moins qu'il n'en résulte une maxime importante. Or combien de tragédies de Corneille, de Racine, des autres poètes, combien de comédies d'Aristophane, de Plaute, de Térence, de Molière, de Régnard, dont on ne peut tirer une seule maxime qui embrasse le tout ? Si on la tire, c'est contrainte, violence, art tout pur.⁴³

En vertu de la connexion établie par Aristote entre les genres narratifs et dramatiques, ce que l'on veut appliquer à l'épopée doit s'appliquer aussi au drame. Mais réduire les œuvres des tragiques ou des comiques, anciens ou modernes, à de simples maximes, c'est faire preuve d'une violence arbitraire et vouloir enclorre le texte sur lui-même en une perfection *artificielle*. Si l'« art tout pur » ressemble à « l'art pour l'art », il est clair que Batteux l'entend en (très) mauvaise part, comme désignant un art coupé de la vie et replié sur la perfection formelle.



Si le genre épique est pour Batteux une catégorie réelle et importante, ce n'est pas pour l'effort artificiel qu'il représente, mais au contraire parce que la forme dans laquelle il permet de couler la *mimèsis* permet de créer une fiction moralement efficace. La réduction à la fable, en ce sens, minimise l'effort du poète, mais aussi celui du lecteur. « Cette idée est triste ; je m'engagerai à lire quinze mille vers, pour voir si telle maxime en résulte exactement ?⁴⁴ »

1.3. Véracité et vraisemblance : conséquences d'un jeu de mots (Krasicki)

A priori, Ignacy Krasicki ne traite pas la fable et l'épopée en lien l'une avec l'autre. Si l'épopée a un lien avec un autre genre poétique, c'est plutôt avec l'ode : cette dernière procède du désir de rendre hommage à la divinité, et l'épopée de celui de rendre hommage

⁴³ Idem, p. 84.

⁴⁴ Ibid.

aux héros humains de la communauté – ce qui glisse, éventuellement, vers l'histoire. Mais de lien avec la fable, point.

Le jeu de mot sur lequel repose, comme le soulignait Batteux, l'assimilation de la fable épique à une fable d'Ésope a pourtant chez Krasicki une conséquence inattendue. En occasionnant un erreur de traduction, il fait de l'apologue chez Krasicki la définition à la fois de la vraisemblance et de l'allégorie – c'est-à-dire l'occasion de définir une herméneutique de la poésie. Dans la mesure où, si Krasicki ne fait pas parler les chevaux, il compose une épopée dont les héros sont des chats et des souris, un détour par sa théorie du récit moral animalier sera utile.

Dans la section traitant « de l'apologue, soit des fables et des contes [*o apologii, albo bajkach i powieściach*] » de *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, la fable se définit par sa brièveté (*krótkość*), sa clarté (*jasność*), et sa capacité à préserver la vérité (*zachowanie prawdy*) :

Bajka powinna być krótką, jasną, i ile można zachować prawdę. Z tego powodu ów wyrok Boala: „iż sama prawda jest konieczną, i miłą, wszędzie być powinna a nawet i w bajce”: będzie zaś, gdy się rzecz i do miejsca, i do czasu, i do rozmawiających, lub czyniących należyte i dogodnie przystosuje. Do miejsca, gdy się na przykład lew, stoń, lub niedźwiedź w puszczy nie wśród miast, lub wsi ukaże; do czasu gdy zamiast krótkiego działania, historia przeciągła opowiadać się nie będzie; do czyniących, lub rozmawiających, gdy się każdego przyrodzenie ściśle się objawi. Lew tym, czym jest, być powinien, mężnym, wspaniałym; stoń roztropnym; wilk żartocznym; lis frantem i zdrajcą.⁴⁵

Une fable doit être courte, claire, et autant que possible, ne pas altérer la vérité. C'est la raison de cet avis de Boileau, que « Rien n'est beau que le vrai ; le vrai seul est aimable, il doit régner partout, et même dans la fable » ; ce qui se vérifiera quand le récit conviendra, avec pertinence et bonheur, à son lieu, à son étendue, et aux discours et aux actes de ses personnages. À son lieu, si par exemple le lion, l'éléphant ou l'ours se trouvent dans une forêt sauvage, et non au milieu des villes ou des villages ; à son étendue, si quand il y a lieu d'une action courte, l'histoire ne traîne pas en longueur ; aux discours et aux actes de ses personnages, si la nature de chacun y transparait exactement. Le lion doit être tel qu'il est : courageux, superbe ; l'éléphant, prudent ; le loup, vorace ; le renard, un finaud et un traître.

La définition de Krasicki n'a, *a priori*, rien de très original. L'« extrême brèveté⁴⁶ » est l'un des mérites formels que La Fontaine reconnaît à Ésope et Phèdre, et l'on sait Krasicki soucieux de l'autorité des modèles antiques ; la clarté consiste à faire de la fable un objet herméneutique relativement transparent (s'il est arrivé à La Fontaine de se dispenser de la moralité, « ce n'a été que dans les endroits où elle n'a pu entrer avec grâce, et où il est aisé

⁴⁵ RiR, pp. 39-40.

⁴⁶ Jean de La Fontaine, *Fables*, op. cit., p. 7.

au lecteur de la suppléer⁴⁷ » – quoi que l'on pense par ailleurs de la sincérité de La Fontaine sur ce chef, c'est une profession de transparence interprétative). Enfin, la force allégorique de l'apologue vient de ce qu'elle naturalise la situation éthique sur laquelle porte sa morale : elle présente le cas moral (applicable aux hommes) comme une fonction du rapport naturel entre les signifiants allégoriques (les animaux qui agissent ou devisent dans le conte).

Cette définition de Krasicki offre des échos certains avec celle de Batteux :

L'action d'une fable doit être une, juste, naturelle et avoir une certaine étendue. Une, c'est-à-dire, que toutes ses parties aboutissent à un même point : dans l'apologue, c'est la morale. Juste, c'est-à-dire signifier directement et avec précision, ce qu'on se propose d'enseigner. Naturelle, c'est-à-dire fondée sur la nature, ou du moins sur l'opinion reçue. La raison est, que notre esprit ne veut être ni embarrassé, ni égaré, ni trompé [...] Enfin elle doit avoir une certaine étendue, c'est-à-dire qu'on doit y distinguer aisément un commencement, un milieu et une fin⁴⁸.

L'unité de la fable, selon Batteux, repose sur son caractère démonstratif, alors que celle de l'épopée ne repose que sur son caractère narratif (c'est l'action elle-même qui génère l'unité) : en ce sens, l'épopée n'est effectivement pas une fable. L'action de la fable est aussi « naturelle », alors que celle de l'épopée est « merveilleuse » : la fable en cela est plus proche de l'histoire (le « récit véritable d'actions naturelles ») que de l'épopée – à ceci près que la fable n'est pas un récit « véritable » : c'est, comme le suggérait La Fontaine, une histoire « mensongère ».

Subsistent deux problèmes. Le premier est d'ordre théorique, et concerne le rapport entre la fable et l'histoire naturelle : il y a une tension entre la conformité revendiquée du genre à la nature (les chats mangent les souris et les loups les agneaux *e.g.*) et son évidente fictionalité (soulignée par La Fontaine : « Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons⁴⁹ ») ; mais puisque l'épopée n'est précisément pas une fable, et que Krasicki semble plus encore que Batteux détacher les deux genres l'un de l'autre, on n'est *a priori* pas obligé de traiter ici ce problème. On ne le ferait effectivement pas si Krasicki ne parlait pas de Boileau, qui n'a jamais discuté l'apologue, dans son développement sur l'exigence de vraisemblance de la fable ; à la faveur d'une erreur de traduction, le grand merveilleux de la Fable et l'histoire naturelle mensongère des fables se rencontrent.

⁴⁷ Idem, p. 9.

⁴⁸ CBL (1751), t. I, p. 224.

⁴⁹ Jean de La Fontaine, « À Monseigneur le Dauphin » (v. 4), *Fables*, *op. cit.*, p. 25.

Zbigniew Goliński avoue sa perplexité devant l'« avis de Boileau [*wyrok Boala*] » rapporté par Krasicki : « *L'art poétique* ne parle pas de la fable⁵⁰ ». Paul Cazin reconnaît le texte d'origine, mais s'étonne de le voir convoqué ici : « Krasicki se réfère à l'arrêt de Boileau qui ne parle pas des fabulistes mais prononce en général que le vrai seul est aimable⁵¹ » :

43 Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable

Il doit régner partout, et même dans la Fable.

45 De toute fiction l'adroite fausseté

46 Ne tend qu'à faire aux yeux briller la vérité⁵².

La « Fable » dont parle Despréaux est la mythologie – que Krasicki désigne généralement par un pluriel collectif : *bajki*, « les fables » (c'est-à-dire les récits mythologiques) ; mais de toute évidence, Krasicki a interprété le passage comme faisant référence au genre de l'apologue. L'apologue se retrouve ainsi lié au merveilleux, composante essentielle de l'épopée. L'apologue devient ainsi le modèle de la sujétion du merveilleux, trait définitoire de l'épopée, à la vraisemblance : une telle lecture généralise l'allégorisme d'une manière qui rappelle Le Bossu.

Le problème est que la fable n'est précisément pas un récit merveilleux, mais naturel. Le fait de faire parler les animaux ou d'interpréter leurs comportements comme des traits de psychologie humaine relève plutôt de ce que l'on pourrait appeler la véracité de la fable : en conservant la nature propre de chacun de ses acteurs (« *każdego przyrodzenie* »), elle moralise certaines observations éthologiques, qui font du lion la figure noble, ou du renard la figure cauteleuse, par excellence. La Fontaine considérait que ce genre de connaissances naturelles était l'un des bénéfices supplémentaires des fables :

Elles ne sont pas seulement morales, elles donnent encore d'autres connaissances. Les propriétés des animaux et leurs divers caractères y sont exprimés ; par conséquent les nôtres aussi, puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables.⁵³

⁵⁰ OoL, p. 83.

⁵¹ Paul Cazin, *Le Prince-archevêque de Varmie, Ignacy Krasicki*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1940, p. 182.

⁵² Nicolas Boileau-Despréaux, « Epître IX », *ÉAPL*, p. 48.

⁵³ Jean de La Fontaine, *Fables*, *op. cit.*, p. 9.

La pertinence éthologique des fables augmente leur valeur didactique parce qu'elle en fait un genre véracé ; à cette véracité zoologique se superpose l'anthropomorphisme revendiqué du fabuliste. L'idée ne s'est pas perdue au 18^e siècle, et la psychologisation de l'éthologie se retrouve souvent chez un naturaliste comme Buffon, qui écrit à propos du lion :

Je pourrais citer ici un grand nombre de faits particuliers, dans lesquels j'avoue que j'ai trouvé quelque exagération, mais qui cependant sont assez fondés pour prouver au moins, par leur réunion, que sa colère est noble, son courage magnanime, son naturel sensible⁵⁴.

À bien des égards, une fable n'est qu'un nouveau « fait particulier », peut-être « exagéré », mais de même nature que ceux que compile le naturaliste.

Si l'on veut éviter de considérer les fables comme un sous-genre de l'histoire naturelle, on rappellera que la fable est pour Batteux « naturelle » en vertu soit de la nature elle-même, soit par la conformité des traits qu'elle rapporte à l'opinion reçue (que cette opinion soit ou non fondée en raison ou en nature)⁵⁵. Il suffit, en ce sens, que les lions et les renards de fiction (constitué par la tradition culturelle, à la fois littéraire et quotidienne, de l'anthropomorphisme) soit nobles ou finauds. Une telle définition ne répugne pas à Lessing, pourtant particulièrement critique vis-à-vis de Batteux :

J'en viens à la véritable raison, ou du moins celle que je regarde comme telle, et qui fait que le fabuliste trouve souvent, pour son intention, les animaux plus commodes que les hommes. Cette raison, je la fais consister dans *l'invariabilité généralement connue des caractères*.⁵⁶

Mais la véracité de la fable, ainsi comprise, n'est pas du tout le genre de vraisemblance dont parle Boileau dans son épître. L'apologue fait appel à la mise en correspondance de deux réalités (une réalité naturelle et une réalité morale), la Fable fait appel à des divinités allégoriques qui sont des fictions ; en ce sens, elles ne sont pas la source heuristique d'une connaissance morale (comme le monde animal l'est dans la fiction de la fable), mais l'allégorie de mécanismes psychologiques ou naturels définis *a priori*. Dans les deux cas, l'« adroite fiction » ne vise bien qu'à « faire aux yeux briller la vérité » ; mais dans un cas, la fiction est un dispositif herméneutique, dans l'autre un ornement. Et à confondre l'un et

⁵⁴ Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière, avec la description du cabinet du Roi*, Paris, Imprimerie Royale, 1749-1788, t. VII, p. 9. Edition numérique en ligne : <http://www.buffon.cnrs.fr>.

⁵⁵ Cette idée, qui n'est pas précisément aristotélicienne, se trouve en revanche chez Cicéron. Cf. Xavier Riu, « La place du vraisemblable dans la littérature grecque », *Pallas*, 91 | 2013, pp. 49-60.

⁵⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *op. cit.*, p. 64.

l'autre, on court le risque de refaire de l'épopée une grande fable – surtout quand ses héros sont des souris.



La confusion de Krasicki entre deux acceptions de *fable* attire cependant l'attention sur le fait qu'au 18^e siècle, malgré les protestations de Fontenelle ou Batteux, l'idée que les fictions les plus merveilleuses ont une véracité profonde reste un fondement du discours critique et de la poétique narrative. Batteux lui-même porte le vers de Despréaux « Rien n'est beau que le vrai » en légende du frontispice des *Quatre poétiques*, où l'on voit « la vérité ou le vrai, objet de arts d'imitation », trôner sur un nuage⁵⁷. Le plus critique, finalement, à cet égard, est Scriblerus, qui en Moderne explique à son lecteur que, concernant « la fable et l'allégorie [*the fable and allegory*] » :

*These you may extract out of the fable afterward, at your leisure. Be sure you strain them sufficiently.*⁵⁸

vous pouvez les tirer après coup de la fable, comme il vous plaira : assurez-vous de les faire suffisamment contournées.

Tirer l'allégorie d'une fable épique (nul jeu de mot chez Scriblerus : la fable n'est que la trame narrative) est toujours une opération *a posteriori* (« *afterwards* »), et demande même le loisir de la réflexion (« *at your leisure* ») pour que le lecteur fixe un plus haut sens du poème qui n'appartient qu'à lui. Ce n'est jamais en poète que l'on fixe le sens allégorique d'un poème : ce genre d'opération est herméneutique par nature et n'appartient pas au point de vue génétique de la poétique.

Scriblerus anticipe ici la critique de Batteux : s'il y a une morale de l'épopée, elle ne se déduit pas de la réduction à un apologue du récit épique ; vouloir le faire, c'est « art tout pur », et l'on ne produit que des discours contournés. Mais il y a là du coup une nouvelle dissonance entre Pope satiriste de la poétique et Pope théoricien, qui parle dans la préface de son *Iliade* de l'« admirable traité de Le Bossu [*Bossu's admirable treatise of the epic poem*] ». C'est un nouveau cas du paradoxe de Pope : le rejet de l'allégorisme systématique comme effort délibéré de *complication* du texte l'oppose à Le Bossu sur un point essentiel. La typologie de la fable proposée dans la préface de l'*Iliade* offre une première réponse : les allégories sont locales ; Pope adhère à une vision de l'allégorisme à la façon d'André Dacier

⁵⁷ « Explication du frontispice », *QP*, t. I, non paginée.

⁵⁸ *APMW*, p. 234.

(le texte d'Homère enveloppe des vérités sous des mensonges), mais pas à celle de Le Bossu (Homère enveloppe une vérité sous un récit). Mais peut-être aussi que la seule théorie possible est, pour Pope, satirique. Si Homère et Aristote ont épuisé le fonds des règles et qu'il ne reste plus à la postérité qu'à les lire pour s'en imprégner, les seules déclarations d'intention possibles sont soit la conformité à ce contenu doxastique (comme dans la préface de *Illiade*), soit sa satire (comme dans le *Peri bathous* ou l'épître introductive de *The Rape of the Lock*).

2. Y A-T-IL UNE MAXIME DANS LA *MYSZEIS* ?

Si Ignacy Krasicki a commencé par être poète épique, il est aussi fabuliste. Sa première pratique de la fable est celle d'un épigrammatiste : le recueil de 1779, *Bajki i przypowieści*, définit une manière que Waław Borowy appelle « *bajka Krasickiego* », *fable-de-Krasicki*. De la même manière que la fable-de-La-Fontaine est reconnaissable à son hétérométrie et à son schéma rimique complexe, la *bajka Krasickiego* compte entre 4 et 18 vers, avec une très grande priorité donnée aux quatrains, sizains et huitains ; toutes sont en *trzynastozgłoskowce* et rimes plates. La pratique de fabuliste de Krasicki n'entretient aucune confusion avec celle de l'épopée : les deux genres, dans les années 1770, sont fermement distincts stylistiquement⁵⁹.

Pourtant, la *Myszeis* est largement une fable. Si elle prend son argument chez Kadłubek, elle entretient aussi des liens thématiques évidents avec deux fables contemporaines parues dans le périodique *Zabawy przyjemne i pożyteczne* ayant pour thème des assemblées de souris⁶⁰. L'une, anonyme, « *Sejm myszy* [La Diète des souris] » (2 juillet 1774), est une adaptation très amplifiée du « Conseil tenu par les rats » de La Fontaine (II, 2), qui s'étend sur 171 tridécasyllabes et constitue ainsi un morceau qui se rapproche de la manière épique des derniers livres des *Fables*. Les papiers de Krasicki contiennent par ailleurs une entrée qui décrit la *Myszeis* en ces termes : « *Pieśń I. W podziale natury myszy upośledzone małością i bojaźliwym umysłem zgromadzają się na radę pod Kruszwicą, mowy ich* [Chant I. Dans le partage de la nature, les souris ont reçu une petite taille et un esprit

⁵⁹ Le second recueil des *Bajki nowe* introduira des formats plus longs (jusqu'à 84 vers) ainsi que l'hétérométrie.

⁶⁰ Ludwik Bernacki, *Ignacego Krasickiego Myszeida z podobizną*, Lwów, Ossolineum, 1925, pp. 9-14.

craintif. Elles se rassemblent en conseil à Kruszwica ; leurs discours]⁶¹ ». L'épopée, ainsi décrite, est bien une fable qui repose sur un trait d'histoire naturelle (« *podział natury* »). Cependant le « fort turbulent conseil des rats et des souris [*rada szczurów i myszy bardzo burzliwa*]⁶² », est dans la version publiée de la *Myszeis* déplacé à Gnesne (plutôt que Kruszwica) et au chant II (plutôt qu'au chant premier). Ludwik Bernacki y voit la preuve de l'existence de deux états de l'épopée, suivant une suggestion de lecture de Dmochowski :

*Niektórzy mniemali, że Myszeis jest poematem zupełnie alegorycznym: że pod imionami Gryzomira, Gryzandra, Rominagrobisa, Mruczysława, Filusia, Syrowinda, ukryte były pewne osoby. Ale próżne ich były usiłowania w znalezieniu klucza do tej alegorii. Atoli podobna do prawdy, że poema to było w początku pisane w celu satyrycznym: potem odmienił myśl autor, i zrobił je czystą igraszką wesolego dowcipu.*⁶³

Certains ont supposé que la *Myszeis* est un poème essentiellement allégorique, et que les noms de Gryzomir, Gryzander, Raminagrobis, Mruczysław, Filuś, Syrowind dissimulaient des personnes précises. Mais leurs efforts pour trouver la clef de cette allégorie ont été vains. Cependant il est vraisemblable que ce poème ait d'abord été écrit dans un but satirique : l'auteur a ensuite changé d'idée, et en a fait le pur amusement d'esprit joyeux.

Pour Dmochowski, l'alternative est entre une lecture à clef (impossible à reconstituer) et le triomphe d'un principe de pur plaisir. Cette solution de lecture, qu'il présente en 1801 comme la seule encore possible, donne cependant l'impression d'un renoncement à la profondeur du sens, d'autant que l'illusion de la gratuité est quelque chose contre quoi La Fontaine met avec insistance son lecteur en garde.

Maciej Parkitny a critiqué de manière très convaincante l'idée des deux états de la *Myszeis*, et celle d'un changement de projet en cours de rédaction⁶⁴. Il semble pourtant difficile de renoncer à l'idée que Krasicki, qui fait de la fable le modèle de la véracité poétique, ait composé une épopée à *fable*. En choisissant des souris pour héros, Krasicki « marque la nature de la fable » et « fait entendre que par le droit qu'elle donne, un poète a la liberté de faire parler les brutes mêmes ». La source de la fable du poème n'est pas seulement un événement, mais un *texte* – la chronique de Wincenty Kadłubek – sur lequel Krasicki se livre à une amplification qui rapproche son processus créateur de celui que

⁶¹ Texte et reproduction du manuscrit dans Ludwik Bernacki, *op. cit.*, pp. 6-7.

⁶² Argument du chant par Dmochowski : *Poematy*, p. 361.

⁶³ Franciszek Xawery Dmochowski, « Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego » [12 décembre 1801] in *DIKENZ*, t. I, pp. xxvi-xvii.

⁶⁴ Maciej Parkitny, « O genezie "Myszeidy" Ignacego Krasickiego », *Pamiętnik Literacki*, 89/1, 1998, pp. 51-67.

décrit Anne Dacier (un peu de matière morale devient une épopée). Il faut chercher dans le texte tel qu'il est l'appui d'une telle lecture.

2.1. La thématization de la fable dans l'épopée

Le chant V s'ouvre, comme tous les autres, par une prise de parole directe du poète. Cette fois-ci, il rappelle à son lecteur en quoi consiste réellement les fables (*bajki*) :

- v, 1 *Bajka częstokroć sens moralny mieści,
Stąd Ezop bazarz sprawiedliwie słynie.
Złe czyni, który gardzi przypowieści,
Smaczny to owoc, choć w podłej tupinie.*
- v, 5 *Dźwięk słów wybornych uszy tylko pieści,
Jeśli z nich zdatna nauka nie płynie;
Natenczas blaskiem czczym tylko jaśnieją,
I na kształt próchna świecą, a nie grzeją.*
- Czas zacząć powieść o skutku przegranej,*
- v, 10 *I gonić myszę pierzbające z pola.⁶⁵*

¹La fable souvent contient un sens moral,/de là la juste célébrité d'Ésope le fabuliste./Il fait mal, celui qui méprise les contes,/le fruit est goûteux, quoique dans une triste enveloppe.⁵Le son de mots choisis ne fait que caresser l'oreille/si n'en découle pas une juste instruction ;/ alors elles luisent seulement dans un bref éclair,/ et comme le bois pourri, brillent sans réchauffer.//Il est temps de commencer le récit des effets de la défaite,¹⁰et de courir après les souris qui fuient le pré.

Le poète épique s'appuie sur l'autorité d'Ésope pour définir un *bon* lecteur (celui qui ne méprise pas les fables et une bonne lecture (la poésie n'est pas qu'un plaisir musical qui « caresse l'oreille [*uszy tylko pieści*] »). La substance morale est la chair du fruit (l'« âme » de la fable) dont le récit (le « corps ») n'est que l'enveloppe (« *podła tupinia* ») – ici d'autant plus « médiocre » par son objet : les souris (qui sont aussi, faut-il le rappeler, des acteurs privilégiés de l'apologue).

Les vv. 9-10 opèrent le passage de la morale métatextuelle de la première strophe vers le récit poétique par une concrétisation graduelle du propos. Ainsi, au v. 9, vient le moment d'aborder un « récit [*powieść*] » (donc un *cas* concret), mais celui-ci est désigné par la situation abstraite dont il est l'exemplification : « les effets de la défaite [*o skutku przegranej*] ». Le v. 10 ne contient plus que des termes concrets : les « souris [*myszy*] », le champ de bataille (*pole*), et le verbe « *gonić* [pourchasser, talonner] ». Ce dernier est le

⁶⁵ *Poematy*, p. 115.

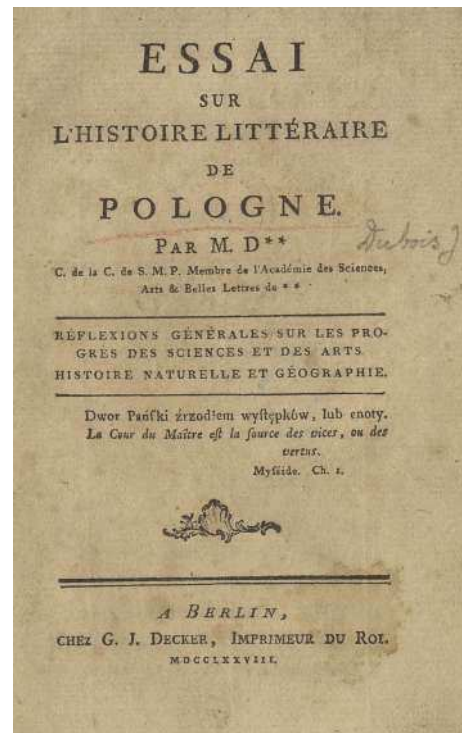
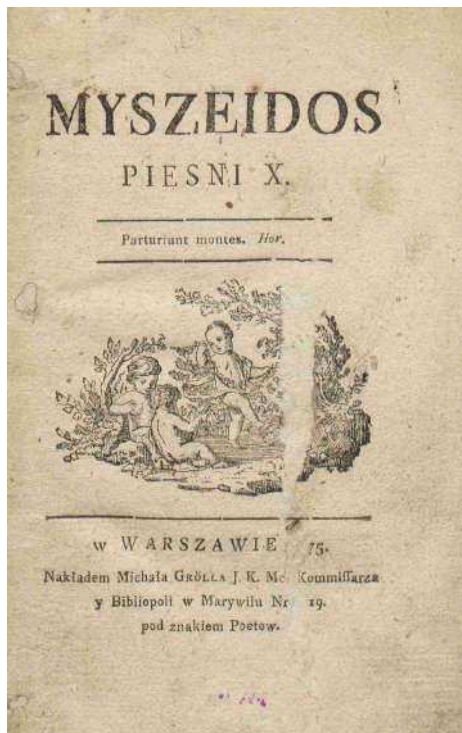
support d'une métalepse, par laquelle le poète associe ses lecteurs à l'action d'aussi près que possible : nous sommes sur les talons des souris en déroute, comme absorbés par le récit.

Ces dix vers constituent une descente depuis de considérations générales qui surplombent le texte (la première strophe décrit une morale de l'art : l'énonciation poétique n'est pas un plaisir gratuit) jusqu'au plus près de l'action du récit. Mais en quoi l'un illustre-t-il l'autre ? Le chant ne révèle aucune *clef* du texte, et la morale de la première strophe est une invitation à découvrir un plus haut sens au récit qui n'a aucun lien évident avec « les effets de la défaite ». En d'autres termes, le développement sur le pouvoir des fables n'a pas de *suite* : il est à la fois défense de la non-gratuité de la poésie et en soi particulièrement gratuit.

Si le lecteur est absorbé dans le poème, c'est au prix de la continuité d'une réflexion générique que le poète laisse en suspens. La possibilité (ou la nécessité) d'une lecture morale du texte appelle une lecture en profondeur que sa lettre dément. Le lecteur de l'épopée est ainsi confronté à un choix entre le modèle herméneutique qui l'arrête, et le plaisir continu du récit qui l'entraîne (à la suite des souris). Mais n'est-ce pas un choix entre la surface (*lupinia*) et le fruit (*owoc*) que le lecteur ne peut faire que dans les termes qui ont été posés par le poète ? Le récit continue sans lien avec la moralité introductive du chant, mais la modalité de la lecture de ce récit ne pourra qu'être une de celles prévues par le poète. Est ainsi thématifiée la tension entre le superficiel et le tectonique dans l'épopée, dont le poète malgré sa posture de moraliste délègue la résolution à son lecteur.

2.2. Épigraphes et maximes (Krasicki, 1775 ; Dubois de Jancigny, 1779)

Sur la page de titre de l'édition *princeps* de la *Myszeis* (Gröll, 1775) figure une épigraphe. Centrée sous le titre, en romaine entre deux filets, c'est une très courte citation de l'art poétique d'Horace (v. 139) : « *Parturiunt montes. Hor.* ». Cette devise est d'abord un appel à la mémoire du lecteur : quand les montagnes sont en travail, une souris ridicule naît (« *ridiculus mus nascitur* »). La citation est évidemment à propos, puisque la même page. *Holbergi modo*, Krasicki suggère avec autodérision que son poème est un exercice de style consistant à faire dix chants épiques sur les souris, c'est-à-dire à écrire sur rien (ou pas grand'chose) : une bagatelle ou, en termes horaciens, « *versus inopes rerum, nugæque canoræ*



.....
 Pages de titre de l'édition *principes* de la *Myszeis* (Varzawa, Gröll, 1775), et de l'*Essai* sur l'histoire littéraire de Pologne de Jean-Baptiste Dubois de Jancigny (Berlin, 1778). Source : Biblioteka narodowa, Polona.pl

[de beaux vers vides de choses, et des riens bien écrits]⁶⁶ ». L'à-propos de la citation vient évidemment de ce que les souris, comparant chez Horace, sont le sujet littéral du poème : l'épigraphe semble s'imposer d'elle-même pour un poète qui ose « nommer sur le Parnasse le rebut des animaux⁶⁷ ». Si morale d'ensemble il y a, elle est, en ce sens, *architextuelle* et ludique.

Qu'en pense Dubois de Jancigny, l'auteur de l'*Essai sur l'histoire littéraire de Pologne* (1778) et d'une traduction perdue de la *Myszeis* ? Selon lui, le poème se caractérise « par cet art d'instruire en amusant que le Vieillard de Ferney a rendu le caractère distinctif du dix-huitième siècle⁶⁸ », soit par une pratique une version voltairienne l'impératif horacien *miscere utile dulci*. Dubois relaie ici l'*éthos* du poète-narrateur de la *Myszeis*, qui revendique l'utilité morale de son ouvrage, quoiqu'il se plaise à la rendre énigmatique ; et si le caractère

⁶⁶ Horace, *Ars poetica* (v. 322) ; QP, t. I, l. I, p. 49.

⁶⁷ *Poematy*, p. 368 (autotraduction française de Krasicki).

⁶⁸ Jean-Baptiste Dubois de Jancigny, *Essai sur l'histoire littéraire de Pologne*, Berlin, Decker, 1778, pp. 2-3.

diffus des interprétations proposées par le texte renvoie à la technique lafontainienne de l'apologue, le pessimisme souriant de Krasicki a, effectivement, quelque chose de voltairien.

Dubois dépasse cependant le suspense moral qui accompagne la posture du poète et suggère une morale possible de la *Myszeis*. En effet, il en extrait du poème l'épigraphe (ch. I, v. 81) qu'il porte sur la page de titre de son propre ouvrage :

Dwór pański źródłem występków, lub cnoty.

La cour du maître est la source des vices, ou des vertus.⁶⁹

Dubois extrait du poème qu'il a traduit une sentence morale. Il renforce ainsi le plaidoyer en faveur des lettres polonaises de son *Essai*, mais suggère aussi le genre d'interprétation politique qu'il tire de sa lecture. Celle-ci est cohérente avec l'image qu'il renvoie de Stanislas Auguste, dédicataire de l'ouvrage, qui est à la Pologne « ce que François I^{er} a été pour la France⁷⁰ » : un souverain exemplaire. Mais elle résume aussi assez bien le poème, qui se clôt sur la mort du mauvais roi Popiel que tente de sauver un ancien sénateur du royaume, disgracié pour sa franchise, mais loyal malgré tout. Le vers sélectionné par Dubois est, en ce sens, un très bon candidat au statut de « maxime de moral » sous-tendant la *fable* de la *Myszeis*.



Les épigraphes de Krasicki et Dubois illustrent deux pôles : le poète se moque de lui-même, et propose que la composition épique est un jeu littéraire ; son lecteur enthousiaste, est déterminé à voir dans le poème plus qu'une « satire ingénieuse », mais réellement un « poème épique⁷¹ », et en tire donc une leçon politique. L'un adopte un point de vue (excessivement) formel, l'autre, tout en louant la forme, esquisse un point de vue herméneutique. L'oscillation entre ces deux points de vue est finalement peut-être ce qui rapproche le plus les lectures de la *Myszeis* de celle des *Fables* de La Fontaine, qui sont autant des variations sur une forme et un matériaux traditionnels que des textes moraux. En ce sens, la *Myszeis* peut être à la fois *nuga canora* et un poème héroïque. Ces épigraphes

⁶⁹ S'agit-il d'un extrait de sa propre traduction ? La phrase de Dubois se décompose en un décasyllabe et demi, avec rejet des « vertus » : « La cour du maître | est la source des vices, || Ou des vertus. | ... ». Le décasyllabe français est un vers « burlesque » (c'est par exemple celui de la *Pucelle* de Voltaire) comme un équivalent roman de l'hendécasyllabe polonais (lui-même équivalent des décasyllabes italiens).

⁷⁰ Idem (épître dédicatoire à Stanislas Auguste non paginée).

⁷¹ Idem, p. 3.

sont, dans le cadre d'une archéologie du lisible, des traces paradigmatiques de la lisibilité classique : Krasicki relie son poème à une tradition qu'il contredit plaisamment ; Dubois justifie sa lecture en actualisant un potentiel moral du texte. À chaque fois (comme c'était plus haut le cas avec « le vrai seul est aimable »), la citation détachée relie le texte épique à la fois à la bibliothèque du passé et à l'immédiateté du présent. Si l'épigraphe définit en quelques mots un programme de lecture du livre qu'elle orne, le texte recontextualise aussi l'épigraphe et fait rayonner la tradition dans le présent. La réduction à l'apologue de l'épopée n'est pas qu'un dispositif allégorique vide : c'est une manière d'inscrire l'épopée moderne dans la République littéraire.

3. SATIRE ET ALLÉGORIE DANS L'ÉPOPÉE

The Rape of the Lock et *Peder Paars* sont des poèmes satiriques : ils visent des situations concrètes qu'ils caricaturent et dénoncent par différents moyens. Si la satire est un moyen de corriger les mœurs, c'est qu'elle est liée à une approche morale ; mais cette morale n'est pas forcément réductible à une *fable*. On se posera d'abord la question de savoir s'il y a une maxime dans le *Lock* – ce à quoi la réponse montre que la généralisation épique à l'œuvre dans le poème est porteuse de valeurs un peu phalocrates pour lesquelles un lecteur du 21^e siècle a du mal à éprouver de la sympathie. Inversement, Holberg (ou plutôt Just Justensen) construit l'apologie de la satire de *Peder Paars* en défendant, justement, sa *généralité*.

3.1. La diplomatie allégorique du *Lock*

Le poème de Pope est « le dû de Caryll » : c'est une commande, et un poème à clef. Pope en le composant ne « remet pas les noms » sur une fable abstraite, comme le préconise Aristote. Tout au contraire, il remonte d'un cas effectif dans lequel son ouvrage a une fonction diplomatique (« *putting an end, by this piece of ridicule, to a quarrel that was risen between two noble families* [mettre fin, par une pièce satirique, à la querelle entre deux nobles familles]⁷² ») et reconstitue, autour de ces circonstances particulières, une fable générale. La morale du poème est là directement liée à la question de son efficacité en contexte.

⁷² Alexander Pope, *The Works of Alexander Pope Esq.*, éd. William Warburton, London, Millar-Tonson-Lintot-Bathurst, 1757, t. I, n. (a) p. 167.

3.1.1. Une fable misogynne ? La lecture de Johnson

Le poème de Pope s'inscrit dans des circonstances particulières dont il n'est pas seulement la description, mais où il a aussi une finalité diplomatique : le poème « burlesque [*ludicrous*] » devait permettre de terminer par un éclat de rire une amère dissension. C'est tout l'intérêt de la fictionalisation opérée par Pope dans l'épître à Arabella Fermore : l'allégorie permet au texte de mettre l'événement à distance, et par le décalage de la *mimésis* d'en apprécier le ridicule et de le dépasser par un rire cathartique. Quant à savoir si l'objectif moral immédiat du *Lock* a été atteint et que de dispositif a fonctionné, une certaine tradition admet dès le 18^e siècle que ce fut le cas. Johnson cependant est plus mesuré :

The event is said to have been such as was desired; the pacification and diversion of all to whom it related, except Sir George Browne, who complained with some bitterness that, in the character of Sir Plume, he was made to talk nonsense. Whether all this be true, I have some doubt; for at Paris, a few years ago, a niece of Mrs. Fermor, who presided in an English convent, mentioned Pope's work with very little gratitude, rather as an insult than an honour; and she may be supposed to have inherited the opinion of her family.⁷³

L'issue, dit-on, fut celle qu'on espérait : l'apaisement et la distraction de tous ceux à qui il touchait, à l'exception de Sir George Browne, qui se plaignit un peu amèrement que, sous les traits de Sir Plume, on lui faisait dire des absurdités. J'ai quelque doute sur la véracité de cela : car il y a quelques années à Paris, une nièce de Mrs Fermor, supérieure d'un couvent anglais, parla de l'œuvre de Pope avec très peu gratitude comme d'une insulte plutôt que d'un honneur ; et l'on pu supposer qu'elle tenait cette opinion de sa famille.

Le poète a-t-il pacifié son monde ? Pas George Browne, mais ce n'était pas vraiment l'objet du poème de toute façon (Sir Plume, champion de Belinda, est un personnage secondaire). Mais son discours peu flatteur au chant IV (vv. 121-130) est un trait de satire qui n'est pas essentiellement différent de ceux que Pope dirige contre le Baron ou Belinda elle-même, et s'il s'est indigné, les autres ont aussi pu le faire.

Le cas de Plume/Browne révèle un conflit entre le général et le particulier. La diplomatie poétique que Caryll demande à Pope d'orchestrer est une diplomatie particulière, liée aux circonstances de l'événement. La fable et la maxime du poème généralisent la portée du récit : ce faisant, le poème devient une satire générale qui jouit des privilèges de la fiction, et notamment du droit de forcer le trait pour mieux faire sentir sa portée gnomique. Et celle-ci, à en croire Johnson, est intrinsèquement peu flatteuse pour les femmes en général :

⁷³ Samuel Johnson, « Pope », *The Lives of the Most Eminent English Poets*, éd. Roger Lonsdale, Oxford, Clarendon Press, 2006, t. IV, pp. 9-10.

The purpose of the poet is, as he tells us, to laugh at "the little unguarded follies of the female sex". It is therefore without justice that Dennis charges The Rape of the Lock with the want of a moral, and for that reason sets it below The Lutrin, which exposes the pride and discord of the clergy. Perhaps neither Pope nor Boileau has made the world much better than he found it; but if they had both succeeded, it were easy to tell who would have deserved most from public gratitude. The freaks, and humours, and spleen, and vanity of women, as they embroil families in discord and fill houses with disquiet, do more to obstruct the happiness of life in a year than the ambition of the clergy in many centuries.⁷⁴

Le but du poète, comme il nous le dit, est de rire des « petites folies imprudentes du beau sexe ». Il est donc totalement injuste de la part de Dennis d'avoir accusé le *Lock* de ne pas avoir de morale, et pour cette raison de l'avoir mis sous le *Lutrin* de Boileau, qui dévoile la fierté et les dissensions du clergé. Peut-être ni Pope, ni Boileau n'ont-ils laissé le monde meilleur qu'ils ne l'ont trouvé ; mais à supposer qu'ils aient réussi, il est facile de dire lequel aurait davantage mérité la gratitude publique. Les éclats, les humeurs, la mélancolie et la vanité des femmes, parce qu'elles introduisent la discorde dans les familles et le désordre dans les foyers, font plus en un an contre la joie de vivre que les ambitions du clergé en plusieurs siècles.

Sur un ton catégorique, le Dr Johnson affirme qu'un poème qui dénoncerait les désordres domestiques serait bien plus utile qu'un poème qui rétablirait la dignité de l'état ecclésiastique. Il y a là une échelle de valeurs profondément bourgeoise, les « *noble families* » du poème, qui s'affrontent au palais royal de Hampton Court devenant le symbole des petits malheurs domestiquent qui accablent les chefs de famille : la généralisation opérée par le poème lui permet de passer les barrières de classe. Le dédain avec lequel Johnson propose de traiter l'attentat sur la personne d'Arabella (circonstance particulière) et la misogynie dont le poème devient, dans sa lecture, le support (morale générale) passent assez mal aujourd'hui, et le lecteur du 21^e siècle pourra être tenté de dire qu'il vaudrait mieux, à ce tarif, que John Dennis (1658-1734) ait eu raison et qu'il n'y ait effectivement pas de morale dans le poème. Pourtant la misogynie de Johnson, indépendamment de l'acrimonie notoire de son caractère particulier, est aussi d'époque, et ses arguments sont recevables.

3.1.2. L'épilogue du Lock : une morale des vanités

De manière générale, Pope traducteur d'Homère manifeste sans aucune ambiguïté son attachement aux lectures allégoristes de l'épopée ; il semble peu probable qu'un poète qu'on a vu si soucieux de la forme (par l'expansion merveilleuse de l'action) ait renoncé à unifier le propos de son poème autour d'une leçon exemplaire qui constituerait la réduction morale du poème. En dénonçant « *the freaks, and humours, and spleen, and vanity* », Johnson

⁷⁴ Idem, pp. 71-72.

renvoie assez clairement le lecteur au chant IV, où le gnome Umbriel (« *a dusky, melancholy sprite* », v. 13) visite la Mélancolie en ses sombres cavernes. Là, il apostrophe la déesse :

iv, 57 ... *Hail wayward Queen!*
 Who rule the sex to fifty from fifteen,
 Parent of vapours and of female wit,
 iv, 60 *Who give th' hysteric or poetic fit,*
 On various tempers act by various ways,
 Make some take physic, others scribble plays;
 Who cause the proud their visits to delay,
 And send the godly in a pet, to pray.
 iv, 65 *A Nymph there is, that all thy pow'r disdain,*
 iv, 66 *And thousands more in equal mirth maintain.⁷⁵*

⁵⁷« Salut, souveraine récalcitrante !/qui gouverne le sexe de quinze ans jusqu'à cinquante,/mère des vapeurs et de femmes beaux esprits,/60qui accorde l'enthousiasme, ou l'hystérie,/et agit de diverses manières sur les tempéraments des femmes,/fais prendre des potions aux unes, aux autres écrire des drames ;/qui fait retarder leurs visites aux frères,/et envoie en un instant les dévotes à la prière./65Il y a une Nymphé dont toute ta puissance est oublieuse,/66et des centaines d'autres qu'elle maintient tout aussi heureuses... »

Quoique Belinda soit l'exception (une femme qui n'est pas soumise aux aléas du *spleen*), l'incident de la boucle de cheveux va la soumettre à l'empire de la Mélancolie, qui est l'état normal de son sexe. À travers Belinda, c'est toute une petite société féminine qui est touchée : l'héroïne est l'astre autour duquel gravite le monde du poème, qui du fait de sa mélancolie va se déchaîner dans la bataille du chant V. Mais que le *spleen* de Belinda soit passager ne rend pas le portrait de la gent féminine en général plus flatteur. L'allégorie se poursuit quand Mélancolie remet à Uriel une outre « *like that where once Ulysses held the winds* », qui contient toute la force des « poumons féminins [*female lungs*] » : « *sighs, sobs, an passions, and the war of tongues* ». Force est de constater que Johnson ne prête pas entièrement sa misogynie à Pope ; et si le tableau des passions féminines réinvestit ouvertement tous les *topoi* sur l'hystérie, ce n'est guère pour les traiter avec ironie.

Comme toute fable, le *Lock* a une moralité. Celle-ci est contenue dans un épilogue adressé directement à Belinda/Arabella dans les dix derniers vers du poème :

v, 101 *Then cease, bright Nymph! to mourn the ravished hair*
 Which adds new glory to the shining sphere!
 Not all the tresses that fair head can boast,
 Shall draw such envy as the lock you lost.

⁷⁵ APMW, pp. 92-93.

v, 145 *For, after all the murders of your eye,
When, after millions slain, yourself shall die;
When those fair suns shall set, as set they must,
And all those tresses shall be laid in dust;
This lock, the Muse shall consecrate to fame,*
v, 150 *And 'midst the stars inscribe Belinda's name.*

¹⁴¹Alors cesse, belle Nymphe ! de pleurer la boucle enlevée/qui ajoute à la gloire de la sphère étoilée !/Toutes les tresses qui orneront les têtes des belles/n'attireront pas autant de jalousie que la boucle que tu perdis./¹⁴⁵Car après tous les meurtres de tes yeux,/quand, après avoir abattu des millions, tu mourras toi-même ;/quand ces beaux soleils se coucheront, comme ils doivent le faire,/et que toutes ces tresses seront redevenues poussière ;/cette boucle, la Muse pour l'éternité la consacra,/150et parmi les étoiles inscrira le nom de Belinda.

Après la bataille finale, la boucle est perdue : le Baron, sommé de la restituer, ne l'a plus. Le poète affirme qu'elle s'est élevée au ciel, accompagnée par les sylphes : l'événement est ainsi à la fois insignifiant (le *corpus delicti* est déjà perdu) et magnifié (par la promesse d'une forme d'immortalité).

Ce double discours se construit à travers deux intertextes. D'une part, il s'agit d'un morale de la vanité (*et omnia vanitas*) nourrie par une topique baroque. L'emprunt à la topique lyrique (les yeux de la belle sont des soleils qui tuent) introduit le thème de la mort, perçu sous l'angle érotique (la longue carrière de « meurtres [*murders*] » amoureux) : en flattant la vanité d'Arabella, Pope suggère aussi qu'elle a simplement été victime de son succès. Ce thème est ensuite repris littéralement (« *yourself shall die* »), dans une évocation crue de la mortalité et de la décomposition des corps (« *laid in dust* »), qui évoque autant la séduction que le fatalisme baroque (Ronsard ou John Donne ayant beaucoup joué de cette association).

D'autre part, la mortalité est compensée par la gloire poétique, dans une parodie de la fin des *Métamorphoses* d'Ovide.

xv, 875 *parte tamen meliore mei super alta perennis*
xv, 876 *astra ferar; nomenque erit indelebile nostrum*⁷⁶

Le meilleur de moi-même sera transporté, inaltérable,/très haut par-delà les étoiles et mon nom ne s'effacera pas.

La boucle enlevée et élevée au ciel est l'*optima pars* de Belinda, celle qui inscrit son nom parmi les étoiles. Le poète et son objet se confondent dans l'aspiration à l'immortalité

⁷⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Danièle Robert, Arles, Actes Sud, « Thesaurus », 2001, pp. 640-641.

symbolique de la postérité. Grâce à la Muse du poète, cette boucle ravie et perdue est maintenant le brin de cheveu le plus célèbre de l'histoire (ce qui n'est pas loin d'être vrai : on ne se souvient guère aujourd'hui de la belle Arabella Fermore que parce qu'elle est aussi Belinda). La composition du poème a ainsi une valeur performative : du simple fait d'exister, il transforme l'insignifiant en noble, et le cheveu en poésie ; par une sorte d'alchimie (l'image n'est pas malvenue dans un texte rosicrucien), la boucle se transmute et devient le poème même qui l'arbore dans son titre, le *signum* de la gloire poétique.



La morale conclusive du *Lock* n'informe pas de manière transcendante la lecture du poème : c'est une morale poétique et métatextuelle, qui renvoie très classiquement à la topique de la gloire littéraire qui survit au corps des hommes. En ce sens, le poème n'a pas besoin d'une maxime pour être efficace : il suffit qu'il existe pour transposer le conflit du champ social au champ poétique, et faire de l'humiliation de la jeune femme un titre de gloire. C'est exactement le sens du poème « *To Belinda, on the Rape of the Lock* », où Arabella est comparée à Hélène et Lucrèce, et la boucle à la Toison d'or. Le même motif de l'immortalité poétique est repris dans ce poème :

- 25 *But would your charms to distant times extend,
Let Jervas paint them, and let Pope commend;
Who censure most, more precious hairs would loose,*
28 *To have the Rape recorded by his Muse.*⁷⁷

Mais si vous voulez que vos charmes survivent en des temps éloignés, laissez Jervas les peindre, et Pope les louer ; les plus âpres censeurs perdraient des cheveux plus précieux, pour que sa muse chante l'attentat !

La poésie est ici une solution à un problème de la vie, dont l'efficacité est étonnamment confirmée par l'histoire. Pour le reste, l'interprétation morale du poème est une affaire locale ; et si l'on peut considérer que Johnson est trop littéral, on ne voit pas très bien comment on pourrait lui donner tort.



On ne reviendra pas longuement sur Holberg : la proposition de *Peder Paars* démontre suffisamment que le poème a bien une fable allégorique (une morale de l'endurance). Celle-ci, par ailleurs, découle moins d'un épisode particulier qu'elle ne fournit au récit une raison

⁷⁷ APMW, p. 101.

toujours valable de se poursuivre : tout nouveau rebondissement est l'occasion d'éprouver l'endurance du personnage. L'utilité morale du poème fait l'objet d'une défense dans la préface de Just Justesen, qui place l'auteur au nombre des *otiosi homines* que sont Molière, Cervantes, Socrate et Platon : des représentants de l'*otium studiosum*, dont le loisir a fait progresser l'humanité. C'est là un éloge de la satire comme vecteur de progrès social.

Holberg, sous le masque du critique Justesen, esquisse à cette occasion un parallèle de *Peder Paars* et du *Lutrin*, qui donne la préférence à l'auteur danois : alors que le poète français « s'est emparé d'une matière particulière et a fait une comédie sur un évêque de Paris et les chanoines de Notre-Dame, ce qui est chose délicate à faire chez les papistes [*Jå har den første derimod foretaget sig en partikulær materie og gør ligesom en komedie over bispen i Paris og chanoines de Notre-Dame, som er en delikat ting at røre ved i pavedømmet*]⁷⁸ », le satiriste danois, lui, a visé des ridicules généraux, et n'est ainsi quasiment plus un satiriste : « *min mening er derfor at jo mere generaliter man moraliserer, jo mindre kan det kaldes satire* [à mon avis, plus on moralise dans le général, moins cela peut être appelé une satire] ». Pour se défendre contre les ennemis de son poème, Holberg nie donc l'existence d'une clef quelconque ; mais cette généralité du poème le rend d'autant plus applicable universellement. Moins qu'une satire, *Peder Paars* est donc, selon son défenseur, une fable.

4. ÉPOPÉE ET EXEMPLARITÉ HISTORIQUE

Et Voltaire ? La *Henriade* n'a pas de fable, ne serait-ce que parce qu'elle n'est pas d'abord une forme : c'est une œuvre d'enthousiasme proche de l'histoire, et la théorie épique de Voltaire ne laisse pas de place à l'allégorie. Cependant le récit tout entier est investi d'une valeur politique exemplaire, qui n'a cependant rien d'allégorique. Fidèle à un projet poétique qui maximise la référentialité de son texte, Voltaire y adopte une *transparence* morale qu'il promet dans l'épître dédicatoire à la reine Caroline :

*Your Majesty will find in this book bold impartial truths, morality unstained with superstition, a spirit of liberty, equally abhorrent of rebellion and of tyranny, the rights of kings always asserted, and those of mankind never laid aside.*⁷⁹

⁷⁸ LHS : « Just Justensens betænkning over Peder Paarses historie », *Peder Paars, poema heroi-comicum, tredje edition* (1720), p. 6v.

⁷⁹ Voltaire, « To the Queen », OCV, t. 2, p. 295 ; traduction par Desfontaines : p. 329.

Votre Majesté trouvera dans ce livre des vérités bien grandes et bien importantes : la morale à l'abri de la superstition ; l'esprit de liberté également éloigné de la révolte et de l'oppression ; les droits des rois toujours assurés, et ceux du peuple toujours défendus.

Mais moins que l'illustration par un récit particulier d'une vérité générale, la *Henriade* est l'exhibition d'un cas historique exemplaire. Charles XII ressemblait à Achille, Henri IV a quelque parenté morale avec George I :

*The same spirit, in which it is written, gave me the confidence to offer it tho the virtuous consort of a king who, among so many crowned heads, enjoys almost alone the inestimable honour of ruling a free nation, a king who makes his power consist in being beloved, and his glory in being just.*⁸⁰

Le même esprit dans lequel il est écrit me fait prendre la liberté de l'offrir à la vertueuse épouse d'un roi qui, parmi tant de têtes couronnées, jouit presque seul de l'honneur, sans prix, de gouverner une nation libre, d'un roi qui fait consister son pouvoir à être aimé, et sa gloire à être juste.⁸¹

L'épopée et l'histoire s'informent réciproquement : de roi historique, Henri IV devient héros épique, et du poème son exemple rejaillit sur la couronne d'Angleterre. La dédicace ne fait en ce sens que confirmer la lettre du poème : le voyage de Henri IV en Angleterre (en vertu des privilèges de la poésie sur le chronisme) donne au poète l'occasion au chant I de faire l'éloge du parlementarisme, et de proposer une leçon politique dont la transparence se dispense d'allégorie :

i, 313 Aux murs de Westminster on voit paraître ensemble
Trois pouvoirs étonnés du nœud qui les rassemble,
i, 315 Les députés du peuple, et les grands, et le roi,
Divisés d'intérêt, réunis par la loi ;
Tous trois membres sacrés de ce corps invincible,
Dangereux à lui-même, à ses voisins terrible ;
Heureux lorsque le peuple, instruit dans son devoir,
i, 320 Respecte, autant qu'il doit, le souverain pouvoir !
Plus heureux lorsqu'un roi, doux, juste, et politique,
i, 322 Respecte, autant qu'il doit, la liberté publique !⁸²

Voltaire décrit assez exactement la constitution anglaise (*the Crown in Parliament*) dans un vibrant éloge du *rule of law* explicitement présenté comme le contraire de l'absolutisme. Le libéralisme sincère de Voltaire le rend lyrique (phrases nominales et exclamatives), mais

⁸⁰ Idem, p. 296 ; p. 329.

⁸¹ *Commentaire*, pp. 43-44.

⁸² OCV, t. 2, p. 382.

surtout didactique : en ce sens, son poème est bien « plus historique qu'un autre ». Des critiques comme Batteux et Krasicki n'ont jamais prétendu que l'histoire n'avait pas de valeur exemplaire : ils insistent simplement sur le fait que l'épopée doit être plus qu'un récit historique. Un indice qui tendrait à donner raison à ces critiques est la désignation de ce passage dans l'argument du premier chant : « Description de l'Angleterre et de son gouvernement ». À cela s'ajoute que la *Henriade* propose une vision actualisante de l'Angleterre élizabéthaine, comme le souligne La Beaumelle le souligne :

L'Auteur peint dans tout ce morceau l'Angleterre d'aujourd'hui ; mais ce n'est point celle-là que je veux connaître. Quelque étendu que soit le droit du poète épique sur les faits, il ne peut les déguiser à ce point, sur-tout quand ils sont si connus et si récents : *famam sequere*.

En d'autres termes, Voltaire manque au *costume*, en faisant l'éloge du parlementarisme de l'Angleterre d'après la Restauration à la Renaissance ; il n'est, en ce sens, pas assez historique.



Vue sous cet angle, la *Henriade* est profondément didactique, et les principes qu'y défend Voltaire sont, par ailleurs, déjà ceux qui feront sa célébrité comme philosophe de la tolérance et promoteur du constitutionalisme. Malgré les critiques qui lui sont adressées et l'inconfort de sa position théorique (entre revendication d'aristotélo-compatibilité et désir d'innovation et d'historicité), la force de proposition politique et morale de la *Henriade* est indéniable. Le travail de configuration historique de Voltaire veut voir dans Henri IV un précurseur de la monarchie constitutionnelle, et la meilleure preuve qu'il y est en partie parvenu vient de Pologne. En 1797, Élisabeth Vigée-Lebrun peint le portrait de Stanislas-Auguste en Henri IV⁸³. L'image du roi de la tolérance, lié par Voltaire au constitutionalisme moderne, est frappante superposée aux traits du dernier roi de Pologne, malheureux promulgateur de la première constitution européenne (sur le modèle américain, s'entend) : c'est à la fois un portrait costumé et familier, et une pièce empreinte de la nostalgie des espoirs déçus d'un monarque voltairien.

⁸³ Cf. Sophie Barthélémy et al., *Semper Polonia : l'art en Pologne des Lumières au Romantisme*, Paris, Somogy, 2004, fig. 8 p. 71.

5. CONCLUSION

Krasicki, grand fabuliste, est sans doute celui dont le poème se prête le mieux au jeu de la maxime et de la fable. Cela ne tient pas seulement à la lecture très conventionnelle qu'en fait Jean-Baptiste Dubois, qui est dûment l'héritier de l'école française : le poème joue de la porosité du genre épique avec la fable, renforcée les sources – qui, à côté de Kadłubek, comptent deux fables modernes.

Pope et Holberg négocient autrement le rapport entre leur narration et le général. Holberg propose une lecture moralisante qui fait des noms du poème une pure incarnation formelle : le poème est une *comédie narrative* au sens aristotélicien. Moins qu'un pastiche d'épopée, c'est une épopée qui prend en charge les aspects ridicules de la vie, et le fait par le biais d'une fable abstraite. Il n'y a donc pas lieu de se formaliser de ce que dit le poème. Pope évidemment ne peut pas prétendre ne pas traiter un sujet particulier, puisque son texte a un rôle diplomatique. La généralisation passe chez lui par une allégorie peu flatteuse pour les femmes. Celles-ci, cela dit, gagnent la bataille finale – même si la boucle est perdue. On peut facilement produire une lecture allégorique du *Lock*, et le Dr Johnson comme les lectrices contemporaines de Pope (Catherine Talbot *e.g.*) ont fait à peu près la même. Cette interprétation peut incontestablement s'autoriser de différents lieux du texte ; cependant la conclusion que le poète tire à la fin de son ouvrage est une pure morale poétique : l'épopée comique a transmué les événements plutôt qu'elle ne les a allégorisés. En les fixant par le récit, elle les a fait changer de nature – ce qui, par ailleurs, n'excuse rien sur la nature de l'allégorie.

Voltaire enfin est, comme souvent, du côté de l'histoire plus que de la fiction. La *Henriade* se prête mal à l'exercice herméneutique parce qu'au contraire des autres poèmes, elle ne cache rien et ne joue pas avec sa forme. Il y a dans l'avènement de Henri IV pour Voltaire un événement unique qu'il faut cerner et actualiser, fût-ce pour le coup au prix de l'anachronisme. Cette actualisation est la seule manière dont l'épopée sérieuse qu'il écrit conçoit sa contribution morale. Le récit épico-historique montre l'exemple, et le fait avec une nudité qui a pu déboussoler ses critiques – mais aussi contribuer à conquérir le public européen du poème.

Sylphes, saints et sorcières : les machines du merveilleux

Sur la vraisemblance et l'invraisemblance du merveilleux épique au 18^e siècle.

Il n'est pas difficile, après tout ce que nous avons dit sur le merveilleux, de le réconcilier avec la vraisemblance.

Le merveilleux de l'épopée consiste à dévoiler tous les ressorts surnaturels d'une grande action.

Le vraisemblable de ce merveilleux consistera à présenter ces ressorts tels qu'ils sont dans l'opinion de ceux pour qui on écrit.*

Pour l'abbé Batteux, « le merveilleux est l'essence de l'épopée¹ ». Si l'unité d'action et l'héroïsme appartiennent aussi à la tragédie, par exemple, « l'intervention de la divinité² » détermine la spécificité de l'épopée (elle « caractéris[e] l'essence de ce poème³ »). Énée est un héros éminemment vertueux qui vit des aventures longues et importantes, mais il n'est qu'un homme, comme le héros tragique ; mais dans l'épopée, il y a des dieux.

Ceux-ci n'y sont donc pas un simple ornement : dans le genre épique, le merveilleux des interventions divines a la fonction épistémologique de dévoiler les ressorts de l'action. Il ne se contente pas de la redire en termes poétiques pour la traduire allégoriquement : c'est une partie à part entière de l'action, sans laquelle elle n'est plus complète. Il est donc

* CBL (1753), t. II, p. 66.

¹ CBL (1753), t. II, p. 50.

² Idem, p. 51.

³ Ibid.

essentiel à la réussite de l'épopée que ce merveilleux, puisqu'il est indispensable, soit « vraisemblable ». Si l'idée d'un merveilleux vraisemblable peut sembler oxymorique, elle pose visiblement peu de problèmes à Charles Batteux, qui renvoie à un conventionnalisme doxastique qui est la définition la plus classique de la vraisemblance au 17^e siècle : « le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public⁴ ». Chez Batteux, ce conventionnalisme rejoint la théorie de l'inspiration :

Il y aura deux moyens de nous faire croire le merveilleux qu'on nous annonce. L'image des choses que je crois, me convainc : le ton d'oracle m'ébranle. J'entends une voix sublime : je sens un feu divin qui m'embrase. D'une autre côté je connais tous les objets qu'on me fait voir, dans le ciel, sur la terre : j'oublie que c'est la fiction ; je l'embrasse comme la vérité.⁵

Le merveilleux devient vraisemblable de deux manières. Le « ton d'oracle », d'abord, est celui du poète inspiré. Si l'invocation a, dans la « performance écrite » qu'est l'épopée moderne, une valeur performative pour le poète, elle fonctionne vis-à-vis du lecteur comme un mécanisme d'autorité et d'accréditation. La noblesse d'une diction hiératique impressionne : c'est une preuve éthique qui fonde la crédibilité du discours dans l'*étbos* du poète épique. De même que le poète devient personnage de la fiction de l'énonciation en écrivant l'invocation, de même le lecteur devient partie prenante de l'univers de croyance que la diction poétique sert à décrire. « L'image des choses que je crois », ensuite, est une variation sur le sophisme homérique, qui joue sur la contiguïté d'objets fictifs et réels : le vrai contamine le faux, et conduit le lecteur à « oublier que c'est la fiction ». Toute la question est maintenant de savoir si la connaissance que le lecteur a de ces objets terrestres et célestes est une connaissance littéraire ou érudite (comme peut l'être celle de la mythologie) ou bien une connaissance sérieuse (qui serait de l'ordre de la foi). « L'opinion de ceux pour qui on écrit » constitue une zone floue entre convention littéraire et croyance sérieuse, dont témoigne la théorie analogique de l'inspiration que développe Batteux.

Quoiqu'il soit un aristotélicien soucieux de retourner vers la source des règles qu'est la *Poétique*, Batteux est sur cette question du merveilleux vraisemblable bien plus l'héritier du 17^e siècle français que du Stagirite :

⁴ René Rapin, *Réflexions sur la poétique* cité par Alain Génétiot, *Le Classicisme*, Paris, PUF, « Quadrige », 2005, p. 286.

⁵ *CBL* (1753), t. II, p. 67.

[le merveilleux] est la différence propre de l'action épique, à en juger par Homère, par Virgile, et par quelques-un des modernes, à qui le choix de leur sujet a donné occasion de suivre en plein l'idée des anciens dans cette partie.⁶

Si, donc, « l'intervention de la divinité » définit l'épopée, c'est par rationalisation d'une pratique ancienne et moderne plutôt que par une théorie reçue de l'Antiquité.

Selon Philippe Sellier, la mythologie remplit dans le 17^e siècle français quatre fonctions essentielles :

- (i) « marquer une aire de jeu profane radicalement distincte de l'univers religieux »
- (ii) « ennoblir la banalité du réel (célébrer Neptune et non la simple mer) »
- (iii) « délivrer un message sous le voile de l'allégorie »
- (iv) « fournir un merveilleux qui soit vraisemblable »⁷

La fonction (iii) définit la fable allégorique à laquelle Batteux est profondément opposé. En revanche, il conserve les trois autres qu'il généralise sur tous les types de merveilleux (et pas seulement la mythologie classique).

La plus importante est la fonction (iv) : si l'expression « merveilleux vraisemblable » peut sembler oxymorique, elle est cependant, comme le souligne Philippe Sellier, « une catégorie-clef de l'esthétique classique⁸ », et a pour Batteux (qui ne trouve « pas difficile » de réconcilier les deux termes) un caractère d'évidence. En affirmant que la vraisemblance du merveilleux passe d'abord par son caractère naturel, Batteux rejoint encore René Rapin : le merveilleux ne doit rien comporter d'« extraordinaire » – « il ne faut point de miracle dans un poème épique⁹ ». Ce refus du « miracle » ne correspond pas à un refus théorique du merveilleux chrétien ; il interdit seulement le recours à « la cause première », c'est-à-dire à cette partie de l'omnipotence du Créateur qui l'autorise, seul, à transgresser les lois naturelles. Le merveilleux consiste à « tirer le voile qui couvre les machines qui font jouer la nature » : c'est une étiologie surnaturelle des événements du poème. Cette étiologie, selon Batteux, fonde l'unité de l'« action merveilleuse » du poème épique (et le distingue de

⁶ Idem, p. 41.

⁷ Philippe Sellier, « L'invention d'un merveilleux », *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 69.

⁸ Idem, p. 97.

⁹ Idem, p. 65.

l'histoire qui rapporte « des actions véritables ») : la *marvellous fable* est bien, chez lui, la partie merveilleuse du noyau narratif de l'épopée.

Si le merveilleux est génériquement nécessaire, il doit cependant rester épistémiquement dispensable et ne constituer qu'un surcroît de motivation à une action qui, par elle-même, doit ressortir au possible. Une telle conception est plus large que la fonction (ii) d'ennoblir le réel, mais n'en efface pas la pertinence. Cela donne lieu, chez Batteux, à une typologie complexe des occurrences du divin :

Le merveilleux étant l'essence de l'épopée, il y a deux choses à considérer sur ce point : comment et quand on doit l'employer. Mais auparavant il faut distinguer deux sortes de divinités : les unes réelles, et les autres symboliques.

Les premières sont regardées comme des êtres subsistants et agissants : tels sont Jupiter, Cupidon, Neptune dans la fable. Les autres ne sont que des symboles, des mirages qui représentent quelque passion, ou quelque partie de la nature, comme la Discorde, la Paix, etc.

Quelquefois les divinités réelles ne jouent qu'un rôle allégorique : ainsi on met Jupiter pour l'air, le ciel, Neptune pour la mer, Cupidon pour l'amour, etc. Les divinités allégoriques ne doivent être présentées qu'une fois, et en passant ; parce que ce n'est proprement qu'un tour oratoire, et qu'il serait ridicule de donner un rôle continu et subsistant à une figure de rhétorique. [...] Quand les divinités réelles jouent des rôles mixtes, c'est-à-dire, tantôt réels, tantôt allégoriques ; il faut que ce qui est allégorique ait un sens littéral assez marqué pour être pris à la lettre. Ainsi, quand Minerve arrête la fureur d'Achille qui veut percer Agamemnon, ce n'est autre chose qu'un retour de prudence : et par conséquent l'action de Minerve n'est qu'une allégorie.¹⁰

Une divinité réelle est un acteur divin du poème au même titre que le héros, une divinité allégorique n'est que le nom d'un élément ou d'une passion (c'est l'*allegorical fable* de Pope). Mais les dieux de la fable peuvent jouer ces deux rôles alternativement, même chez Homère, d'où des interférences entre ces deux catégories.

La fonction (i) est la plus problématique. Pour les théoriciens du 17^e siècle comme Rapin ou Despréaux, le merveilleux à l'antique est un phénomène culturel qui relève d'une tradition et d'une intertextualité, et constitue le prolongement de la diction poétique dans la fiction. Batteux, lui, conçoit le merveilleux vraisemblable moins comme un phénomène culturel qu'épistémologique. Il y a d'abord un lien causal entre le merveilleux et l'action menée par les héros du poème : ce sont ces ressorts cachés par l'histoire, mais que l'épopée a le droit de supposer. Il y a ensuite une conformité entre ce merveilleux et « l'opinion de

¹⁰ CBL (1753), t. II, pp. 59-60.

ceux pour qui on écrit » : le poète doit tenir compte de l'univers de croyances de son public. Batteux se montre ainsi soucieux de préserver la possibilité du merveilleux chrétien dans l'épopée, qui en reliant la fiction à une *doxa sérieuse* (au sens de Searle) constituerait le merveilleux le plus vraisemblable qui soit. Le recours aux divinités du paganisme (« *the gods of poetry* ») perd, chez lui, la fonction de nette délimitation qu'il avaient au 17^e siècle. Il faut à Batteux un nouveau système, qui s'il se départit des poétiques de Rapin ou de Despréaux soit cependant conforme à l'esprit aristotélicien de son travail.



Si les règles du merveilleux semblent claires, on pourra s'étonner de ne pas les voir fondées sur Aristote. De fait, l'insistance sur le caractère définitoire du merveilleux est le fait de la modernité. Il ne figure pas dans toutes les théories : Krasicki par exemple n'en dit absolument rien, même si Dmochowski, de son côté, développe dans son art poétique à la fois les idées de Boileau et de Batteux. Pourtant, Batteux parvient à fonder le merveilleux dans la *Poétique*, par un endroit où on ne l'attendrait pas (le caractère licite de la pluralité des lieux de l'épopée). Il développe, à partir de là, une théorie épistémique du merveilleux qui fournit un cadre explicatif assez consistant à nos poètes. Le merveilleux définit ainsi, au prix d'un bricolage (au sens de Lévi-Strauss) néo-aristotélicien, ce en quoi on peut faire semblant de croire ; non pas une suspension volontaire de l'incrédulité, mais une crédulité délibérée – quoique souvent, en contexte héroïcomique, distanciée et objectivée.

1. ÉPISTÉMOLOGIE DU VRAISEMBLABLE : LE BRICOLAGE NÉO-ARISTOTÉLICIEEN DE CHARLES BATTEUX

D'un côté, il n'est pas surprenant que la grande synthèse classique de Batteux soit, sur ce point essentiel pour la modernité, dans la continuité des réflexions du Grand Siècle : « la poésie épique se soutient par la Fable », dit Boileau. De l'autre, il est étonnant qu'un aristotélicien si soucieux de retour au texte de la *Poétique* conserve au merveilleux le statut qu'il a acquis au siècle précédent en affirmant clairement que « le merveilleux est l'essence de l'épopée¹¹ » alors qu'Aristote en parle, finalement, assez peu, et assurément sans lui donner la même centralité que les modernes. Plus étonnant encore, Batteux ne fonde pas directement sa théorie du merveilleux sur les passages de la *Poétique* où Aristote traite

¹¹ CBL (1753), t. II p. 50.

explicitement le sujet. Il se comporte ainsi comme le « bricoleur » de Claude Lévi-Strauss, dont l'« univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les “moyens du bord”¹² » : plutôt que de forger une nouvelle théorie du merveilleux, il recombine les éléments que lui fournit la *Poétique* d'Aristote et ses prolongements modernes.



En premier lieu, Aristote ne prétend pas que le merveilleux (τὸ θαυμαστόν) doive être vraisemblable. Il considère au contraire que dans l'épopée, le merveilleux peut aller jusqu'à l'*invraisemblable* (τὸ ἄλογον), que Batteux rend par « incroyable » :

Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὄραν εἰς τὸν πράττοντα: ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἑκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηπῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανεῖν, οἱ μὲν ἐστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς ἔπεσιν λανθάνει. Τὸ δὲ θαυμαστόν ἡδύ: σημειῶν δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι.¹³

La tragédie doit étonner par une sorte de merveilleux. L'épopée, pour étonner encore plus, va jusqu'à l'incroyable ; parce que ce qui se fait chez elle, n'est point jugé par les yeux. Par exemple, Hector fuyant devant Achille serait ridicule sur la scène. On verrait d'un côté les Grecs immobiles, et de l'autre Achille leur faisant signe de s'arrêter : mais, dans un récit, cela ne s'aperçoit point. Or ce qui est merveilleux, plaît. C'est par cette raison que tous ceux qui racontent, grossissent les objets, pour faire plus de plaisir à ceux qui les écoutent.

Visuellement, la scène ne fait pas sens : « Achille courant avec toute la vitesse possible, ne pouvait pas faire de la tête un signe qui pût être compris de toute l'armée grecque¹⁴ ». Absurde au théâtre, ce passage passe en récit : le merveilleux narratif chez Aristote n'a pas de définition théologique, mais seulement une définition logique (le passage ne fait matériellement pas sens). Batteux note que « *merveilleux* est ici pour *surprenant, inattendu*¹⁵ » et enregistre que ce merveilleux se superpose à l'improbable. Il est cependant, dit Aristote, *tolérable*, « si cette faute conduit l'art à son but, si, par exemple, elle a rendu l'événement plus piquant [*ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς (τὸ γὰρ τέλος εἴρηται), εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος*]¹⁶ ». Pour Batteux, « il fallait pour la suite du poème

¹² Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 27.

¹³ *Poétique*, 1460a11 ; *QP*, t. I, l. I, pp. 173-175.

¹⁴ *QP*, t. I, l. I, n. 3 p. 181 ; cf. *Illiade*, chant XXII, vv. 205-207.

¹⁵ *Idem*, n. 2 p. 172.

¹⁶ *Poétique*, 1460a24 ; *QP*, t. I, l. I, p. 181.

que la défaite d'Hector fût réservée à Achille¹⁷ » – sans quoi Priam n'aurait pas eu de raison de rendre visite à Achille en particulier pour l'épisode de la *Lytra* ; ainsi l'improbable est-il motivé par l'économie narrative de la fable. Il est ainsi au sens propre une *licence artistique* : un écart qui permet d'atteindre les effets souhaités de l'art. Mais il est aussi, souligne Aristote, simplement fondé dans la nature humaine : « τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ », le merveilleux est agréable – et c'est en vue de ce plaisir de l'embellissement que « tous ceux qui racontent, grossissent les objets ».

Qu'en est-il donc de ce merveilleux plus théologique, qui définirait le plan divin du poème ? Le *θαυμαστὸν* aristotélicien en général (celui qu'il convient « de mettre dans la tragédie [*ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν*] »), lui, sert à introduire dans la fable de l'épopée une intention providentielle qui frappe l'imagination (qui, comme précédemment, rend les événements plus piquants en leur supposant des causes cachées) :

Ἐπει δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα [καὶ μᾶλλον] ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἔξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέαι, οἷον ὡς ὁ ἀνδριάς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινε τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτυι, θεωροῦντι ἐμπροσθῶν· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα οὐκ εἰκῆ γίνεσθαι· ὥστε ἀνάγκη τοῖς τοιούτοις εἶναι καλλίους μύθους.¹⁸

La tragédie étant non seulement l'imitation d'une action, mais d'une action qui excite la terreur et la pitié ; cet effet se produit quand les événements naissent les uns des autres et surtout sans être attendus. Ils causent alors bien plus de surprise que s'ils arrivaient comme d'eux-mêmes et par hasard. Cela est si vrai, que ceux que le hasard produit sont plus piquants quand ils semblent être l'effet d'un dessein. Quand à Argos la statue de Mityts tomba sur celui qui avait tué ce même Mityts, et l'écrasa au moment même qu'il la considérait ; cela fut intéressant, parce que cela semblait renfermer un dessein. J'en conclus qu'on doit donner ce mérite aux fables de la poésie.

Le *θαυμαστὸν* de licence poétique devient un « mérite ». Le pouvoir de la tragédie repose en grande partie sur un judicieux emploi du merveilleux : le meurtrier de Mityts n'a-t-il pas l'air d'avoir été châtié *intentionnellement* par une providence d'outre-tombe (« ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέαι ») ? Le « hasard [*ἢ τύχη*] » n'émeut pas le spectateur ou le lecteur. En ce sens, le merveilleux est une source d'enchantement du monde, qui est un *ornement* de la poésie et un facteur de qualité pour ces fables qui ont recours à l'inattendu (elles sont « plus

¹⁷ QP, t. I, l. I, n. 3 p. 181.

¹⁸ Poétique, I452a1-11 ; QP, t. I, l. I, p. 73.

belles [καλλίους μύθους] »). Dans ses notes, Batteux ne commente pas l'aventure de l'assassin de Mitys : son merveilleux n'a, en définitive, rien à voir avec le θαυμαστόν aristotélicien.

Le morceau de la *Poétique* sur lequel Batteux fonde le merveilleux parle en réalité de l'absence de l'unité de lieu dans l'épopée. C'est un tout petit passage dans lequel Aristote traite surtout de l'étendue de l'épopée :

Ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἢ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμῆσθαι ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὅφ' ὧν οἰκειῶν ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. Ὡστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίους ἐπεισοδίους· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγωδίας.¹⁹

L'épopée a, pour étendre sa fable, des moyens que n'a point la tragédie. Celle-ci ne peut pas imiter à la fois plusieurs choses différentes, qui se font en même temps en divers lieux ; elle ne peut donner que ce qui se fait sur la scène par les acteurs qu'on voit. L'épopée au contraire, étant en récit, peut peindre tout ce qui est d'un même moment, en quelque lieu qu'il soit, pourvu qu'il tienne au sujet : ce qui la met en état de se montrer avec magnificence, de transporter le lecteur d'un lieu à un autre, et de varier ses épisodes d'une infinité de manières ; et par là de prévenir le dégoût de l'uniformité, qui fait tomber les tragédies.

L'idée, à dire vrai, est parente de celle sur l'invraisemblance épique : le récit offre des possibilités supérieures au dramatique. Il peut conduire à accepter l'invraisemblable, parce qu'il n'est saisi qu'intellectuellement par le lecteur (quand le spectateur saisit l'action tragique par les sens en assistant à la représentation) ; il peut aussi, en vertu d'un principe analogue, se multiplier en différents lieux. Batteux prend argument de ce passage pour définir les deux plans concurrents du poème : le plan de l'action humaine, et celui de l'action divine :

C'est sur ce principe qu'est fondé l'usage d'employer dans l'épopée le merveilleux ou le ministère de la divinité. Dans toute religion, vraie ou fausse, il est avoué que la divinité influe sur les choses humaines. Le poète ne sait point la manière dont les choses se sont faites dans l'action qu'il raconte ; mais la Muse qu'il a invoquée et qui l'inspire, le sait. Elle sait ce qui s'est passé au Ciel et aux Enfers, relativement à l'établissement d'Énée en Italie : et par-là elle peut mettre le poète en état de peindre non seulement les faits et les causes naturelles, mais encore les causes invisibles et surnaturelles, selon la croyance ou les opinions des peuples pour lesquels le poète écrit. Par ce moyen un poème épique peut embrasser non-seulement les origines, les faits, les mœurs, les usages d'un peuple, mais toutes les idées de ce peuple dans tous les genres, civiles ou religieuses, vraies ou fabuleuses, saines ou non.²⁰

¹⁹ *Poétique*, 1459b23 ; *QP*, t. I, l. I, pp. 169-171.

²⁰ *QP*, t. I, l. I, pp. 300-301.

La divinité qui « influe sur les choses humaines » pourrait être celle qui a l'air de châtier l'assassin de Mitys, mais Batteux n'en dit rien. En réalité, ce qui préoccupe Batteux est moins la nature exacte de la providence qui sous-tend l'action épique que le problème épistémique qui consiste à savoir comment le poète (ou son lecteur) peut en avoir connaissance. Sa théorie de l'inspiration (dont le caractère analogique est particulièrement perceptible ici dans le parallèle entre « toute religion, vraie ou fausse ») lui offre une solution élégante : puisque c'est un des attributs de la divinité d'être omnisciente, c'est par le contact avec elle que le poète est capable de savoir ce qui se passe simultanément en plusieurs endroits. Dans la mesure où les décisions divines sont incarnées par des acteurs et situées dans des espaces concrets (même s'ils sont vaguement topiques, comme les Champs-Élysées, ou allégoriques, comme la caverne du Spleen dans le *Lock*), c'est simplement un problème de point de vue.

Le caractère vraisemblable du merveilleux est garanti par la précision « selon la croyance ou les opinions des peuples pour lesquels le poète écrit ». La vraisemblance selon Batteux consiste en la consistance des énoncés poétiques avec un ensemble de croyances reçues (un *contexte propositionnel*). Cette idée est proposée en deux temps dans la *Poétique*.

Premier temps. Aristote, après avoir présenté le sophisme homérique, suggère que certaines choses impossibles ont plus *l'apparence* de la probabilité que certaines choses effectivement possibles :

προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δύνατα ἀπίθανα: τοὺς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον²¹

Au reste il vaut mieux employer l'impossible qui paraît vraisemblable, que le possible qui ne le paraîtrait pas. Il faut non seulement que les fables soient composées de parties toutes fondées en raison, mais que nulle part il n'y ait rien d'absurde...

Cela s'entend à l'exception de l'improbable qui sert à produire un effet artistique (comme le tableau saisissant de la fuite d'Hector). Il y a donc disjonction entre ce qui est effectivement possible (et qu'on peut ne pas connaître) et ce qui est effectivement impossible (mais qu'on serait prêt à admettre). Le problème de la vraisemblance est un problème épistémique : il s'apprécie par rapport à l'univers propositionnel du sujet de connaissance plutôt que par rapport à une connaissance optimale et adéquate du monde.

²¹ *Poétique*, 1460a27 ; *QP*, t. I, l. I, p. 175.

Second temps : ce problème épistémique touche particulièrement le rapport de l'homme à la divinité. Comme le cas de l'assassin de Mityls l'a montré, on ne peut que *supposer* l'intention providentielle dans le récit ; mais elle ajoute ce piquant de la fiction qui, comme Aristote l'a suggéré plus haut, est consubstantiel à la narration. Ainsi le discours sur les dieux relève d'une forme d'arbitraire :

πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως <ὡς> δεῖ · οἶον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἶους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἰσίν, ταύτην λυτέον. Εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἶον τὰ περὶ θεῶν · ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὔτ' ἀληθῆ, ἀλλ' εἰ ἔτυχεν ὥσπερ Ξενοφάνει · ἀλλ' οὖν φασι.²²

Si on reproche au poète de n'avoir pas peint les objets comme ils sont ; on dira qu'il les a peints comme ils devaient être. Ce fut la réponse de Sophocle, en parlant de lui-même et d'Euripide. On peut en user dans l'occasion.

Ni l'une ni l'autre de ces opinions n'est reçue ? Dites que c'était l'opinion, comme dans ce qui regarde les dieux. Ce qu'on en dit n'est peut-être ni le vrai, ni le mieux ; on parle au hasard, comme a dit Xénophane.

À côté de l'effectif (qui peut être incroyable) et du possible (les choses « comme elles devraient être ») existe ainsi la catégorie de ce dont on n'a aucune connaissance réelle. C'est en tous cas en ce sens que Batteux comprend la remarque de Xénophane :

C'est sans la connaître qu'on parle de la divinité. Nous en parlons selon nos idées. Si par hasard ce que nous disons est juste, nous ne pouvons pas le savoir.²³

Notre connaissance de la divinité et des fins dernières est bien trop imparfaite. Pour Aristote, le poète n'est pas historien, parce qu'il traite du possible ; mais pour Batteux, le poète n'est pas théologien, parce qu'il ne peut pas prétendre connaître réellement les desseins supérieurs qui motivent le monde. La vraisemblance dans l'action des divinités dans le poème se réduit ainsi à un conventionnalisme théologique, dont le corollaire est que le poète n'a aucune force de proposition sur le rôle de la Providence. Si, pour des philologues comme Anne Dacier ou Blackwell, les poètes grecs archaïques étaient les premiers théologiens, ce rôle échappe totalement aux poètes (anciens comme modernes) selon Batteux. Le poète, comme tous les hommes, ignore les desseins de Dieu ; mais au contraire des autres (et en particulier des historiens), il a selon Batteux le droit de les supposer dans une certaine mesure.



²² *Poétique*, 1460b32 ; *QP*, t. I, l. I, p. 183.

²³ *QP*, t. I, l. I, n. 4 p. 182.

Le merveilleux et le vraisemblable sont avant tout, pour Batteux, un problème épistémologique lié au contexte propositionnel général dans lequel s'insère le texte du poète (le monde de croyances de son public). On peut résumer les catégories qui ressortent de sa lecture de la *Poétique* comme le croisement de deux ensembles de critères.

Le premier ensemble est essentiellement logique, si l'on admet chez Aristote les germes d'une logique épistémique. Il s'agit du possible et de l'impossible. Le terme médian n'est pas, comme lorsqu'il s'agissait de définir les rapports de la poésie et de l'histoire, le *contingent* (catégorie logique), mais l'*inconnu* (catégorie épistémique suggérée par Xénophane). C'est ce que nous *supposons* qui fonde le *θαυμαστόν* dans le châtement de Mityx. Le possible *regroupe* le nécessaire et le contingent ; il regroupe aussi l'effectif et le non-effectif, l'effectif étant nécessaire *par la force des choses* (il est enregistré dans le temps), le non-effectif étant représentant un *pur* possible.

Le deuxième ensemble de critères regroupe des *attitudes propositionnelles*, c'est-à-dire le fait que l'on soit prêt ou pas à considérer quelque chose comme possible. Cette attitude, variable selon les temps, les lieux et les individus, définit le croyable et l'incroyable ; mais il est bien entendu que l'effectif est *indépendant* de ces attitudes propositionnelles. On peut croiser ces critères dans la table suivante :

	impossible	<i>ignotum suppositum</i>	possible	
			effectif	non-effectif
croyable	<i>ἀδύνατα εἰκότα</i>	<i>οὕτω φασίν</i>	<i>ἀληθῆ</i>	<i>ἴσως ὡς δεῖ</i>
	impossible vraisemblable	vraisemblable conventionnel	vérité	vraisemblable (comme ça devrait être)
incroyable	<i>ἄλογον</i>	<i>ἄλογον</i>	<i>δυνατὰ ἀπίθανα</i>	<i>δυνατὰ ἀπίθανα</i>
	invraisemblable mais licence poétique (fuite d'Hector <i>e.g.</i>)	invraisemblable	possible invraisemblable	invraisemblable
effectif	miracle	<i>θαυμαστόν</i>	<i>ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης</i>	⊥
		merveilleux (statue de Mityx <i>e.g.</i>)	ce qui arrive spontanément ou par chance	

La vraisemblance aristotélicienne se limitant au domaine du *croyable* regroupe des éléments assez disparates : la vérité (historique), qui est nécessaire ; la représentation des choses « comme elles devraient être », comme chez Sophocle ; l'opinion reçue (remarque de Xénophane) ; et des choses impossibles qui ont un air de probabilité.

L'incroyable définit deux catégories : l'absurde (qui est effectivement impossible) et les possibles invraisemblables. Ceux-là (qui peuvent toucher des vérités historiques) sont à éviter à tout prix. En revanche, un absurde porteur d'un effet esthétique est recevable (la fuite d'Hector), pourvu qu'il soit nécessaire dans le poème : c'est une licence poétique. Supposer des choses qui ne seraient pas « fondées en raison » ne remplirait, en revanche, aucune fonction.

Les miracles seraient hors de cette table si l'on n'y rajoutait le croisement de l'effectif avec l'impossible. Rien n'est impossible à Dieu, mais il n'appartient pas, dit Batteux, de montrer l'action de la cause première dans un écart contre les lois naturelles – ce qui constitue un authentique miracle. Inversement, certaines choses effectives se contentent d'être effectives : elles arrivent *sponte suo* ou par hasard (c'est l'œuvre de la contingence). Le poète peut, dans un terme médian, supposer la nécessité de tels faits, comme l'intention divine dans la chute de la statue de Mitys : cette apparence de nécessité constitue le merveilleux comme étonnement.



En proposant que le merveilleux est l'essence de l'épopée, Batteux s'écarte significativement d'Aristote. Il définit d'abord un merveilleux-cadre qui justifie la connaissance du poète (c'est sa théorie de l'inspiration) ; il définit ensuite un merveilleux interne qui ressemble beaucoup à celui de la statue de Mitys : le poète suppose des causes surnaturelles à des événements contingents. C'est par ce *rachat* de la contingence par la fiction qu'il n'est pas historien. C'est une solution cohérente avec la tradition classique, mais qui ouvre de nouveaux possibles – notamment pour le merveilleux chrétien ; et elle était d'autant plus nécessaire qu'Aristote en sa *Poétique* ne propose pas une théorie du merveilleux capable de répondre aux attentes des modernes.

2. QUE PEUT-ON FAIRE SEMBLANT DE CROIRE DANS UNE ÉPOPÉE AU 18^e SIÈCLE ?

Si « le merveilleux est l'essence de l'épopée²⁴ », alors la présence du merveilleux (l'intervention de la divinité) est donc le premier facteur d'épicité d'un poème, même si le sujet en est bas. Batteux fait cependant là une distinction importante : la dignité du sujet

²⁴ CBL (1753), t. II, p. 58.

informe la nature du merveilleux, et détermine quelles divinités peuvent intervenir dans le poème.

Il est vrai cependant, que si on fait intervenir sérieusement une divinité respectée, il est de la bienséance de lui donner un objet digne d'elle, selon nos idées, et de l'associer à des acteurs qui aient de l'élévation et de la dignité. Mais si le sujet est peu sérieux, s'il s'agit d'un seau enlevé ou d'un chanoine qui se bat pour un lutrin ; alors on pourra employer le ministère comique de quelque divinité païenne, ou de quelque génie allégorique, qui, revêtu d'un pouvoir de supposition, tiendra lieu des machines surnaturelles.²⁵

Batteux emploie l'adverbe « sérieusement » dans un sens quasi-searlien : si la divinité est « respectée », c'est qu'on y croit vraiment – que l'on n'est pas dans la fiction de la croyance ou la convention poétique. Le merveilleux n'est pas au 18^e siècle un pur choix de convention ; c'est la machine essentielle du poème, et à ce titre un élément déterminant de son insertion dans un contexte propositionnel donné – c'est-à-dire dans l'ensemble de ce que Batteux appelle « la persuasion commune des peuples pour lesquels on écrit²⁶ ». Il existe ainsi des « divinités respectées », auxquelles on rend toujours un culte (Dieu), et des divinités *discréditées* (les divinités païennes à l'âge classique).

La différence d'attitude propositionnelle vis-à-vis de ces deux catégories de divinités recoupe la distinction de Searle entre énoncés sérieux et non-sérieux. La Discorde dans le *Lutrin* n'intervient pas sérieusement : Despréaux ne cherche pas à nous convaincre de son existence personnelle dans la réalité ; elle intervient figurativement : c'est une allégorie. Inversement, quand le Tasse montre Dieu envoyant l'archange Gabriel suggérer l'idée de la croisade à Godefroy de Bouillon²⁷, il préjuge des actions d'acteurs divins qui font partie de la foi chrétienne. Il ne parle pas de Dieu et de Gabriel figurativement ; toute la question est de savoir s'il les « fait intervenir *sérieusement* », au sens de Searle. On peut supposer qu'une guerre sainte et victorieuse a effectivement été inspirée par Dieu ; et le critique peut considérer comme vraisemblable que le Tasse ait sérieusement admis que Godefroy, le héros « toujours en oraison²⁸ », ait explicitement reçu une mission divine. Mais il préjuge là des causes célestes dont il ne peut affirmer sérieusement que la teneur générale : les détails restent à l'invention. En-dehors de toute question de figurativité, il faudrait alors distinguer

²⁵ Idem, pp. 58-59.

²⁶ Idem, p. 56.

²⁷ Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, ch. I, octaves 11-18.

²⁸ Nicolas Boileau-Despréaux, *Art poétique* (chant III, v. 213) ; *ÉAPL*, p. 102.

des degrés de sérieux : le Tasse peut sincèrement croire que Godefroy était inspiré, mais il ne peut pas être garant des détails. Batteux dirait qu'il comble son ignorance par l'invention et que c'est ce qui en fait un poète et non un historien.



À partir de ce problème de la croyance sérieuse, on peut esquisser une typologie du merveilleux épique au 18^e siècle. Le premier type est évidemment la fable païenne ; le second le chrétien, au sujet duquel le 18^e siècle change d'opinion par rapport au consensus du 17^e, notamment sous l'influence de Milton ; le troisième est un type nouveau : la *superstition*.

2.1. La Fable, ou le répertoire des merveilles habituelles

Pour Philippe Sellier, le merveilleux de la mythologie est vraisemblable par acculturation²⁹. C'est la fréquentation constante d'une littérature antique au prestige inaltérable qui le fonde en usage, et cette tradition se maintient encore au 18^e siècle. Comme merveilleux fonctionnel (par opposition aux conventions de diction), le merveilleux mythologique constitue bien un « terrain de jeu distinct de l'univers religieux », dans une forme de dissociation doxastique qu'exprime Pope en parlant de « *the gods of poetry* ». Les noms des dieux et leurs attributs sont constitutifs de la langue et du monde poétiques : facteur à la fois de fiction et de diction, comme de dépaysement et de reconnaissance. Pour Pope dans la préface de *l'Iliade*, la valeur poétique des dieux d'Homère est liée à la capacité d'imagination séminale du poète grec. Si le « *judgement* » des siècles ultérieurs peut se prononcer sur le mérite de ces machines « *in a philosophical or religious view*³⁰ », les dieux de la fable résistent à cette lecture sérieuse par le plaisir qu'ils procurent. La poésie se fait raison de tout ce que les Modernes ont pu reprocher aux dieux d'Homère : elle constitue un monde détaché de la doctrine.

L'idée était en germe chez Despréaux en son *Art poétique*, ne dit pas autre chose : en parlant de « dieux éclos du cerveau des poètes », il ignore délibérément la créance des Anciens envers ces dieux pour les littériser complètement. Cependant chez lui la fable se

²⁹ Cf. Philippe Sellier, « Une catégorie-clef de l'esthétique classique », *Essais*, op. cit., pp. 97-103.

³⁰ Alexander Pope, « Préface », *The Iliad of Homer*, éd. Steven Shankman, London, Penguin, 1996, p. 6 ; trad. *Remarques sur Homère, avec la traduction de la préface de l'Homère anglais de M. Pope*, [trad. Antoine-Robert Perelle], Paris, Gabriel Martin, 1728, p. 65.

réduit largement à un répertoire de personnifications qui définit des rôles allégoriques dont Batteux suggérera, au 18^e siècle, qu'ils constituent un emploi faible du merveilleux :

- iii, 163 Là pour nous enchanter tout est mis en usage ;
 Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.
- iii, 165 Chaque vertu devient une divinité :
 Minerve est la prudence, et Vénus la beauté.
 Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre,
 C'est Jupiter armé pour effrayer la terre ;
 Un orage terrible aux yeux des matelots,
- iii, 170 C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots...³¹

Dmochowski au début de son développement sur l'épopée reconduit en les traduisant presque littéralement les remarques de Boileau sur l'intérêt des personnifications allégoriques, tout en y ajoutant des souvenirs de lecture supplémentaire (notamment la Discorde du *Lutrin*, ce qui lui permet de concentrer dans le passage la double autorité théorique et pratique de Despréaux) :

- iii, 343 *Wszem użyzcza istnościom i ciała, i ducha,*
 iii, 345 *I twarzy, i języka, i milej postaci,*
 Catą wzrusza naturę i życiem bogaci.
 Każda w niej cnota - bóstwa nazwioko przybiera:
 Roztropność jest Minerwa, a piękność Wenera,
 Wojnę krwawy Mars znaczy, a na zgubę świata
 iii, 350 *Z piekielnej paszczy wściekła Niezgoda wylata.*³²

³⁴⁴À tous les êtres elle prête et un corps, et une âme,³⁴⁵et un visage, et une voix, et une figure aimable,/elle émeut toute la nature et y gagne la vie./Chaque vertu s'y trouve, et porte le nom d'une divinité :/la prudence est Minerve, et la beauté Vénus,/le sanglant Mars signifie la guerre, et pour le malheur du monde/³⁵⁰la furieuse Discorde s'envole de la gueule des Enfers

À cet usage allégorique, cependant, Dmochowski ajoute la définition plus substantielle du plan divin du poème à la façon de Batteux. Cela l'amène à présenter, dans une section qu'il intitule « *jaką mieli pomoc dawni poetowie z wprowadzania swych bogów* [aide que les anciens poètes recevaient des manifestations de leurs dieux] », l'usage poétique des divinités païennes comme une forme de laxisme doctrinal, les poètes païens se permettant de disposer comme d'acteurs ordinaires de dieux auxquels ils étaient par ailleurs censés croire :

³¹ ÉAPL, p. 101.

³² SR, p. 394.

- iii, 389 *U dawnnych bóstwa były wszystkiego sprężyną.*
 iii, 390 *To greckiej, to trojańskiej krwi strumienie płyną,
 Pałą się nawy, Greków trojańska młodź siecze,
 Mści się Achill Patrokla, z Hektora krew ciecze -
 Wszystko idzie od bogów wsparcia i obrony,
 Ci dla tej niosą pomoc, ci dla tamtej strony.*
 iii, 395 *Mściwa Juno z Palladą, że minął je chlubny
 Honor piękności, Troi gotują los zgubny,
 A Wenus, co wygrała zaszczyt pożądany,
 Za przychylnymi sobie stawia się Trojany.
 Nie lubiąc się w zaciętych kobiet mieszać zwady*
 iii, 400 *Jowisz u odwiecznego Fatum szuka rady.³³*

³⁸⁹Chez les anciens les divinités étaient la source de tout./³⁹⁰Tantôt grecs, tantôt troyens, des flots de sang coulent,/des navires brûlent, la jeunesse troyenne décime les Grecs,/Achille venge Patrocle, vide Hector de son sang –/tout se fait sur l'ordre ou la défense des dieux :/ceux-ci apportent leur aide à un parti, ceux-là à l'autre./³⁹⁵Junon irritée et Pallas, parce l'honneur de la beauté/leur avait échappé, préparent à Troie un sort funeste,/et Vénus, qui avait gagné l'hommage tant désiré,/se tient au côté des Troyens qui l'adorent./N'appréciant guère de se trouver pris dans une querelle de femmes obstinées,/400Jupiter cherche conseil auprès du vénérable Destin.

Dmochowski résume ici le plan divin de *Illiade* d'une manière qui le montre clairement élève de Batteux : la poésie emprunte à des croyances réelles – témoin le v. 389, qui renvoie aux « anciens [dawni] » sans préciser s'il s'agit du monde des poètes ou d'une réalité sociale. Domchowski n'a pas la sensibilité historique de Blackwell, par exemple : sa vision de l'Antiquité est largement modelée par la poésie elle-même, et s'il y a équivalence entre les dieux de la foi et ceux de la poésie, c'est peut-être parce qu'il ne distingue pas très bien entre le monde d'Homère et celui de ses poèmes.



La distinction entre merveilleux de diction et merveilleux de fiction semble relativement intuitive. Le premier cas, qui recouvre l'allégorie minimaliste de Boileau, fait par antonomase des divinités païennes des figures de rhétorique dont l'emploi est une exigence générique (en termes de registre et d'étendue) ; le second commande, au moins dans une fiction de la lecture, un certain engagement doxastique : plus que des synonymes poétiques de concepts physiques ou moraux habituels (le lever du soleil, l'amour *e.g.*), ces entités sont elles-mêmes douées de caractéristiques physiques et morales : on les voit agir

³³ SR, pp. 395-396.

selon des motifs qui leur appartiennent avec une puissance surhumaine (elles sont douées de psychologie et de volonté). En pratique, cependant, la confusion est toujours possible. Au nombre des reproches que Batteux fait à la *Henriade* figure l'instabilité ontologique de la Discorde qui oscille, au fil du poème, entre diction et fiction :

la Discorde se trouve au quatrième chant sans aucun motif : par le plus grand hasard du monde. Elle se personnifie peu à peu sans que cela paraisse : d'abord elle n'était qu'une figure de rhétorique, ensuite elle devient acteur principal. Elle s'allie avec la Politique, sans aucun intérêt marqué pour celle-ci. Et après avoir été à Rome chercher une douzaine de beaux vers et dire des sottises aux Papes, elle revient à son rôle allégorique³⁴.

Cette instabilité est un manquement à la cohérence ontologique réclamée par Batteux ; et elle choque encore un lecteur du 21^e siècle comme Pierre Bayard, qui par là ce sujet de « combats menés par des figures de rhétorique³⁵ ». Si l'épopée demande de son lecteur une fausse croyance, celle-ci ne peut se déployer sereinement que si son objet est cohérent, sinon la fiction se désagrège.

2.2. Le Ciel, l'enfer et la foi du poète : le merveilleux chrétien

La deuxième espèce de merveilleux envisagée par la théorie classique est le merveilleux chrétien. Proposé par des Modernes comme Desmarets de Saint-Sorlin, elle présente un problème fondamental à un théoricien comme Despréaux et, après lui, Dmochowski. On distinguera, cependant, entre les figures divines (Dieu et ses saints) et les figures infernales.

2.2.1. Dieu, ses saints et ses prophètes

En vertu du sophisme homérique, le mélange du vrai et du faux généralise l'apparence de la vérité dans l'épopée (le vrai accrédite le faux). Mais le sophisme homérique ne concerne que le domaine du possible, et n'est pas valide pour les acteurs merveilleux du poème, qui dans l'économie de l'épopée sont fictifs *per definitionem*. Pour ce qui est du plan divin du poème, Boileau est en désaccord avec Aristote : le « mélange coupable » du Dieu des chrétiens dans un récit fictif risque de donner même à la révélation l'air d'une fiction (le faux discrédite le vrai). En cela les auteurs qui ont tenté d'instaurer un merveilleux chrétien se sont fourvoyés :

³⁴ *Parallèle*, p. 22.

³⁵ Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Les Editions de Minuit, « Paradoxes », 2000, p. 51.

- iii, 193 C'est donc bien vainement que nos auteurs déçus,
Bannissant de leurs vers ces ornements reçus,
iii, 195 Pensent faire agir Dieu, ses saints et ses prophètes,
Comme ces dieux éclos du cerveau des poètes :
Mettent à chaque pas le lecteur en enfer,
N'offrent rien qu'Astaroth, Belzébuth, Lucifer.
De la foi d'un chrétien les mystères terribles
iii, 200 D'ornements égayés ne sont point susceptibles.
L'Évangile à l'esprit n'offre de tous côtés
Que pénitence à faire et tourments mérités ;
Et de vos fictions le mélange coupable
iii, 204 Même à ses vérités donne l'air de la fable.³⁶

La fable poétique, par opposition au récit historique, dépend du merveilleux pour motiver les événements du poème, qu'elle fait découler d'intentions supérieures. Mais (comme le dira plus tard Batteux pour distinguer l'épopée de l'histoire) les desseins de Dieu sont inconnaissables : la foi repose sur des « mystères terribles » qui ne sauraient en aucun cas se réduire à des « ornements » poétiques.

Avant d'être poéticien, Dmochowski est prêtre – et cela se sent dans la manière dont il oppose, dans la *Sztuka rymotwórcza*, « l'aide que les poètes anciens trouvaient dans les manifestations de leurs dieux [*jaką mieli pomoc dawni poetowie z wprowadzenia swych bogów*] » et « si cela est admissible chez nous [*czy u nas to uchodzi*] ».

- iii, 401 *My, którzy inne mamy Boga wyrażenie,
Wiemy, że jest Istnością mądrą nieskończenie,
Nie ma granic swej mocy, jak wszystko z niczego
Wyprowadził, tak wszystkim rządzi wola Jego*
iii, 405 *I cokolwiek w przedwiecznych wyrokach uktada,
To będzie, to odmianie żadnej nie podpada.
Przez winne wielmożności Jego poważenie*
iii, 408 *Nie mogę Go, jak dawne bogi, kłaść na scenie.*

⁴⁰¹Nous, qui avons une autre image de Dieu,/nous savons que c'est un Être infiniment sage,/que sa puissance n'a point de bornes : comme il a tiré/tout de rien, de même sa volonté gouverne tout/⁴⁰⁵et tout ce dont il dispose par des arrêts intemporels,/sera : aucun changement n'y adviendra./En vertu du respect dû à sa toute-puissance,⁴⁰⁸il ne nous est pas permis, comme les dieux anciens, de Le mettre sur la scène.

La question est traitée de manière très sérieuse par Dmochowski, qui reprend, dans la seconde partie de la section « *co sądzić o mieszaninie religii i bajek pogańskich* [que penser du

³⁶ ÉAPL, p. 102.

mélange de la religion et des fables païennes] » (vv. 425-448), ce ton solennel proche de la lyrique dévotionnelle pour décrire Dieu. S'il dit, en substance, la même chose que Despréaux, Dmochowski formule son propos avec plus de force. Il se refuse d'employer, sur ce sujet sensible, le plaisant oxymore « fabuleux chrétien » (v. 235) ; et là où Despréaux concède que « ce n'est pas que j'approuve, en un sujet chrétien,/un auteur follement idolâtre et païen » pour mieux affirmer les droits de la fable (« mais dans une profane et riante peinture³⁷ »), Dmochowski affirme en conclusion de son « *zdanie o używaniu bajki. Moc i piękność przenośni* [avis sur l'usage de la Fable. Force et beauté de l'allégorie] » (vv. 449-472), qui résume son avis sur le merveilleux :

iii, 471 *Na to tylko powstajem, na to tylko walczym,*

iii, 472 *By w wierze chrześcijanem nie być batwochwalczym.*³⁸

⁴⁷¹Tenons-nous seulement en à cela, à cela efforçons-nous seulement :⁴⁷²qu'en poésie un Chrétien ne soit pas un idolâtre.

Si Dmochowski ne sombre pas dans la « pieuse erreur » dénoncée par Despréaux, il refuse cependant de donner aux divinité païennes le genre de rôle substantiel que Batteux, est prêt à leur accorder : il faut s'en tenir « seulement [tylko] » à l'allégorie. On notera ainsi le fait que « tout se fasse sur l'ordre des dieux » dans l'épopée (cf. *supra*, v. 393) figure dans le résumé de la fable merveilleuse de l'*Iliade*, et non comme un conseil aux poètes modernes. Pour Dmochowski, non seulement la puissance du Ciel n'a pas sa place dans l'épopée, mais encore le risque de l'idolâtrie est toujours présent dans l'usage de la mythologie.



Un énoncé sur Dieu est, pour un auteur chrétien, nécessairement sérieux : on n'« égaye » pas la foi, parce que « *Bóg nasz, Bóg prawdziwy!* [notre Dieu est le vrai Dieu !] » (v. 439) – on ne plaisante pas avec la religion. Despréaux et Dmochowski ne sont pas d'après doctrinaires, mais ils considèrent que la partie métaphysique du poème épique est, *per definitionem*, fictive. Inclure dans le poème les « mystères » de la foi et les acteurs de la Révélation (« Dieu, ses saints et ses prophètes ») revient à les assimiler à des marqueurs de fictionalité, le merveilleux dans le poème épique ayant une valeur sémiotique de signal fictif (c'est son signe distinctif vis-à-vis de l'histoire). Ce n'est pas la forme versifiée qui pose problème (il existe de la poésie dévotionnelle) ; c'est le goût épique, la mixité

³⁷ Ibid. (vv. 217-219).

³⁸ SR, p. 398.

ontologique du poème. Pour expliquer la différence entre les énoncés sérieux et non sérieux, Searle prend l'exemple d'un romancier qui écrit qu'il pleut : ce n'est pas pour nous dire qu'il voit la pluie derrière sa fenêtre. Dmochowski raisonne de la même manière : si le poète épique nous dit que Dieu est tel et tel, c'est qu'il ne nous dit pas sérieusement que Dieu est tel et tel. Et de la même manière que nous ne croyons pas qu'il pleuvait le jour où le romancier a écrit sa scène de pluie, nous ne croyons pas que le poète adhère à ce qu'il peut nous dire de Dieu dans un contexte non-sérieux.

Si le poète nous dit que Dieu est ce que nous savons qu'Il est, il n'a pas le droit de prétendre savoir quoi que ce soit à son sujet (c'est à la fois le mystère de la volonté divine et la maxime de Xénophane chez Aristote) ; et s'il nous présente un autre Dieu qui ressemble un peu trop au nôtre, il risque de choquer la sensibilité religieuse de son public et compromet grandement la réception de son poème. Le sophisme homérique ne s'applique qu'à l'ordre épistémique (celui du connaissable) : nous sommes prêts à croire des choses (même fausses) qui sont dans l'ordre des possibles physiques. En revanche, ce sophisme ne fonctionne pas dans l'ordre doxastique (celui de la foi). Ce que nous croyons en fait de religion est, comme le souligne Dmochowski, le fait d'une Révélation (*Objawienie*), et non de la connaissance ordinaire. Parce que le sophisme homérique est un paralogisme de l'induction, il ne s'étend pas au domaine de la foi.

2.2.2. Można poruszyć piekło : les forces infernales

Dmochowski s'oppose en revanche à Despréaux sur les figures négatives de la théologie chrétienne (le diable et les âmes infernales). Boileau n'apprécie guère qu'on mette « le lecteur en enfer » en compagnie d'« Astaroth, Belzébuth, Lucifer » :

- iii, 205 Et quel objet enfin à présenter aux yeux
 Que le diable toujours hurlant contre les cieux,
 Qui de votre héros veut rabaisser la gloire,
 iii, 208 Et souvent avec Dieu balance la victoire !³⁹

On ne peut guère s'étonner que le diable veuille « rabaisser la gloire » du héros n'est en soi pas étonnant : que serait un héros qui, dans ce contexte, aurait l'*appui* du diable ? Quelque sympathique qu'elle soit aux lecteurs du Tasse, Armide est une opposante (et finit par se convertir). En revanche, le diable impose un déséquilibre : s'il est normal que les puissances infernales travaillent contre le héros (comme « Junon constante en son

³⁹ ÉAPL, p. 102.

aversion » travaille contre Énée), les interventions de ces opposants doivent être contrebalancées par des adjuvants (comme l'intercession de Vénus qui amène Neptune à calmer les flots). Or Boileau vient d'interdire de montrer les prophètes et les saints, c'est-à-dire du pendant positif des démons.

Une deuxième raison est que le diable n'est pas « une noble fiction » non seulement parce qu'il n'est pas fictif, mais aussi parce qu'il n'est pas noble : « toujours hurlant contre les cieux » suggère une cacophonie sans fin de récriminations impies, qui manquant à toute bienséance à la fois par la forme (l'acrimonie) et le fond (le blasphème), ne sauraient figurer dans le poème épique sans le déparer. Enfin le diable ne saurait durablement remettre en question la toute-puissance de Dieu : si la victoire « balance » entre les deux tout au long du poème (« souvent ») se pose la question de l'efficacité de l'action divine ; et pour justifier ce délai se pose, une fois de plus, la question d'adjuvants que la révérence interdit de montrer.

Sur ce dernier point, Dmochowski rejoint Boileau : le poète ne doit pas tant prêter aux diables qu'il doit emprunter à Dieu. Mais la difficulté ne semble pas insurpassable, et il suggère pour sa part, dans un écart significatif avec son modèle français, que les « esprits infernaux » sont un substitut acceptable à la mythologie païenne :

- iii, 415 *Zamiast bajek pogańskich – w rzeczy przedsięwziętej*
Można porużyć piekło, gdzie w złości przekłętej
Pragną duchy buntowne zniszczyć dobroć Nieba;
Ale im nadto mocy przyznawać nie trzeba:
By chytrością i siłą prawicy swej wsparci
- iii, 420 *Na swą stronę wygraną przeważali czarci,*
Byłoby to znizieniem Bóstwa majestatu.
Tass i Milton szczęśliwie okazali światu,
Jak się duchy piekielne siliły na zdrady,
- iii, 424 *A jak Najwyższy dumne zawstydził ich rady.⁴⁰*

⁴¹⁵Au lieu des fables païennes – dans nos entreprises/il est possible d'émouvoir l'enfer, où dans une rage maudite/des esprits rebelles désirent abattre la bonté du Ciel ;/mais il ne faut pas leur reconnaître trop de pouvoir :/⁴²⁰si soutenus par l'intelligence et la force de leur dextre/les démons devaient faire triompher leur parti,/ce serait rabaisser la majesté de la Divinité./Le Tasse et Milton ont avec bonheur montré au monde/à quelles trahisons se sont efforcées le esprits infernaux,/⁴²⁴et comment le Très-Haut a frustré leurs orgueilleuses résolutions.

Là où, selon Dmochowski, le Tasse et Milton ont été plus avisés que les poètes français dénoncés par Despréaux, c'est qu'en concentrant le merveilleux du côté de l'enfer, ils ont évité de préjuger des desseins de Dieu, puisque si nous croyons, nous *savons* que les démons doivent perdre face à Lui. Mais des voies par lesquelles les « démons [czarci] » agissent, de leur puissance et de leur intelligence (« *chytrością i siłą prawicy swej* »), le poète peut préjuger sans blasphémer : il ne blasphèmera que s'il met Dieu en difficulté et ainsi « rabaisse Sa majesté ». Ainsi le poème est doté d'une intention merveilleuse (les « orgueilleux conseils [dumne... rady] » démoniaques) qui présuppose l'existence et l'action du Dieu de vérité et témoigne de la foi du poète lui-même, puisque c'est en vertu de sa propre confiance dans la « bonté du Ciel [dobroć Nieba] » qu'il limitera, comme l'y engage Dmochowski au v. 419, le pouvoir des démons.



En somme, pour faire du merveilleux chrétien selon Dmochowski, il faut et il suffit que le Diable agisse et perde à la fin. C'est une manière élégante de sauver *Paradise Lost*, puisque c'en est, finalement, la fable merveilleuse, Lucifer étant à la fin exilé en enfer – mais cela ne saurait effacer, évidemment, que c'est lui qui a gagné sur le plan humain du poème en provoquant la Chute. L'exemple de Milton est à double tranchant

There is an old story about a bibulous, semi-literate, aging country squire sometimes in the 18th century, sitting by his fireside hearing Paradise Lost being read aloud. He's never read it himself; he doesn't know the story at all; but as he sits there, perhaps with a pint of port at his side and perhaps a gouty foot propped up on a stool, he finds himself transfixed.

Suddenly he bangs the arm of his chair, and exclaims, 'By God! I know not what the outcome may be, but this Lucifer is a damned fine fellow, and I hope he may win!'⁴¹

Il y a une vieille histoire à propos d'un vieux hobereau sachant à moitié lire et aimant la bouteille qui, assis au coin du feu, écoute lire *Paradise Lost*. Il ne l'a jamais lu lui-même ; il ne connaît pas du tout l'histoire ; mais tel qu'il est là, peut-être avec une pinte de porto à portée de main, peut-être avec un pied goutteux reposant sur un crapaud, il s'en trouve bouleversé.

D'un coup, il frappe du poing son accoudoir et s'exclame : « Nom de Dieu ! Je ne sais pas ce qui va se passer, mais ce Lucifer est un sacré bon gars, et j'espère qu'il va gagner ! »

Ce sentiment est, à demi-mots, celui de Voltaire (qui applique dans l'*Essai* la périphrase « un être puissant et jaloux⁴² » au Diable, entretenant une ambiguïté délibérée sur l'auteur

⁴¹ Philip Pullman, « *Paradise Lost. An Introduction* », *Daemon Voices*, Oxford, David Fickling books, p. 53.

⁴² OCV, t. 3b, p. 386.

des malheurs d'Adam et Ève), et sera celui de William Blake. Krasicki l'a aussi perçu, et reproche à Milton de ne pas avoir suivi la règle d'exemplarité du héros – il est impardonnable que le diable ait le premier rôle dans le poème⁴³.

2.3. La troisième voie du merveilleux : les superstitions du pays

Les références non-sérieuses aux divinités païennes ne sont cependant pas du goût de tout le monde, précisément parce que l'on ne peut pas (ou plus) y croire. Une troisième solution consiste donc à constituer la machine du poème à partir de croyances contemporaines. Moins que diachronique (par l'emprunt de la mythologie) ou ontologique (le problème de l'existence de Dieu qui transcende les frontières de la fiction), l'enjeu du merveilleux devient *diastatique* – il se charge de connotations sociologiques. La frontière n'est plus entre les auteurs anciens et les lecteurs modernes, mais entre la classe lettrée et la classe populaire dont les superstitions fournissent de nouveaux matériaux à la poésie.



Le 30 octobre 1712, Addison dans le 523^e *Spectator* adressait un (léger) compliment à la première version (en deux chants) du *Lock*, mais traitait surtout du merveilleux moderne. Ceui-ci n'était pas encore la machine rosicrucienne de la seconde version du *Lock*, qui ne paraîtra qu'en 1714, mais la mythologie populaire utilisée par Ambrose Philips (1674-1749) dans ses *Pastorals*.

When we are at school it is necessary for us to be acquainted with the system of pagan theology, and may be allowed to enliven a theme, or point an epigram with a heathen god; but when we would write a manly panegyric, that should carry in it all the colours of truth, nothing can be more ridiculous than to have recourse to our Jupiters and Junos.

No thought is beautiful which is not just, and no thought can be just which is not founded in truth, at least in that which passes for such.

In mock-heroic poems, the use of the heathen mythology is not only excusable but graceful, because it is the design of such compositions to divert, by adapting the fabulous machines of the Ancients to low subjects, and at the same time by ridiculing such kinds of machinery in modern writers.⁴⁴

⁴³ RiR, p. 11.

⁴⁴ Joseph Addison, *The Spectator*, n° 523 (30th October 1712) ; éd. Henry Morley, London, Routledge, 1891, t. III, pp. 335-336, en ligne sur *The Spectator Project* : <http://www2.scc.rutgers.edu/spectator>.

Quand nous sommes au collège, il nous est nécessaire de fréquenter le système de la théologie païenne, et il peut être permis d'orner un thème ou de faire une épigramme avec un dieu mythologique ; mais quand nous voudrions écrire un panégyrique viril qui recèlerait toutes les couleurs de la vérité, rien ne serait plus ridicule que de recourir à nos Jupiters et nos Junons.

Aucune pensée n'est belle qui ne soit juste, et aucune pensée ne peut être juste sans être fondée sur la vérité, ou au moins ce qu'on estime l'être.

Dans les poèmes héroïcomiques, l'usage de la mythologie païenne est non seulement excusable mais plaisant, parce que c'est l'objet de ce genre d'ouvrages de divertir en adaptant les fabuleuses machines des Anciens à des sujets bas, et dans le même temps de ridiculiser les auteurs modernes qui emploient ce genre de machinerie.

Addison ne conteste pas que la maîtrise de la « théologie païenne » constitue un réel savoir, mais refuse, au contraire de Despréaux ou des poètes stanislaviens, de la considérer comme un savoir vivant. C'est au contraire un répertoire de figures conventionnelles et désacralisées (« *our Jupiters and Junos* ») avant tout lié à l'institution scolaire et à ses exercices d'écriture, comme les « thèmes [*themes*] » (traductions vers une langue ancienne) et les « épigrammes », où le genre d'emploi de la mythologie recommandé par Despréaux est acceptable. Mais faire un thème n'est pas se comporter en « auteur moderne » : c'est traduire à destination d'un lecteur antique idéal (et impossible). Les fables mythologiques n'ont plus cours : elles sont, littéralement, *des* antiquités (« *antiquated fables* ») qui n'ont plus les moyens de « passer pour la vérité ». Leur évident discrédit doxastique les rends impropres à orner tout contenu sérieux – comme, par exemple, un « panégyrique », occasion d'une louange solennelle, ou une épopée sérieuse.

Le registre comique, selon Addison, admet encore les divinités classiques, parce qu'il les ridiculisent en les transportant dans des « sujets bas [*low subjects*] » et met par là en évidence le ridicule de les employer en contexte sérieux. Plutôt que d'ennuyer par l'emploi d'un répertoire dépassé, le poème comique fait fonds de l'obsolescence de ce dernier pour renforcer sa propre *vis comica*. Le caractère non-sérieux (au sens de Searle, soit *fictionnel*) de la mythologie classique fonde en partie, selon Addison, le caractère non-sérieux (au sens courant, soit *comique*) du poème. Il n'y a pas de dignité intrinsèque de la fiction classicisante, et le genre héroïcomique a pour fonction métatextuelle de le rappeler au public et aux « auteurs modernes » trop scolaires.

Serait-ce alors la fin des « machines » ? Non, car il existe, justement, une solution moderne.

If any are of opinion, that there is a necessity of admitting these classical legends in our serious compositions, in order to give them a more poetical turn; I would recommend to their consideration the pastorals of Mr Philips. One would have thought it impossible for this kind of poetry to have subsisted without fawn and satyrs, wood-nymphs, and water-nymphs, with all the tribe of rural deities. But we see he has given a new life, and a more natural beauty to this way of writing by substituting in the place of these antiquated fables, the superstitious mythology which prevails among the shepherds of our own country.⁴⁵

Si quelqu'un tenait que c'est une nécessité pour nous d'admettre ces antiques légendes dans nos ouvrages sérieux, je lui demanderais de considérer les pastorales de Mr Philips. On aurait pu croire impossible que ce genre de poésie ait survécu sans les faunes et les satyres, les dryades et les naïades, toute la tribu des divinités campagnardes. Mais nous constatons qu'il a donné une nouvelle vie et une beauté plus naturelle à cette manière d'écrire en mettant à la place de ces anciennes fables la mythologie superstitieuse des bergers de notre propre pays.

Une diction proprement poétique (« *a more poetical turn* ») nécessite une forme de « légende » : une tradition qu'on emprunte pour fonder le merveilleux poétique, en somme. Mais l'exemple d'Ambrose Philips permet à Addison de suggérer qu'il existe d'autres manières d'enchanter le monde que la fable antique, qui soient à la fois contemporaines et, d'une certaine manière, *tenues pour vraies* (objets d'une croyance sérieuse) : la « mythologie superstitieuse » des paysans anglais, par exemple.

On ne discutera pas la réalité et la nature des croyances populaires dans l'Angleterre des années 1710 : il suffit de noter qu'un savant critique considère que les croyances fausses de certains de ses contemporains les moins lettrés fournissent aux genres poétiques traditionnels les machines dont ces derniers ont besoin pour exister *poetico modo*. Chez Philips, cela donne par exemple :

HOBBINOL

*In vain the seasons of the Moon I know,
The force of healing herbs, and where they grow;
There is no herb, no season, may removed
From my heart the racking pains of love.*

LANQUET

*What profits me, that I in charms have skill,
And ghosts and goblins order as I will;
Yet have with all my charms, no pow'r to lay
The sprite, that breaks my quiet night and day.⁴⁶*

⁴⁵ Idem, p. 336.

⁴⁶ Ambrose Philips, *Pastorals*, London, H. Hills, 1710, p. 23.

HOBBINOL//C'est en vain que je connais les phases de la Lune,/le pouvoir des herbes qui soignent, les lieux où elles poussent ;/il n'est ni herbe, ni phase, qui puisse ôter/de mon cœur les tourments de l'amour.//LANQUET//À quoi me sert d'être capable d'enchantements,/et de commander à l'envi aux fantômes et aux gobelins ;/si je n'ai, pour tous mes enchantements, le pouvoir d'apaiser/les élans qui nuit et jour nuisent à mon repos.

Hobbinol – nom emprunté au *Shepherd's Calendar* (1579) d'Edmund Spenser – maîtrise un savoir agraire traditionnel et utile : le calendrier lunaire, les propriétés curatives des plantes ; à ce savoir « simple » mais naturel, répond le savoir surnaturel de Lanquet, qui connaît les charmes et commande aux êtres de la nuit. Ailleurs, ces deux savoirs sont relativement indistincts :

*Sure thou in some ill-chosen hour was't born,
When blighting mildews spoil the rising corn;
Or when the Moon, by witchcraft charmed, foreshows
Through sad eclipse a various train of woes.*⁴⁷

Assurément tu devais naître en un moment mal choisi,/quand le mildiou maladif gâche les blés naissants ;/ou quand la Lune, charmée par quelque sorcellerie, annonce/par une sinistre éclipse une succession de malheurs.

Comme les fables païennes selon Blackwell, la superstitieuse mythologie des bergers poètes des bords de la Cam ont un fondement dans la réalité, à quoi se mêlent d'« étranges notions » sorties de leur imagination. Ce monde enchanté, et le « petit peuple » des elfes et des gobelins qui y est associé, constitue aussi chez Philips un merveilleux de diction, comme lorsque Colinet, pour paraphraser « *ill nature will prevail* [une méchante nature triomphe] », ajoute : « *and every elf has skill enough to rail* [et n'importe quel elfe sait se moquer]⁴⁸ ». La mention du petit peuple moqueur est un marqueur poétique (qui rend le texte « *more poetical* »), mais aussi un facteur de crédibilité pour la machine : elle fournit au texte non seulement des acteurs et des causes, mais aussi des métaphores qui la banalisent. En ce sens, ce merveilleux des superstitions modernes fonctionne à l'opposé de la mythologie classique : là où celle-ci tire sa valeur du fait qu'elle est un répertoire conventionnel que les honnêtes gens fréquentent depuis leurs années de formation, celui-là provoque, chez le lecteur familier des genres savants, une forme de dépaysement cognitif confronté à la sincérité des superstitions populaires (ou en tous cas de l'image de ces croyances que renvoie une poésie destinées à des élites sociales).

⁴⁷ Idem, p. 7.

⁴⁸ Idem, p. 9.

Cette troisième voie est le prétexte chez Voltaire, dans son conte en vers *Ce qui plaît aux dames*, à une forme de *nostalgie* de la naïveté campagnarde :

Ô l'heureux temps que celui de ces fables,
Des bons démons, des esprits familiers,
Des farfadets, aux mortels secourables !
On écoutait tous ces faits admirables
Dans son château, près d'un large foyer :
Le père et l'oncle, et la mère et la fille,
Et les voisins, et toute la famille,
Ouvraient l'oreille à monsieur l'aumônier,
Qui leur faisait des contes de sorcier.

On a banni les démons et les fées ;
Sous la raison les grâces étouffées,
Livrent nos cœurs à l'insipidité ;
Le raisonner tristement s'accrédite ;
On court, hélas ! après la vérité ;
Ah! croyez-moi, l'erreur a son mérite.⁴⁹

Quelque sincère que soit l'affection de Voltaire pour le modèle des veillées populaires de la « douce France⁵⁰ », cette nostalgie est *héritée* : Voltaire la trouve dans le texte de Dryden qu'il imite, et Dryden lui-même trouvait cette nostalgie des elfes et des gobelins dans les *Cantorbery Tales* de Chaucer. La nostalgie d'une rustique simplicité est en un *topos* moderne et même prémoderne ; mais il est certain qu'elle gagne ses lettres de noblesse avec les contes de fées de la préciosité en France. L'originalité de Philips, selon Addison, est cependant d'avoir été attentif à des croyances réelles, et ainsi d'avoir réintroduit, dans la topique pastorale, le frisson de la confrontation à un univers doxastique étranger – frisson que les lecteurs de 1712 n'éprouvaient plus depuis longtemps quand ils entendaient parler de naïades.



Ce *topos* est exemplaire de la perméabilité entre la poésie comme fiction et les univers de croyances : la poésie permet à la fois de vivre une « double vie » épistémique, dans un « art de l'éloignement⁵¹ » qui est au 18^e siècle la continuation de celui que Thomas Pavel

⁴⁹ « Ce qui plaît aux dames », *Contes de Guillaume Vadé*, OCV, t. 57b, p. 62.

⁵⁰ Sur cette sincérité, cf. l'introduction à « Ce qui plaît aux dames », *Contes de Guillaume Vadé*, OCV, t. 57b, pp. 23-25.

⁵¹ Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996.

identifiait dans le 17^e, et de réactualiser des systèmes périmés ou dépassés. Le merveilleux poétique multiplie ce que l'on peut croire. De même que la fiction se définit non comme un continuum d'énoncés de même niveau (des énoncés fictifs), mais plutôt comme un *mélange* d'énoncés sérieux et non-sérieux, elle permet l'alternance d'attitudes de croyance sérieuses et non-sérieuses. Lire un poème, ce n'est pas arrêter d'être sceptique ; c'est faire semblant de croire et adopter activement, le temps de la lecture, un système de croyance étranger.

3. CIRCONVENIR LA RECETTE PAR LA NOUVEAUTÉ : LE MERVEILLEUX MONDAIN DE POPE

Scriblerus, dans ses conseils « pour les machines [*for the machines*] », donne un point de vue très conventionnel sur le merveilleux :

Take of deities, male and female, as many as you can use. Separate them into two equal parts, and keep Jupiter in the middle. Let Juno put him in a ferment, and Venus mollify him. Remember on all occasions to make use of volatile Mercury. If you have need of devils, draw them out of Milton's Paradise, and extract your spirits from Tasso. The use of these machines is evident; for since no epic poem can possibly subsist without them, the wisest way is to reserve them for your greatest necessities. When you can not extricate your hero by any human means, or yourself by your own wits, seek relief from heaven, and the gods will do your business very readily. This is according to the direct prescription of Horace in his Art of Poetry:

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus inciderit

That is to say, "a poet should never call upon the gods for their assistance but when he is in great perplexity".⁵²

Prenez autant des divinités mâles et femelles que vous le pouvez. Séparez-les en deux parties égales, et maintenez Jupiter au milieu. Que Junon le fasse bouillir, et Vénus l'attendrisse. N'oubliez jamais de faire usage du Mercure volatile. Si vous avez besoin de démons, prenez-les dans le *Paradis* de Milton, et extrayez vos esprits du Tasse. L'usage de ces machines est évident ; puisque, comme il est impossible qu'un poème épique survive sans elles, la meilleure conduite est de les réserver pour vos moments de grande nécessité. Quand vous ne pouvez pas dégager votre héros par des moyens humains, ou vous-même par votre propre ingéniosité, cherchez le secours du ciel, et les dieux régleront très promptement votre affaire. Ceci en vertu des instructions expresses d'Horace en son *Art poétique* :

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus inciderit

C'est-à-dire, « un poète ne devrait jamais demander leur aide aux dieux, s'il n'est lui-même dans un grand embarras. »

⁵² APMW, p. 235. La citation est d'Horace, *Art poétique*, v. 191 : « on n'y fera point intervenir de divinité, à moins que le dénouement ne soit digne d'un pouvoir surnaturel » (trad. QP, t. I, l. 2, p. 33).

Ce passage de la « recette [*receipt*] » du poème épique est l'un de ceux qui font le plus appel au vocabulaire culinaire ; et à cette dimension gastronomique près, l'argument est le même que celui que Dmochowski présentera (bien plus sérieusement) dans la *Sztuka rymotwórcza*, en donnant comme modèle de « l'appui que les anciens recevaient de leurs dieux » la rivalité homérique et virgilienne entre Junon et Vénus. Ici les « divinités [*deities*] », quoique sexuées, sont agglomérées en une pâte informe, et les partis qu'elles adoptent lors du poème semblent deux pâtons plus ou moins arbitraires. La superposition de l'imagerie de la cuisine poétique avec un argument classique répandu souligne un double manque chez Scriblerus et ses disciples : d'une part, ils manquent de sérieux (ils n'y croient pas assez pour que les dieux aient un réel pouvoir), mais d'autre part ils manquent de distance (la logique de l'emprunt mythologique, transformée en division d'une pâte, souligne la totale absence d'invention du poète conventionnel).

L'intervention des divinités dans le poème est ainsi présentée comme pur artifice. En appelant à l'autorité d'Horace, Scriblerus interprète délibérément les termes techniques « *nodus* » (le nœud de l'intrigue) et « *vindices* » (les adjuvants) comme s'appliquant au poète lui-même plutôt qu'à sa fable : la difficulté que résout le *deus ex machina* est celle de l'écriture, et non de l'intrigue. Mais si la paraphrase emphatique souligne le comique de cette interprétation, elle est en réalité commune à l'âge classique : André Dacier, en traduisant « gardez-vous d'employer pour le dénouement le secours d'un dieu, si le nœud ne mérite qu'un Dieu vienne le délier », réintroduit aussi le poète dans l'équation (; Batteux traduira dans les *Quatre poétiques* : « On n'y fera point intervenir de divinité, à moins que le dénouement ne soit digne d'un pouvoir surnaturel⁵³ »). Les machines sont à la disposition du mécanicien de la fable qu'est le poète, qui trône au sommet de la hiérarchie merveilleuse du poème.



Le vers d'Horace, qui s'applique à la tragédie, contredit évidemment directement la théorie classique de l'épopée, fondée sur le merveilleux. C'est, pour Pope, le moyen de fonder en autorité une satire totale de l'épopée comme pratique moderne, puisque sa théorie elle-même est en infraction d'une règle horacienne. Si « il est impossible qu'un poème épique survive [*no epic poem can possibly subsist without them*] », c'est que le poème n'est

⁵³ QP, t. I, l. 2, p. 33.

jamais réussi (puisqu'il a besoin des dieux). Pope formule en 1728 de manière particulièrement négative la tension que révèle le *Cours* de Batteux quand il décrit un merveilleux indispensable génériquement dont on doit tout de même pouvoir se passer sur le plan épistémique. Existe-t-il un merveilleux qui permette de respecter ces exigences ? Il semblerait que les contingences qui ont poussé Pope à écrire (et publier) son poème en deux temps (1712 puis 1714) aient joué en ce sens. Puisque le merveilleux du *Lock* apparaît dans la seconde édition, il est dispensable (les notes d'auteur soulignant ces ajouts rappelant sa secondarité) ; mais il remotive l'action sur le plan métaphysique, et remplit ainsi son rôle structurel. Le processus d'écriture du *Lock* fournit ainsi, étonnamment, une réponse pratique à l'aporie théorique soulignée par le *Peri bathous*.

3.1. La lectrice de nouvelles et le poète héroïcomique

S'il y a, au 18^e siècle, des femmes versées en poésie, et qui savent tout de la machine épique (comme Anne Dacier), la belle Arabella Fermor n'est visiblement pas comptée par Pope au nombre de celles-là.

The machinery, Madam, is a term invented by the critics, to signify that part which the deities, angels, or demons, are made to act in a poem: for the ancient poets are in one respect like many modern ladies; let an action be never so trivial in itself, they always make it appear of the utmost importance. These machines I determined to raise on a very new and odd foundation, the Rosicrucian doctrine of spirits.

I know how disagreeable it is to make use of hard words before a lady; but 'tis so much the concern of a poet to have his works understood, and particularly by your sex, that you must give me leave to explain two or three difficult terms.

*The Rosicrucians are a people I must bring you acquainted with. The best account I know of them is in a French book called Le Comte de Gabalis, which both in its title and size is so like a novel, that many of the fair sex have read it for one by mistake. According to these gentlemen, the four elements are inhabited by spirits, which they call sylphs, gnomes, nymphs, and salamanders. The gnomes, or demons of earth, delight in mischief; but the sylphs, whose habitation is air, are the best conditioned creatures imaginable [...]*⁵⁴

La machine, madame, est un terme inventé par les critiques pour désigner le rôle que les divinités, les anges, les démons se voient attribuer dans un poème : car les anciens poètes sont à cet égard semblables à bien des jeunes femmes modernes ; quelque triviale en que puisse être en soi une action, ils la présentent toujours comme de la plus haute importance. Ces machines, j'ai résolu de les établir sur une fondation très nouvelle et très curieuse : la doctrine rosicrucienne des esprits.

⁵⁴ APMW, pp. 77-78.

Je sais comme il est désagréable d'employer des mots rudes devant une dame ; mais il est si important pour un poète que son ouvrage soit compris, en particulier de votre sexe, que vous devez devez m'autoriser à expliquer deux ou trois termes difficiles.

Les rosicruciens sont des gens auprès desquels il faut que je vous introduise. La meilleure descriptions que j'en connaisse se trouve dans un livre français, *Le Comte de Gabalis*, qui par son titre et sa taille ressemble tellement à un roman que bien des membres du beau sexe l'ont lu, pour le coup, par erreur. Selon ces Messieurs, les autres éléments sont habités par des esprits qu'ils appellent sylphes, gnomes, nymphes et salamandres. Les gnomes, ou démons de la terre, se complaisent dans la malice ; mais les sylphes, qui résident dans l'air, sont des créatures du meilleur tempérament qu'on puisse imaginer.

Arabella est, à bien des égards, une caricature de la jeune lectrice des années 1710 : belle, mondaine et amatrice de nouvelles galantes – certainement pas une lectrice d'épopée. « *'Tis so much the concern of a poet to have his works understood, and particularly by your sex* » : il faut qu'Arabella en particulier (et les personnes du sexe en général) comprennent les remaniements que le poète a effectué en ajoutant ses machines et qu'il est soucieux d'expliquer. Le style n'est pas ici le style masculin que Voltaire trouvera aux commentaires d'Anne Dacier sur Homère, mais celui d'un mondain qui cherche à se mettre à la portée de sa lectrice.

On ne cherchera pas à excuser la condescendance sexiste de Pope ; mais outre que cette condescendance est, largement, d'époque, elle est encore confortée par la position morale du poète, dont le poème est une médiation dans une situation sociale délicate teintée de sexualité (lesquelles tournent rarement, dans la société du 18^e siècle, à l'avantage des jeunes filles). Ces précautions prises, on se rendra compte que ce traitement mondain d'une question poétologique donne aux machines rosicruciennes de Pope un surcroît de légitimité, au confluent des cultures érudites et mondaines.

Le ton, d'abord : pour une belle du monde comme Arabella Fermore, les termes techniques de la poésie sont « durs [*hard*] », et la dissertation de Pope « désagréable [*disagreeable*] » ; les critiques semblent « inventer » à plaisir des « termes difficiles [*difficult terms*] » pour compliquer les choses. Pope demande cependant, poliment mais fermement (« *you must give me leave to explain* »), le droit de s'expliquer. C'est revendiquer l'intrusion d'un discours savant (que l'on suppose ennuyeux pour la lectrice stéréotypique) dans un contexte mondain. Mais après tout, l'épopée comique n'est-elle pas, par nature, une intrusion d'un genre sérieux dans des événements mondains ?

L'opposition entre le savant poète et sa belle lectrice est en effet superficielle : au détour de quelques phrases, ils se retrouvent sur un terrain commun. Les soucis théoriques des « poètes anciens » rejoignent la condition féminine « moderne » : comme les récriminations d'Arabella, la fonction d'ennoblissement du merveilleux joue sur l'échelle des événements et magnifie l'« action » (dans un contexte où Pope souligne plaisamment l'opposition la douceur mondaine et la froideur critique, la syllepse sur *action*, qui a à la fois son sens poétologique et son sens courant, est d'autant plus percutante). Arabella, présentée comme une muse inspiratrice au début du *Lock*, est d'une certaine façon l'auteure de l'épopée ; si Pope satirise là la querelle des Anciens et des Modernes, on peut douter que la remarque (comme toute cette épître) ait été du goût de sa lectrice.

Cette articulation est renforcée par l'assimilation de la source rosicrucienne de Pope à un roman, « *in title and in size* [par son titre et par sa taille] ». De fait, le *Comte de Gabalis* est un « petit livre⁵⁵ » qu'on rangerait facilement auprès des *Princesse de Montpensier*, *Duchesse d'Estramène* et autres *Dom Carlos* – c'est-à-dire auprès des autres nouvelles galantes françaises (soit des *novels*, par opposition au long *romance* baroque), dont Arabella et ces autres personnes du sexe qui ont lu l'ouvrage « par erreur [*by mistake*] » sont, typiquement, les lectrices. En un sens, Pope permet donc au *Comte de Gabalis* de réaliser son apparente vocation, c'est-à-dire de devenir un texte mondain et galant, quoique par le biais de l'épopée comique, et non du roman ou de la nouvelle.

Pope souhaite présenter en bonne et due forme les roscicruciens, « *these gentlemen* », à Arabella ; la métonymie des hommes pour les idées, l'emploi d'une expression formelle et sociale pour présenter un poème, animent la préface et actualisent la question du merveilleux. L'enjeu n'est plus purement théorique : il est social, mondain, et aussi important (au moins) que le sujet même du poème.

3.2. « A very new and odd foundation » : *emprunter la mythologie du comte de Gabalis*

Aucun détour mondain quand il s'agit, pour Pope, d'exposer la nature de ses machines ; il affirme, au contraire, sans aucune ambiguïté la totale autonomie du poète en la

⁵⁵ Philippe Sellier, « L'invention d'un merveilleux », *Essais*, *op. cit.*, p. 62. La première édition (Nicolas de Montfaucon de Villars, *Le comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes*, Paris, Claude Barbin, 1670) compte 327 pages in-12°, ce qui est effectivement le format d'une nouvelle du 17^e siècle.

matière (« *I resolved* »). Du point de vue de la théorie de l'épopée, une explication est d'autant plus nécessaire que ces fondations, choisies d'autorité par le poète, sont « *very new and odd* », toutes nouvelles et très bizarres.

Pour ce qui est de la bizarrerie, elles ne rentrent en effet pas dans les typologies du merveilleux disponibles en 1712. Pope évite les deux catégories délimitées par Scriblerus : le merveilleux à l'antique (à la manière de Virgile) et le merveilleux chrétien (à la manière de Milton). Si l'on se rapproche plus du merveilleux moderne proposé par Addison, la « doctrine rosicrucienne des esprits » n'est pas une superstition répandue : c'est une sorte de doctrine religieuse, dont la source bien identifiée est livresque⁵⁶. Par ailleurs, cette doctrine des esprits élémentaires a quelque chose de daté, et apporte à la narine des plus savants des relents alchimiques : cela suffit à la rendre bizarre.

Mais peut-on dire alors qu'elle est « nouvelle » ? Oui, au sens où, comme le formule Ph. Sellier, l'écriture du *Comte de Gabalis* (1670) par Nicolas de Montfaucon de Villars (1635-1673) a constitué « l'invention d'un merveilleux⁵⁷ » ; mais pas complètement, dans la mesure où cette invention est le recyclage d'un précédent « bricolage » du médecin et ésotériste Paracelse (1493-1541), c'est-à-dire d'une « réutilisation de débris de représentations, arrachés à leurs ensembles d'origine, et organisés de façon à créer un ensemble inédit⁵⁸ ». Villars a donc revivifié un ancien système dans les cinq « dialogues sur les sciences secrètes » qui constituent *Le Comte de Gabalis*, et Pope, quelques années après « Le Sylphe amoureux » (1708) de Henriette-Julie de Castelnau de Murat (1670-1716), l'a à son tour introduit dans un nouveau genre.

Quand Pope remanie *The Rape of the Lock*, sa machine a donc quarante ans – ce qui, comparé au merveilleux antique, est effectivement « *very new* ». C'est aussi la première fois que ce merveilleux pénètre dans la poésie épique anglaise, ce qui est un autre facteur de

⁵⁶ On imagine de toute façon mal Pope faire quoi que ce soit comme Philips. En poésie pastorale, Pope est resté dans le registre antique, et Addison, comme on l'a vu plus haut, donnait dans ce genre la préférence à Ambrose Philips. Le Dr Johnson fait état, dans sa Vie de Philips, de l'opiniâtre rivalité qui, à partir de là, opposa Pope et le Théocrite du Shropshire : « *from that time Pope and Philips lived in a perpetual reciprocation of malevolence* » (Samuel Johnson, *The Lives of the Poets*, éd. Roger Lonsdale, Oxford, Clarendon Press, 2006, t. IV, p. 114). Il est dans ces conditions peu vraisemblable que Pope ait songé à employer des machines théorisées par Addison d'après Philips en remaniant son poème.

⁵⁷ Philippe Sellier, « L'invention d'un merveilleux : Le Comte de Gabalis (1670) », *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 61-71.

⁵⁸ Idem, p. 64.

nouveauté. En revanche, Pope est aussi clair sur le fait que ce merveilleux est un *emprunt* au Comte de Gabalis que sur sa liberté à l'employer. Pourquoi choisir ce merveilleux-là plutôt que d'inventer ?

Si, à lire le *Peri Bathous*, on comprend pourquoi Pope était particulièrement réticent à prendre une poignée de dieux et de déesses à l'antique, on a là aussi une première explication pour son choix de sylphes et des gnomes – car, comme le dit Ph. Sellier, « *Le Comte de Gabalis* représente une rupture complète par rapport à ces conceptions » du merveilleux à l'antique, le « merveilleux vraisemblable⁵⁹ », reçu dans la poétique moderne.

La vraisemblance de ce nouveau merveilleux résulte de la pure cohérence logique : tout s'éclaire, dès lors qu'on a reconnu l'existence des gnomes et des ondines. Entre le merveilleux vraisemblable de la tragédie mythologique et le burlesque d'*Amphytrion* (1668), l'abbé de Villars crée un vraisemblable humoristique.⁶⁰

La « population souriante » des esprits est, dans le poème de Pope, « créatrice d'euphorie⁶¹ » parce qu'elle lui apporte une étiologie aussi cohérente qu'improbable, où la vie sentimentale et sociale de Belinda, de sa toilette à ses sorties dans le monde, est gouvernée par ces esprits. La mythologie des sylphes permet de répondre à une exigence générique ancienne tout en introduisant un écart significatif en utilisant un merveilleux moderne. Ce merveilleux, par ailleurs, repose sur une « mythologie théologique » compatible avec le christianisme – le comte de Gabalis dénonçant les « athées modernes » et espérant seulement, avec son innocente doctrine, combler « des lacunes criantes de la théologie⁶² ». Enfin, ce merveilleux euphorique, liée à la « fantaisie » qui anime « l'âge d'or du conte de fée » (comme en témoigne son adoption par une précieuse comme Mme de Murat⁶³), est fort à propos pour épicer un événement mondain et trivial, qui touche une belle lectrice de nouvelles.



⁵⁹ Idem, p. 69.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Idem, p. 70.

⁶² Idem, p. 64.

⁶³ Sur l'esthétique précieuse et Mme de Murat, cf. Sophie Raynard, *La seconde Préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 » n° 130, 2002, p. 70 sqq.

Pope choisit ce merveilleux parce qu'il s'accorde au sujet, et avoue sa dette à l'égard du *Comte de Gabalis* et aux *gentlemen* de la Rose-Croix pour deux raisons. Composant un poème comique, il lui faut « quelque génie allégorique » pour y intervenir : des divinités qu'on ne respecte pas trop – et de fait, il prend les Rosicruciens et leurs « *adepts* » très à la légère⁶⁴. Cette doctrine nouvelle, obscure et ésotérique n'a rien d'une « persuasion commune » : le poète en souligne, au contraire, l'exotisme. Pope prend le contrepied de la vraisemblance classique et traite son merveilleux comme son sujet de manière comique, soulignant ainsi l'inversion du sophisme homérique à laquelle il se livre, et détachant le récit poétique, autant qu'il est possible, de la crise réelle qu'il cherche à apaiser. Mais, si les Rosicruciens existent réellement en secte constituée, ce merveilleux a ses défenseurs : quelqu'un, quelque part, le prend au sérieux. En contexte classique, on invente moins le merveilleux qu'on ne l'emprunte. Le merveilleux vient d'ailleurs et l'on préfère, même en contexte comique, qu'il jouisse (ou ait joui) d'une certaine créance. Même si l'abbé de Villars a inventé un merveilleux, il l'a tout de même greffé à la fois sur les fables d'Ovide et sur les vides théologiques de son propre siècle : il l'a intégré, en d'autres termes, dans un contexte propositionnel particulièrement dense. Ainsi les classiques, même quand ils font du neuf, empruntent.

3.3. Nymphes, diction poétique et allégorie

On ne peut cependant pas dire avec Ph. Sellier que dans *The Rape of the Lock* « la recherche de l'ennoblissement, le recours à l'allégorie ont disparu⁶⁵ » avec l'introduction de la mythologie rosicrucienne. En ce qui concerne l'ennoblissement, il repose toujours en partie sur le merveilleux de diction le plus classique ; mais Pope désigne par exemple Belinda comme « *the nymph* », utilisant son merveilleux rosicrucien comme comparant métaphorique de l'héroïne du plan humain du poème.

*For they say, any mortals may enjoy the most intimate familiarities with these gentle spirits, upon a condition very easy to all true adepts, an inviolate preservation of chastity.*⁶⁶

⁶⁴ Si l'on en croit le *Pendule de Foucault* d'Umberto Eco, cela peut être dangereux ; qui sait si un *Poltergeist* invoqué par un frère de la Rose-Croix contrarié par tant de légèreté n'a pas tourmenté Pope après la publication de ce remaniement ?

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ APMW, p. 78.

Car les rosicruciens prétendent qu'un mortel peut entretenir les rapports familiaux les plus intimes avec ces doux esprits à une condition, facile à remplir pour les vrais adeptes : une chasteté constante et inviolable.

Mais les métaphores de ce genre ne concernent pas que la diction du poème : elles affectent aussi sa fiction, et le constituent ainsi, largement, en allégorie. Les connotations sexuelles qui transparaissent dans l'épître font écho au viol symbolique que constitue le ravissement de la boucle d'Arabella ; le gnome Umbriel, esprit de la terre (« *his proper scene* »), descendant vers « *the cave of Spleen* [la caverne de la Mélancolie]⁶⁷ », forme une allégorie sarcastique de la dépression féminine et dépeint une Belinda littéralement *atterrée* par l'attentat dont elle a été victime. Enfin, au-delà de ces emblèmes psychologiques qui reprennent la tradition allégorique (dont le modèle moderne est le séjour de la Mollesse au chant II du *Lutrin*), le poème est de toute manière un texte à clef. Une clef n'est pas vraiment une allégorie, mais le renversement du sophisme homérique présent ici – la fiction mythologique des sylphes contaminant les personnages réels du *Rape* – contribue à construire la morale cathartique du poème.



*When Mr. Pope had projected to give this poem its present form of the mock-heroic, he was obliged to find it with its machinery. For as the subject of the epic poem consists of two parts, the metaphysical and the civil; so this mock epic, which is of the satyric kind, and receives its grace from a ludicrous imitation of the other's pomp and solemnity, was to have the like composition. And, as the civil part is intentionally debased by the choice of an insignificant action: so should the metaphysical, by the use of some very extravagant system. A rule, which though neither Boileau nor Garth had been careful enough to attend to, our Author's good sense would not suffer him to overlook. And that sort of machinery, which his judgment taught him was only fit for his use, his admirable invention soon supplied.*⁶⁸

Quand M. Pope eut projeté de donner à ce poème sa forme actuelle d'épopée comique, il fut obligé de le fournir avec une machine. Car, puisque le sujet du poème héroïque se compose de deux parties, une métaphysique et une civile ; de même ce poème héroïcomique, qui est du genre satirique, et tient sa grâce de l'imitation burlesque de la pompe et de la solennité de l'autre, devait être composé de la même manière. Et, puisque la partie civile est intentionnellement ridiculisée par le choix d'une action insignifiante, la métaphysique devait l'être aussi par l'emploi d'un système complètement extravagant. C'est une règle que le bon sens de notre auteur ne lui a pas permis l'oublier, quoique Boileau et Garth l'aient

⁶⁷ APMW, p. 91 (chant III, vv. 15-16).

⁶⁸ Alexander Pope, *The Works of Alexander Pope Esq.*, éd. William Warburton, London, Millar-Tonson-Lintot-Bathurst, 1757, t. I, n. 20 p. 169.

imprudemment négligée ; et son admirable invention lui a bientôt fourni le seul genre de machines que son jugement aurait accepté.

Dans son édition du *Lock*, William Warburton attribue le choix des sylphes à l'invention de Pope. *Invention* a là son sens plein de *découverte* : un poète inventif est un poète capable d'importer dans la poésie des objets nouveaux récupérés dans des *terra incognita*. L'emprunt des sylphes était le moyen idéal, selon le « *judgement* » de Pope (la faculté en charge de la disposition et de l'architecture du poème), d'une régularité comique dont l'invention du poète s'est montrée capable. Même si le *Lock* fait rire aux dépens de l'épopée, il en respecte les règles mieux encore que Despréaux, qui emploie les mêmes divinités allégoriques dans le *Lutrin* que dans la poésie sérieuse. L'héroïcomique ne peut ainsi, pour Warburton, être vraiment comique que s'il est vraiment héroïque, c'est-à-dire s'il respecte une forme.

Le mérite de Pope poète héroïcomique est ainsi de traiter un merveilleux de fantaisie avec une technique épique sérieuse. S'il badine beaucoup en poète mondain dans l'épître à Arabella Fermore, il n'en est pas moins un classique consommé et un bon poéticien, et son exposé théorique est, sur le fond, convaincant. Il est difficile alors de suivre Philippe Sellier qui estime que le merveilleux du comte de Gabalis représente « une rupture complète par rapport [aux] conceptions⁶⁹ » classiques du merveilleux – à savoir l'allégorie, l'ennoblissement, la vraisemblance. Un merveilleux vraisemblable est d'abord un merveilleux emprunté ; par ailleurs les sylphes ennoblissent le quotidien : la toilette de Belinda au devient leur œuvre, bien plus que celle de la femme de chambre.

Le merveilleux qu'il propose est une sorte de variation sur la troisième voie du merveilleux moderne. Il partage la méfiance d'Addison vis-à-vis des dieux de la machine habituelle (comme son *alter ego* Scriblerus en témoigne) ; mais plutôt que d'emprunter des superstitions folkloriques ou paysannes, il préfère se tourner vers la mythologie *fantaisiste* du comte de Gabalis, marquée par la culture savante, reliée aux lettres anciennes, mais malgré tout compatible avec un monde chrétien. C'est bien un *emprunt* qui offre une solution élégante au problème du merveilleux et, combiné au contexte mondain du poème, réintroduit les sylphes dans leur élément naturel : les rêves de la bonne société.

4. DÉISME ET « PRINCIPES CATHOLIQUES » : LE MERVEILLEUX CHRÉTIEN DE VOLTAIRE

⁶⁹ Philippe Sellier, *Essais*, op. cit., p. 69.

Voltaire, dans l'« Idée de la *Henriade* », adopte envers la machine une attitude plutôt philosophique en proposant une description de son « système du merveilleux ». Il est, en cela, un champion de la cohérence interne, et d'une certaine manière celui de nos poètes qui est le plus proche de l'injonction romantique « *I must create a system*⁷⁰ ». Ce système, cependant, n'est pas tout d'invention, et emprunte ses éléments à différentes sources – ce qui ne va pas sans quelques précautions, car Voltaire, dans la composition de son épopée sérieuse, cherche à construire un merveilleux acceptable doxastiquement, pour se conformer au « génie exact » de son siècle. En ce sens, le merveilleux chrétien de la *Henriade* est moins le sien que celui de ses contemporains, ce que sentira bien l'abbé Batteux ; et l'on verra que Voltaire a parfois du mal à l'animer, non seulement en vertu du caractère innovant de ce merveilleux par rapport à l'interdit de Despréaux, mais encore en raison de son propre rapport à la religion chrétienne.

4.1. Un merveilleux systématique

Voltaire assimile le merveilleux à un « système » : dans l'expression perce un esprit philosophique qu'il estime être celui de son siècle, mais qui est aussi un peu le sien. Après avoir expliqué en quoi la *Henriade* n'est pas une histoire, il commence donc à distinguer cette « partie » (le « sujet ») d'une autre : les « fictions », par quoi il ne faut pas entendre chez lui ce qui ressortit au possible, mais le merveilleux :

La *Henriade* est composée de deux parties ; d'événements réels dont on vient de rendre compte, et de fictions. Ces fictions sont toutes puisées dans le système du merveilleux, telle que la prédiction de la conversion d'Henri IV, la protection que lui donne saint Louis, son apparition, le feu du Ciel détruisant ces opérations magiques qui étaient alors si communes, etc. Les autres sont purement allégoriques : de ce nombre sont le voyage de la Discorde à Rome, la Politique, le Fanatisme personnifié, le temple de l'Amour ; enfin, les passions et les vices, « Prenant un corps, une âme, un esprit, un visage ».⁷¹

Si le « système » comprend « toutes » ces fictions, on s'explique *a priori* mal qu'il y en ait d'« autres » qui soient « purement allégoriques ». Par cette distinction, il faut sans doute comprendre qu'à côté des « événements réels » cohabitent deux strates de merveilleux. Ainsi le poème présente, d'une part, des personnages (« saint Louis ») et des pouvoirs surnaturels (« la prédiction [...], une] apparition, le feu du Ciel ») qui, s'ils constituent la

⁷⁰ Expression de William Blake citée par Philip Pullman, *Dæmon Voices*, *op. cit.*, p. 379.

⁷¹ OCV, t. 2, p. 309 (citation : *Art poétique*, ch. III, v. 164).

machine du poème, se rattachent cette espèce particulière de vérité qu'est la révélation ; et d'autre part, de « pures allégories » (Batteux dirait : des « divinités symboliques ») qui commandent une attitude doxastique très différente.

À leur sujet, Voltaire se prévaut de la défense de l'allégorie et de la personnification montée par Boileau dans *l'Art poétique* et revendique le caractère profondément conventionnel de ces figures :

Que si l'on a donné dans quelques endroits à ces passions personnifiées les mêmes attributs que leur donnaient les païens, c'est que ces attributs allégoriques sont trop connus pour être changés. L'Amour a des flèches, la Justice a une balance dans nos ouvrages les plus chrétiens, dans nos tableaux, dans nos tapisseries, sans que ces représentations aient la moindre teinture de paganisme. Le mot d'*Amphitrite*, dans notre poésie, ne signifie que la mer, et non l'épouse de Neptune. *Les champs de Mars* ne veulent dire que la guerre, etc. s'il est quelqu'un d'un avis contraire, il faut le renvoyer encore à ce grand maître, M. Despréaux, qui dit : « C'est d'un scrupule vain s'alarmer sottement... »⁷²

Le genre de zèle dévot auquel pense Despréaux a largement disparu en 1730 : il n'y plus guère alors de difficulté à être un « fabuleux chrétien », c'est-à-dire à distinguer soigneusement entre la Divinité à laquelle nous croyons réellement et celles dont nous admettons l'existence dans le monde du poème (la différence étant à la fois ontologique : Dieu existe, mais pas Vénus, et doxastique : j'admets sérieusement l'existence de Dieu, mais je reconnais poétiquement une certaine existence à Vénus). Mais Voltaire détourne le texte de Despréaux. Celui-ci explique que la poésie mythologique a sa place dans un monde chrétien, et propose de compartimenter soigneusement la poésie (païenne) et la vie (chrétienne). Voltaire, lui, veut faire cohabiter christianisme et allégorie en poésie : il franchit d'un bond la frontière tracée par Despréaux. Voltaire sera donc chrétien en poésie, tout en parlant aussi le langage poétique conventionnel, où les noms des divinités païennes sont pris par synecdoque pour ennoblir la réalité. Voltaire n'a pas tort de souligner que cela n'a « aucune teinture de paganisme » : ce genre de mélange merveilleux n'était pas perçu comme idolâtre par les clercs du bas Moyen Âge *e.g.* (Voltaire pense peut-être à eux en mentionnant des « tapisseries »). Mais son double système merveilleux heurte deux distinctions modernes, qui figurent explicitement chez Despréaux : d'une part, il ne convient pas de donner à Dieu, dont les desseins nous échappent, le moindre rôle dans une

⁷² Ibid. (citation : *Art poétique*, ch. III, vv. 225-232).

œuvre humaine ; d'autre part, il ne convient pas de mêler Dieu et ses anges à des figures purement allégoriques.

L'incohérence relevée plus haut chez Voltaire est révélatrice à cet égard : si nous pouvons assez facilement distinguer entre le plan humain et le plan divin du poème, la distinction entre plusieurs strates ontologiques du plan divin, qui commanderait plusieurs attitudes doxastiques différentes, est beaucoup plus difficile à faire – et tourne, selon Despréaux et Batteux, toujours au détriment de la vérité et au profit de la fiction. Qu'il évite de souligner le profond décalage théorique qu'il a avec Despréaux (et que Batteux aura beau jeu de lui reprocher) ou qu'il le manque complètement, Voltaire semble en tous cas conscient du fait que sa tentative poétique jette aussi un doute sur la sincérité de son engagement théologique :

Le point le plus important est la religion, qui fait en grande partie le sujet du poème, et qui en est le seul dénouement.

L'auteur se flatte de s'être expliqué en beaucoup d'endroits avec une précision rigoureuse, qui ne peut donner aucune prise à la censure. Tel est, par exemple, ce morceau sur la Trinité :

La puissance, l'amour, avec l'intelligence,
Unis et divisés, composent son essence.

Et celui-ci :

Il reconnaît l'Église ici-bas combattue,
L'Église toujours une, et partout étendue...⁷³

L'exactitude théologique dont se prévaut Voltaire contre la censure ne concerne donc plus les fictions, mais le « sujet » même du poème (c'est). Voltaire revendique donc exactement le contraire de ce que Despréaux préconisait : le poète épique classique n'a précisément pas à faire de théologie. Si la religion constitue le « seul dénouement » du poème, c'est que la conversion d'Henri IV en est le terme ; mais là, la question se poserait de savoir s'il s'agit toujours d'une action, et non de quelque chose d'autre (la conversion étant littéralement un changement d'état d'âme, dont on peut par ailleurs se demander si Henri en est bien le héros et non plutôt l'objet – ce qui dépend sans doute de l'idée qu'on se fait du libre arbitre et de la Providence).



⁷³ OCV, t. 2, p. 311 (citations du chant X, vv. 425-426, 485-492).

Roger Pouivet suggère que, « dans une fiction, la question “De quoi parle-t-on ?” est indépendante de la question “Cela existe-t-il ?” et ne présuppose pas qu’on y réponde positivement [parce que] justement, la fiction ne suppose pas de croyance existentielle⁷⁴ ». On n’a pas besoin de se poser la question d’un engagement doxastique sérieux au sujet de Vénus ou Amphitrite pour admettre leur mention dans le langage poétique ou leur rôle dans la fiction épique. La stricte séparation du Dieu de vérité et des mensonges de la fiction par Despréaux (reconduite, à la fin du 18^e siècle, par le père piariste Dmochowski) a pour fonction de rendre possible une telle attitude tout en évitant de mettre en question la sincérité religieuse du poète.

À l’inverse, la solution proposée par Voltaire pour christianiser le merveilleux n’a pas sa place, malgré la conformité qu’il revendique, dans la poétique épique néo-aristotélicienne du 18^e siècle. De quelque manière que l’on interprète sa tentative, Voltaire court un risque important. Si Dieu, sa Providence et saint Louis relèvent bien du merveilleux, on peut facilement le soupçonner d’affaiblir ce que Dmochowski appelle la « majesté de la religion » en la mettant comme « dans le même sac » que des personnifications conventionnelles dont la fonction est purement sémiotique et ne suppose aucun engagement ontologique. Mais si l’on raccroche, comme il semble le suggérer vers la fin de l’« Idée », la théologie du poème au « sujet », composé d’« événements réels », du poème, celui-ci bascule dangereusement vers l’histoire – et de là vers une pratique de l’histoire que des théologiens rationalistes comme Batteux condamneront au nom de l’impénétrabilité des desseins divins.

Le syntagme voltairien de « système du merveilleux » traduit bien, finalement, le rapport « trop philosophique » que Voltaire entretient avec l’ontologie poétique. Là où la poétique néo-aristotélicienne a pour but de distinguer entre deux régimes doxastiques, Voltaire propose de faire du merveilleux poétique une *mimèsis* du genre de surnaturel auquel nous sommes prêts à croire sérieusement, pour résoudre une forme de dissonance cognitive. L’invocation à la Vérité était donc, elle aussi très sérieuse, et en cela le merveilleux de l’énonciation préfigure bien le merveilleux de la fiction, dont l’examen devrait se faire à la lumière de ce sérieux doxastique revendiqué.

4.2. Une lecture du chant VII

⁷⁴ Roger Pouivet, *Qu’est-ce que croire ?*, Paris, Vrin, « Chemins philosophiques », 2003, pp. 43-44.

Au chant VII de la *Henriade*, saint Louis apparaît en songe à Henri et l'entraîne dans l'empyrée où lui sera révélé son destin. Le chant est donc tout entier une « fiction » au sens restreint de Voltaire, c'est-à-dire un épisode merveilleux. On en lira ici quelques passages révélateurs des difficultés du système merveilleux de Voltaire.

4.2.1. *Dépendance des allégories à l'égard de Dieu*

Batteux reproche largement à Voltaire de mêler différentes strates de merveilleux : les divinités allégoriques à la Boileau, mais aussi un merveilleux chrétien qui convoque Dieu et saint Louis (sans compter l'exigence de Vérité formulée dans l'invocation, qui constitue selon lui une tentative en soi de redéfinition du genre).

vii, 1 Du Dieu qui nous créa la clémence infinie,
 Pour adoucir les maux de cette courte vie,
 À placé parmi nous deux êtres bienfaisants,
 De la terre à jamais aimables habitants,
vii, 5 soutiens dans les travaux, trésors dans l'indigence :
 L'un est le doux sommeil, et l'autre est l'Espérance.
 L'un, quand l'homme accablé sent de son faible corps
 Les organes vaincus sans force et sans ressorts,
 Vient par un calme heureux secourir la nature,
vii, 10 Et lui porter l'oubli des peines qu'elle endure ;
 L'autre anime nos cœurs, enflamme nos désirs,
 Et, même en nous trompant, donne de vrais plaisirs.
 Mais aux mortels chéris à qui le ciel l'envoie,
 Elle n'inspire point une infidèle joie ;
vii, 15 Elle apporte de Dieu la promesse et l'appui ;
 Elle est inébranlable et pure comme lui.
 Louis près de Henri tous les deux les appelle :
 « Approchez vers mon fils, venez, couple fidèle. »
 Le sommeil l'entendit de ses antres secrets :
vii, 20 Il marche mollement vers ces ombrages frais.
 Les Vents, à son aspect, s'arrêtent en silence ;
 Les songes fortunés, enfants de l'Espérance,
 Voltigent vers le prince, et couvrent ce héros
vii, 24 D'olive et de lauriers, mêlés à leurs pavots.⁷⁵

Le chant commence par rappeler le rapport entre le Créateur et la créature : à la « clémence infinie » du premier répond, à la rime, la « courte vie » de la seconde (les deux syntagmes opposant le petit et l'incommensurable). Une fois rappelés les rapports entre

⁷⁵ OCV, t. 2, pp. 509-511.

l'Homme et le Dieu auquel il devrait croire, Voltaire introduit des « êtres » au statut intermédiaire qui doivent relever des personnifications mentionnées dans l'« Idée » : le Sommeil et l'Espérance. Ce sont visiblement des créatures (Dieu les a « placées parmi nous », v. 2), mais elles œuvrent pour le bien des hommes (ils sont « bienfaisants » et « aimables ») d'une manière semblable aux divinités allégoriques d'un merveilleux plus traditionnel.

Il s'agit donc, dès le v. 6, de présenter de « pures » allégories comme des « êtres » (Batteux ajouterait : « subsistants et agissants »), et de glisser de l'allégorie vers une fiction plus substantielle. Les deux personnages allégoriques ne sont pas tout-à-fait sur le même plan non plus : si le sommeil (Hypnos) fait partie du répertoire classique des divinités⁷⁶, l'Espérance est une vertu théologale, ce qui se ressent dans le traitement de Voltaire. Le Sommeil soulage des « peines » (v. 10) et des « maux » (v. 2) l'homme « accablé » (v. 7) et « vaincu » (v. 8), l'aidant ainsi à supporter son voyage dans la vallée de larmes ; il est une source de résilience. L'Espérance, quant à elle, a deux aspects. Les rêves qui découlent son action (combinée sans doute à celle du sommeil) peuvent être trompeurs, quoique l'espoir de la réalisation de « nos désirs » (v. 11) constitue en soi une authentique source de plaisir (v. 12). En cela ce premier aspect de l'Espérance ne se distingue guère de l'allégorie du Sommeil ; il s'agit de la traduction, dans une langue poétique, d'expériences communes (reconnaissables à l'emploi du *nous* philosophique et du présent gnomique et dont une traduction courante pourrait être « l'espoir fait vivre »).

Quant à la dimension plus théologale de l'Espérance voltairienne, elle se manifeste sur l'échantillon restreint des « mortels chéris » (v. 13) pour qui elle est un don du ciel, comme la Foi (première des vertus théologiques). Les joies qu'elle apporte alors ne sont pas « infidèles » (v. 14, c'est-à-dire instables comme les illusions profanes évoqués plus haut⁷⁷), puisqu'il s'agit de l'espoir du salut, manifesté par le sacrifice du Christ (*crux ave, spes unica*). En cela, elle est un vecteur providentiel d'élection et mérite d'être comparée à Dieu lui-même, dont elle partage la constance et la pureté (v. 16).

⁷⁶ Pensons au palais du sommeil décrit par Ovide (*Métamorphoses*, livre XI, vv. 589-638).

⁷⁷ La Beaumelle écrit sur cette expression : « On dit *une fausse joie*, mais on ne dit ni *une fidèle joie*, ni *une joie infidèle*. Je mettrais “une trompeuse joie” » (Laurent-Angliviel de La Beaumelle, *Commentaire sur la Henriade*, Berlin-Paris, Le Jay, 1775, p. 252, n. 1).

Depuis le Moyen Âge, on représente les vertus théologiques comme trois femmes, les attributs de l'Espérance étant l'ancre ou la Croix⁷⁸. S'il y avait y avoir un problème ici, ce ne serait pas donc d'avoir représenté l'Espérance sous l'allégorie de traits humains, mais plutôt de l'avoir associée à une « pure » allégorie, et pour ménager la transition de l'un à l'autre d'avoir associé sous le même nom les espérances profanes qui découlent des désirs terrestres et l'espoir du salut. Nos espoirs terrestres ne sont pas de la même *nature* que l'espérance théologique – mais il est probable que, pour Voltaire déiste, cette différence soit plus de degré que de nature et qu'il n'ait pas perçu de grande difficulté à rassembler ces deux aspects en une seule figure.

Mais y a-t-il vraiment un problème ? Batteux, pourtant sourcilleux théologien, ne parle pas de l'Espérance en particulier ; le très minutieux La Beaumelle ne critique pas, dans ses notes sur ce passage, la religion de Voltaire : on ne voit pas très bien quel reproche adresser ici à Voltaire, si ceux de ses contemporains qui étaient à la fois des chrétiens sincères et ses critiques assassins n'ont rien trouvé à lui reprocher sur ce point. On se contentera donc de remarquer ici que le genre de contagion entre fable et religion prévue par Despréaux, et dont Voltaire se défend, se produit tout de même discrètement, ne serait-ce que dans le caractère duel de l'Espérance (dont les dimensions profane et théologique sont très visiblement séparées par la conjonction « mais » en tête du v. 13). L'allégorisation d'une vertu de ce genre a beau être une des ressources conventionnelles de l'allégorie poétique et morale dont Voltaire se prévalait dans l'« Idée », l'Espérance se retrouve, dans la narration épique, au contact de machines plus traditionnelles dont le voisinage la banalise. Si la fréquentation de la diction poétique au 18^e siècle rend cela visiblement acceptable même pour de pieux lecteurs, on peut repérer là un premier dysfonctionnement, discret et local, de ce système voltairien du merveilleux.

Ce premier dysfonctionnement pourrait expliquer pourquoi l'Espérance en personne disparaît dans la suite du passage, au désarroi de La Beaumelle :

Louis dit « venez, couple fidèle ». Le sommeil obéit à saint Louis, et l'Espérance est-elle sourde ? On ne parle point d'elle : il est vrai que les songes arrivent et que le poète les nomme enfants de l'Espérance. On les croyait jusqu'ici fils du sommeil.⁷⁹

⁷⁸ La Croix représente le sacrifice du Christ, promesse de salut ; l'espérance est aussi « ἄγκυρα τῆς ψυχῆς [ancre de l'âme] » dans l'Épître aux Hébreux (6:19).

⁷⁹ *Commentaire*, p. 252, n. 3.

Quand La Beaumelle écrit « jusqu'ici », il n'entend probablement pas dans le contexte étroit de cette vingtaine de vers : cette filiation allégorique est largement préparée par la relative équivalence du rôle du sommeil avec le rôle profane de l'Espérance (et si l'Espérance n'avait pas cette dimension théologique, une variation mythologique pourrait bien en avoir fait la mère des enfants du sommeil). Ce « jusqu'ici » renvoie, bien plus probablement, au contexte culturel plus vaste de la mythologie poétique et aux habitudes que sa fréquentation a généré chez les lecteurs cultivés comme La Beaumelle – en l'occurrence aux *Métamorphoses*, où le sommeil (*somnus*) est le père des songes (*somnia*), qui constituent « le peuple de ses mille enfants⁸⁰ ». En d'autres termes, le reproche ne concerne pas une incohérence interne de Voltaire, ni un écart doctrinal (sur les rapport entre la vertu d'Espérance et l'imagination e.g.), mais simplement une redistribution des rôles allégoriques au niveau de la diction. L'enjeu de cette remarque n'est pas doxastique ou ontologique : il est culturel, et reproche à Voltaire d'avoir voulu utiliser son invention à remotiver des figures allégoriques en s'écartant d'une tradition scolaire et poétique bien établie, qui constitue pour le lecteur un terrain enchanté, certes, mais un terrain enchanté balisé.

Le « système du merveilleux » de Voltaire contient bien un paramètre de cohérence interne, mais pour un lecteur comme La Beaumelle, cet écart vis-à-vis du merveilleux conventionnel constitue en soi une infraction culturelle, qui ajoute, au détour d'une périphrase, un défaut de plus au poème.

4.2.2. *La Révélation et la fable de la Henriade*

- vii, 25 Louis, en ce moment, prenant son diadème,
Sur le front du vainqueur il le posa lui-même :
« Règne, dit-il, triomphe, et sois en tout mon fils ;
Tout l'espoir de ma race en toi seul est remis :
Mais le trône, ô Bourbon ! ne doit point te suffire ;
- vii, 30 Des présents de Louis le moindre est son empire.
C'est peu d'être un héros, un conquérant, un roi ;
Si le ciel ne t'éclaire, il n'a rien fait pour toi.
Tous ces honneurs mondains ne sont qu'un bien stérile,
Des humaines vertus récompense fragile,
- vii, 35 Un dangereux éclat qui passe et qui s'enfuit,
Que le trouble accompagne, et que la mort détruit.
Je vais te découvrir un plus durable empire,

⁸⁰ Cf. Ovide, *Métamorphoses*, XI, vv. 633-635 : « *at pater e populo natorum mille suorum/excitat [...]* Morpheia ».

Pour te récompenser, bien moins que pour t'instruire.
Viens, obéis, suis-moi par de nouveaux chemins :
vii, 40 Vole au sein de Dieu même, et remplis tes destins. »⁸¹

Dieu est, au v. 40, pour la première fois inséré dans la narration, puisqu'il devient le but du voyage surnaturel de Henri ; le fait que Son nom ait été le premier mot du chant avait ainsi une valeur proleptique. Les remarques de La Beaumelle sur ce passage concernent trois aspects : les fautes de langue et de versification⁸², la qualité des fictions et l'« orthodoxie » du passage.

La conformité doctrinale du passage est remise en cause au sujet du v. 32 : « Cette maxime est-elle bien orthodoxe ? » Elle suppose, de fait, que le seul réel appui céleste que Henri puisse recevoir serait la foi catholique – mais, dans la mesure où la foi est une grâce du ciel⁸³, est-elle vraiment si hétérodoxe ? La tournure abrupte de la phrase peut donner l'impression que le Ciel serait dans l'obligation d'éclairer Henri, (la volonté de Dieu serait alors contrainte), et d'autre part, Henri, comme toute créature, doit la vie à Dieu ; mais dans la mesure où saint Louis est un émissaire céleste, il réalise un arrêt déjà passé de la volonté divine. Reste qu'il n'a pas besoin d'argumenter pour critiquer la religion de son auteur, et qu'il lui suffit d'insinuer le doute – nouvelle preuve des dangers de demander au merveilleux d'être *aussi* doxastiquement acceptable.

Pour La Beaumelle, l'intervention de saint Louis est, en gros et dans les détails, mal menée. Pour les détails : le couronnement de Henri par Louis lui semble puéril. « Je crois voir un enfant qui pare sa poupée. Est-ce donc un tableau digne de l'épopée ? ». Henri étant « déjà roi⁸⁴ », il n'a guère besoin de ce redoublement de sa légitimité politique, mais plutôt d'une nouvelle légitimité, religieuse celle-là, qui ne peut que venir de sa conversion. Certes, saint Louis suggère explicitement que sa mission consiste à ramener Henri vers la foi catholique – cette conversion étant au cœur de la fable de la *Henriade* ; mais, selon La Beaumelle :

⁸¹ OCV, t. 2, p. 511.

⁸² Le « il » du v. 26 est condamné comme « une faute de syntaxe⁸¹ », ce que le lecteur d'aujourd'hui ne contestera probablement pas ; la répétition de « empire » à la rime aux vv. 30 et 37 dénoncée.

⁸³ Selon l'Apôtre, « c'est par la grâce que vous êtes sauvés, par le moyen de la foi. Et cela ne vient pas de vous, c'est le don de Dieu » (*Épître aux Éphésiens*, 2:8).

⁸⁴ *Commentaire*, p. 253.

saint Louis ne remplit point son objet. Il instruit le roi dans ce voyage en esprit ; mais c'est le chrétien qu'il avait à instruire. Les deux voyageurs ne voient rien, ni dans le Ciel, ni dans l'Enfer, qui puisse engager Henri à se réunir au culte national. Quant au discours de saint Louis, c'est une répétition de celui du vieillard de Jersey.⁸⁵

Toutes les prédictions faites dans l'empyrée sont une redite qui n'affectent que le plan politique, mais ne donnent nullement à Henri l'occasion de se rendre compte que Dieu est catholique (l'anabase lui aurait prouvé, s'il en avait douté, que Dieu est chrétien). Tout cela fait double emploi avec la partie politique et militaire de la fable, sans apporter sur le plan religieux la révélation qu'on devait en attendre.

Henri obéit aux injonctions de Louis sans qu'on le voit agir ni ne l'entende : cette passivité du héros face à l'élection céleste dont il est l'objet témoignerait, selon le critique, de son indifférence face au déploiement d'une telle machine.

Quoi de plus propre à tirer Henri de sa léthargie ? Cependant il se tait. Il est purement passif : il pourrait et devrait paraître plus agissant dans le songe même. Cette fiction devait être traitée comme un événement réel. Il est bien singulier qu'un homme se laisse emporter en Paradis et en Enfer sans dire un seul mot. À vrai dire, ce songe était difficile à narrer.⁸⁶

La Beaumelle reproche à « cette fiction » poétique d'être traitée comme « un songe » et non comme « un événement réel ». Batteux distingue trois façons de faire intervenir les dieux dans le poème : par leurs actions en tant que dieux sur le plan du divin (Zeus dans l'*Iliade*), par des interventions déguisées (Athéna dans l'*Odyssée* ou sous l'apparence de Mentor dans le *Télémaque*), ou « par les songes, les visions nocturnes, etc.⁸⁷ ». Les dieux y « ont moins de majesté », parce que le songe peut toujours être représenté après coup comme une illusion. Le commentaire de La Beaumelle suggère que l'indifférence du personnage est en partie liée au caractère onirique de cette anabase chrétienne. On peut aussi suggérer qu'elle tient à la difficulté poétique de cette représentation : Henri devient presque une figure du lecteur, dérouté par une machine à la réalité de laquelle il a du mal à croire justement parce qu'elle fait appel à des doctrines sérieuses – mais peut-être relaie-t-il plus l'indifférence d'un poète déiste qui a du mal à « se laisser emporter en Paradis et en Enfer », même en imagination.

4.2.3. *La pluralité des mondes est-elle un miracle ?*

⁸⁵ Idem, p. 254.

⁸⁶ Idem, p. 254-245.

⁸⁷ CBL (1753), t. II, p. 62.

Quand saint Louis intime à Henri de le suivre par « de nouveaux chemins », La Beaumelle s'étonne : « Henri avait-il déjà fait le voyage par une autre route ?⁸⁸ ». Si la pertinence de la remarque se discute (un chemin qu'on prend pour la première fois n'est-il pas toujours un nouveau chemin, que l'on connaisse ou non la destination ?), elle attire l'attention sur le point de vue adopté lors de ce voyage intersidéral. Dans cette description, c'est le poète lui-même qui parle, et ce poète est aussi un philosophe newtonien qui a lu Milton.

- vii, 41 L'un et l'autre, à ces mots, dans un char de lumière,
Des cioux, en un moment, traversent la carrière.
Tels on voit dans la nuit la foudre et les éclairs
Courir d'un pôle à l'autre, et diviser les airs ;
- vii, 50 Et telle s'éleva cette nue embrasée
Qui, déroband aux yeux le maître d'Élisée,
Dans un céleste char, de flamme environné,
L'emporta loin des bords de ce globe étonné.
Dans le centre éclatant de ces orbes immenses,
- vii, 55 Qui n'ont pu nous cacher leur marche et leurs distances,
Luit cet astre du jour, par Dieu même allumé,
Qui tourne autour de soi sur son axe enflammé :
De lui partent sans fin des torrents de lumière :
Il donne, en se montrant, la vie à la matière,
- vii, 60 Et dispense les jours, les saisons, et les ans,
À des mondes divers autour de lui flottants.
Ces astres, asservis à la loi qui les presse,
S'attirent dans leur course, et s'évitent sans cesse,
Et, servant l'un à l'autre et de règle et d'appui,
- vii, 65 Se prêtent les clartés qu'ils reçoivent de lui.
Au delà de leur cours, et loin dans cet espace
Où la matière nage, et que Dieu seul embrasse,
Sont des soleils sans nombre, et des mondes sans fin.
Dans cet abîme immense Il leur ouvre un chemin.
- vii, 70 Par delà tous ces cioux le Dieu des cioux réside.⁸⁹

Le poète est d'abord le porte-parole de sa *communauté*, présente ici par le progrès des sciences : « qui n'ont pu *now* cacher leur marche... ». Henri a accès à une révélation scientifique depuis le char d'Élie. L'ensemble du passage est ainsi placé sous le signe de la

⁸⁸ *Commentaire*, p. 254, n. 3.

⁸⁹ *OCV*, t. 2, pp. 511-513.

synthèse, d'une part, du merveilleux chrétien, et d'autre part des développements plus récents de l'astronomie et de la physique newtonienne.

Cette alliance porte l'influence baroque de Milton, chez qui l'archange Uriel « surfe » sur un rayon de soleil dont l'inclinaison change avec le déplacement des astres, ce qui est l'occasion pour le poète de mettre en balance géocentrisme et héliocentrisme et de donner la préférence au second⁹⁰. Batteux et La Beaumelle peuvent considérer le chant VII comme un plagiat d'Homère et Virgile, mais il semble que Voltaire soit authentiquement imitateur de Milton : il fait la même chose en profitant du déplacement de son héros dans l'empyrée pour faire le point sur la pluralité des mondes.

Songe ou pas, Henri a l'occasion de contempler l'étendue complète de la Création. Henri se rend aux pieds de Dieu : tout le passage est placé sous le signe du miraculeux, dans un sens chrétien réinvesti par le déisme de Voltaire. Ce que voit Henri est, selon le *Dictionnaire philosophique*, la définition même d'un miracle :

Un miracle, selon l'énergie du mot, est une chose admirable ; en ce cas, tout est miracle. L'ordre prodigieux de la nature, la rotation de cent millions de globes autour d'un million de soleils, l'activité de la lumière, la vie des animaux sont des miracles.⁹¹

Ce genre de miracles s'oppose à la définition que l'on en fait « selon les idées reçues » quand « nous appelons miracle la violation de ces lois divines et éternelles⁹² » ; Voltaire cite deux exemples : un astronomique (« une éclipse de soleil pendant la pleine lune »), et un tiré du martyrologe, celui de saint Denis (« qu'un mort fasse à pied deux lieues de chemin en portant sa tête entre ses bras »). C'est exactement la définition du miraculeux dans le *Cours* de Batteux, c'est-à-dire une intervention de la « cause première, soit qu'elle agisse par elle-même », soit « par une force qui n'était point préparée dans la nature pour faire cette opération⁹³ ». Dans cette perspective, Dieu n'est pas limité par ses propres lois et peut les enfreindre pour rappeler au monde qu'Il est Dieu. Si Batteux refuse le miraculeux dans

⁹⁰ « So promised he, and Uriel to his charge/Returned on that bright beam whose point now raised/Bore him slope downward to the sun now fall'n/Beneath the Azores.Whether the prime orb,/Incredible how swift, had thither rolled/Diurnal or this less voluble earth/By shorter flight to th'east had left him there/Arraying with reflected purpl' and gold/The clouds that on his western throne attend./Now came still evening on and twilight grey/Had in her sober livery all things clad. » ; John Milton, *Paradise Lost* (chant IV, vv. 589-599), éd. Gordon Teskey, New-York/London, Norton, 2005, p. 373.

⁹¹ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, OCV, t. 36, p. 373.

⁹² Idem, pp. 373-374.

⁹³ CBL (1753), t. II, p. 63.

l'épopée pour en maintenir la vraisemblance, Voltaire refuse le miraculeux en général pour des raisons philosophiques – parce qu'une telle définition du miraculeux n'a pas de sens pour le Dieu-Horloger.

Un miracle est la violation des lois mathématiques, divines, immuables, éternelles. Par ce seul exposé, un miracle est une contradiction dans les termes : une loi ne peut être à la fois immuable et violée. Mais une loi, leur dit-on, étant établie par Dieu même, ne peut-elle être suspendue par son auteur ? Ils ont la hardiesse de répondre que non et qu'il est impossible que l'Être infiniment sage ait fait des lois pour les violer. Il ne pouvait, disent-ils, déranger sa machine que pour la faire mieux aller ; or il est clair qu'étant Dieu il a fait cette immense machine aussi bonne qu'il l'a pu : s'il a vu qu'il y aurait quelque imperfection résultante de la nature de la matière, il y a pourvu dès le commencement ; ainsi il n'y changera jamais rien.⁹⁴

La « hardiesse » des physiciens consiste à affirmer que l'omnipotence de Dieu ne peut pas aller jusqu'à rendre l'impossible effectif parce que cela contredirait Sa bonté, par laquelle le monde est justement réglé.

Voltaire présente bien Dieu comme cause première, quoique avec des accents matérialistes. Le soleil « donne, en se montrant, la vie à la matière » : Dieu n'a le pouvoir de donner la vie que par transivité, mais ayant allumé le soleil (v. 55) est bien cause première (le « premier moteur » d'Aristote). La Beaumelle, en signalant que le v. 64 « est obscur pour le commun des lecteurs⁹⁵ », signale le caractère allusif, incomplet de ce tableau poétique (et en « laiss[ant] aux physiciens à décider s'il ne manque pas de justesse » insinue qu'il pourrait être faux, mais en serait pour ses frais si un physicien répondait). Ce faisant, il remarque la sincérité de Voltaire, enthousiaste lecteur et vulgarisateur de Newton. Si la théologie de la *Henriade* est plus empruntée que sincère, il y a là un investissement perceptible du poète dans son discours.

Cette traversée en songe des cieux a enfin un rôle fonctionnel. Il faut un lieu à Dieu, mais ce lieu ne saurait être une allégorie qui le déposséderait de son caractère « réel ». Par ailleurs, ce monde miraculeux qu'est le monde matériel ne saurait héberger Dieu : il le dépasse et l'organise. Voltaire crée donc la fiction d'un outre-univers. La pluralité des mondes matérialise la vastitude de la Création et la distance qui sépare Dieu des hommes, dans la fiction parce que Henri et Louis doivent littéralement parcourir l'univers entier

⁹⁴ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, OCV, t. 36, pp. 374-375.

⁹⁵ *Commentaire*, p. 257.

pour rejoindre le trône de Dieu, et dans le texte lui-même par la longueur de la description, qui fonctionne comme un retard.

4.2.4. *Merveilleux chrétien et tolérance*

Dieu cependant n'est pas que Créateur : il est aussi Juge. Henri voit, de loin, le jugement des âmes :

- vii, 76 Un juge incorruptible y rassemble à ses pieds
Ces immortels esprits que son souffle a créés.
C'est cet être infini qu'on sert et qu'on ignore :
Sous des noms différents le monde entier l'adore :
- vii, 80 Du haut de l'empyrée il entend nos clameurs ;
Il regarde en pitié ce long amas d'erreurs,
Ces portraits insensés que l'humaine ignorance
- vii, 83 Fait avec piété de sa sagesse immense.⁹⁶

L'argument apologétique est connu : toutes les religions ne sont que l'intuition du même Dieu (c'était déjà, à propos de l'Antiquité, le point de vue de l'évhémérisme). Chez Voltaire cependant cette idée se rapproche de l'usage qu'en feront les apôtres de la tolérance au 18^e siècle, notamment Lessing (1729-1781) dans *Nathan der Weise* (1779), et de ce que La Beaumelle appellera un « indifférentisme⁹⁷ ».

Premier élément : Henri aperçoit le jugement de Dieu. Celui-ci reçoit devant son trône les fidèles de toutes les religions :

- vii, 84 La Mort auprès de lui, fille affreuse du Temps,
vii, 85 De ce triste univers conduit les habitants :
Elle amène à la fois les bonzes, les brachmanes,
Du grand Confucius les disciples profanes,
Des antiques Persans les secrets successeurs,
De Zoroastre encore aveugles sectateurs ;
- vii, 90 Les pâles habitants de ces froides contrées
Qu'assiègent de glaçons les mers hyperborées ;
Ceux qui de l'Amérique habitent les forêts,
De l'erreur invincible innombrables sujets.
Le dervis étonné, d'une vue inquiète,

⁹⁶ OCV, t. 2, p. 513.

⁹⁷ Le mot n'appartient pas en propre à La Beaumelle : « *Indifférentisme*. C'est la religion de ceux qui pensent que toute religion est bonne, quelle qu'elle soit. On l'appelle encore la *religion éclectique*, ou la *religion des prudents* ; parce que les sectateurs de cette religion se croient les seuls sages, les seuls qui pensent assez bien en matière de religion » (*Dictionnaire universel raisonné de justice naturelle et civile*, Yverdon, Felice, 1777, t. VII, p. 705).

- vii, 95 À la droite de Dieu cherche en vain son prophète.
 Le bonze, avec des yeux sombres et pénitents,
 Y vient vanter en vain ses vœux et ses tourments.
 Éclairés à l'instant, ces morts dans le silence
 vii, 99 Attendent en tremblant l'éternelle sentence.⁹⁸

Dieu va-t-il condamner les infidèles ? La Beaumelle semble considérer que l'affirmation de la fausseté de leur foi vaut condamnation, et retourne ainsi Voltaire contre lui-même en lui opposant une citation de *La Religion naturelle* (1756) :

Apparemment M. de Voltaire ne se flatte point d'être un jour lu des Musulmans : il ne dit pas comme Horace : « *Me Dacus et ultimi noscent Geloni* ». Car, en ce cas, un sectateur du Prophète pourrait lui dire ce qu'il répète lui-même si souvent aux théologiens : « Il ne t'a point damné, pourquoi le damnes-tu ? »⁹⁹

Mais La Beaumelle a très probablement tort. Voltaire commence par individualiser le processus du jugement : voyant les âmes, Dieu « d'un coup d'œil les punit, d'un coup d'œil les absout ». Dans la mesure où l'alternative est entre deux contraires, ce « coup d'œil » est celui qu'Il doit accorder à chaque âme, et non un jugement général. La possibilité d'une condamnation en bloc des fidèles non-chrétiens est ainsi discrètement rejetée dans le texte. Henri s'approche et « s'interrog[e] en lui-même » : « Quelle est de Dieu sur eux la justice suprême ? » (v. 87). Henri conclut que Dieu sauvera les justes :

- vii, 109 Il grave en tous les cœurs la loi de la Nature,
 vii, 110 Seule à jamais la même, et seule toujours pure.
 Sur cette loi sans doute il juge les païens,
 vii, 112 Et, si leur cœur fut juste, ils ont été Chrétiens.¹⁰⁰

Le Juge, comme le Créateur, voit son autorité exprimée par les lois naturelles : le pluralisme des religions est à la morale ce que la pluralité des mondes est à l'univers physique. La voix de Dieu lui-même s'élève pour répondre :

- vii, 121 À ta faible raison garde toi de te rendre :
 Dieu t'a fait pour l'aimer et non pour le comprendre.
 Invisible à tes yeux, qu'il règne dans ton cœur ;
 Il confond l'injustice, il pardonne à l'erreur ;

⁹⁸ OCV, t. 2, pp. 514-516.

⁹⁹ *Commentaire*, pp. 260-261.

¹⁰⁰ OCV, t. 2, p. 516.

- vii, 125 Mais il punit aussi toute erreur volontaire :
 vii, 126 Mortel, ouvre les yeux quand son soleil t'éclaire.¹⁰¹

Le poète se contredit quelque peu : en réaffirmant la nature impénétrable du Mystère de la Grâce, il souhaite éviter de commettre l'erreur de préjuger de « [c]es arrêts éternels,/ Qu'osent prévoir en vain tant d'orgueilleux mortels ». Mais La Beaumelle souligne deux incohérences :

Ce long discours de la Voix céleste est une vraie superfluité : il est presque semblable, quant au sens, à celui du héros, et le premier vers [...] semble annoncer qu'il sera différent.

Qu'est-ce que le soleil de Dieu ? Cela signifie-t-il quelque chose de plus que le soleil ? M. de Voltaire fait répondre Dieu en Normand aux doutes de Henri. C'était bien la peine de transporter le Héros au Ciel pour le laisser dans son indifférentisme !¹⁰²

Dieu, sous couvert de défendre Son mystère, ne fait que confirmer ce que pense Henri. La leçon de tolérance est perdue pour La Beaumelle, pour qui l'assomption de Henri et l'« indifférentisme » religieux se contredisent. Mais il souligne aussi le retour d'un mot que son acrimonie l'empêche de trouver significatif : « soleil ». Le critique ne considère visiblement pas le mot comme une métaphore ; pourtant il est facile de le prendre par métonymie pour la lumière de la Foi. La lecture de La Beaumelle est détournée de la figure par quelque chose qui l'attache au sens littéral.

La solution la plus évidente serait que La Beaumelle se souvienne de ces « soleils sans nombre » qu'Henri a vus en montant au ciel ; mais il semble, à lire une de ses remarques sur la vision de l'enfer, qu'il n'ait pas la mémoire aussi longue :

- vii, 133 Un séjour informe, aride, affreux, sauvage,
 De l'antique chaos abominable image,
 vii, 135 Impénétrable aux traits de ces soleils brillants,
 Chefs-d'œuvre du Très-Haut, comme lui bienfaisants.
 Sur cette terre horrible, et des anges haïe,
 Dieu n'a point répandu le germe de la vie.
 La Mort, l'affreuse Mort, et la Confusion,
 vii, 140 Y semblent établir leur domination.

La Beaumelle se demande « qu'est-ce que c'est que ces soleils brillants¹⁰³ » et ne comprend pas « Dieu n'a point répandu le germe de la vie ». Il pratique une lecture myope qui circule

¹⁰¹ Idem, pp. 516.

¹⁰² *Commentaire*, pp. 263, 264.

¹⁰³ Idem, p. 265.

assez peu dans son texte : l'expression est parfaitement claire au vu des vv. 59 et 68. Il y a une dose de mesquinerie dans cette lecture (La Beaumelle va jusqu'à suggérer que la stérilité dont parle Voltaire est une métaphore pour son inspiration). Mais son incompréhension, feinte ou réelle, attire l'attention sur une incohérence du passage.

Louis a entraîné Henri « par-delà tous ces cieux », au-delà de l'univers matériel qui contient des « soleils sans nombre ». L'enfer se situe dans cet outre-univers : il peut être dépourvu de la lumière de Dieu, voire de « son soleil » (métaphorique), mais il est normal qu'il n'ait pas un soleil (un « astre du jour, par Dieu même allumé »). Ce qui pose problème à La Beaumelle est peut-être qu'il y a trop de soleils dans ce chant VII : à force d'utiliser le mot, Voltaire a rapatrié l'enfer dans le monde matériel dont il l'avait détaché avec force. Si Dieu est, pendant le voyage dans l'empyrée, la cause du soleil, il finit par se confondre là avec l'astre aux pouvoirs vivifiants, non pour recréer une figure apollinienne, mais dans une cosmogonie matérialiste à la louange d'un Dieu-horloger.



Selon Batteux, le chant VII « est un beau rêve poétique, qui n'est de nulle nécessité dans le poème¹⁰⁴ ». Le compliment vaut-il reconnaissance du fait que le poète investit réellement son merveilleux ? Probablement pas, car le merveilleux, pour Batteux, est précisément ce que l'on ne croit pas vraiment (mais à quoi on fait semblant de croire). Même la religion catholique, quand elle rentre en poésie, devient une convention :

Le peuple avait tort de rejeter Henri IV par la raison qu'il était protestant : mais aussi Henri IV avait tort de l'être selon l'esprit du poème, qui est dans les principes catholiques. Que devait donc faire Henri IV ? Se convertir, et ensuite combattre.¹⁰⁵

Batteux ne reproche pas à la *Henriade* de n'être pas assez catholique au nom de sa propre foi. Il ne lui reproche même pas, comme fera La Beaumelle, son « indifférentisme » religieux, et semble tout acquis à la tolérance que prône Voltaire. Mais il reproche au poème une incohérence interne : si le merveilleux établit la vérité de la religion catholique, pourquoi le héros reste-t-il si longtemps protestant ? Faire de la religion catholique le ferment de son système merveilleux, c'est se priver de toute possibilité réelle de défendre cette tolérance et de donner tort aux catholiques doctrinaires.

¹⁰⁴ *Parallèle*, p. 22.

¹⁰⁵ *Idem*, pp. 16-17.

Voltaire en insistant sur l'exactitude théologique de son poème veut se prémunir contre la censure. Mais ce faisant, il néglige la largesse de vue d'un lecteur comme Batteux, poéticien normatif mais aussi tolérant, et pour qui la religion d'un poème est une pure affaire de structure. Nul besoin, pour lui, que la religion réelle du poète soit celle de son poème, ni que celle du poème soit celle des lecteurs.

En 1722, Voltaire a composé pour Madame de Rupelmonde l'*Épître à Uranie*¹⁰⁶, premier manifeste poétique de son déisme (ce que La Beaumelle appelle son « indifférentisme ». Il développe la même idée dans les visions du chant VII, qui a pour lui force de proposition. En affirmant son déisme sous couvert de catholicisme, Voltaire se retrouve paradoxalement dans la position de l'emprunt doxastique qui est celle du poète classique (qui récupère toujours la croyance des autres). Mais au contraire du poète des nymphes ou des sylphes, Voltaire est obligé de faire semblant d'adhérer réellement au merveilleux dont il a besoin (car après tout, Henri IV se convertit : il aurait été difficile de chasser la religion du poème). Et si Voltaire mélange allégories chrétiennes et personnifications païennes, c'est peut-être, tout simplement, parce qu'il ne voit pas très bien la différence entre ces entités subalternes et imaginaires.

Il y a ainsi deux systèmes dans le chant VII. Le premier est un système chrétien et allégorique de surface, qui représente déjà une rupture avec les conventions et constitue, comme le merveilleux mythologique ou rosicrucien, un merveilleux d'emprunt pour Voltaire, dont le but est de mettre le plus possible la fiction en accord avec le contexte doxastique de son public, sur le plan de la fable comme celui du merveilleux. Le second est un système déiste, que révèle une description digressive inspirée de Milton, mais qui par la rémanence régulière des « soleils » finit par constituer, de l'assomption de Henri à la visite de l'enfer, un réseau de sens qui, à côté des mystères de la religion chrétienne, révèle un profond amour du monde matériel et de la connaissance qu'en procure la philosophie naturelle (qu'il s'agisse de la physique de Newton ou du droit naturel de Locke).

Reconnaître ce second système permet de remotiver le chant. La conversion de Henri est finalement moins fondée dans une révélation catholique (celle de l'ermite de Jersey) que dans l'épiphanie de la justice naturelle de Dieu. Au catholicisme doctrinal de l'ermite se substitue la vision incontestable de l'indifférentisme d'un Dieu qui se confond avec la loi naturelle, physique comme morale, infrangible même par Sa transcendance. Le

¹⁰⁶ Première édition en 1738 ; cf. *OCV*, t. *Ib*, pp. 465-484.

pragmatisme politique de Henri IV (« Paris vaut bien une messe ») est ainsi fondé dans la vision de l'autre monde. Rien ne dit, dans le voyage de Henri, que le catholicisme ne fait pas partie de « ce long amas d'erreur » que Dieu « regarde en pitié ». La « réponse de Normand » est la seule chose que Dieu Lui-même dise à Henri : le reste du chant est consacré à prédire la grandeur des Bourbons dans des décors allégoriques où Louis est le seul guide de Henri. Si Henri se convertit sincèrement à quelque chose, c'est peut-être à la religion naturelle, dont le catholicisme n'est peut-être que le masque, en vertu du conventionnalisme doctrinal de l'épopée.

5. QUAND LE MONT CHAUVÉ EN TRAVAIL RETROUVE UNE SOURIS (KRASICKI)

Le premier et principal élément merveilleux de la *Myszeis* est la nature de ses acteurs principaux : les souris sont des animaux de fable, comme on l'a vu dans le chapitre consacré à l'interférence entre la fable et l'épopée. Il y a là un merveilleux allégorique et structural, mais il ne suffit pas. La fable ésopique dédouble le monde des hommes par celui des animaux : idéalement, la moralité articule le texte et le monde en explicitant les circonstances morales dans lesquelles il est applicable. Le merveilleux épique, lui, dédouble l'action *dans le récit même*. Les discours de Gryzomir ne se détachent pas sur la toile de fond du monde du poème de la manière que le discours de Xanthe à Achille : avoir des souris pour héros n'est pas la même chose, pour le merveilleux du poème, que de contenir la prise de parole (inattendue et prophétique) d'un cheval qui, jusque-là, ne parlait pas.

Ayant déjà choisi ses personnages parmi le peuple des fables, Krasicki n'a guère l'emploi substantiel de personnifications morales comme la Discorde ou l'Envie, qui ne figurent guère que dans sa diction. Son merveilleux est donc d'une autre sorte : Krasicki emprunte la troisième voie du merveilleux, et se situera donc du côté de la magie noire. Ce merveilleux se prête bien au sujet médiéval de l'épopée, et établit un partage net dans le merveilleux entre fiction et diction. Si le poète peut toujours parler en classique en employant des allégories mythologiques conventionnelles, le merveilleux actif de la fiction repose sur une sorcière plus vernaculaire et folklorique.

Le principal allié surnaturel de Gryzomir est une *baba*, c'est-à-dire, selon Trotz, une « vieille femme » qui peut, de surcroît, être une « grand-mère », une « accoucheuse, sage-

femme » ou, « en se moquant [une] vieille fort laide » : la combinaison topique âge-laideur-obstétrique constitue un type populaire de la sorcière à l'époque moderne – distincte, par ailleurs, malgré la confusion lexicale et les clichés littéraires, des véritables sages-femmes¹⁰⁷. Cette figure était fort répandue dans la littérature baroque polonaise, à des fins édifiantes et terrifiantes, comme le rappelle Danuta Kowalewska :

*Najciekawszą i zarazem najbarziej wyraziwą postacią demoniczną Krasickiego jest bobaterka Myszeidy. To czarownica rodem z opowieści, jakie snuto się w wielu domach szlacheckich. Odnajdziemy w nich popularne mity o czarownicach, między innymi przekonanie, że czarownice to stare i brzydkie kobiety, które latają na sabaty, a pakt z diabłem jest integralnym składnikiem czarostwa, warunkującym działania magiczne.*¹⁰⁸

La plus intéressante et la plus expressive des figures démoniaques de Krasicki est le personnage de la *Myszeis*. C'est une sorcière tout droit tirée des romans qui dormaient encore dans bien des demeures de la noblesse. On y retrouve les mythes populaires sur les sorcières, entre autres que les sorcières sont de vieilles et laides femmes qui s'envolent pour le sabbat, et qu'un pacte avec le diable est partie intégrante de la sorcellerie et la condition des pratiques magiques.

Moins qu'une figure originale, la *baba* est un acteur merveilleux emprunté à des superstitions contemporaines présentes dans toutes les couches de la société, et c'est à sa construction et son usage qu'on s'intéressera ici, à travers l'étude du sauvetage de Gryzomir.

L'héroïque souriceau a rencontré la *baba* au chant V, lorsqu'après la débandade des souris, perdu dans la nuit, il s'est fait prendre au piège dans la mesure de la vieille. Émue par ses prières, elle a accepté de l'emmener, logé dans la lanterne montée sur sa pelle volante, retrouver l'armée des souris. Gryzomir ayant rongé la chandelle, la sorcière désorientée l'a malencontreusement précipité dans le vide ; il est tombé sur la tête du « *kantor* » (le poète de cour) lors du service à la mémoire de Filuś, lieutenant des chats et chéri de la princesse (humaine) Duchna, laquelle s'empresse de l'emprisonner et le voue au

¹⁰⁷ « Dans une certaine mesure, la sage-femme/sorcière était une convention littéraire, qui était passée de la démonologie à d'autres genres, la plupart du temps sans influencer la perception que l'on avait des authentiques sages-femmes qui intervenaient lors des accouchements [To some extent, the midwife-witch was a literary convention which passed from the demonologists into other kinds of writing without often influencing perceptions about the actual midwives who delivered one's own children.] » David Harley, « Historians as Demonologists: The Myth of the Midwife-witch », *Social History of Medicine*, vol. 3, no. 1, April 1990, p. 8.

¹⁰⁸ Danuta Kowalewska, *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia*, Toruń, Wydawnictwo naukowe uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2009, p. 212.

bûcher. La scène est à Kruszwica dans le premier tiers du chant VII, pour décrire les tristes circonstances de Gryzomir. La caméra se déplace sur la sorcière :

- vii, 49 *Tymczasem baba po zgasłym kaganku,*
vii, 50 *Ku miejscu czarów, jako może zmierza.*
Nie obeszło się w podróży bez szwanku;
Nie raz topatą o drzewa uderza;
Już się zbierało prawie ku poranku,
Budzić się leśne zaczynają zwierza:
vii, 55 *Gdy kończąc drogę, którą przedsięwzięła,*
Na tej górze szczęśliwie stanęła.

Spójrzy za siebie, aż topata próżna;
Ryknie jak lwica, tak jej to niemiło;
sama się wini, i że mniej ostrożna:
vii, 60 *Siedzieć się pewnie szczeruowi sprzykrzyło.*
Żalu ciężkiego opisać nie można:
Chce włosy targać, ale ich nie było.
I gdyby jeszcze spetna zdrowe miała,
Pewnieby była zębami zgrzytała.

vii, 65 *Do guwet zatem i czarodziejstw sławnych*
skrzętnie się baba natychmiast udaje.
Cyrkuł na ziemi kreśli z liter dawnych,
szepce pod nosem, dzikie rzeczy baję.
Rzuca pęk ziołek czarami zaprawnych;
vii, 70 *Zżyma się, siada, i znowu powstaje.*
Nim zaś te wszystkie gusta uczyniła,
Dziewięć się razy wkóło okręciła.

Okropnym głosem straszy okolice,
Mocarstw piekielnych ku pomocy wzywa.
vii, 75 *Na wielowładnej rozkaz czarownicy,*
Jęk się okropny z pod ziemi dobywa.
Lucyfer z swojej rusza się stolice,
I trzoda duchów podziemnych pierzebliwa;
Gwiazdy swych spuszczać przestały promieni.
vii, 80 *Księżyc się krwawą posoką rumieni.*

Zjadłe padalce i gadziny piszczą,
Zmije się na jej czotgają skinienie;
Drży ziemia, ognie piorunowe błyszczą;
A jakby zginąć miało przyrodzenie,
vii, 85 *Wzmaga się coraz burza, wiatry świszczą,*
Stuletnich dębów wzruszają korzenie.

- Dzielniejsze zatem guślarstwa zaczyna,
I zwykłym czarty sposobem zaklina.*
- vii, 90 *Już z wymuszonej piekła odpowiedzi
Wie, co się z nędznym Gryzomirem stało.
Jako w niewoli u xiężniczki siedzi,
Co się z nim pierwej, co się potem działo.
Czegoż ciekawość baba nie wyśledzi?
Kontenta przeto, że się jej udało.*
- vii, 95 *Przy rannej zorzy, niepotrzebna świecy,
Na swej łopacie jedzie do Kruszwicy.*
- Tam winowajca prędko osądzony
Za swe przestępstwa i nowe i stare,
Już na plac śmierci jest wyprowadzony,*
- vii, 100 *Aby odebrał zasłużoną karę:
Zbiegł się na widok lud nieprzeliczony,
Patrząc na miłą xiężniczce ofiarę;
Kantor, co na guz nie przestał się żalić,
stos nalożony miał pierwszy zapalić.*
- vii, 105 *Widzi to baba, i z litości wzdycha:
Myśli, jak wyrwać rycerza od śmierci.
Nakoniec z zemsty przyszłej się uśmiecha;
Wysypie proszku z pudetka pół ćwierci:*
- vii, 110 *Kantor raz poraz jak kicha, tak kicha,
Po wszystkich nosach ciemierzycy wierci.
Kicha xiężniczka, kichają dworzanie,
Kicha król, senat, panowie i panie.*
- Poznat, że taska bogów oczywiasta,
Gryzomir z więzów uwolnion na stosie,*
- vii, 115 *Z tak powszechnego kichania korzysta;
I gdy z nich każdy myśli o swym nosie,
Ucieka; już był ubiegł kroków trzysta,
Gdy poznat babę taskawą po głosie.*
- vii, 120 *Kicha lud cały; im kto głośniej huknie,
Baba się z śmiechu ledwo nie rozpuknie.*

⁴⁹Pendant ce temps la vieille, avec sa lampe éteinte/⁵⁰fait route, comme elle peut, vers un lieu de sorcellerie./Le voyage ne s'est pas passé sans heurts,/elle percute de temps en temps un arbre avec sa pelle./Déjà presque l'aube pointait,/les bêtes de la forêt commençaient à s'éveiller,⁵⁵quand finissant enfin le voyage qu'elle avait entrepris,/elle se posa saine et sauve sur le Mont Chauve.//Elle se rend compte que sa pelle est vide,/rugit comme une lionne, tant cela lui déplait !/Elle se reproche de n'avoir été plus attentive :/⁶⁰la souris sans doute n'en pouvait plus d'être assise./On ne saurait décrire son pesant regret :/elle veut s'arracher les

cheveux – mais elle n'en avait plus./Et si elle avait encore été en pleine santé,/elle aurait sûrement grincé des dents.//⁶⁵À des sorcelleries cependant, de fameux enchantements/voilà que la vieille s'adonne assidument :/d'anciennes lettres, elle trace par terre un cercle,/marmonne dans sa barbe, produit un étrange babil,/jette une poignée d'herbes porteuses de sortilèges,/⁷⁰hausse les épaules, s'assied et se relève./Avant d'en avoir fini avec toutes ces sorcelleries,/vingt fois elle tourne sur elle-même.//De sa voix terrible, elle épouvante les environs,/elle appelle à l'aide toutes les puissances infernales.//⁷⁵Aux ordres de la très impérieuse sorcière,/un grognement terrible monte de sous la terre./Lucifer accourt depuis sa capitale/avec la troupe timide des âmes souterraines./Les étoiles cessent d'émettre leurs rayons,/⁸⁰et la lune rougit, couverte d'un voile de sang.//Des vers et des serpents déchaînés couinent,/les vipères rampent à son hochement de tête ;/la terre tremble, des éclairs enflammés fusent,/et comme si la nature devait là mourir,/⁸⁵une tempête enfle incessamment, les vents sifflent,/arrachent les racines de chênes centenaires./Alors, elle entame des sortilèges plus puissants,/et invoque les démons, de la manière coutumière.//Déjà par la réponse arrachée à l'enfer/⁹⁰elle sait ce qu'il est advenu du pauvre Gryzomir :/comment il est prisonnier chez la princesse,/ce qui lui est arrivé d'abord, et ce qui a suivi./Qu'est-ce que la curiosité d'une vieille ne saurait donc découvrir !/Satisfaite, désormais, de son succès,/⁹⁵au point du jour, se passant de lanterne,/sur sa pelle elle vole vers Kruszwica.//Là le coupable, rapidement jugé/pour ses crimes, récents et passés,/déjà est conduit au lieu d'exécution,/¹⁰⁰pour recevoir un châtiment mérité./Une immense foule accourt à sa vue,/et contemple l'aimable offrande de la princesse./Le chantre, qui ne cessait de se plaindre de sa bosse,/devait allumer le premier le bûcher préparé.//¹⁰⁵La vieille voit tout cela, et a un soupir de pitié./Elle se demande comment arracher le chevalier à la mort./Enfin elle sourit de sa vengeance à venir,/répand la moitié du quart de sa boîte de poudre :/le chantre éternue encore et encore, éternue de nouveau,/¹¹⁰l'hellébore s'insinue dans toutes les narines :/la princesse éternue, éternuent les courtisans,/le roi, le sénat, les seigneurs et les dames éternuent !//Gryzomir reconnut la grâce manifeste des dieux,/lui, libéré de ses liens sur le bûcher ;/¹¹⁵il profite de cet éternuement universel,/et alors que chacun d'eux pense à son nez,/s'enfuit. Il avait déjà couru trois cents pas/quand l'aimable vieille le reconnut à sa voix./Tout le monde éternue, c'est à qui sonnera le plus fort,/¹²⁰et la vieille en a presque éclaté de rire.//Ne perdant pas de temps après l'avoir repéré,/tout de suite elle lui intime d'enfourcher sa monture ;/elle chasse de ses yeux des larmes de rire./Il n'y avait pas le temps de tout raconter à la vieille,/¹²⁵aussi au plus vite il bondit sur l'extrémité du manche,/et n'ose pas imaginer le voyage qui vient./Échaudé par les malheurs qu'il s'était attirés,/¹²⁸il s'assit sur la pelle et ferma souvent les yeux.



Du point de vue d'un critique d'Europe occidentale dans les années 1770, la machine de Krasicki ne va pas de soi. Claude-Marie Giraud (1711-1780), auteur du poème héroïcomique en prose *La Thériacade* (1769), considère que le merveilleux conventionnel de la mythologie s'impose par défaut et rejette le merveilleux « sorcier » au nom de son obsolescence :

Quelques censeurs trouveront peut-être mauvais que j'aie employé le merveilleux des anciens ; mais pouvais-je faire autrement ? Depuis qu'on ne brûle plus de sorciers, les enchanteurs et les enchantements sont passés de mode, et on sifflerait aujourd'hui un auteur grave qui s'aviserait de les mettre en œuvre. Il ne me convenait pas non plus d'introduire les anges et les diables ; le lecteur verra bien qu'ils auraient été déplacés dans mon poème. Il ne me restait donc plus que les divinités d'Homère.¹⁰⁹

Pour Giraud, la question du sérieux de la croyance à la magie est primordiale. La disparition des procès de sorcellerie qui témoignaient de la prégnance des croyances à ce genre de surnaturel a fait basculer les « enchanteurs¹¹⁰ » du côté de ressorts démotivés dont un « auteur grave » ne saurait faire usage. Giraud est un auteur comique, mais il considère visiblement (au contraire d'un Warburton) que l'héroïcomique doit emprunter à des registres qui ne dépareraient pas l'héroïque. Déçu tant par le merveilleux chrétien que par celui de la superstition, il revient donc à la mythologie.

Krasicki, qui n'est pas complètement dans la *Myszeis* un « auteur grave », fait tout le contraire : son principal personnage merveilleux est une enchanteresse que l'on voit convoquer quelques diables obligeants. Le poète dit explicitement que son intervention à Kruszwica est fonctionnellement équivalente à celle des dieux de la fable : elle constitue pour Gryzomir une « évidente grâce des dieux [*taska bogów oczywista*] » (v. 113). On déroulera donc deux fils à partir de là : la question du sérieux de la croyance, et celle du caractère burlesque de la magie.

5.1. Le sabbat du Mont Chauve : de la croyance sérieuse à la machine épique

En 1775 (la même année que la *Myszeis*), le philosophe et mathématicien jésuite Jan Bohomolec (1724-1795) publia *Diabeł w swojej postaci z okazji pytania jeśli są upiory ukazany* [*Le Diable montré sous son vrai visage, à l'occasion de la question « les vampires existent-ils ? »*], où, prenant prétexte de la question posée dans le titre, il passait en revue la démonologie populaire telle qu'on la vivait dans la Pologne stanislavienne. La question s'inscrit dans la *vampiromanie* (*upioromania*) qui traverse la Pologne et, plus généralement, l'Europe médiane

¹⁰⁹ Claude-Marie Giraud, « Préface », *La Thériacade, ou l'Orviétan de Léodon, poème héroï-comique*, Genève-Paris, Merlin, 1769, pp. liii-liv.

¹¹⁰ Le mot est remarquable, car Krasicki l'utilise dans son autotraduction du premier chant de la *Myszeis*.

au 18^e siècle¹¹¹. Bohomolec répond très sérieusement à son correspondant, soulignant les risques qu'il encourt en se prononçant sur une question aussi délicate et actuelle :

*Pytasz mnie się Waszeć Pan jeśli są upiory. Odpowiedź na to pytanie jak jest trudna, tak niebezpieczna. Jeśli powiem że są: uczonych zaostrzę pióra. Jeśli powiem że nie masz: pospólstwo na mnie obruszę.*¹¹²

Vous me demandez, Monsieur, si les vampires existent. La réponse à cette question est aussi difficile qu'elle est dangereuse. Si je dis qu'ils existent : j'offenserai de savants écrivains. Si je dis qu'ils n'existent pas : je retournerai la foule contre moi.

Malgré ces précautions oratoires, le but de l'ouvrage est, de suggérer que les démons nocturnes n'existent pas et sont essentiellement des objets de superstitions. Après avoir traité la question des vampires, Bohomolec aborde, sous forme de catéchisme toute sorte de questions démonologiques, depuis la première « si des êtres spirituels peuvent commander et toucher des êtres matériels [*czy mogą istoty duchowne władać i ruszać istotami materialnymi*] » à la cent trente-et-unième, « si Satan peut guérir les maladies [*czy może leczyć choroby*] ». Entre les deux, le monde nocturne surnaturel est passé en revue, et le quarante-septième point mérite notre attention : « *czy czarownice latają na Łysą Górę?* [si les sorcières volent au Mont Chauve] ».

*Lecz pewna, rzecze kto, rzecz jest, iż czarownicy i czarownice zeznali: że na górę tysą latają. Nie przeczę, iż pewna rzecz jest, że zeznali, ale to zeznanie, albo torturami wymuszone było, albo podobne do owych ludzi wyznania, którzy sądząc się być w ziarno zamienionymi, z izby wychodząc lękali się, aby ich ptastwo nie pożarło. I aby komu dziwno nie było, iż to mam za sen i imaginację, albo mózgu naruszenie, niech roztrząśnie sprawy swoje, a doświadczy, iż o czym najczęściej myśli, to też mu się najżywiej marzy. Co zaś pospolicie ludzie prości i łacnowierni czynią? bajki o lataniu na tysą górę dzieciom swoim, jako prawdziwe powiadają historie. Ci nie mając jeszcze ani rozeznania, ani doświadczenia, mocno temu wierzą, gdyż to powiadają rodzice, mamki, i nianki ich, którym najwięcej ufają. Te zaś powieści tym głębiej do ich umysłu przechodzą, im są dziwniejsze, i mózg ich dziecinny miękki, sposobniejszy jest do przyjęcia śladów tego, o czym słyszą i myślą. Przeto jedni lękając się ustawicznie podobnych przypadków, nakoniec przechodzą do tego stanu, iż się im śni najczęściej, jakby na nich czarownice jeździły, drudzy ze złości, lub ciekawości palając żądzą zakosztowania owych rozkoszy, tak latają na tysą górę, jako żeglarz we śnie żegluję, oracz orze, kupiec kupuje, i sprzedaje.*¹¹³

¹¹¹ Le terme *upioromania* est dû à Julian Tuwim, *Czary i czarty polskie*, Warszawa, Czytelnik, 1960, p. 90. Sur la chasse aux vampires en Europe médiane au 18^e siècle, on se reportera (outre les ouvrages cités plus bas) aux travaux de Gábor Klaniczay, notamment « Decline of Witches and Rise of Vampires in 18th Century Habsburg Monarchy », *Ethnologia Europaea*, n° 17, 1987, pp. 165-180, et à ceux de son élève Ádám Mézes, *Insecure boundaries. Medical experts and the returning dead on the Southern Habsburg borderland*, mémoire présenté au département d'histoire de la Central European University, Budapest, 2013.

¹¹² Jan Bohomolec S.J., *Diabeł w swojej postaci z okazji pytania jeśli są upiory ukazany [1775]*, 2. edycja, Warszawa, Michał Gröll, 1777, t. I, p. 1.

¹¹³ Idem, pp. 128-129.

Mais c'est une affaire entendue, dira-t-on, que les sorciers et les sorcières ont avoué voler jusqu'au Mont Chauve. Je ne conteste pas que ce soit une affaire entendue qu'il l'aient avoué, mais cet aveu soit fut obtenu par la torture, soit s'accordait avec les croyances du genre de gens qui, se croyant changés en grain, n'oseraient sortir de peur que les oiseaux ne les dévorent. Et pour que personne ne s'étonne que je considère cela comme une un rêve et une imagination, ou une lésion du cerveau, considérons l'affaire, et admettons que ce à quoi l'on pense le plus, on en rêve aussi le plus. Et que font donc les gens simples et prompts à croire ? il racontent à leurs enfants des contes sur le vol vers le mont chauve comme des histoires vraies. Ceux-ci, manquant encore de discernement et d'expérience, les croient puissamment, si ce sont les parents, les nourrices et les mères qui racontent, en qui ils ont le plus confiance. Ainsi ces récits pénètrent d'autant plus facilement leurs esprits qu'ils sont plus merveilleux, et que leurs jeunes cerveaux malléables sont plus propres à conserver l'empreinte de ce qu'ils entendent et imaginent. C'est pourquoi certains, craignant constamment de semblables aventures, arrivent finalement à cet état où ils rêvent très souvent que des sorcières les chevauchent ; et d'autres, par dépit ou par curiosité, désirant ardemment de goûter ces plaisirs, volent vers le Mont Chauve de la même manière qu'en rêve, un marin navigue, un laboureur laboure, et un marchand fait des affaires.

D'où l'on retiendra que pour un prêtre éclairé comme Bohomolec, l'idée que les sorcières volent est fausse, mais liée à une crainte populaire fondée sur un langage métaphorique qui forme les imaginations. En d'autres termes, le vol des sorcières au Mont Chauve ne mérite pas d'être traité sérieusement parce qu'il constitue une fiction – laquelle remplit par définition les critères pour figurer dans la machine merveilleuse du poème.

Plus loin le p. Bohomolec passe en revue les diverses caractéristiques du vol vers le Mont Chauve et des cérémonie qui s'y déroulent. Ainsi, les sorcières voleraient au Mont Chauve « de nuit, et seulement du mercredi au jeudi, ou du vendredi au samedi [*w nocy, i to tylko ze źrzody na czwartek, albo z piątku na sobotę*]¹¹⁴ », « à l'heure où Satan se montre dans le ciel sous la forme d'un bélier [*Którejże godziny? której Szatan na niebie ukaże się w postaci barana*] »¹¹⁵.

*Jakim zaś sposobem leczą, i na czym? Na miotłach, na kozłach, na ostach, na kijach namaszczonych tłustością dzieci niechrzczonych zabitych. Inne siebie tylko namaszczają, powtarzając te słowa tam i sam, nawet z więzienia leczą...*¹¹⁶

Par quels moyens volent-elles, et sur quoi ? Sur des balais, des chèvres, des chardons, des bâtons enduits de la graisse d'enfants morts sans le baptême. D'autres en s'oignant seulement elles-mêmes, répétant les mots *tam* et *sam*, peuvent s'envoler même hors d'une prison...

¹¹⁴ Idem, p. 132.

¹¹⁵ Idem, p. 133.

¹¹⁶ Idem, pp. 133-134.

Le manche de pelle de la sorcière de Krasicki est une variation sur les bâtons des sorcières¹¹⁷ répertoriée par Danuta Kowalewska : ce qui compte est le détournement symbolique d'un objet quotidien auquel se superpose la profanation.



Le merveilleux de Krasicki est donc bien un représentant de la troisième voie, celle des superstitions contemporaines. Mais elles ne constituent pas, en Pologne, un facteur de *cognitive estrangement* pour un public lettré qui pourrait sourire de la naïveté rurale des paysans : cette superstition est le fait de la noblesse même – D. Kowalewska rappelle le passage du roman de Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* (1776) où le héros avoue avoir cru aux sorcières toute son enfance¹¹⁸. L'emprunt sert donc moins le plaisir d'un dépaysement doxastique teinté de mépris de classe, comme dans les pastorales de Philips, que la satire de croyances qui persistent dans la vie alors qu'elles devraient être reléguées dans la poésie.

5.2. Sublime baroque, burlesque classique

Si l'apparence de la *baba* est tout-à-fait attendue au regard des croyances dénoncées par Bohomolec, elle détonne par rapport aux enchanteresses de la tradition épique italienne. La magie d'Armide et Alcine est le masque merveilleux de la fascination sensuelle qu'elles inspirent aux héros qu'elles ensorcellent : elles sont des beautés fatales sur le modèle de Circé et pas, comme l'amie de Gryzomir, des haridelles sans dents ni cheveux. Si celle-ci a un modèle littéraire, c'est plutôt Dipsas, la vieille sorcière entremetteuse des *Amores* (I, 8) d'Ovide. C'est une ivrognesse (d'où son nom), mais aux réels pouvoirs magiques : comme la *baba* aux vv. 79-80, elle aussi fige les astres dans le sang (« *sanguine, siqua fides, stillantia sidera vidi; / purpureus Lunae sanguine vultus erat* [j'ai vu, m'en croirez-vous ? les astres prendre la couleur du sang ; le visage de la lune était rouge de sang]¹¹⁹ ») ; elle ébranle pareillement le sol (« *solidam longo carmine findit humum* », v. 28 – chez Krasicki, « *drży ziemia* [la terre tremble] » v. 83). La nécromancie de Dipsas est christianisée par Krasicki en évocations infernales (vv. 77-78, 88-89) – emploi du merveilleux chrétien que

¹¹⁷ Danuta Kowalewska, *Magia, op. cit.*, p. 215

¹¹⁸ Idem, pp. 212-213.

¹¹⁹ Ovide, *Amores* (I, 8, vv. 11-12), trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2009, pp. 28-29.



.....
La « très grand tableau » qui orne la galerie de M. Oufle, encyclopédie visuelle de la sorcellerie du 18^e siècle et analogue graphique de la rhétorique de l'excès proposée par Krasicki. Planche illustrant Laurent Bordelon, *L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle causées par la lecture des livres qui traitent de la magie*, E. Roger, P. Humbert, P. de Coup et les frères Chatelain, Amsterdam, 1710, t. I (non paginée).
Source : Biblioteka Narodowa–polona.pl.
.....

Dmochowski jugera légitime dans la *Sztuka rymotwórcza*. Si la sorcière est comique, elle est aussi investie d'une puissance topique.

Les prodiges de la *baba* sont donc nourris d'une double source : les superstitions sérieuses (et déplorables) d'une bonne partie de la population polonaise en 1775, et une haridelle terrifiante mais comique de poésie. La conjonction des deux produit une caricature burlesque de la superstition. Ces sorcelleries ridicules apparentent l'épopée de Krasicki au roman satirique de l'abbé Laurent Bordelon (1653-1730), *L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle causées par la lecture des livres qui traitent de la magie* (1710)¹²⁰. Le héros, Monsieur Oufle, a chez lui une « galerie [...] remplie de curiosités magiques », dont « le fond [...] était tout couvert d'un très grand tableau, qui représentait le sabbat [...] chargé d'un très grand nombre de figures, dont les unes faisaient horreur, et les autres prêtaient à rire¹²¹ ». Si ce tableau synthétise la topique du merveilleux sorcier et des superstitions mi-effrayantes, mi-comiques, c'est en définitive sa surabondance (le « très grand nombre de figures » dont il est chargé) qui le rend comique : mais elle n'enlève rien à l'horreur des enfants démembrés dont on récupère la moelle et qu'on dévore (en bas à droite). Le passage de la *baba* oscille, de même, entre rire et terreur, et produit une rhétorique de l'excès.

5.2.1. Une sorcière qui prête à rire

Le texte de Krasicki souligne deux aspects contradictoires des sorcelleries de la *baba*. D'un côté, elles sont topiques : la *baba* profère de fameux enchantements (« *Do guseł zatem i czarodziejstw sławnych* », v. 65) et « invoque les démons de la manière coutumière [*zwykłym czarty sposobem zaklina*] » (v. 88). Elles font partie d'un répertoire de suppositions répandues, et Krasicki souligne son caractère typique. De l'autre, elle produit un curieux babil (« *dzikie rzeczy baje* », v. 68). Si la sorcellerie est énigmatique (comme les « antiques lettres [*litery dawne*] » du cercle cabalistique v. 67), elle constitue un répertoire terrifiant dont le but est de faire peur, et offre le paradoxe d'un inconnu familier. Krasicki en dénonce le ridicule en décrivant les gesticulations des vv. 70-71 : la visualisation de l'incantation

¹²⁰ Laurent Bordelon, *L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle causées par la lecture des livres qui traitent de la magie*, E. Roger, P. Humbert, P. de Coup et les frères Chatelain, Amsterdam, 1710, 2 t. Sur la portée de *Monsieur Oufle*, cf. Jacqueline de La Harpe, *L'abbé Laurent Bordelon et la lutte contre la superstition en France entre 1680 et 1730 in University of California publications in modern philology*, Berkeley, University of California press, 1950, vol. 26, pp. 123-224 (en particulier le ch. II, « Le gassendiste », pp. 137-146).

¹²¹ Laurent Bordelon, *L'histoire des imaginations*, op. cit., pp. 6-7.

aboutit à son ridicule. Deux points de vue alternent ainsi : celui de la tradition qui rend familières ces inventions superstitieuses, et un point de vue supérieur qui les considère comme absurde – le point de vue d'un certain public (dont le jeune Mikołaj Doświadczyński est le modèle), et celui du poète fort critique.

5.2.2. *Un passage terrifiant ?*

Si le passage prête assurément à rire, le terrifiant n'en est pas absent. La littérature baroque est en Pologne le support littéraire qui autorise ces superstitions. Krasicki, à des fins de pastiche, lui emprunte des éléments thématiques. Particulièrement typique est la mention des reptiles en tous genres (« *padalce* », « *gadziny* », « *zmije* [vipères] », vv. 81-82) qui couinent et rampent au doigt et à l'œil de la sorcière : ces descendants du serpent de la Genèse hantent l'imagination baroque. Ils sont, avec les chouettes et les crapauds, les habitants topiques du *locus terribilis* (dans les pièces de Shakespeare *e.g.*), et un poète baroque tardif comme Jovan Rajić (1726-1801) se sert des traits d'un dragon pour caricaturer Mahomet dans son épopée *Boj zmaja sa orlovi* (*Le Combat du dragon avec les aigles*, 1793) ; ce dragon a pour allié « *što gamzi po zemlji* [ce qui rampe sur la terre] » (chant I, v. 7), et des armées de « *gusenice* [chenilles] » (v. 29)¹²². En Pologne, le p. Benedykt Chmielowski (1700-1763) a consacré une section de son encyclopédie baroque *Nowe Ateny* (*La Nouvelle Athènes*, 1745-1756) aux « *rzeczy po ziemi czotgajace się* [les choses qui rampent par terre]¹²³ ».

L'emprunt de l'imagerie baroque est pour Krasicki le prétexte à un morceau sublime. Pour topiques qu'il soient (renverser le cours de fleuves, ébranler la terre), les prodiges de la *baba* sont décrits avec une emphase sérieuse. La répétition de l'adjectif « *okropny* » (vv. 73, 76) souligne l'adéquation entre l'effet (le grondement terrible) et sa cause (la voix terrible de la *baba*). La description de l'orage (vv. 83-84) est, de même, authentiquement impressionnante, et fournie en beautés poétiques topiques (les « *stuletnie dęby* [chênes centenaires] » du v. 86 *e.g.*). Dans ces deux strophes, Krasicki manie un ton

¹²² Јован Рајић, *Бој змаја са орлови*, припедила Мирјана Д. Стефановић, Београд, Службени гласник, „Нова српска књижевност, XVIII век“, 2008, pp. 9-10.

¹²³ Benedykt Chmielowski, *Nowe Ateny albo akademia wszelkiej scjencji pełna*, 1745-1756 (t. I : Lwów, Paweł Golczewski, 1746 ; t. II-IV : Lwów, Drukarna JKMci Coll[egii] Leop[olensis] Soc[ietatis] Jesu, 1746-1756) : t. I, pp. 497 sqq. ; t. III, pp. 312 sqq.

sublime qui se maintient jusqu'à l'excès : ayant poussé la nature à bout (v. 84), quelles incantations « plus efficaces [*działniejsze*] » la vieille peut-elle encore lancer ?

Le comique du passage vient moins d'un détournement de la rhétorique sublime de la sorcellerie que de la disproportion entre ces opérations magiques et leur objet : la *baba* dérange les démons, Lucifer et les âmes de l'enfer pour retrouver un souriceau. Toute sa magie, par ailleurs, ne lui fournit pour arme qu'une poudre d'hellébore qui fera éternuer tout le monde au moment où Gryzomir est amené au bûcher : souvenir, comme le souligne Roman Dąbrowski, de la bataille finale du *Lock* (où un boîte de poudre à priser remplit le même rôle), mais aussi allusion à la folie (que l'hellébore est censée guérir) que représente cette scène carnavalesque où la cour de Popiel brûle une souris au bûcher.



Si Giraud, le poète de la *Thériacade*, prétendait choisir le merveilleux conventionnel par *défait*, il avait aussi une opposition de principe vis-à-vis du merveilleux « sorcier » :

D'ailleurs il n'est rien qu'on ne puisse faire avec les magiciens et les enchanteurs : la diablerie pourvoit à tout, et l'on n'est jamais à sec, avec cette merveilleuse invention. Ce n'est pourtant point l'Arioste qui s'est aidé le premier de ces machines ; il les avait trouvées toutes employées dans le poème du Pulci.¹²⁴

Un poète du merveilleux sorcier cède à la facilité de deux manières. D'abord, ces machines permettent de débrider l'invention (« on n'est jamais à sec ») ; on peut supposer que cette liberté inventive s'oppose à la reconnaissance d'une culture commune portée par le merveilleux conventionnel. Ensuite, c'est un genre de merveilleux qui permet de se sortir de n'importe quelle situation : « la diablerie pourvoit à tout ». Giraud retrouve ici Scriblerus : en cas d'impasse, faites jouer les machines.

Le Mont-Chauve de Krasicki répond à ces deux objections. Pour la première, il s'agit d'un merveilleux libre ; mais cela ne doit pas étonner de la part d'un poème qui revendique justement pour le merveilleux la séduction de l'invention. Cette liberté est soulignée, mais aussi limitée, par le contraste avec la diction poétique classicisante. Pour la seconde, il est indéniable que les « diableries » de la *baba* atteignent leur but. Mais le grand ressort comique du passage réside justement dans la disproportion des moyens (l'invocation infernale) et du but (retrouver une souris) : la *copia* de cette sorcellerie topique mais

¹²⁴ Claude-Marie Giraud, « Préface », *La Thériacade*, *op. cit.*, p. xxii. La référence est au *Morgante* (1483) de Luigi Pulci (1432-1484).

terrifiante réunie avec cet objet minime constitue une rhétorique de l'excès typique de l'héroïcomique.

On suggérera pour finir que ce passage est une amplification de l'épigraphe horacienne donnée par Krasicki à son poème (« *parturiunt montes* »). La sorcière met littéralement en travail le Mont chauve pour retrouver sa souris. Si « le merveilleux est l'essence de l'épopée » classique, il pouvait difficilement être mieux mis en avant : cet épisode est une impressionnante amplification d'un vers qui dénonce justement le déséquilibre des moyens et de l'objet, et se double d'une portée satirique qui redouble le mot d'esprit horacien. Non seulement la troupe infernale est convoquée pour un rat, mais encore les pratiques magiques sont présentées sous l'angle d'une familiarité burlesque qui détourne la fascination baroque. C'est la superstition en actes et ses formes littéraires qui fournissent son merveilleux au poème, quoiqu'elle soit traitée avec toutes les ressources du grand style. Ph. Sellier suggère que « ce qui caractérise essentiellement le merveilleux classique, c'est la fantaisie¹²⁵ » : Krasicki lui donne amplement raison.

¹²⁵ Philippe Sellier, *Essais*, op. cit., p. 70.

❧ CINQUIÈME PARTIE

*Un récit poétique : aux confins
de la théorie*

INTRODUCTION

La plupart des jeunes gens qui lisent l'*Énéide* ou l'*Illiade*, n'en remportent ordinairement que des idées vagues et confuses. Ils se souviennent en général, d'avoir vu décrits en vers pompeux des combats, des tempêtes, des aventures, où les dieux étaient mêlés avec les hommes. Ou si, par hasard, ils ont aperçu quelque chose du dessein du poète ; ennemis d'une application trop suivie et trop pénible, ils ont mieux aimé s'abandonner au plaisir que l'imagination trouve dans les récits extraordinaires, que de faire des efforts pour saisir les beautés qui résultent de l'ordre et des proportions.*

Batteux ne reproche pas aux « jeunes gens » de son époque ne pas lire d'épopées ; il leur reproche plutôt de mal les lire. Le « goût » a peut-être quelque chose de flou et de mystérieux, mais il définit, une expertise en matière de jugement esthétique. Pour Batteux, l'épopée a une essence dont la connaissance définit une telle expertise, mais cette expertise nourrit, en retour, la réceptivité esthétique de qui la possède. Ce qu'il reproche aux jeunes lecteurs d'épopée est donc de pratiquer une lecture naïve et sensationnaliste, qui privilégie le « plaisir » de lire des « récits extraordinaires » (digne d'un lecteur de romans !), à laquelle il oppose une lecture experte plus réfléchie et, selon lui, plus durablement satisfaisante, attentive aux « beautés qui résultent de l'ordre et des proportions ».

Ces deux modes de lecture proposent évidemment des descriptions très différentes de l'épopée. Pour le jeune lecteur naïf, qui lit « *for the plot* [pour l'intrigue]¹ », l'épopée est une

* CBL (1753), t. II, p. 13.

¹ Selon le mot de Peter Brooks, *Reading for the plot: design and intention in narrative*, New York, A.A. Kropf, 1984.

collection d'impressions détachées d'où émergent des moments remarquables. Si l'on demandait à l'un de ces jeunes lecteurs en quoi consiste l'épopée, il répondrait « des combats, des tempêtes, des aventures où les dieux [sont] mêlés avec les hommes ». La première chose qu'identifie la lecture naïve est ainsi la topique épique. La topique est « un arsenal de thèmes et d'arguments » qui s'est sédimenté à travers l'histoire et qui, « d'origine rhétorique, s'intégra progressivement à la poétique² » : son importation dans l'épopée est donc un débordement d'une discipline aristotélicienne (la rhétorique) dans une autre (la poétique). Mais cette confusion disciplinaire rend difficile de nier que s'est développé une topique générique de l'épopée, c'est-à-dire un ensemble de *topoi* définitoires qui déterminent l'appartenance du poème au genre. Le lecteur naïf serait ainsi tenté de dire que c'est parce que le poème présente un certain nombre de lieux communs définitoires (tempêtes, batailles, aventures et dieux) qu'il est reconnu comme épopée. Cela marche plutôt bien : dans l'*Énéide* et l'*Iliade*, mais aussi dans la *Henriade*, le *Lock*, *Peder Paars* ou la *Myszeis* (et même, d'ailleurs, dans *L'Épopée de Gilgameš*) il y a des tempêtes, des batailles et des aventures ; il y a même une proposition et une invocation, et des dieux que le poète et ses héros invoquent.

La lecture naïve que décrit Batteux aboutit à une définition hypertextuelle de l'épopée : l'épopée (même héroïque, comme les poèmes d'Homère et Virgile) serait une collection d'« épiquèmes³ » qui, s'accumulant dans la mémoire du lecteur, finiraient par définir le genre. Cette définition cognitiviste et nominaliste, où le genre n'est jamais que le nom d'une ressemblance, ne convient pas à Batteux, qui souhaiterait que les « jeunes gens » saisissent « les beautés qui résultent de l'ordre et des proportions ». Batteux veut former les jeunes gens (et les jeunes personnes) à lire en poéticiens, c'est-à-dire à prêter attention au « contrat générique » plutôt qu'au « contrat hypertextuel » (J.-M. Schaeffer).

À leur lecture hédoniste, Batteux oppose une lecture avertie, une forme d'expertise qui repose sur la connaissance des règles : « il est [...] important de connaître les arts pour en sentir toutes les beautés [et] pour les connaître, il faut en avoir étudié la nature, les

² Jan Hermann, « Qu'est-ce que le topos narratif pour la SATOR ? Définition proposée par Jan Hermann », société d'Étude de la Topique Romanesque (SATOR), en ligne : <http://satorbase.org/index.php?do=outils#2.1> (consulté le 1^{er} avril 2018).

³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points essai », 1982, p. 107.

règles, en avoir vu et compris les principes⁴ ». Batteux propose donc très clairement à ses lecteurs de s'approprier ce que J.-M. Schaeffer appelle une « matrice de compétences », qui consiste essentiellement en une étude préalable des règles de l'art. Quand on se l'est appropriée, cette matrice devient le support du sentiment. La lecture experte de Batteux est dominée par une forme de « principe de difficulté » : « mieux vaut être averti de la difficulté d'une tâche et la trouver facile que de la juger facile et d'échouer faute d'en avoir compris les difficultés⁵ ».

Si Batteux s'agace de la tendance des jeunes gens à lire naïvement, il leur trouve cependant des excuses. La faute incombe aussi aux poéticiens précédents, Le Bossu en tête :

comme ils [*i.e.* « les jeunes gens »] ont entendu parler d'allégorie, de morale, d'instruction enveloppée, la crainte de s'engager dans un travail triste, s'ils entreprenaient de percer cette écorce mystérieuse, les a déterminés à couler légèrement sur la superficie, plus contents de ne jouir de l'art qu'à demi, que d'acheter trop cher le plaisir de le connaître tout entier.⁶

Face aux montages herméneutiques compliqués de Le Bossu ou d'Anne Dacier, les jeunes lecteurs ont opté pour un plaisir superficiel, se laissant porter par la lecture entraînante d'un récit extraordinaire, lisant l'épopée comme un roman, et ne prêtant attention qu'à ce qui émerge (les beaux tableaux, les *topoi* aisément reconnaissables), sans se soucier des courants de fond : mais ce n'est pas parce qu'il existe effectivement des théories vasouillardes qu'il faut renoncer à la possibilité de connaître et se réfugier dans une forme d'hédonisme de la lecture.

Pour Batteux, le lecteur naïf est un nominaliste sans conviction. Il définit le genre par sa topique, alors qu'il découvrirait de nouveaux plaisirs dans sa lecture s'il adoptait une définition réaliste du genre par ses règles constitutives. Si cette démarche est cohérente avec l'esthétique cognitive de Batteux, elle pose cependant un certain nombre de problèmes. Premier problème : il n'est pas certain que les jeunes gens et les jeunes personnes de 1753 aient trouvé la proposition de lecture de Batteux moins rébarbative que celle de Le Bossu ou Anne Dacier. Certes, Batteux s'est débarrassé de l'herméneutique

⁴ CBL (1753), t. II, pp. 2-3.

⁵ Jean-François Billeter, « La traduction vue de près », *Trois essais sur la traduction*, Paris, Allia, 2015, p. 92.

⁶ CBL (1753), t. II, p. 13.

humaniste de l'allégorie, mais il propose toujours une lecture fondée sur le principe de difficulté, au contraire des apologistes de la lecture romanesque comme Diderot *e.g.*

Deuxième problème : une définition hypertextuelle de l'épopée, telle que l'entend J.-M. Schaeffer, est visiblement possible à partir de la lecture naïve et superficielle que Batteux condamne. Même si on accepte le « principe de difficulté » de Batteux, il y a là un problème structurel dans son classicisme : à quoi cela sert-il d'avoir des modèles si le fait d'identifier une topique qui nous relie à eux n'a pas de valeur épistémique ? À quoi bon avoir des poètes qui ont écrit des tempêtes et des batailles sublimes si les tempêtes et les batailles ne sont pour rien dans l'épopée ? On attend toujours ces « modèles plus accomplis » du genre. En attendant, nous avons un canon qui contient toujours Homère et Virgile, et d'autres théoriciens, comme Pope, qui prétendent qu'imiter ces auteurs permet de composer selon nature sans théoriser. Par ailleurs, une matrice de compétence suppose qu'elle soit partagée entre nous et l'auteur pour qu'un « contrat générique » puisse exister – ce que l'Homère de Krasicki, notamment, remet très vigoureusement en question. Dès lors, a-t-on vraiment besoin de la généricité (surtout associée à l'austère principe de difficulté) quand on peut se laisser porter par l'hypertextualité comme source à la fois de connaissance et de plaisir ?

Troisième problème : malgré toutes les distances qu'il y prend avec la poétique Ancienne de Le Bossu et des époux Dacier, la théorie du récit épique selon Batteux présente le même problème structurel : autant il y développe la topique inchoative de l'épopée (où, effectivement, on « aperç[oit] quelque chose du dessein du poète), autant le corps du « récit poétique » y est peu traité, et ce en termes extrêmement généraux. Définissant dans le *Cours* « ce que c'est que récit poétique », Batteux écrit : « c'est l'exposé de mensonges et de fictions, fait en langage artificiel⁷ ». La première partie de la définition renvoie à la fable, et ne résout pas le problème de la lecture naïve ; la seconde, en parlant de « langage artificiel », revient sur les « vers pompeux » repérés par le lecteur naïf. Et après quelques développements généraux sur le plan du poème, Batteux de théoricien se fait critique : « donnons à un homme de génie pour sujet de poème épique, un lutrin à reclouer sur un banc⁸ » – et commence à commenter le *Lutrin*.

⁷ CBL (1753), t. II, p. 100.

⁸ Idem, p. 101.

Il semble ainsi que le corps du récit poétique – c'est-à-dire la quasi-totalité de l'épopée, la topique inchoative exceptée – soit un irréductible particulier, dont le plus régulier des poéticiens ne peut que commenter les instanciations sans réussir à en parler dans le général. Autant la topique inchoative est précisément codifiée (et, à travers elle, le dénouement du poème lui-même), autant la narration poétique elle-même l'est peu. Si l'épopée a bien un début, un milieu et une fin, il semble qu'il s'agisse plutôt de « *a beginning, a middle and an end*⁹ ». Tenter de formaliser le récit poétique, c'est toucher aux confins de la théorie. Il est le lieu de la *poetic diction*, du « langage artificiel » des vers, c'est-à-dire de ce qui, selon Racine, n'est rien – et qui, paradoxalement, transforme le crayonné du brouillon (sans intérêt, nous dit Louis Racine) en un tableau unique. Il y a beaucoup d'exemples du récit poétique, mais guère de préceptes.

La principale innovation de Batteux tient dans le choix de son exemple. Au lieu d'analyser l'*Iliade* ou l'*Énéide* (dont analysera cependant les deux fables à la fin de la section sur l'épopée), il choisit le *Lutrin*, comme il l'avait déjà fait pour la topique inchoative. Si « les Homères et les Virgiles ont fixé l'idée [de l'épopée] jusqu'à ce qu'il vienne des modèles plus accomplis¹⁰ », il semble suggérer, par ce choix, que Despréaux les a rejoints, et qu'il y ait ainsi un progrès dans la poésie épique. Le choix d'un auteur français lui permet aussi de travailler au plus près la langue poétique, et de développer une stylistique – c'est-à-dire de cerner plus facilement les particularités du style poétique de Despréaux pour un lecteur français.

Batteux est-il vraiment fondé, dans ces circonstances, à critiquer les lecteurs naïfs qui se tournent vers la topique épique pour définir le genre et parviennent effectivement, ce faisant, à en dégager des constantes incontestables (vers pompeux, combats, tempêtes, aventures où les dieux sont mêlés avec les hommes) ? La topique épique rend compte d'une réalité générique qui, malgré les efforts de Batteux, échappe à l'effort de généralisation de la poétique et se ramène toujours, à un moment ou l'autre, au commentaire d'un texte canonique.

Pour réconcilier l'ambition théorique de Batteux et l'évidente productivité d'une lecture hypertextuelle (plutôt qu'architextuelle), il faut, changer de discipline et, puisqu'on

⁹ Le jeu de mot est là attribué à Philip Larkin par Philip Pullman, *Daemon Voices. Essays on Storytelling*, Oxford, David Fickling Books, 2017, p. 85.

¹⁰ *CBL* (1753), t. II, p. 14.

parle de topique, importer la théorie rhétorique du lieu commun dans la poésie. Les lieux communs, rappelle Batteux, sont des ressources de l'invention :

Les anciens qui voulaient tout réduire en art, en avaient fait un aussi pour l'invention. Distribuant par ordre tous les aspects tant intérieurs qu'extérieurs d'une cause, ils prétendaient mener le génie comme par la main, et lui faire trouver tout d'un coup tous les arguments possibles, dans les différents *lieux* où ils les conduisaient. Car c'est ainsi qu'ils ont nommé ces espèces de répertoires ou de magasins, qui recèlent toutes les richesses qui font l'objet de l'invention.¹¹

On sent Batteux dubitatif quant à la prétention heuristique des lieux communs, qui ont quelque chose d'infantilisant pour le génie ; mais il en reconnaît sans hésitation la valeur : « les jeunes orateurs » ne doivent « point trop mépriser ces secours que l'art présente au génie. Souvent c'est un fil qui guide assez sûrement l'esprit dans le labyrinthe¹² ». Comme la lecture naïve, le magasin des lieux communs a quelque chose d'insatisfaisant ; mais comme elle, c'est aussi un fil conducteur, qui a le mérite de guider le lecteur d'épopées dans ces confins de la théorie où la poétique démissionne face à la critique. Les *topoi* narratifs comme les lieux communs de diction réintroduisent quelque chose de cataloguable, de répertorié, dans le récit poétique ; ils sont le point d'ancrage de la typicité dans ce qui semble l'ouvrage indéfinissable du génie.



On suivra donc, dans cette dernière partie, la piste d'une topique épique constituée au fil des lectures dans la bibliothèque. Le premier lieu commun de l'épopée moderne, traité au **chapitre 14**, c'est son répertoire de « beautés poétiques » : ces expressions, souvent entées sur le merveilleux de la fiction, censées être intrinsèquement nobles. Mais ce langage topique peut être réinvesti par un poète inventif, et on verra qu'il a une dimension fonctionnelle : c'est la langue des dieux, qui caractérise l'énonciation épique comme une parole autre, au moins dans la fiction qu'entretient la performance écrite. On abordera ensuite au **chapitre 15** un lieu définitoire de l'invention narrative : les scènes de tempête – ce qui ne va pas de soi : si celles de Voltaire et Holberg sont, comme chez Virgile, au chant I, celle de Krasicki est liée au dénouement, et il n'y en a pas chez Pope, qui pourtant la prépare.

¹¹ CBL (1753), t. IV, p. 30.

¹² Idem, p. 37.

La langue des dieux : la diction épique au 18^e siècle

Sur la diction poétique comme un facteur à la fois de reconnaissance et de *cognitive estrangement* dans l'épopée moderne.

*In the fragments that pass under the name of the same author [i.e. Orpheus], we have examples of those hidden pieces of art employed by our poet [i.e. Homer], to give his work an air of divinity and inspiration. Such is the invocation of his Muse at the beginning of his poem, and his mentioning the celestial appellations of men and things, as if he had understood the language of the gods.**

Si l'inspiration, pour Thomas Blackwell, ne saurait se définir, elle a cependant des moyens de se faire reconnaître. La diction poétique des poètes grecs archaïques que sont Homère et Orphée est un signe qui accrédite une posture particulière, liée à un prestige social : l'inspiration ainsi comprise est une construction discursive. Le poète la met d'abord en marche dans un lieu stratégique : l'« invocation de sa Muse », qui donne à ses discours « l'air d'être divins et inspirés [*an air of divinity and inspiration*] ». Ce faisant, il adopte une position intermédiaire entre les hommes et les dieux. Cette communication avec le monde des Immortels se maintient dans la suite : *le poète fait « comme si il entendait le langage des*

* « Dans les fragments qui passent sous le nom d'Orphée, nous avons des exemples de ces traits secrets de l'art, employés par notre poète [i.e. Homère] pour donner à ses ouvrages un air de consécration et d'inspiration. Telle est l'invocation à sa muse, au commencement de l'*Illiade*, et la nomenclature céleste qu'il fait des hommes et des choses, comme s'il eût entendu le langage des dieux. » ; Thomas Blackwell, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, London, s.n., 1735, p. 172 ; traduction française : *Recherches sur la vie et les écrits d'Homère*, trad. Jean-Nicolas Quatremère-Roissy, Paris, Nicolle, An VII [1798-1799], pp. 188-189.

dieux [*as if he understood the language of the gods*] », inaccessible au commun des mortels. Moins qu'interprétation de ces révélations divines, le discours poétique en est l'*écho* : on y retrouve des mots qui désignent de manière inhabituelle les choses du monde (« *the celestial appellations of men and things* »).

Cette langue et cette connaissance divines que le poète prétend maîtriser est la « *mythology* ». L'inspiration est « la faculté qui la produit », et le caractère instable de ce « je ne sais quoi » paradigmatique se ressent dans sa production :

When a favourite of the Muses is in this condition, Nature appears in her gayest dress; the noblest objects come in view; they turn out their beautiful sides; he sees their various positions, and stays for nothing but resemblance to join them together. The torrent of the poetic passion is too rapid to suffer such consideration, and drawing of consequences: if the images are but strong, and have a happy collusion, the mind joins them and feels the joy of discharge, like throwing off a burthen or deliverance from a pressure.

But at the same time, this force and collusion of imagery is susceptible of very different meanings, and may be viewed in various, even opposite lights: it often takes its rise from a likeness which hardly occurs to a cool imagination; and which we are apt to take for downright nonsense, when we are able to find no connexion between what went before, and the strange comparison that follows. It is in reality the next thing to madness; obscure and ambiguous, with intermixed flashes of truth, and intervals of sense and design.¹

Quand un favori des Muses est dans ces moments de verve, la nature se montre à lui dans sa plus riante parure. Les plus grands objets viennent frapper ses yeux, et se présentent par leurs beaux côtés : il voit leurs différentes positions, et ne s'attache qu'aux points de ressemblance pour les lier entre eux. La passion qui, comme un torrent, emporte le poète, est trop rapide pour souffrir la réflexion et tirer des conséquences. C'est assez que les images soient fortes, et aient entre elles quelques rapports heureux ; l'esprit les saisit, les joint avec une inconcevable avidité, et sent le même plaisir à s'en délivrer, qu'on éprouve à secouer un fardeau ou à sortir d'une forte pression.

Mais aussi cette force et cette collusion d'images sont susceptibles de sens très divers, et peuvent être considérés sous des points de vue différents et même opposés. Cela vient souvent d'une ressemblance qui se présente à peine aux imaginations froides, et que nous sommes disposés à prendre pour une véritable absurdité quand nous ne trouvons pas de liaison entre une comparaison étrange, et ce qui en est l'objet apparent. C'est, dans le vrai, ce qui avoisine le plus la folie : de l'obscurité et de l'ambiguïté avec des lueurs de vérité et des intervalles de sens et d'intention.

Le produit de l'inspiration, la diction poétique, est mimétique du processus qui y a mené : *obscura ex obscuris*. Elle relève d'un mode de connaissance poétique particulier que Blackwell considère inexplicable *par principe* ; si nous considérons l'énonciation poétique comme quelque chose de fondamentalement irrationnel, nous devons aussi nous résigner à

¹ Thomas Blackwell, *An Enquiry*, op. cit., pp. 151-152 ; trad. *Recherches*, op. cit., pp. 166-168.

n'être pas capables de faire sens de tout ce qui en sort. Le transport de l'inspiration est dépossession de soi, et ce faisant le poète sort de la communauté de sens que crée le partage d'une langue. Comparaison n'est littéralement pas raison : le poète dans sa fureur rapproche les mots et les idées arbitrairement, et perçoit des rapprochements que l'esprit du lecteur peine à reconstruire – d'autant plus si, victime de la modernité, il n'est doué que d'une « froide imagination [*cool imagination*] ». L'inspiration est le dernier territoire du sens commun avant la folie pure : c'est une exploration des frontières de l'intelligibilité, dont le texte est la trace.

L'ignorabimus anthropologique (on ne peut définir l'inspiration) ouvre ainsi sur un *ignorabimus* herméneutique (on ne peut pas comprendre le texte). Cette résignation du philologue contient aussi une certaine sagesse : il est sans doute parfois bon de laisser de côté un *locus obscurissimus* plutôt que de lui fabriquer des explications circonvoles. Mais Blackwell n'est absolument pas soucieux de prospective poétique : son travail est de justifier et d'expliquer Homère ; sa tâche est achevée quand il estime avoir rendu justice des problèmes que pose la philologie homérique.



Que la diction poétique soit le lieu privilégié de l'inspiration est au 18^e siècle l'objet d'un large consensus. Pour Batteux aussi, si différent sur tant de points de Blackwell, la *lettre* du texte poétique (ce qui relève de la *writing-down part*) est la mesure de l'inspiration divine et son champ d'action privilégié. En revanche, il est bien évident que les poéticiens classiques ne peuvent sanctionner l'obscurité que Blackwell juge indissociable de cette authentique, quoique indéfinissable communication avec la sphère du divin. L'épopée ne saurait se passer de cet « air d'inspiration » qui fonde l'autorité du discours poétique dans le monde social ; mais elle doit aussi s'insérer, au 18^e siècle, dans un siècle classique qui valorise la clarté de l'expression, et dans un siècle philosophique qui accorde la plus grande importance à la clarté des idées. La langue poétique doit ainsi se constituer comme une langue étrangère et céleste en négociant entre les deux extrêmes de l'obscurité et de la transparence.

1. DE LA ΓΛΩΤΤΑ AU JEZIČASTVO : LA DICTION POÉTIQUE COMME LANGUE ÉTRANGÈRE AU 18^e SIÈCLE

Quoique Blackwell fasse délibérément peu référence à Aristote dans l'*Enquiry*, le Stagyrite est le premier critique à avoir donné une théorie de la langue poétique non seulement comme écart avec l'usage ordinaire du langage, mais encore comme langue étrangère. À l'époque moderne, l'étrangeté de cette langue devient progressivement moins celle des étrangers que des anciens : si le passé poétique remplace la sphère du divin, on voudrait montrer ici que la langue poétique conserve le caractère hybride, sémiotique et relationnel qu'elle avait dans l'antiquité.

1.1. La γλώττα et le ξενικόν chez Aristote

Aristote en sa *Poétique* développe le concept de γλώττα, qui désigne la *langue étrangère* (c'est-à-dire un autre dialecte grec que l'attique) à laquelle le poète emprunte des « mots étrangers » propre à donner à la diction poétique (λέξις) un caractère « relevée et au-dessus de l'usage vulgaire² » :

Λέγω δὲ κύριον μὲν ᾧ χρῶνται ἕκαστοι, γλώτταν δὲ ᾧ ἕτεροι· ὥστε φανερόν ὅτι καὶ γλώτταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ· τὸ γὰρ σίγνον Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλώττα.³

J'appelle propre, le mot dont tout le monde se sert dans un pays ; et étranger, celui qui appartient à la langue d'un autre pays. Ainsi le même mot peut être propre et étranger, selon les pays, *σίγνον* est propre chez les Cypriens, étranger chez nous.

Ce qui est étranger est le moyen d'un ennoblissement par l'exotisme que provoque l'écart lexical avec l'usage courant – quoique cet exotisme soit limité aux variations lexicales au sein du monde hellénistique, au-delà des limites duquel tout est *barbare*. La γλώττα se définit donc comme un vocabulaire composite fait de termes suffisamment proches pour être investis d'une reconnaissance positive, mais suffisamment lointains pour accrocher la lecture en provoquant un faux pas cognitif.

Aristote décrit d'autres ressources de la diction poétique : la métaphore (*μεταφορά*), le « mot allongé » (*ἐπετεταμένον ὄνομα*, c'est-à-dire des mots dont la structure phonétique est altérée pour leur donner plus de poids – pensons à une diérèse en français *e.g.*). Mais tous

² « ...σεμνή δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἢ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη: ξενικὸν δὲ λέγω γλώτταν » ; *Poétique*, 1458a20 ; *QP*, t. I, l. I, p. 153.

³ *Poétique*, 1457b3-5 ; *QP*, t. I, l. I, p. 145.

sont, en définitive, ramenés à cette idée que l'expression poétique constitue grâce à eux quelque chose de *ξενικόν*, que Batteux traduit par « extraordinaire », mais qui signifie proprement *étranger* :

Δέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴ εἶναι. σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστὶν ἢ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ ταπεινὴ: παράδειγμα δὲ ἢ Κλεοφώντος ποιήσις καὶ ἢ Σθενέλου. Σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἢ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη: ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. Ἄλλ' ἅν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἴνιγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός: ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἴνιγμα, ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός.⁴

L'élocution poétique doit avoir deux qualités, être claire, et être au-dessus du langage vulgaire. Elle sera claire, si les mots sont pris dans leur sens propre ; mais alors elle n'aura rien qui la relève : tel est le style de Cléophon et de Sthélénius. Elle sera relevée, et au-dessus du langage vulgaire, si l'on y emploie des mots extraordinaires, je veux dire des mots étrangers, des métaphores, des mots allongés, en un mot, tout ce qui n'est point du langage ordinaire. Mais si le discours n'est composé que de ces mots, ce sera une énigme, ou un barbarisme continu.

Le risque de cette énonciation polyglotte est de garnir si bien le texte de « mots étrangers » qu'il ne soit plus intelligible du tout ; la pratique de cette langue étrangère mais familière qu'est la poésie demande un juste milieu.

C'est ce passage de la traduction de Batteux que Krasicki paraphrase quand il aborde, à la fin du sommaire de la *Poétique* dans *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, « les expressions » (« *o wyrazach*⁵ »). Des deux vices de la diction que relève Aristote (l'excès et le défaut d'étrangeté), il ne retient cependant que le défaut du style médiocre de Cléophon et Sthélénius :

Sposób mówienia rymotwórskiego, albo wyrażenie powinno być jasne, takie jednak, iżby było nieco wzniesione nad zwyczajne mówienie. Będzie jasnym, jeśli słowa w ścisłym znaczeniu swoim użyte będą, ale nie wzniesie się nad zwyczaj, i w tym Stenelas z Kleofonem zdołnymi byli. Będzie wzniesionym, jeżeli się styl wyrazi ozdobnie brzmiącymi wykształci, zgoła przywdzieje na siebie wdzięk z powagą; co, jak w tragedii, tak w komedii i eposie, udziałali wielcy mistrzowie.⁶

La manière poétique de s'exprimer poétiquement, ou diction, doit être claire, mais telle cependant qu'elle ait quelque chose qui l'élève au-dessus du discours ordinaire. Elle sera claire, si les mots sont utilisés dans leur sens précis, mais elle ne s'élèvera pas au-dessus de l'ordinaire, et en cela Sténélas et Cléophon sont condamnables. Elle sera élevée, si le style est élégamment relevé par des expressions sonores, se couvrant ainsi complètement de grâce et

⁴ *Poétique*, 1458a18 ; QP, t. I, l. I, p. 153.

⁵ RiR, p. 52.

⁶ Ibid.

de noblesse ; ce que dans la tragédie comme dans la comédie et l'épopée, nous ont montré les grands maîtres.

Comme toujours chez Krasicki, la fréquentation des « grands maîtres [*wielcy mistrzowie*] » est le meilleur moyen de saisir la juste pratique, que la théorie ne fait qu'indiquer.



La langue poétique, d'Aristote à Krasicki, est ainsi décrite comme un écart. Aristote définit bien le néologisme, mais plutôt que d'insister sur le caractère idiolectal de cette langue poétique (qui constituerait alors un « langage privé » propre au poète), il préfère subsumer les moyens du style sous la catégorie de *l'étranger*. Krasicki retient cette dimension *sémiotique* du style, et s'il condamne l'excès de simplicité, omet de condamner l'excès de marquage poétique – ce qui révèle, de sa part, un fort attachement aux *bajki*, les fables poétiques.

1.2. Des ornements reçus : la diction poétique dans les arts poétiques

Les arts poétiques de Despréaux et Dmochowski insistent très longuement, dans les sections qu'ils consacrent à l'épopée, sur ce merveilleux de diction, qui correspond à ce que Pope appelait « *the allegorical fable* » – c'est-à-dire la traduction des *realia* du monde dans une langue divine qui le réenchante : depuis Homère, la diction poétique est une des parties où l'invention déploie ses charmes, demandant au lecteur un effort de décryptage pour retrouver le sens littéral du texte.

À l'invention de cette langue, cependant, l'âge classique a largement substitué une reconnaissance qui n'est plus référentielle (décodage de l'allégorie), mais sociolectale : elle définit une communauté linguistique. Le classicisme français s'est ainsi acculturé la langue des dieux, qui renvoie là « à une culture littéraire et à un passé prestigieux⁷ ». C'est en ce sens que, chez Despréaux, « la poésie épique/se soutient par la fable et vit de fictions ». Celles-ci sont « nobles », afin de correspondre au sujet haut de l'épopée :

iii, 173 Ainsi, dans cet amas de nobles fictions,
Le poète s'égayé en mille inventions,

⁷ Philippe Sellier, « Le “merveilleux vraisemblable” », *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 103.

- iii, 175 Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses,
 iii, 176 Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses.⁸

Une fonction ornementale et une fonction hiérarchique cohabitent dans cette évocation des pouvoirs de la mythologie : elle n'a rien du caractère mystérieux que lui trouve Blackwell, mais remplit déjà le rôle sémiotique qu'il lui assigne. Le discours poétique est signalé (« rendu remarquable⁹ ») par ces « fleurs toujours écloses », expression qui dénote la permanence de ce vocabulaire conventionnel qui « constitue l'une des marques essentielles du langage poétique¹⁰ ». Les « ornements reçus » (v. 194) de la diction mythologisante sont donc à la fois un signal de la spécificité de l'énonciation poétique et l'objet d'une reconnaissance : « la Fable fournit un lexique [...] qui est comme l'argot des classes cultivées¹¹ ».

Dmochowski suit de près Despréaux, dont il développe encore les conseils. Les « fleurs toujours écloses » deviennent chez lui « *przydatne* », soit *utiles* (dans le cadre de l'artisanat poétique) – mais Trotz donne comme premier sens de l'adjectif « venu d'ailleurs, de dehors, extérieur, étranger ». Il s'agit bien d'ornements reçus : étrangers, mais acceptés.

- iii, 351 *Pioruny nie są skutkiem ziemnego wyziewu -
 Jowisz przez nie oznacza pogrom swego gniewu;
 Kiedy nawałność miota odmęty niezgłębne,
 Znać Neptun rozdzwany wstrząsł bertło trójzębne;*
 iii, 355 *A gdy smutnym rozgłosem powietrze rozlega,
 Jest to jęk nimfy, która za Narcysem biega.
 Tak szlachetnym poeta dowcipem bogaty
 Zewsząd zbiera do robót swych przydatne kwiaty.
 Martwa istota kształtną wyjdzie z jego ręki,
 iii, 360 *I kamień ma swa piękność, i glaz swoje wdzięki.
 Wszystko zręcznie w przystojne okrasy przywdzije,*
 iii, 362 *Wszystko u niego rośnie i wszystko się śmieje.*¹²*

³⁵¹Les éclairs ne sont pas l'effet des émanations terrestres –/Jupiter par eux signifie la violence de son courroux ;/quand la tempête soulève les abysses,/Il faut reconnaître Neptune irrité qui agite son sceptre, son trident ;/³⁵⁵et si le vent résonne d'un écho triste,/c'est la plainte

⁸ ÉAPL, p. 101.

⁹ Académie (1762).

¹⁰ Philippe Sellier, « La fonction de la mythologie selon l'Art poétique de Boileau », *Essais, op. cit.*, p. 121.

¹¹ Ibid.

¹² SR, p. 394-395.

d'une nymphe qui poursuit Narcisse./Ainsi le poète riche d'un noble esprit/de partout tire pour ses travaux d'utiles fleurs./Un être mort sous sa main devient agréable,³⁶⁰la pierre a une beauté propre et le rocher ses charmes,/tout revêt habilement de belles parures,³⁶²tout y croît et tout y sourit.

Le plaisir de la reconnaissance n'a pas disparu en 1788 ; le recours à la fable constitue toujours une richesse pour le poète. Le monde des dieux est disponible à travers ce langage qui, par la sédimentation du temps, possède maintenant son dictionnaire (« *znac Neptun...* ») : la mythologie se traduit. Elle est un signal compréhensible : il semble, en ce sens, que le classicisme ait résolu la tension identifiée par Aristote entre transparence excessive et barbarisme par l'acculturation du merveilleux antique. Diction et fiction sont ici aussi proches que possible : parler la langue des dieux, c'est un peu déjà être ailleurs.

1.3. Les « beautés poétiques » sont-elles factices ?

Voltaire vs. Pascal

Le risque est évidemment que, « enfermée dans une sphère ainsi rapetissée » (par le répertoire mythologique), « l'imagination des poètes [ne puisse] éviter le ressassement des personnages, des allusions et des formules¹³ ». C'est un problème que Voltaire aborde dans l'article « Aristote » des *Questions sur l'Encyclopédie* où il reprend en évoquant la stylistique de la *Poétique*, une critique de Pascal qu'il avait déjà formulée dans les *Lettres philosophiques* et lui tient visiblement à cœur :

Quel ridicule dans Pascal de dire, « comme on dit *beauté poétique*, on devrait dire aussi *beauté géométrique* et *beauté médicinale*. Cependant on ne le dit point ; et la raison en est qu'on sait bien quel est l'objet de la géométrie et quel est l'objet de la médecine ; mais on ne sait pas en quoi consiste l'agrément qui est l'objet de la poésie. On ne sait ce que c'est que ce modèle naturel qu'il faut imiter ; et, faute de cette connaissance, on a inventé de certains termes bizarres, *siècle d'or*, *merveilles de nos jours*, *fatal laurier*, *bel astre*, etc. Et on appelle ce jargon *beauté poétique*. »

On sent assez combien ce morceau de Pascal est pitoyable. On sait qu'il n'y a rien de beau ni dans une médecine, ni dans les propriétés d'un triangle, et que nous n'appelons beau que ce qui cause à notre âme et à nos sens du plaisir et de l'admiration. C'est ainsi que raisonne Aristote : et Pascal raisonne ici fort mal. *Fatal laurier*, *bel astre*, n'ont jamais été des beautés poétiques. [...] Il n'avait surtout qu'à lire les grands traits d'Homère, de Virgile, d'Horace, d'Ovide, etc.¹⁴

¹³ Philippe Sellier, *Essais*, op. cit, p. 120.

¹⁴ Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie*, OCV, t. 39, pp. 13-14 ; ces remarques sont formulées dans les *Lettres anglaises* (XXV, article LVII).

Les modèles antiques complètent Malherbe et Racan, que Voltaire cite comme exemples français d'authentiques « beautés poétiques ». C'est une preuve par l'exemple : Pascal n'a pas *senti* les authentiques beautés poétiques, qui ne se perçoivent que par l'âme et les sens ; il persiste à penser la beauté en termes d'*efficacité*, ce que Voltaire a déjà critiqué à l'occasion des mésaventures du philosophe dans l'article « Beau » du *Dictionnaire philosophique*.

On peut cependant douter qu'il ait réellement répondu à l'argument de Pascal, qui critiquait justement le caractère extrêmement vague « l'agrément qui est l'objet de la poésie », que l'intuitionnisme de Voltaire ne résout en rien. Le problème que soulève Pascal est d'ordre épistémique : il touche à une « connaissance », celle d'un insaisissable « modèle naturel ». Il y a là une critique du discours mimétique sur l'art au 17^e siècle, qui prétend fonder en nature la diction poétique, mais est incapable de formuler clairement son objet et du coup forge « de certains termes bizarres », qui ne constituent guère que des platitudes ampoulées. La poésie parle donc bien une langue étrangère, mais cela s'entend pour lui en très mauvaise part : c'est un « jargon » qui, s'il est intelligible, n'apporte que son caractère énigmatique. L'art des poètes semble bien « plus pénible qu'important », comme dirait La Motte.

Ce parallèle est suggéré par une autre référence encore de Voltaire à cette pensée de Pascal, cette fois dans *l'Essai sur la poésie épique*. C'est justement à l'occasion de la critique de la langue homérique par La Motte que Voltaire la mentionne :

Ceux qui ne peuvent pardonner les fautes d'Homère en faveur de ses beautés sont la plupart des esprits trop philosophiques, qui ont étouffé en eux-mêmes tout sentiment. On trouve dans les *Pensées* de M. Pascal qu'il n'y a point de beauté poétique, et que, faute d'elle, on a inventé de grands mots, comme *fatal laurier*, *bel astre*, et que c'est cela qu'on appelle beauté poétique. Que prouve un tel passage, sinon que l'auteur parlait de ce qu'il n'entendait pas ? Pour juger des poètes, il faut savoir sentir, il faut être né avec quelques étincelles du feu qui anime ceux qu'on veut connaître ; comme, pour décider sur la musique, ce n'est pas assez, ce n'est rien même de calculer en mathématicien la proportion des tons ; il faut avoir de l'oreille et de l'âme.¹⁵

Pascal (comme La Motte) est trop attaché par l'« esprit philosophique » à la pureté dénotative du langage. Voltaire se fait là l'écho de la connaissance poétique selon Blackwell : une connaissance *théorique* de la beauté poétique est aussi insuffisante que la maîtrise des rapports d'intervalles qui constituent l'harmonie pour apprécier une pièce

¹⁵ OCV, t. 3b, p. 422.

musicale. En d'autres termes, Pascal réclame une connaissance propositionnelle (analogue à celle que nous pouvons avoir des mathématiques ou de la médecine, c'est-à-dire des *sciences*) sur un objet qui ne s'y prête pas.



En suggérant qu'il manque à Pascal le *quelque-chose-en-plus* qui permet de « sentir » ce que serait réellement la poésie, Voltaire est clairement le précurseur de l'idée krasickienne d'une disponibilité à la « jouissance [rozkosz] » qui permet de connaître la poésie. Cependant le poète polonais élabore davantage son rapport à la diction poétique, parce qu'il a sans doute plus de respect que le très nominaliste Voltaire pour *l'impératif de connaissance* qui fonde le réalisme esthétique et la tradition néoaristotélicienne.

1.4. « *Nowy świat bajeczny* » : le monde enchanté des fables

Krasicki ne développe pas la question du merveilleux dans la section consacrée à l'épopée de *O rymotwórstwie i rymotwórcach* – le genre pour lui se définit avant tout par l'admiration que provoque les *héros*, et non le *merveilleux*. En revanche, il propose dans son article « *poezja* » de 1781 que, à côté des caractères et des tableaux, les « fables [*bajki*] » constituent le troisième des « principaux courants par lesquels la poésie se déverse dans le cœur de l'homme [*znaczniejsze strumienie, którymi poezja wpływa do serca człowieka*] », soit l'un des moyens les plus sûrs de plaire au lecteur et de l'attacher. Comme il a accoutumé dans sa réflexion théorique, il cherche à fonder cet amour des fables dans la nature humaine :

Człowiek z przyrodzenia kocha prawdę, ten jest przymiot jego serca; właśnie z tej przyczyny bajki, które dowcipnie prawdę znaczą i które jej noszą podobieństwo, są mu miłe i przyjemne; zabawiają go rozkosznie tem najbardziej, iż utrzymują w czekaniu jego ciekawość, podając mu łatwą i słodką pracę domysłania się. Jest to piękność, która, przez cienki rąbek widziana, drażni ciekawość oka i przez to staje się powabniejszą. Poetowie zamnożyli zmyślonymi postaciami nieba, ziemi, wody i powietrza, dali osobistość rzeczom pod zmysł nie podpadającym, martwym nawet i nieżyjącym, utworzyli (iż tak rzekę) nowy świat bajeczny.¹⁶

L'homme par nature aime la vérité, c'est une caractéristique de son cœur ; précisément pour cette raison, les *fables*, qui expriment la vérité avec esprit et en ont l'apparence, lui sont précieuses et agréables ; elles le distraient d'autant plus agréablement qu'elles maintiennent sa curiosité en suspens, lui donnant la tâche facile et douce de deviner. C'est une beauté qui, entrevue à travers une fine gaze, pique la curiosité de l'œil, et devient par là plus attirante.

¹⁶ Ignacy Krasicki, « *Poezja* », *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych*, Warszawa-Lwów, Gröll, 1781, t. II, p. 380.

Les poètes ont multiplié par des figures fictives les cieux, la terre, les eaux et les airs, ils ont donné une personnalité aux choses dépourvues d'intelligence, mortes, ou même inanimées ; ils ont créé (pour ainsi dire) un nouveau monde fabuleux.

Ce point de vue théorique est largement celui d'un fabuliste, qui fonde l'amour du merveilleux sur celui, aristotélicien puis thomiste¹⁷, de la connaissance de la vérité. Ce désir est exacerbé quand son objet essaie de s'y soustraire : Krasicki reprend l'image topique de la vérité comme d'autant plus attirante qu'elle est (mal) dissimulée par un « léger voile [*cienki rąbek*] ». L'idée n'est donc pas celle d'un déguisement politique de la vérité (comme ce peut être le cas chez La Fontaine : « Si la vérité vous offense,/La fable au moins se peut souffrir¹⁸ »), mais d'un désir désintéressé de la vérité que la tâche des fables est de cultiver et de renforcer – c'est la « *allegorical fable* » de Pope. Si le désir est d'autant plus fort que l'objet est plus fuyant, le monde réel ne suffit pas, et les poètes ont eu raison de le dédoubler en créant « avec esprit [*dowcipnie*] » un « nouveau monde fabuleux [*nowy świat bajeczny*] » ; Ce nouveau monde n'est pas un univers de fiction ou un univers parallèle au sens où nous l'entendons aujourd'hui : c'est simplement une traduction du monde empirique en termes métaphoriques, un univers discursif qui se superpose à celui de l'expérience et en est le signe (« *dowcipnie prawdę znaczą i [...] jej naszą podobieństwo* »).

Ce monde a donc une fonction sémiotique, et ses fables sont heuristiques : elles ont pour but de provoquer la réflexion (« *domyslenia się* »), conçue comme un plaisir intellectuel – mais cette réflexion doit avoir une issue claire (sans quoi la tâche ne serait pas « facile [*tatwa*] »). Comme chez Boileau, le détour par le dédoublement fabuleux du monde, où tout a une âme, n'est qu'un détour, et ne doit pas faire perdre de vue la vérité ; le merveilleux selon Krasicki est moins herméneutique que ludique, et sa conception de l'allégorie étroitement classique.

Cette conception étroite de l'allégorie se double d'un éloge de l'inventivité qui permet le développement du monde fabuleux, et du plaisir qui en découle pour le lecteur :

Poezja bez bajek, bez cudów, bez przemian nadprzyrodzonych byłaby cczą i próżną, nie miałyby czym bawić słuchacza i wprawiać go w słodkie zadumienia. Rozmaite poruszenia serca, cnoty, występki umykałyby się z pod pióra najdowcipniejszego, byłyby prędko w opisaniach wyczerpnione, gdyby poezja nie uroiła różnych postaci do znaczenia ich, nie dała im czynności, które w obrazach przed oczy czytelnika

¹⁷ Cf. la célèbre phrase qui ouvre la *Métaphysique* : « Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει » (950a22).

¹⁸ Jean de La Fontaine, « Le Lion amoureux » (IV, I), *Fables*, éd. Marc Fumaroli, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1985, p. 197.

*stawićby mogła. Skrzeplaby miłość w poezji ; ten tak śliczny i tak żywy sentyment serca małoby się w swojej mocy i piękności mógł pokazać, gdyby bogini z synem nie stawali za wezwaniem poety ; toż inne rozmaite postaci do różnych materyj. Dowcipne bajek, wymyślenie i użycie są najpiękniejszą częścią poezji. Któż nie czuje wewnętrznej rozkoszy, przypominając sobie trzy Gracje, które piękność otaczają, pas Wenery z własnością wdzięków i przymilenia, Armidy z miłości i wyroków utkany, sieć stalową Wulkana, cyrkiel złoty w ręku boskich, którym okrąg świata zarysowany i inne tym podobne dowcipu płody, którymi dzieła poetów jaśniej.*¹⁹

Une poésie sans fables, sans prodiges, sans métamorphoses surnaturelles, serait vide et creuse, elle ne saurait ainsi distraire l'auditeur, et l'entraîner dans de douces rêveries. Les différents mouvements du cœur, les vertus, échapperaient à la plume la plus spirituelle, ils seraient bientôt extirpés dans des descriptions, si la poésie n'avait pas inventé de nouveaux visages pour les désigner, ne leur avait donné une puissance d'agir qui pût passer dans les tableaux présentés aux yeux du lecteur. L'amour, ce sentiment si agréable et si vivant du cœur, se figerait dans la poésie, il pourrait à peine se montrer dans sa force et sa beauté, si la déesse et son fils ne se présentaient à l'appel du poète ; il y a d'autres figures différentes pour d'autres objets. L'invention et l'utilisation spirituelle des fables sont la plus belle partie de la poésie. Qui ne sent pas un plaisir intérieur en se rappelant les trois Grâces détentrices de l'élégance, la ceinture de Vénus qui conférait charme et séduction, celle d'Armide tissée d'amour et de serments, le filet de fer de Vulcain, le compas d'or dans les mains divines, avec lequel furent tracés les contours du monde, et d'autres fruits semblables de l'esprit dont brillent les œuvres des poètes ?

Les fables sont des ornements essentiels de la poésie : où l'on retrouve une idée chère à Boileau (« Sans tous ces ornements, etc. »). Mais leur rôle est plus qu'ornemental : les personnifications antiques, qui incarnent et animent des réalités psychologiques (comme l'amour), permettent de les représenter au-delà de ce que le monde réel (non-fabuleux) nous permet d'en voir. Elles contribuent, en ce sens, à la *représentation* du monde – non à une représentation réaliste, mais à une représentation comme *augmentée* par le dédoublement surnaturel de la réalité que permettent « fables, prodiges et métamorphoses ». Le rôle de la poésie est de donner à mieux connaître le monde par le détour du merveilleux, et c'est en cela que le merveilleux est « la plus belle partie de la poésie [*najpiękniejsza część poezji*] » : c'est une beauté qui, paradoxalement, est liée à la séduction de la vérité.

En conséquence, l'une des principales tâches du poète est d'utiliser avec esprit (*dowcipnie*) ces fables, et de continuer à en produire : le monde fabuleux n'est pas clos, mais toujours disponible pour l'« invention [*wymyślenie*] ». Les exemples de merveilleux listés par

¹⁹ Ignacy Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości*, op. cit., pp. 380-381.

Krasicki à la fin du paragraphe donnent une idée des chemins que peut prendre l'invention : la mythologie païenne (les trois Grâces, la ceinture de Vénus) ; l'imitation, assez directe, de cette mythologie par des auteurs modernes (la ceinture d'Armide chez le Tasse) ; enfin un merveilleux lié à la théologie chrétienne (le compas d'or du Dieu de Milton). L'intelligence poétique (*dowcip*) consiste à construire des fables à la fois à propos et marquantes, propres à susciter, chez le lecteur sensible et amoureux de la vérité, le « plaisir intérieur [*wnętrzna rozkosz*] » dont parle Krasicki. Ce plaisir est épistémique (c'est celui de la reconnaissance de la pertinence de l'image), mais il a aussi sa part de mystère : la diction merveilleuse est séduction.



Le merveilleux n'est pas, dans cette définition, lié au sérieux de croyances entretenues par le poète ou par d'autres à qui il les emprunterait ; il est, au contraire, un champ de libre invention, dont le principal critère est l'effet (le plaisir) des images. La mythologie semble être une invention du même genre, et les Grâces des déesses écloses du cerveau des poètes plutôt que l'objet d'un culte emprunté par la poésie. C'est, évidemment, légitimer à peu de frais l'emploi de la Fable ; mais c'est aussi donner la priorité à l'invention poétique et à une conception hédoniste de la lecture.

Il y a, dans ce recours au merveilleux, une forme d'insatisfaction face au monde. Son dédoublement par la diction allégorique témoigne d'un refus de la banalité et, ce qui peut sembler paradoxal en contexte classique, d'un rejet de la seule nature. C'est en somme tout l'opposé de la poésie des Tang évoque au chapitre premier²⁰, qui dans sa plénitude sa satisfait, au contraire, du monde et de la réalité. Il y a un écart immense entre la conception de la poésie par Krasicki, qui passe par le dépaysement cognitif d'un monde-miroir pour faire retour vers la vérité, et la beauté saisissante de la réalité intensément rendue par les poètes chinois ; et, de l'avis d'un jésuite, cette dernière est peut-être finalement plus classique que la langue des dieux.

1.5. *Jezičastvo* : la langue merveilleuse comme élément de *self-fashioning* poétique

²⁰ **CF POZEISE NENUPAGHRS**

L'invention n'est pas impossible dans le cadre du merveilleux : témoins Milton et le Tasse. Cependant la possibilité de l'innovation ne disqualifie pas la valeur de la reconnaissance d'un répertoire plus conventionnel. En effet, celui-ci non seulement dédouble le monde, mais inscrit ceux qui le maîtrisent dans la communauté culturelle de ceux qui maîtrisent ce lexique particulier. De langue étrangère (*γλώσσα*), la diction poétique conventionnelle devient à l'époque moderne une langue commune (*κοινή*) qui est le moyen, par la langue poétique, d'une forme de *self-fashioning*, au sens que Stephen Greenblatt donne à cette expression à propos de la Renaissance anglaise : « le modelage intentionnel de la formation et de l'expression de l'identité [*deliberate shaping in the formation and expression of identity*]²¹ ». Cette valeur identitaire et sociale de la compétence mythologique du lecteur moderne est perceptible dans les manuels de mythologie qui fleurissent au 18^e siècle, ou même dans les *Letters on Mythology* de Blackwell. Le mot *mythologie* s'exporte progressivement en Pologne, où il se met à concurrencer *bajka* (la Fable), comme dans les notes des *Rozmowy zmarłych* de Krasicki, où l'on peut lire par exemple que « les Grâces sont les déesses de tout ce qui est beau : la mythologie en a fait les compagnes de Vénus [*Gracje boginie wdzięków: mitologia czyniła je towarzyszkami Wenerzy*]²² ». Par la mythologie, on se modèle sur l'antiquité et on se constitue en nation lettrée ; la diction poétique est le moyen de l'adoption des arts.

Le meilleur exemple de *self-fashioning* poétique au 18^e siècle vient du Banat serbe. En 1788, une coalition austro-russe déclencha dans les Balkans une grande offensive sur deux fronts contre l'Empire ottoman. Témoin des événements, notamment de la prise de Belgrade par les Impériaux après le siège magistral commandé par le maréchal Laudon, l'archimandrite serbe Jovan Rajić (1726-1801) composa sur le coup, dit-il sur sa page de titre, une épopée, *Boj zmaja sa orlovi* [*Le Combat du dragon avec les aigles*], qui fut publiée en 1791 à Vienne. Il s'agit là d'un des premiers textes littéraires à être écrits et imprimés en serbe (qui n'est alors pas une langue de haute culture) ; il commémore des événements

²¹ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 1.

²² Ignacy Krasicki, *Rozmowy zmarłych*, DIKENZ, t. VII, n. (s) p. 58. Ces notes présentent différents syntagmes qui contiennent, pour la plupart, le vocable *mitologia* : « według powieści mitologii [selon le récit mythologique] (n. (n) p. 53), « według bajecznej Mitologii [selon la fable mythologique] » (n. 58), (p) p. 106), « jak bajeczna wieść niosła [comme l'enseignait la tradition fabuleuse] » (n. (x) p. 112).

récents pour un public qui n'est pas forcément lettré. Comme dans les *Rozmowy zmartych* de Krasicki, le poète ajoute donc des notes qui précisent qui sont les dieux de la fable :

(a) *Pluto u jezičastvu nazivljao se pakleni kralj ili zapovednik.*

(b) *[Neptun] kod jazičnikov bio bog morski.*

(c) *Jupiter kod jazičnikov bio je najveći bog [...]*²³

(a) Le souverain ou maître des enfers, dans l'ancienne langue, s'appelait Pluton

(b) Neptune chez les locuteurs de l'ancienne langue était le dieu de la mer.

(c) Jupiter chez les locuteurs de l'ancienne langue était le plus grand des dieux...

L'énonciation poétique du barde épique qui chante les événements qui ont secoué son pays se double ainsi de l'énonciation savante des notes d'auteur, qui explicite le mystère des noms des dieux et constitue un lexique du genre de ceux que les lecteurs de Boileau acculturaient sans presque y penser.

On pourrait traduire *jazičnici* par *païens* et *jezičastvo* par *paganisme*, car c'est après tout bien de cela qu'il s'agit. Mais ces mots sont formés sur le slave commun *jezykь*, « langue » : la langue étrangère *par excellence* est celle de la mythologie, qui ennoblit le discours, le signale et l'illustre. Si Rajić n'emploie pas, lui aussi, le mot *mythologie* (serbe contemporain : *mitologija*), c'est que la langue savante serbe et largement encore à inventer en 1791 ; mais le mot qui s'offre à lui est révélateur : plus qu'un corpus, les dieux païens habitent une connaissance linguistique. Le *jezičastvo* de Rajić est une *γλώσσα* qui relie l'énonciation poétique à la fois à la culture classique et à la pratique poétique moderne, à la fois hiératique et allogène, qui s'oppose à la langue courante.

Le 18^e siècle est, dans les pays de langue serbe, le moment d'une effervescence culturelle qui passe, entre autres, par la réhabilitation des *jazičnici*, condamnés au nom de leur paganisme dans la littérature dévotionnelle orthodoxe. En témoigne la dictionnaire satirique *Mali bukvar za veliku decu* (*Petit alphabet à l'usage des grands enfants*) de Mihailo Maksimović, publié lui aussi en 1792 à Vienne :

²³ Јован Рајић, *Бој змаја са орлови*, приредила Мирјана Д. Стефановић, Београд, Службени гласник, „Нова српска књижевност, XVIII век“, 2008, pp. 13, 13 p. 19. Le poème contient aussi des notes historiques, qui rappellent les dates de principaux événements militaires et diplomatiques évoqués dans le poème. Mais là où ces dernières ne font que préciser la référence historique du poème, les notes mythologiques apportent une connaissance de base.

Kako nam prolozi kazuju, jazičnici najđublje u paklu stoju.

To verovati ne mogu. Ibo, između jazičnici mnogo poštenich ljudi nabodilo se nego li između onima koji nich tamo vidili jesu.²⁴

D'après ce que nous disent les prologues, les païens sont au plus profond de l'enfer.

Je ne puis le croire. En effet, il y a eu parmi les païens plus d'honnêtes gens que parmi ceux qui les ont vus là-bas.

Un prologue est, dans ce contexte, « un recueil de lectures pieuses, notamment de vies de saints²⁵ ». Les écrivains serbes de la fin du 18^e siècle défendent ainsi, contre une certaine tradition religieuse, l'appropriation d'un mode de diction et de fiction qui est un lien avec une antiquité qu'ils proposent comme un nouveau modèle moral. Si la tradition épique serbe connaît déjà des modes de diction conventionnels (ceux de l'épopée orale des *gowlari*), cette pratique philologique de Rajić constitue un lien mémoriel avec le passé antique, et un lien culturel et l'Europe chrétienne qui se l'est acculturé. Parler des *jazičnici*, c'est activer un signal culturel qui fait de la « machine » du poème un instrument de guerre poétique contre les Ottomans, qui redouble l'action militaire du poème dans sa diction. La langue des dieux est aussi la langue des autres auxquels on veut ressembler, dans le cadre d'un projet politique.



La langue des poètes est toujours une forme de transgression de l'usage ordinaire et indifférent du langage. Elle court bien sûr le risque de devenir à son tour indifférente : c'est ce que dénonce Pascal, pour qui les beautés poétiques authentiques restent à découvrir. Pour défendre l'énonciation mythologique face à ce genre de critiques, Voltaire ou Krasicki soulignent l'invention déployée par les poètes modernes. Mais cet éloge de la créativité n'annule pas l'intérêt d'un lexique commun qui relie la modernité à un passé antique constitué en source des arts et point de ralliement culturel, en particulier en Europe centrale où la mythologie relie non seulement à l'antiquité, mais surtout à une certaine pratique poétique qu'on entend émuler – comme en témoigne le travail de Dmochowski à partir de Despréaux. La mythologie redevient là une langue proprement étrangère, c'est-à-dire comme chez Aristote une langue vivante, dont le lieu est la tradition culturelle

²⁴ Михаило Максимовић, « Јазичници », *Мали буквар за белики гецу*, приредила Мирјаха Д. Цтефановић, Београд, Цлужбени гласник, Нова српска књижебност-ХVIII век, 2009, р. 55.

²⁵ Dositej Obradović, *Vie et aventures*, trad. Michel Aubin, Lausanne, L'âge d'homme, « classiques slaves », 1991, n. 7 р. 21. Dositej participe lui aussi à la critique des prologues (pp. 22-25).

constituée par les pratiques poétiques issues de l'humanisme. Cette langue contribue, en somme, à forger un commun qui est un des liens qui font exister la République littéraire. Le partage de ces pratiques de diction explique aussi le caractère modulable des textes dans leur circulation (quand traduction et réénonciation se superposent dans le cas du Camões, par exemple).

2. COMMENT LE SOLEIL SE LÈVE-T-IL DANS L'ÉPOPÉE ?

L'une des principales fonctions du merveilleux est de fournir des manières imagées de décrire la réalité ; mais la diction merveilleuse, parce qu'elle fait appel à la même mythologie qui soutient la fable de l'épopée, constitue une interface entre le stylistique et le structurel. Elle est ainsi soumise à une exigence de cohérence avec le merveilleux *actif* du poème ; mais d'un autre côté, sa fonction sémiotique de marquage poétique est d'autant plus perceptible qu'elle est conventionnelle, et a recours au lexique « reçu ». Entre le poète-créateur-d'un-merveilleux dans son poème et le poète-membre-de-la-République-littéraire, il y a un conflit d'intérêts : fiction et diction s'affrontent au sujet du merveilleux.

La dissociation entre le merveilleux de fiction et le merveilleux de diction est la plus sensible dans la *Henriade*. Voltaire y développe un merveilleux chrétien qui forme un singulier contraste avec les expressions convenues qu'il emploie à titre de « beautés poétiques ». Ainsi, alors que Henri visite, en compagnie de saint Louis, un empyrée où la voix de Dieu lui révèle son destin, le jour va se lever en ces termes :

vii, 435 L'Aurore cependant, au visage vermeil,
Ouvrait dans l'orient le palais du Soleil :
La Nuit en d'autres lieux portait ses voiles sombres ;
Les songes voltigeants fuyaient avec les ombres.
Le prince, en s'éveillant, sent au fond de son cœur
vii, 440 Une force nouvelle, une divine ardeur²⁶

La scène même de cette évocation allégorique est mythologique : c'est un « palais » qui se situe à l'orient. Le lever du soleil est décrit par le biais de quatre personnifications : l'image de l'Aurore en portière du Soleil est empruntée à Ovide ; la Nuit porte des voiles, et les songes voltigent. Les « ombres » sont plus ambiguës : sont-elles des ombres matérielles, c'est-à-dire les zones d'obscurité qui se dissipent à mesure que le soleil s'élève, ou de

²⁶ OCV, t. 2, p. 536.

manière analogue aux songes, des spectres ou des cauchemars ? Les vers de Voltaire illustrent, très classiquement, le caractère *diffus* de la diction poétique : l'introduction d'un terme reçu contamine son contexte, qui se retrouve ainsi ennobli. Ces personnifications cohabitent sans problème apparent avec la « divine ardeur » du chrétien Henri : elles peuvent créer une légère tension, dont on a rendu compte au chapitre précédent.

Le récit du *Lock* de Pope semble, lui, s'ouvrir par un lever de soleil qui réveille l'héroïne Belinda ; mais le soleil ne se lève en réalité pas (il est midi sonnante), et Belinda, protégée par son sylphe gardien Uriel, ne se réveille pas.

- i, 13 *Sol through white curtains shot a timorous ray,
And op'd those eyes that must eclipse the day;*
i, 15 *Now lapdogs give themselves the rousing shake,
And sleepless lovers, just at twelve, awake;
Thrice rung the belle, the slipper knocked the ground,
i, 18 And the pressed watch returned a silver sound.²⁷*

¹³Sol à travers de blancs rideaux envoya un rayon timoré,/et ouvrait ces yeux qui devaient le jour éclipser ;/¹⁵alors les chiens de salon s'ébrouent à leur réveil,/et à midi pile émergent les amants sans sommeil ;/la cloche sonna trois fois, la pantoufle frappa le parquet,/¹⁸et la montre activée rendit un son aigrelet.

L'attaque sur le nom monosyllabique du dieu « *Sol* » génère dans le pentamètre une inversion accentuelle emphatique (un dieu parle, dirait Batteux), mais cette ampleur de ton est contredite par une timidité (« *timorous rays* ») qui n'est assurément pas des attributs d'Apollon. Comme on l'a déjà vu en commentant l'ouverture du récit, sa grandeur mythologique du dieu s'efface devant les comforts de la *gentry* anglaise : l'enchantement du monde vient bien davantage des commodités domestiques et modernes que de la puissance du dieu mythologique.

Entre le mythologique antique et le concret moderne, il y a le compliment topique du v. 14. Il est banal en poésie que les yeux d'une belle soient des soleils (dans les élégies d'Ovide ou de John Donne *e.g.*) ; mais le compliment n'en est pas moins une « beauté poétique » répertoriée. Pope est probablement sensible à son caractère convenu, mais le place là sérieusement : il n'y a pas de raison de douter que Belinda soit une vraie beauté (sinon l'action du poème s'explique mal) ; il ne fait, cependant, guère d'effort pour mettre en valeur ce compliment emprunté.

²⁷ APMW, p. 79.

On a ainsi un poète qui, au seuil de son récit, embouche fièrement la trompette héroïque pour être aussitôt démenti par un tableau de mœurs qui semble anticiper les satires de Hogarth ; entre les deux, un compliment élégant mais un peu plat semble interroger discrètement la pertinence d'un langage poétique dans une modernité qui n'en est, de toute évidence, plus le lieu.

La disparate de ces deux registres (topique flatteuse *v.* confort domestique) remplace la contamination par la concurrence : ce mélange relève de la mixité de l'héroïcomique. Sol est toujours Sol, et la comparaison topique (même si elle relève plus directement de la lyrique amoureuse) est toujours flatteuse. Si concurrence il y a, elle est plutôt simultanéité qu'annulation réciproque : le lecteur oscille entre deux styles qui se superposent sans coutures. Le début du chant II reprendra quasi exactement la même structure :

- ii, 1 *Not with more glories, in th' ethereal plain,
The sun first rises o'er the purple'd main,
Than, issuing forth, the rival of his beams
Launch'd on the bosom of the silver Thames.*
- ii, 5 *Fair nymphs, and well-dress'd youths around her shone,*
- ii, 6 *But every eye was fix'd on her alone.*

¹Moins de gloire accompagne dans la plaine éthérée/le soleil qui se lève sur l'Océan vermillon/que la sortie de la rivale de ses rayons/sur les flots de la Tamise argentée.⁵De charmantes nymphes et de jeunes élégants brillaient auprès d'elle,⁶mais elle retenait tous les regards sans appel.

La gloire, les plaines célestes, l'océan empourpré, sont de la diction conventionnelle ; la Tamise, fleuve « gris », s'oppose par sa quotidienneté et son horizon borné à l'Océan qui forme la limite poétique du monde. Cependant l'allégorie sérieuse commande l'emploi de « *shone* » au v. 5 : Belinda *est* un astre, en dépit de la disproportion de sa « gloire » avec celle du soleil. La diction poétique fait les deux à la fois : elle ennoblit *et* satirise ; mais il s'agit moins d'un choix herméneutique à faire que d'une absence de fixité du registre poétique. Les fictions sont dûment « nobles », mais le sujet ne l'est pas. L'irresponsabilité du poète rapportée par Blackwell est ici reconduite : ce n'est pas la faute du poète si les circonstances lui font chanter un sujet qui a du mal à s'accorder à ses expressions. L'héroïcomique apparaît comme une diction héroïque contrariée, une mise en scène de la résistance de la matière du poème à sa forme.

Au début du chant IV de la *Myzzeis*, le soleil se lève sur le champ de bataille où les chats ont défait les rats :

- iv, 17 *Ożywiające już swoje promienie
Zaczął rozpuszczać Febus złotowłasy:
Nową przywdziewa postać przyrodzenie!*
- iv, 20 *Ziota kroplistej pozbywają rosę:
Uspokojonej natury milczenie
Przerywa ptactwo rozlicznymi głosy:
Rozkoszne niegdyś Kruszwicy siedliska,*
- iv, 24 *straszne wydają teraz widowiska.²⁸*

¹⁷Déjà les rayons naissants de Phébus/à la chevelure d'or commençaient à percer:/le monde revêt une nouvelle apparence !/²⁰Les plantes se débarrassent des gouttes de rosée :/le silence de la nature apaisée/est rompu par les nombreuses voix de la gent ailée :/les prés de Kruszwica, autrefois délicieux,/²⁴offrent maintenant un spectacle terrible.

Le soleil est personnifié par un nom traditionnel (« *Febus* »), muni de ses attributs habituels (« *swoje promienie* »), avec les effets habituels : il revivifie le monde. La strophe progresse par l'énumération des bénéficiaires de ses bienfaits : la nature en général (« *przyrodzenie* »), puis par éclatement thématique les plantes et les oiseaux. Mais quand l'octave atteint son distique final, le spectacle se particularise : le toponyme de l'action revient, et l'adverbe « *niegdyś* [autrefois] » forme avec « *już* [déjà] » au début de la strophe un balancement ominieux : à la puissance performative de l'apparition du soleil succèdent le souvenir et le regret. Le dernier vers exhibe la catastrophe du présent (« *teraz* ») : le monde que Phébus réenchante est révolu. Ce lever de soleil topique est fort réussi, mais le récit, encore une fois, lui résiste : il ne peut ressusciter les morts, et sa lumière vivifique ne peut qu'éclairer le carnage. Encore une fois, le sujet résiste à la diction topique.

Ce lever de soleil contrarié inscrit dans la temporalité du récit, par un contraste particulier, la réflexion formulée dans la moralité introductive du chant deux strophes plus haut :

- iv, 1 *Bodajby świecił szczęśliwy wiek złoty,
Kiedy Astrea mieszkała na ziemi!
Pod siodkiem jarzmem ulubionej cnoty,*
- iv, 4 *Szczeróść czyniła wszystkich przyjaznymi;
[...]*
- iv, 15 *Dla spadków, śmierci nie czekał syn ojca,*
- iv, 16 *Ani rycerzem był płatny zabojca.²⁹*

²⁸ *Poematy*, p. 111.

²⁹ *Ibid.*

Il paraît que c'était un âge d'or resplendissant,/quand Astrée vivait sur la terre !/Sous le joug délicieux d'une aimable vertu,/la sincérité faisait de tous des amis [...]le fils n'attendait pas la mort du père pour l'héritage,/et *chevalier* n'était pas le titre du tueur à gages.

Ce siècle d'or (« *wiek złoty* ») est-il une « beauté poétique » ? Assurément, si l'on se fie à la diction, qui joue de l'oxymore (« *śłodkie jarzmo* ») et fait appel à la mythologie (*Astrea*) : la corruption du présent est d'autant plus visible par le contraste qu'elle offre avec un passé idéalisé. Mais aujourd'hui, *chevalier* (« *rycerz* ») signifie bien « tueur à gages » : la scène qu'éclaire le soleil en est la preuve. Mais si la fiction désavoue la diction dans le lever de soleil, le poète lui-même désavoue la langue des dieux dans le premier mot du chant : « *bodajby* » signifie *peut-être, il paraît*. La nostalgie de l'âge d'or est-elle alors sincère ou feinte ? On proposera qu'elle est un peu des deux. Rien ne permet de douter que le poète considère comme désirable l'amour partagé de la vertu, que lui fournit son répertoire mythologique ; en revanche il doute du fondement même de la connaissance poétique (y a-t-il seulement eu un âge d'or ?). Un dernier jeu de mot complète cette réflexivité de l'énonciation poétique : *bodajby* dérive de *Bóg daj*, « Plût à Dieu ! » : dans la défiance du poète vis-à-vis de la diction conventionnelle, Dieu reprend incidemment sa place.



Dans la mesure où la diction poétique est *par nature* signal de la poéticité du texte, elle est intrinsèquement réflexive. Comme le suggère Blackwell, l'emploi d'un répertoire topique de figures conventionnelles est un privilège de la fonction poétique. La conscience de soi de cette énonciation n'est en ce sens pas spécifique à l'héroïcomique ; cependant celui-ci trouve de nouvelles ressources pour donner un sens plus plein à la diction poétique que son seul rôle sémiotique. En jouant sur l'instabilité des registres, et en sapant la stabilité théorique du ton épique, elle invite le lecteur à une réflexion sur le sens de la langue des dieux. La diction poétique n'est alors plus une convention vide, mais un support de réflexion sur le rapport entre les mots et le monde.

3. UN MERVEILLEUX PATCHWORK (*PEDER PAARS*, II, I, 1-39)

La structure narrative de *Peder Paars* fait appel à un moteur merveilleux où Avind, l'Envie, est la principale instigatrice des interventions des divinités mythologiques dans le cours de la vie du héros. Le dispositif, en ce sens, est classique : une personnification assumée convoque des entités supérieures qui, comme par contamination, deviennent elles

aussi allégoriques (comme Boileau le prévoyait). Les usages du merveilleux par Holberg ne s'arrêtent cependant pas là, et il se livre à un traitement *parodique* du merveilleux, que condense assez bien l'ouverture du chant 1 du livre II.

- 1 *Aurora åbnede de purpur-farved døre,
Og Titans bede vogn stod færdig til at køre,
De mindre himlens lys, de mange stjerner små
På flugten gave sig, så snart de Phæbum så.*
- 5 *Den mørke fæle Nat med sine sorte vinger,
strax flugten også toog, og sig mod vesten svinger,
så all slags spøgelse, hvad navn det have kan,
I huler krøbe ned, ej turde holde stand.
Mand hørte nisser, trolld, at sukke, klage, græde,*
- 10 *At råbe: "borte er vor Trøst, vor Natte-glæde",
At sige kortelig, på rent og gammelt jysk:
"Da det var bleven dag", og "sol gik op" på tysk.
End lå vor Peder Paars og sov på grønne øre,
Mand i det hele hus ham snorke kunde høre,*
- 15 *Hand drømte, at hand var til Felts, en krigsber så,
Hand lavede sig til på fjenden løs at gå.
slig fantasie var ham i søvne forekommen,
Hand vilde falde an, så snart hand hørte trommen,
Men see, hvad skede da, hans skriver Peder Ruus,*
- 20 *som med sin principal var bragt i samme hus,
Lød een forskrækkelig gå ud, med tugt at sige
så man på øen fast ej havde hørt dens lige.
som græske pose, der var gjort af oksehud,
Og Ithacæ regent fik udaf stormens gud,*
- 25 *som os beskrevet har Homerus i hans vise
Med stor sandfærdighed, så vi ham derfor prise,
I hvilken skjulet lå en stærk poetisk vind;
skibsfolket derimod sig andet bildte ind.
De tænkte at en skat var derudi at finde,*
- 30 *De løste båndet op, der udgik slige vinde,
En sådan hæftig storm med sådan hæftig brag,
så hver mand troede fast, det var den sidste dag:
Ej anderledes var det skrald af Ruuses Pose,
Ach! jeg er ey poet! jeg kand ey sådant rose,*
- 35 *Jeg kan fast ingen Ting Poetisk male af,
Den dertil var bequem, nu ligger i sin grav.*
- 37 *Det samme stærke skrald kam Peder Paars for øre...*

¹L'aurore ouvrit les vantaux de pourpre,/et le char ardent du Titan se tenait prêt à avancer ;/
les moindres lumineuses célestes, les nombreuses petites étoiles,/prirent la fuite aussitôt

qu'elles virent Phébus./ ⁵La sombre et ténébreuse nuit aux ailes noires/s'enfuit aussitôt, et se précipita vers l'ouest ;/de même les fantômes de toute sorte, quelque nom qu'ils puissent porter,/rampèrent dans leurs trous, n'osant plus se montrer./On entendit les lutins, les trolls soupirer, se plaindre, pleurer,/ ¹⁰et s'écrier : « Voilà partis notre réconfort, notre joie nocturne ! »/Pour le dire brièvement, en antique et pur danois :/« quand vint le jour », et allemand : « quand le soleil se leva »/– Peder Paars dormait toujours sur ses vertes oreilles :/chacun dans toute la maison pouvait l'entendre ronfler./ ¹⁵Il rêvait qu'il allait en campagne, et voyait une armée ;/il se préparait à courir à l'ennemi./Voilà la fantaisie qui lui venait en songe :/il attaquerait dès qu'il entendrait les tambours. Mais voyez ce qui se passa : son scribe Peder Ruus,/ ²⁰qui avec son patron était détenu dans la même maison,/lâcha un vent terrible, si j'ose le dire,/tel que nul dans l'île n'en avait entendu de pareil./ ²⁵Comme l'outre grecque, faite de peau de bœuf,/et qu'avait donnée au roi d'Ithaque le dieu des tempêtes/(telle que nous l'a décrite Homère à sa façon/avec tant de véracité que nous l'en estimons d'autant plus)/et qui tenait renfermé un vent fort poétique ;/l'équipage cependant s'imaginait autre chose,/Ils croyaient qu'il y avait là un trésor à trouver,/ ³⁰ils desserrèrent les liens ; alors sortirent de bons vents,/une si grande tempête, et un si grand fracas,/que chacun crut fermement la fin des temps arrivée :/l'outre de Ruus ne retentit pas autrement./Ah, je ne suis point poète, je ne puis louer pareil prodige,/ ³⁵je puis à peine peindre les choses poétiques ; celui qui avait ce don gît maintenant dans sa tombe !/ ³⁷Ce même éclat parvint aux oreilles de Peder Paars...

3.1. Un exercice dans le style merveilleux

Le passage commence par une paraphrase d'Ovide (vv. 1-4). Le nom latin placé en tête du v. 1 signale d'emblée le caractère emprunté de l'expression, quand la note (a), en renvoyant aux *Métamorphoses*, explicite l'article défini « *de... dørre* [les vantaux] », autrement potentiellement énigmatique :

-- *ecce vigil rutilo patēfecit ab ortu*
Purpureas Aurora fores, et plena rosarum
Atria. Diffugiunt stellæ ---- *Ovid. Met. l. 2*³⁰

La citation joue ici son rôle de reconnaissance. L'article défini renvoie moins à une réalité du monde qu'à la réalité des livres ; il anaphorise non un élément déjà mentionné dans le poème, mais un *topos* du « langage poétique » qui fait partie de l'« encyclopédie » livresque du poète (lequel, par la note, entend aussi la faire enregistrer par celle de son lecteur). Holberg dans ce quatrain reprend scrupuleusement les éléments de l'original latin : l'Aurore et les portes célestes, mais aussi le nom de Phébus (v. 110), le titre de Titan (v. 118) pour le désigner, et la mention du char du soleil (« *vogn* » – « *currus* », vv. 104, 106) ; il

³⁰ Ovide, *Métamorphoses*, l. II, vv. 112-114 (ce passage figure dans l'épisode de Phaéton, et décrit la préparation du char du soleil au point du jour).

développe, dans le second distique, le « *diffugiunt stellæ* », et partout maintient le ton élevé de son original.

Holberg s'applique ici à utiliser des épithètes de nature (« *purpur-færvede døre* », « *bed vogn* ») et à démontrer sa maîtrise de la versification danoise. Le v. 3 est particulièrement ciselé : les deux hémistiches sont à la fois mis en parallèle (ils contiennent deux groupes nominaux coréférents³¹, sont chacun composés de trois iambes accentuels, s'ouvrent par le même groupe sonore / dim_ /) et unis (par les allitérations en / m / et en / s /, et par l'écho sémantique entre le pluriel *små* et son comparatif *mindre* sur le dernier et le premier temps forts du vers) ; sans compter que la mention de « moindres luminaires célestes [*mindre Himlens lys*] » offre, dans cette description mythologique, un écho syncrétique assez miltonien avec le récit du quatrième jour³².

Ce quatrain est un exemple particulièrement maîtrisé du grand style épique ; mais qu'il soit un exercice de style n'en fait pas nécessairement une parodie humoristique : il pourrait très bien s'agir (et il s'agit sans doute en partie) d'un hommage au poète latin préféré de Holberg. La *note* cependant définit le quatrain comme une unité délimitée par son intextertualité : si cette unité textuelle n'est pas en soi parodique, le fait que le poète se fasse éditeur de soi-même est le seul indice de parodie (en signalant le dédoublement de son énonciation, le paratexte lui assigne le rôle de rescripteur, voire de traducteur, plutôt que de poète original).

Que Holberg soit sérieusement ou non bon poète dans ce quatrain, celui-ci lui fournit deux éléments qui, poursuivant le mouvement d'*amplificatio* entamé dans le distique 3-4, vont être développés dans la suite : l'idée du soleil prêt à s'avancer sur son char (« *vogn... stod færdig til at køre* » – on y revient plus bas), et celle de la fuite (« *på flugten* »).

La fuite est reprise deux fois : d'abord à propos de la Nuit (avec reprise de « *flugten* [la fuite] » au v. 6), puis à propos des créatures nocturnes du folklore scandinave (où la continuité rhématique est soulignée par « *så* [de même] » au v. 7). Si la fuite de la Nuit

³¹ On laissera de côté la question de savoir si ces deux syntagmes sont coréférents ou pleinement synonymes (ils sont, *a minima*, coréférents). Pour un point sur cette question intéressante, mais marginale ici, cf. Madeleine Frédéric, *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, M. Niemeyer, « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie » n° 199, 1985, pp. 87-93.

³² « *Fecitque Deus duo luminaria magna : luminare majus, ut praeesset diei : et luminare minus, ut praeesset nocti : et stellas* » (Vulgate, Genèse I:16). *Lys*, qui désigne la lumière ou la lampe, est la traduction canonique en danois des luminaires bibliques (ἰσχυρὰ).

(vv. 5-6) ne paraphrase plus Ovide et n'a pas de source explicitement identifiée pas une note, elle n'en est pas moins dans le style épique : en témoignent la juxtaposition d'épithètes redondantes au v. 5 (« *mørke, fælle* » signifient toutes deux *sombre*, au sens moral comme optique) et un attribut physique, les « noires ailes » (qui peuvent être un souvenir d'Aristophane³³). Jusque-là, le lecteur a affaire à un merveilleux conventionnel, de diction, et parfaitement maîtrisé.

On pourrait cependant faire remarquer que l'*amplificatio* est déjà excessive, dans la mesure où le passage a une valeur circonstancielle (c'est un merveilleux de diction), et dynamique : l'emprunt à Ovide s'explique sans doute par l'amour de Holberg pour ce poète latin, mais consiste, en définitive, à déplacer une description longue, mais motivée par la nature même de l'épisode qui ouvre le livre II des *Métamorphoses* (c'est précisément le jour où Phaéton va prendre les rênes du char solaire et perturber le cours de l'astre), dans un contexte où elle devrait être accessoire. L'emphase de la description ovidienne peut se justifier dramatiquement, mais pas celle de Holberg : la qualité de son traitement poétique du motif de la fuite de la nuit est, en un sens, inopportune.

3.2. Une transition héroïcomique

Le quatrain 7-10 opère un changement de registres thématique et énonciatif dans le traitement du merveilleux. Sur le plan thématique, il introduit de nouveaux êtres merveilleux : les « *spøgelse* [fantômes, spectres] » (v. 7), qui sont précisés au v. 8 en « *nisser, trolð* » ; sur le plan énonciatif, il contient la première intervention du poète dans son récit (outre que les notes relèvent du paratexte, elles sont, dans la fiction éditoriale, censées être l'œuvre de Justesen, quand le poème lui-même est de Mikkelsen : elles sont donc l'œuvre de deux instances distinctes).

Les « *nisser* [lutins, gnomes] » et les « *trolð* [trolls] » sont des créatures de la nuit tirées des croyances populaires scandinaves. Le *nisse* est un petit génie domestique, bienveillant mais taquin : Chamereau (en 1744) propose d'y voir « un esprit domestique, *genius, lar* », et Ernst Wolff (en 1779) « *a hobgoblin* », un être féérique facétieux. Le troll est plus imposant, plus sauvage et nettement plus terrifiant (de ce mot dérive *trolldom*, « sort, sorcellerie ») :

³³ Aristophane parle de « Νύξ ἡ μελανόπτερος [la Nuit aux ailes noires] » au v. 695 des *Oiseaux* (éd. Victor Coulon, Paris, les Belles Lettres, 1989, p. 57) ; pour les épithètes de la Nuit, cf. Hésiode, *Théogonie*, v. 107 e.g. : « Νύξ δνοφερά [la nuit ténébreuse] ». À l'époque moderne, la Nuit a notamment été affublée des ailes noires d'une chauve-souris par Rubens dans *La Fuite de Blois*.

Chamereau le rapproche de la démonologie chrétienne en l'assimilant « [au] diable, un démon, *diabolus*, *daemon* », quand Wolff en propose une interprétation plus tératologique : « *a monster, a prodigy, a huge or strange creature* [un monstre, un prodige, une créature énorme ou étrange] »³⁴. Si elles faisaient l'objet de croyances populaires, ces créatures n'étaient pas la matière de contes à la manière de Perrault ou des précieuses, qui fleurissaient en France à l'époque de Peder Paars³⁵. Holberg puise donc dans un répertoire populaire et vernaculaire qui contraste avec les six premiers vers (les vocables *nisser* et *trolð*, d'extraction germanique, s'opposant clairement aux latinismes *Aurora* et *Phæbum*).

Il ne semble pas qu'il s'agisse d'un merveilleux d'adhésion, pour deux raisons. La première est que le traitement de ces démons nocturnes scandinaves est essentiellement héroïcomique. Le ton reste élevé, et le verbe « *krøbe* [rampèrent] » (v. 8) fait partie du répertoire péjoratif que la diction épique associe aux créatures maléfiques (trolls et *nisser* étant les mignons de la Nuit ténébreuse). Ce nouveau syncrétisme crée cependant un décalage inattendu, dans la mesure où les farfadets scandinaves ne font pas partie de la machine du poème. Leur arrivée crée comme un excès de merveilleux : si l'Aurore et Phébus sont déjà un merveilleux de diction, d'élégants périphrases destinées à représenter noblement des réalités, alors quel besoin d'y rajouter un merveilleux national et vernaculaire ? Le premier ressort de l'héroïcomique est ici, à travers l'inclusion surnuméraire des farfadets, une stratégie de *copia* merveilleuse, d'empilement, à l'excès, de systèmes doxastiques et d'imaginaires hétérogènes. Le deuxième ressort est un effet de *copia* verbal, dans la gradation « *at sukke, klage, græde, / At råbe* [soupirer, se plaindre, pleurer, / et

³⁴ Ernst Wolff, *En dansk og engelsk ordbog*, London, Fry, Couchman and Collier, 1779. *Nisser* et *trolde* n'ont pénétré la littérature et l'iconographie scandinaves qu'au moment des élans folkloristes du 19^e siècle, en littérature avec les premières compilations de récits populaires de Just Mathias Thyle (1795-1874), et dans les arts graphiques notamment avec les tableaux de Theodor Kittelsen (1857-1914) : la recherche d'une iconographie relative à ces créatures dans la première moitié du 18^e siècle dans les catalogues des bibliothèques nationales de Danemark et de Norvège et leurs bibliothèques numériques (respectivement <https://rex.kb.dk> et <https://www.nb.no/>), comme dans les œuvres du statens Museum for Kunst danois (<http://www.smk.dk>), n'a rien donné (de fait, comme en témoigne l'attitude de Holberg, la part éduquée de la population était particulièrement hostile aux superstitions populaires). De nos jours, évidemment, ces créatures apparaissent sous un jour sympathique, à travers le *Julnisse* (l'esprit de Noël scandinave, barbe blanche et bonnet rouge) ou les *Mumintrollen* de l'auteure suédoise Tove Janson ; elles étaient sans doute plus inquiétantes dans les mentalités populaires des campagnes scandinaves dans les années 1720.

³⁵ À ce sujet, cf. Sophie Raynard, *La seconde préciosité : floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002.

s'écrier] » (vv. 9-10), dont l'emphase s'oppose à la chute de ton (inspiration populaire et vernaculaire plutôt que savante et classique).

Le troisième ressort est l'intervention directe du poète-narrateur dans son récit, avec l'hémistiche « *bvad navn det have kan* [quelque nom qu'ils [*i.e.* les fantômes] puissent porter] » (v. 7). Le poète exprime ici une *indifférence* vis-à-vis de la nature exacte des « *spøgelse* [spectres] » – sans que l'on sache très bien s'il s'agit du refus d'un poète savant de faire une distinction exacte entre *nisser* et *trolde* (ces émanations des superstitions populaires étant, d'une certaine manière, en-dessous de lui) ou du refus d'un poète chrétien et rationnel de faire la distinction entre des êtres fantastiques païens qui sont, au fond, *ejuodem farinae* (la Nuit mythologique, imitée de la Nyx d'Hésiode, peut très bien avoir pour affidés les farfadets, dans la mesure où elle comme eux procèdent du même fonds de superstition païennes). La relative du second hémistiche ne fait, par ailleurs, que développer le déterminant complexe du premier (« *all slags* [toute sorte de] »), qui traduit le même genre d'indifférence, la catégorie des *spøgelse* devenant un terme générique dénotant la classe de tous les êtres fabuleux imaginables.

Cette distanciation doxastique du poète souligne le caractère, sinon conventionnel, du moins codé, de son statut énonciatif. Personne ne demande au poète (qu'il s'agisse de Mikkelsen ou Holberg) de parler des farfadets, et cette initiative est elle-même génératrice du décalage de ton qu'on a vu ; en y faisant référence, il répond comme à une demande implicite de l'auditoire danois, au fonds merveilleux duquel il les emprunte ; mais en manifestant son refus de l'exactitude dans le merveilleux, il met en évidence le fait qu'il se conforme à une attente générique à laquelle il se conforme plus ou moins gracieusement. Par ailleurs, ces lamentations des farfadets sont traitées par le biais d'une perception anonyme (« *Man hørte* [on entendit] » v. 9) qui renvoie à la fonction étimologique des fables et constitue en soi une satire des superstitions populaires – après tout, les bon citoyens d'Anholt ont pris Peder Paars et son équipage pour des fantômes au quatrième chant du livre I.



Le merveilleux de diction, après avoir accueilli des créatures étrangères au répertoire mythologique habituel, est thématiqué par Mikkelsen, qui semble s'interroger sur la pertinence de ce genre de fictions conventionnelles. Ce type de commentaires méta-

énonciatifs cassent, évidemment, le moule de l'énonciation traditionnelle – ce qui, comme on le verra plus loin, n'est pas nécessairement le cas de toutes les interventions de ce genre du poète.

3.3. Commentaires burlesques

si les vv. 1-10 pratiquent, malgré des écarts métalepriques, le ton élevé de la narration épique traditionnelle, les vv. 11-12 ont pour but de rabaisser ces périphrases à la réalité (relativement prosaïque) qu'elles désignent : le soleil se lève. Il ne s'agit évidemment pas d'une faute de style, comme le serait le fait de simplement dire que le soleil se lève, sans recourir à la diction poétique traditionnelle : c'est, de la part de Mikkelsen, une manière d'opérer ostensiblement le retour du prosaïque dans le poème, soit de mettre en scène une énonciation burlesque.

Comme lassé par la diction poétique, le poète décide de parler « brièvement [*at sigt kortelig*] », dans un danois (désigné comme la langue du Jutland, « *jysk* ») dont la pureté et l'antiquité (« *rent og gammelt* ») s'opposent au caractère allogène des figures de la mythologie (que soulignait la note entièrement rédigée en latin). Les éléments natifs et vernaculaires qui, sous la figure des *nisser* et des trolls, s'étaient introduits dans le registre épique le contaminent ainsi au point du burlesque. Ce burlesque est assorti d'un prosaïsme délibéré, non seulement en ce que le premier hémistiche du v. 12 traduit, dans le danois le plus courant, les amples périphrases des vv. 1-10, mais aussi *via* le redoublement de cette traduction par la paraphrase « allemande [*på tysk*] », « *sol gik op* » (qui rend l'allemand « *Die sonne ging auf* »). Une note attachée au v. 12 informe le lecteur que « c'est ainsi que le soleil se lève tous les matins dans les romans allemands [*således gæer solen op hver morgen udi de tyske romaner*] ». Le scoliaste Justesen, en identifiant la source, souligne incidemment qu'elle n'est ni antique, ni poétique, complétant ainsi la revanche du langage ordinaire sur le merveilleux poétique.

Quelque prosaïque que soit la conclusion de cette introduction, elle participe au dispositif d'*amplificatio*. Par sa littéralité et son ton, le distique 11-12 forme une cadence mineure qui en s'opposant au registre, à l'ample phrasé et aux tropes continués des dix précédents vers, offre une chute souriante à ce proème. Cette cadence, par ailleurs, clôt d'autant mieux qu'elle reprend le motif du soleil (« *sol* », v. 12), qui était un des deux

éléments (avec la fuite) de l'image ovidienne (« *Titan* », v. 2). Malgré la distanciation énonciative dont le poète y fait preuve, cette conclusion est, elle aussi, une variation sur l'hypotexte ovidien.

3.4. « *En stærk poetisk vind* » : une comparaison doublement homérique

L'adverbe « *end* [toujours] » (v. 13) signale le retour du récit : celui-ci est toujours burlesque (Paars ronfle à en faire trembler les murs), et emprunte le *topos* épique du rêve du héros. Le merveilleux, dans le traitement de ce motif, brille par son absence : le songe n'est pas inspiré (par le sommeil ou une divinité), et préfigure moins la réalité qu'il ne la satirise, dans la mesure où Paars, qui a vécu au premier livre une bataille ridicule et est enfermé dans la cave d'un bailli de province, rêve d'une véritable campagne militaire, avec armées et tambours, où il fait preuve d'une sincère ardeur militaire (la ligne étant difficile à tracer entre le burlesque du ronflement héroïque et l'héroïcomique du bourgeois pugnace).

Le merveilleux revient dans le cadre d'une comparaison doublement *homérique* – par sa syntaxe périodique, typique des longues comparaisons homériques, et par sa source, puisqu'il s'agit de rappeler un épisode du dixième chant de l'*Odyssée* (la mise en rapport de l'outre d'Éole et d'un pet sonore relevant d'un burlesque sans équivoque). La source est signalée par une note, qui donne en grec la source dans l'*Odyssée*, qui consiste en un montage de deux vers proches l'un de l'autre (« *et mox* ») :

Δῶκε δέ μοι δείρας ἄσκῶν βοῶς ἐννεώροιο.

Hom. Odyss. l. 10. et mox

Ἄσκῶν μὲν λῶσαν, ἄνεμοι δ' ἐκ πάντες ὄρουσαν.

ibid.

La structure syntaxique de la comparaison en fait une premboule dont l'insertion brouille la syntaxe de la phrase qui l'accueille. Le comparant au v. 23 est introduit par le comparatif « *som* [comme] », et le comparant (l'épisode homérique) est développé jusqu'à ce que, comme une longue dissonance, la comparaison soit « résolue » par l'arrivée v. 33 du comparé (« *det skrald af Ruuses pose* [l'éclat de l'outre de Ruus] »), introduit, pour ravauder la syntaxe, par un nouveau comparatif (« *ej anderledes* [pas autrement] »). Ce rappel syntaxique n'est pas superflu, car en développant son comparant en un micro-récit, le poète est passé de l'hypotaxe (propositions relatives à « *den græske pose* » introduites par

« *der* » (v. 23) et « *hvilken* » v. 27)) à la parataxe (plus aucun subordonnant ne précise les rapports syntaxiques aux vv. 28-30 avant la consécutive « *så hver mand...* » v. 32) – ce que W. S. Scott appelle la « composition paratactique » des comparaisons longues chez Homère³⁶.

Comme Homère, le poète s'est laissé emporté par le plaisir de la comparaison et de l'évocation. Chez Homère, il est très probable que ces comparaisons longues soient une trace de la nature orale et de la composition polyphonique du texte ; chez Holberg, elle témoigne des talents de styliste du poète, et le pose en lecteur – car cette « *græske pose* » est grecque par sa source littéraire : l'adjectif a ici clairement une valeur métaénonciative.

La parenthèse sur Homère est un commentaire de lecteur, qui pour redoubler la note de bas de page dans le texte même s'insère dans la comparaison, en disloquant encore un peu plus la grammaire au passage, puisqu'elle ajoute une nouvelle relative (introduite par « *som [que]* » v. 25) qui se situe sur un plan énonciatif différent des deux autres (celui d'un commentaire du poète plutôt du récit). Homère est loué pour sa « véracité [*sandfærdighed*] » : *topos* du *poeta summus mendax* sur lequel on ne reviendra pas en détail, mais qui souligne par antiphrase la nature fabuleuse de l'outre d'Éole. Mais de quel merveilleux s'agit-il ?

Le syntagme « *en stærk poetisk vind* [un vent fort poétique] » contient une syllepse graveleuse : le « vent » comme *pet* n'est évidemment pas un sujet reçu pour la poésie épique, et n'est pas, en cela, « poétique ». Mais en quoi le vent homérique l'est-il ? Dans l'*Odyssée*, il constitue un élément essentiel de l'intrigue (sans la curiosité de l'équipage, le voyage d'Ulysse se serait achevé) : il relève de l'*invention* du poète et de la *fiction* de son poème. Dans *Peder Paars*, il n'est plus qu'un élément de *diction* (un comparant) que le poète *emprunte* à son prédécesseur (et source scrupuleusement en note) – tout en appliquant ce témoignage de la plus grande qualité d'Homère, selon Pope (l'*invention*), à une réalité triviale et rabelaisienne.

L'outre d'Éole est bien un élément merveilleux, mais le merveilleux n'est plus ici qu'un élément d'une figure de style. Cela n'enlève rien à l'hommage que représente le souvenir de lecture, que Holberg développe plaisamment, ni aux qualités de l'imitation de la syntaxe particulière des comparaisons homériques ; mais cet élément inventif et

³⁶ William Clyde Scott, *The Artistry of the Homeric simile*, Hanover (N.H.), Dartmouth College Press, 2009.

dynamique est dégradé, dans la narration burlesque, en devenant explicitement citationnel et statique. L'abbé Sallier refuserait, au nom de la grossièreté du propos, d'admettre ce passage comme parodie. On ne voit pourtant pas très bien ce que c'est d'autre qu'une parodie burlesque ; et la conséquence que l'on peut en tirer en ce qui concerne le merveilleux est qu'il existe dans l'imagination des poètes, mais certainement pas dans le vrai monde, où l'on ne peut que rêver de l'héroïsme.

3.5. La muse pétofuge de Hans Mikkelsen

Les vv. 34-36 se situent de nouveau sur un plan énonciatif métatextuel. Cette fois, cependant, le poète parle de son travail, et renvoie le lecteur à ce dernier niveau du merveilleux qu'est la fiction de l'inspiration poétique, dont Mikkelsen s'estime là dépourvu. Pour un poéticien comme Sallier ou Despréaux, l'absence d'inspiration dans ce passage s'expliquerait facilement : un pet, même aussi monumental que celui de Ruus, n'est pas « chose poétique [*ting poetisk*] » ; mais Mikkelsen le poète n'est apparemment pas d'accord. L'écho entre « *ting poetisk* » (v. 35) et « *poetisk vind* » (v. 27) suggère que si quelque chose relève bien du merveilleux de fiction dans ce passage, c'est bien le pet de Ruus. De fait, celui-ci, en réveillant la maisonnée, et Paars en particulier, déclenche les événements du livre II.

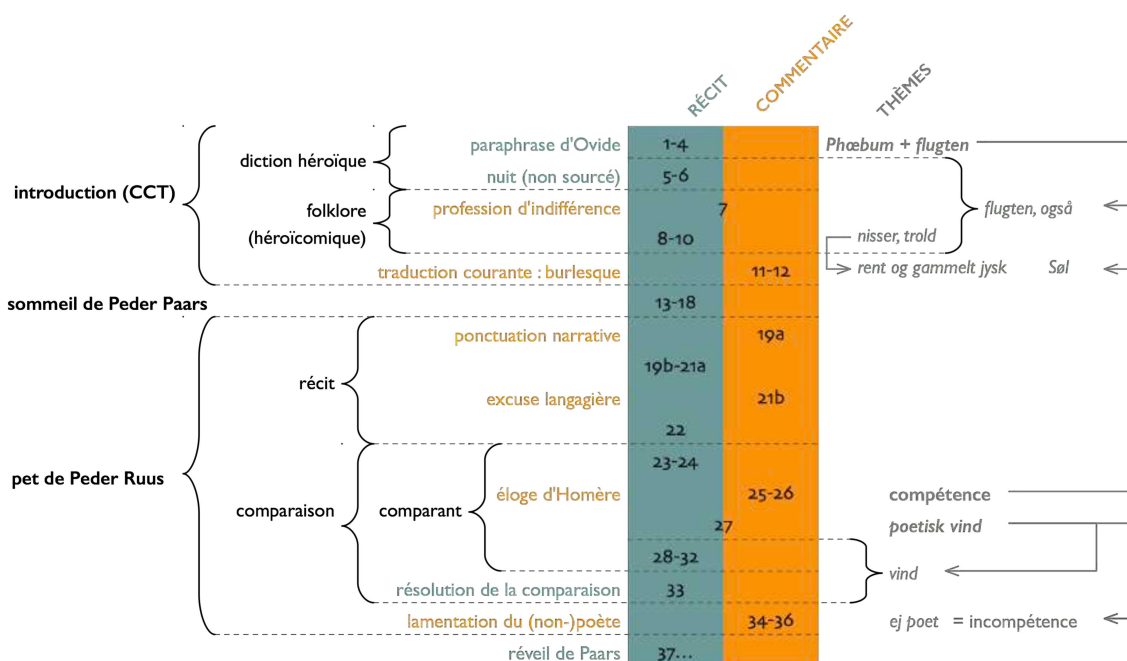
si dire en alexandrins qu'on n'est pas poète est, par définition, une antiphrase, reste à savoir dans quel sens Mikkelsen l'entend. Le dernier vers de sa lamentation (« *Den, dertil var beqvem, nu ligger i sin grav!* [celui qui avait ce don gît maintenant dans sa tombe !] ») renvoie très probablement à Homère, dont il a fait l'éloge auparavant : il faudrait donc confier l'évocation du pet de Ruus à Homère, si la chose était possible. Mais n'est-ce pas d'une certaine manière ce qu'a déjà fait le poète danois ? En comparant ce pet à un épisode homérique, il a emprunté (en admettant explicitement sa dette) son image à Homère, et aussi son style. Mikkelsen n'est donc pas poète, dans la mesure où il n'a pas su faire preuve d'invention pour décrire un tel événement. En l'absence d'invention propre, il est condamné à citer les autres : c'est à se demander s'il a réellement une muse (dont on a vu au ch. 9 qu'il remet régulièrement ses capacités inspiratrices en question).



Dans ce court passage, le lecteur aura vu : des figures conventionnelles du merveilleux de diction (Phébus, l'Aurore) dans une paraphrase ; un pastiche en style

héroïque du même merveilleux de diction (fuite de la nuit) ; un merveilleux de diction autochtone, populaire et vernaculaire (*nisser* et trolls) ; le rejet, par le poète moderne, du merveilleux de diction en général (traduction burlesque) ; un merveilleux de fiction (les vents d'Éole) devenir un merveilleux de diction (comparant du pet de Ruus) ; le poète se lamenter de son manque d'inspiration (absence de merveilleux métatextuel) ; et enfin la promotion d'un pet sonore au rang d'événement relevant du merveilleux de fiction (*ting poetisk*). La religion contemporaine (un merveilleux chrétien) sera, quant à elle, effleurée plus bas (mais toujours par le biais d'une satire des superstitions populaires) : Paars, réveillé en sursaut, courant partout, Ruus se demande : « *Mon Fanden rider manden?* [serait-il possédé par le diable ?] » (v. 58). Le panorama est ici particulièrement complet, et passe aussi en revue une série complexe d'*attitudes* vis-à-vis du merveilleux.

L'ensemble semble relever largement de ce que nous appelons le burlesque plutôt que de l'héroïcomique, dans la mesure où, en dépassant la frontière de la pudeur, il s'agit plus de rabaisser ce qui est noble que d'élever ce qui est bas. Mais sommes-nous vraiment en mesure de le décider ? Après tout, il y a de réelles beautés dans ce passage, et seuls des *segments* peuvent recevoir une qualification précise. Par ailleurs (comme on le retrouvera sur le schéma ci-dessous, qui résume l'architecture du passage), des éléments narratifs ou lexicaux circulent entre ces différents segments et les tissent étroitement ensemble.



Cette intrication des différents registres et des différents types de merveilleux sont typiques de la densité de l'écriture poétique holbergienne dans *Peder Paars*. Le merveilleux y est beau et risible à la fois, et le poète, en même temps incompetent et inspiré, sensible et impitoyable pour ses modèles antiques, conduit en marge de sa narration une réflexion sur le critère du merveilleux. Là aussi, la cohérence est difficile à atteindre, dans la mesure où le dédain pour le merveilleux du v. 7 s'accorde difficilement avec le désespoir (paradoxal) du poète incompetent aux vv. 34-36. Le texte de Holberg est polyphonique, le merveilleux y est pluriel : c'est, en somme, un fabuleux patchwork.

4. CONCLUSION : LE MERVEILLEUX COMME FAMILIARITÉ ET DÉFAMILIARISATION

La « langue étrangère » que constitue la diction merveilleuse remplit assurément la fonction (ii) du merveilleux selon Ph. Sellier : « ennoblir la banalité du réel (célébrer Neptune et non la simple mer)³⁷ ». Par l'écart constant qu'elle entretient avec le langage ordinaire, elle se constitue comme un sociolecte (« l'argot des classes cultivées ») dont on sait la popularité chez les Précieuses. Mais le langage merveilleux de l'épopée n'a-t-il que cette fonction sociolectale ? L'objectivation burlesque de l'énonciation poétique chez Holberg le laisse entendre : il y a des manières plus simples de parler, après tout, mais cette langue a d'abord une fonction de *marquage*.

Si l'on prend au sérieux la suggestion de Blackwell, cependant, il est possible d'aller plus loin, mais du coup en brouillant la typologie claire de Ph. Sellier. La langue poétique ne joue pas seulement une fonction de démarcation sociale qui se trouverait objectivée par la *décentralisation* linguistique et culturelle que représente, par rapport aux nations poétiques que sont l'Italie et la France, l'entrée en épopée d'une langue comme le danois de Holberg. Elle est certes un moyen de reconnaître les amateurs de poésie ; mais pour eux, elle est aussi un vecteur de *défamiliarisation* – de quelque chose d'apparenté au *cognitive estrangement* décrit par Darko Suvin au sujet de la science-fiction³⁸. La préciosité en est le meilleur indice, qui génère le *Dictionnaire des précieuses* de Saumaize : le monde quotidien n'est plus reconnaissable dans le langage ; on a besoin d'un lexique de poche pour s'y orienter.

³⁷ Philippe Sellier, « L'invention d'un merveilleux », *Essais, op. cit.*, p. 69.

³⁸ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science-Fiction*, New Haven-London, Yale university press, 1980, pp. 7-9.

Dans l'épopée, le même risque d'incompréhensibilité existe, selon Aristote, si le poète multiplie trop les expressions nobles. Holberg les multiplie à plaisir, mais les traduit aussi ; l'effet comique vient du télescopage de deux registres, de deux langues différentes. Mais l'étrangeté du langage poétique accrédite aussi un merveilleux plus substantiel, celui des dieux du poème. Le problème est moins leur dignité (Holberg leur en reconnaissant très peu) que la différence ontologique qu'ils entretiennent avec le monde des hommes. Comme le montre l'exemple de Pope, la diction s'aligne sur la fiction – Belinda est une belle très terrestre, mais elle devient une « *nymph* » ; et le mot ne peut s'entendre dans le poème, où les nymphes font partie de la typologie des êtres merveilleux, de la même manière que chez Ovide ou dans un sonnet de Shakespeare. Entre la fiction et la diction peut exister un jeu de validation réciproque. En revanche, celui-ci n'existe pas chez Voltaire, dont la diction conventionnelle ne peut être habitée par cette perméabilité en raison de son choix du merveilleux chrétien.

La langue merveilleuse est celle d'un autre monde, qui peut être celui d'une inspiration liée (analogiquement) à Dieu. Mais cette altérité ontologique, ce dédoublement merveilleux du monde, est aussi un signal herméneutique : cet autre monde est le miroir du nôtre. Le plus innocent merveilleux de diction construit la fiction, mais en propose aussi une herméneutique : c'est l'indice de la fable. L'étrangeté de ce monde où les dieux ouvrent des portails aux astres en souligne la valeur signifiante. Le réel cesse d'être banal parce qu'il est réinvesti non seulement pas des mots, mais aussi par un plus haut sens dont ils sont l'indice.



On proposera ici une *codā* à cette réflexion sur le dédoublement du monde. Si celui-ci semble complètement acquis au 18^e siècle, même dans les milieux ecclésiastiques (Krasicki et Batteux sont là pour le prouver), la « pieuse erreur » dénoncée par Despréaux qui consiste à vouloir « chasser l'allégorie » « comme une idôlatrie³⁹ » n'a pourtant pas complètement disparu, et le comparatisme orientaliste naissant lui a fourni un étonnant argument, au détour d'« Observations sur les plantes, les fleurs et les arbres de Chine, qu'il

³⁹ Nicolas Boileau-Despréaux, *Art poétique*, ÉAPL, p. 103 (ch. III, vv. 231-233).

est possible et utile de se procurer en France⁴⁰ » formulées par un jésuite des missions chinoises. Au détour de ses remarques de botanique sur les nénuphars, le jésuite évoque la poésie des Tang, qui célèbre la nature, et ces fleurs en particulier :

Quoique les nénuphars même aient été célébrés par les poètes des dynasties précédentes, nous ne voyons guère que les vers des *Ouang-tchang* et de *Han-yu* de la dynastie des *Tang*, où on les reconnoisse bien tels qu'on les voit aujourd'hui ; et pour rendre justice, en passant, à leur bon goût et à leur génie, sans dieux, sans déesses, sans fictions, sans inspiration, et en ne faisant que peindre d'après leurs regards et philosopher d'après leur cœur, ils offrent des tableaux si gracieux et si parlants, ils accumulent des pensées si vraies et si lumineuses, ils font entrevoir des principes et des moralités si pénétrants, qu'on croit leur avoir prêté ses idées, et qu'on ne peut plus voir de nénuphars sans se rappeler les leurs. L'univers est le Parnasse des poètes chinois ; la belle nature et le sentiment, leur Apollon et leurs Muses ; et leur poésie y gagne, d'être toujours dans le vrai, de jouir de toute sa liberté, et d'avoir un monde à elle dans le monde, parce qu'elle y voit et y montre tout dans le grand jour de cette sagesse antique, qui n'a qu'un même langage pour tous les hommes, et dit à chacun tout ce qu'il peut comprendre.

Mais puisque l'Europe n'a pu faire cheminer assez sa raison pour comprendre que ce que la croyance publique de la Grèce et de Rome consacrait, anoblissait et vivifiait dans leur poésie, est fol, insipide et mort dans la sienne, ou même ridicule et absurde ; il n'est pas encore temps de lui faire connaître la Chine par la partie de sa littérature où elle trouverait plus à admirer et à imiter. Le sujet que nous traitons nous arrache ce mot.⁴¹

À l'opposé du dépaysement cognitif dont est porteuse la langue des dieux, des déesses et de l'inspiration qui peuple le monde de fiction (le jésuite vise très clairement les théories du style selon Despréaux et de l'inspiration selon Batteux), la poésie des Tang propose une plénitude satisfaite dans la description du monde. Le poète s'y satisfait, profondément, du spectacle des nénuphars, et cela constitue pour le jésuite un idéal poétique dont l'Europe n'est pas encore digne. Cette poésie est tout le contraire de l'épopée classique : elle habite, dans des formes brèves et simple, un seul monde dont elle rend la plénitude ; elle fixe l'expérience unique au lieu de la démultiplier. Au 18^e siècle, l'Europe découvre ainsi le contre-modèle de la langue des dieux : la poésie des nénuphars⁴².

⁴⁰ Joseph Marie Amiot et alii, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc. des Chinois, par les missionnaires de Peking*, Paris, Nyon l'aîné, 1786, t. XI, p. 183 sqq.

⁴¹ Idem, pp. 219-220.

⁴² Sur le pouvoir d'évocation des quatrains des Tang, on peut lire Jean-François Billeter, « Poésie chinoise et réalité », *Trois essais sur la traduction*, Paris, Allia, 2015, pp. 11-56.

Des tempêtes poétiques : l'art de tableaux épiques

Où l'on examine les tempêtes dans nos épopées, au croisement de déterminations structurelles et du plaisir de l'écriture et de la lecture.

Les Troyens partent de Sicile ; ils sont en pleine mer : voilà l'objet sur lequel doit tomber le courroux de Junon. Aussitôt elle prépare une horrible tempête. Éole à sa prière déchaîne les vents : la flotte d'Énée est dispersée. C'était fait de ce héros, si Neptune mécontent de voir son empire troublé dans son ordre, n'eût chassé les vents et rétabli le repos.

Voilà un premier tableau vraiment épique.*

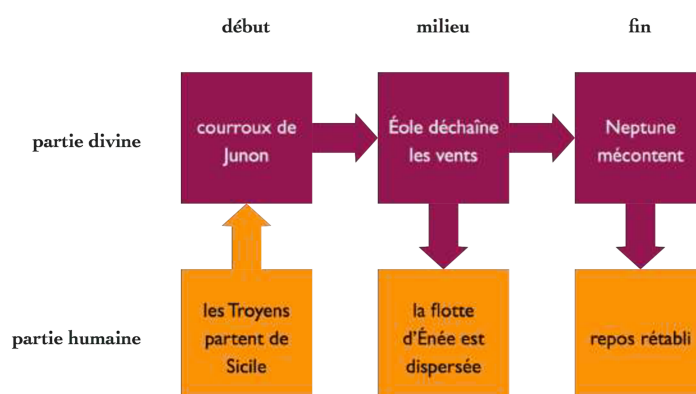
Ce que Batteux appelle un « tableau épique » est d'abord une séquence narrative, avec un début (le départ des Troyens), un milieu (la tempête, son instigation et sa mise en action) et une fin (l'intervention de Neptune) : c'est une action au sens aristotélicien. Par ailleurs, cette action est dédoublée : elle se déroule sur deux plans, le plan humain (*the civil part* : les Troyens et Énée) et le plan divin (*the metaphysical part* : Junon, Éole, Neptune). À la linéarité temporelle du récit se superpose une forme de spatialité : la même action a lieu en plusieurs endroits (le palais d'Éole, la nef d'Énée), qui demande à être saisie de manière synthétique, d'un coup d'œil synchronique.

On y voit Junon qui poursuit Énée, et ce prince infortuné qui gémit sous la persécution : deux parties, l'une pour les dieux, l'autre pour les hommes. Qu'on réunisse ces deux parties, comme elles le sont dans les tableaux mystiques, on a ce qu'on appelle un sujet épique : c'est-

* CBL (1753), t. II, p. 46.

à-dire, une image qui représente les causes naturelles et surnaturelles, et les effets produits par leur concours réciproque.¹

Batteux compare le « tableau épique » au genre pictural du « tableau mystique » (les allégories religieuses de la peinture sacrée) : le naturel et le surnaturel produisent un tout supérieurement intelligible qui se distingue, par le caractère des causes qu'il propose, de l'histoire. Ce premier tableau est immédiatement suivi d'un « second tableau » : la conversation sur l'Olympe entre Jupiter et Vénus, qui décide d'interventions divines (Mercure est dépêché à Carthage, et Vénus se montre à Énée).



.....
 Le premier tableau de *l'Énéide* (on pourrait dire aussi sa « séquence d'ouverture ») selon Charles Batteux. C'est un récit complet, avec début, milieu et fin, à chaque fois dédoublé sur deux plans, humain et divin. Le « concours réciproque » de ces différentes actions est illustré par les flèches qui représentent les principales relations d'implication.

Le « tableau épique » ne constitue pas une catégorie théorique recensée par Batteux dans la table des matières du *Cours* : cette notion est développée incidemment dans une section consacrée à expliquer « en quoi consiste » le merveilleux². Mais en réalité, cette notion infra-théorique est ce en quoi consiste réellement « l'art des poètes en leurs narrations³ » : le tableau est le matériau de base du récit. Il est le produit de l'art poétique, car il est une représentation qui dépasse la reproduction de la réalité pour lui donner cette cohérence et cette causalité qui sont le propre du récit poétique : « ni la société, ni

¹ Idem, pp. 46-47.

² Idem, p. 368.

³ Idem, p. 108.

l'histoire » n'offrent au poète des « tableaux si parfaits et si achevés. Mais il suffit qu'elles lui en montrent les parties ; et qu'il ait, lui, en soi, les principes qui doivent le guider dans la composition du tout⁴ ». Le tableau épique est le lieu textuel où s'opère la *mimèsis* rationalisatrice.

Composante minimale du récit épique, le tableau épique de Batteux est ce que l'on est tenté d'appeler *épisode* – terme que Batteux réserve, par souci de clarté, aux récits annexes. Le « tableau » est un épisode constitutif, qui appelle une double saisie, à la fois syntagmatique (les événements s'enchaînent pour constituer un discours) et synchronique (leur disposition, au sens rhétorique, est porteuse d'un plaisir d'ensemble). La vignette qui figure en tête du deuxième volume (qui commence par le chapitre sur l'épopée) de la belle édition du *Cours* de 1753 illustre, au sens le plus littéral, cette théorie. Batteux la décrit en ces termes : « Jupiter sur le mont Ida, environné d'éclairs et de nuages, pèse les destins des Troyens et des Grecs qui combattent. Sujet tiré de l'*Iliade*, livre VIII⁵ ». Le sujet est exemplaire : le jugement de Zeus (*Iliade*, ch. VIII, vv. 66-77) détermine l'issue de la bataille,



.....
Vignette de Jean-Charles Baquoy (1721-1777) d'après un dessin de Jacques de Sève (fl. 1742-1788) dans *CBL* (1751), t. II, p. I. Ces deux artistes sont aussi les auteurs des illustrations de *l'Histoire naturelle des animaux* de Buffon.

⁴ Idem, p. 120.

⁵ *CBL* (1753), t. I, p. xvi (les légendes de toutes les illustrations des quatre tomes de l'édition de 1753 sont rassemblées aux pp. xv-xvi du t. I).

capturée juste au moment où elle bascule en faveur des Troyens ; la composition de l'image l'est tout autant : l'horizon découpe l'image en deux moitiés égales, les éclairs et la montagne opérant le lien entre la partie humaine et la partie divine du poème.

En théorisant le tableau épique, Batteux reprend le parallèle introduit par Aristote (« le poète est imitateur, ainsi que le peintre et tout artiste qui figure [ἐστὶ μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερ αὖτὶ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός]⁶ ») et mémorablement formulé par Horace : « *ut pictura poesis* ». Ce faisant, il fige le récit épique en une série de tableaux et propose une variante herméneutique de cette « immobilité du récit » qui constitue, selon Nathalie Kremer, un point central de la poétique romanesque au 18^e siècle :

...de la même façon que la peinture tente de rejoindre une temporalité au sein [d'une] forme spatiale, la poésie met en œuvre une spatialité au sein même du déroulement temporel qu'elle expose. C'est de cette « spatialité » de la littérature qui apparaît au cœur de sa temporalité qu'il s'agira dans cet article. Elle s'oppose radicalement à la conception plutôt répandue du temps littéraire selon un déroulement linéaire mais vise, au contraire, à montrer que le récit consiste en une certaine forme d'immobilité. La conception traditionnelle de la littérature comme une succession d'événements dans le temps repose sur l'assimilation (inconsciente ou non) du geste de l'écriture ou de la lecture qui est nécessairement linéaire, et de l'univers imaginaire qu'il représente – et qui ne l'est pas.⁷

Si le récit épique est organisé autour d'une grande action dont le terme est fixé par la proposition, le tableau en est à la fois un épisode constitutif organisé dans une chronologie et la tentation d'un « arrêt sur image » ; si l'on veut reprendre la narratologie de Philip Pullman, les tableaux sont les étapes du chemin narratif (*the path*), mais ils sont aussi un moment où l'on contemple les bois qui l'entourent (*the wood*)⁸. En somme, le récit épique progresse comme une série de tableau : les six scènes du *Mariage à la mode*⁹ (1743-1745) de William Hogarth (1697-1764), par exemple, ou pour reprendre la comparaison suggérée par Batteux avec l'art sacré (les « tableaux mystiques »), les quatorze stations de la *Via crucis*.

⁶ Poétique 1460b7 ; *QP*, t. I, l. I, p. 179.

⁷ Nathalie Kremer, « L'immobilité du récit. Quelques considérations sur la narration romanesque au 18^e siècle », en ligne sur l'Atelier de théorie littéraire du site Fabula : http://www.fabula.org/atelier.php?Immobilite_du_recit (mis en ligne le 15 novembre 2009).

⁸ Pullman Philip, « The Path through the Woods. How stories Work », *Dæmon Voices. Essays on Storytelling*, Oxford, David Fickling Books, 2017, pp. 86-87.

⁹ Cf. Mark Halett, Christine Riding (dir.), *William Hogarth*, Hazan-Musée du Louvre, 2006, pp. 146-152, pour une présentation de cette série de tableaux satiriques et moraux.

Le tableau épique relève donc de la phase de composition (*writing-down part*) ; il est un appel à la profondeur du texte plus qu'à sa structure, et le domaine d'une critique particulière qui n'est plus une poétique dispositive, mais une stylistique et une herméneutique. Il est ce qu'il faut écrire quand l'épopée est faite, c'est-à-dire que le plan en est dressé. En ce sens, il est le lieu à la fois de la contingence et du plaisir épiques : le poète y vise le plaisir de la description, mais y encourt aussi le risque de dispersion inhérent à la longueur du récit épique.

1. THÉORIE DU TABLEAU ÉPIQUE

1.1. La caméra des poètes : disposition et diction dans les tableaux

Si « la vraie fonction du génie [...] est premièrement de former un plan¹⁰ », de constituer la fable du poème, les tableaux épiques sont le moment où le poète écrit, c'est-à-dire qu'il matérialise la fable par la diction (*λέξις*). C'est le lieu du génie proprement créateur : un « poète médiocre » n'a pas l'usage du « plan du *Lutrin*, crayonné jusque dans ses moindres parties¹¹ » (on remarquera que « crayonné » est du vocabulaire pictural), de la même manière que seul Jean Racine avait l'usage du plan d'*Iphigénie* publié par son fils, et seul le pouvoir d'en faire une tragédie. On touche là à l'inthéorisable.

1.1.1. *Description ou narration ?*

L'expression de « tableau épique » rend bien compte d'une ambiguïté fondamentale de ce segment textuel. La tempête du premier chant de l'*Énéide* est-elle une *narration* ou une *description* ? Le Bossu, tout en tranchant pour le terme de *narration*, reconnaissait déjà cette ambiguïté :

Les descriptions sont proprement ces discours qui expliquent les parties et les propriétés de quelque chose. Ce nom s'étend quelquefois jusques aux actions : mais celui de *récit* ou de *narration* leur est plus propre, principalement quand ces récits sont amples et longs, comme celui de la tempête du premier livre de l'*Énéide*, les jeux du cinquième, les enfers du livre suivant, les combats de la seconde partie, et autres que j'ai voulu comprendre en ce que j'ai

¹⁰ CBL (1753), t. II, p. 108.

¹¹ Idem, p. 113.

dit de la narration. Ils sont trop considérables pour être mis ici sous le nom de sentiments ou de simples pensées.¹²

Le p. Le Bossu propose deux critères. Le premier est quantitatif : des récits « amples et longs » (notamment de tempêtes et de combats) ne sauraient compter comme des descriptions. Le second est qualitatif : ces segments « considérables » ne sauraient simplement relever de « simples pensées » ; en d'autres termes, ils contiennent des *actions* (qui ressortissent aux caractères).

La proximité de ces deux catégories, intuitivement si différenciées, est très perceptible dans les arts poétiques de Despréaux et Dmochowki. L'apprenti poète qui les parcourrait en quête de conseils stylistiques sera déçu, car ils sont expéditifs et vagues sur la question du style épique (qui se limite à la diction allégorique et aux beautés poétiques – ce qui témoigne bien de la résistance du tableau épique aux discours généraux de la poétique). Mais surtout, les narrations et les descriptions y sont traitées conjointement :

- iii, 257 Soyez vif et pressé dans vos narrations ;
iii, 258 Soyez riche et pompeux dans vos descriptions.¹³

La narration, expédiée en un vers, se caractérise par le rythme, et la description par le style. Elles doivent permettre d'en exhiber les ressources les plus nobles (« C'est là qu'il faut des vers étaler l'élégance », v. 259), mais présentent aussi le risque d'une dispersion du texte dans des détails et d'une chute de ton (les « basses circonstances », v. 260). Despréaux illustre ce risque par une parodie de l'idylle héroïque *Moïse sauvé* (1653) de Saint-Amant (1594-1661) : « ce fou qui décrivant les mers » ouvertes par Moïse « peint » aussi un enfant qui « va, saute, revient,/et joyeux à sa mère offre un caillou qu'il tient » sous le regard des « poisson aux fenêtres ». Le poète épique encourt, dans la description, le risque de l'insignifiant.

Dmochowski, reformulant ce passage, essaie de développer un peu la poétique de la narration (*powieści*), qu'il oppose toujours à la description (*opisy*) :

- iii, 535 *Zwięzłość i żywość pierwsze zalety powieści.
Niech się i nic zbytniego nigdy w niej nie mieści,
I płynnego jej toku grube nie rwą rysy.
Wspaniałość i powagę kochają opisy.
Tu rymotwórcze pióro maluje obrazy:*

¹² « Des descriptions », *Traité*, p. 386.

¹³ *ÉAPL*, p. 104.

- iii, 540 *Wszystko wydane kształtnie, żadnej nie masz skazy.
Ciągiem rzeczy strudzony, tu sobie odpocznę.
Precz stąd, okoliczności podłe i poboczne,
Którymi, kiedy wątku urwało się w głowie,*
- iii, 544 *Chudzi zwykli napychać piśma autorowie!*

⁵³⁵La concision et la vivacité sont les premiers mérites des récits./Que l'on n'y trouve jamais rien de superflu,/et que de grossiers accrocs n'entament pas son cours fluide./Les descriptions aiment la majesté et la pompe./Là, la plume poétique peint ses tableaux ;⁵⁴⁰ tout y est présenté harmonieusement, on n'y trouve aucun défaut./Fatigué par le train du sujet, là, je me repose./Elles en sont bien loin, ces circonstances basses et accessoires/dont, quand le fil s'est rompu dans notre tête,/des auteurs maigres et banals farcissent leurs écrits !

Les « tableaux [*obrazy*] » sont clairement ici du côté de la description. Mais la distinction reste légère : les caractéristiques principales des deux genres de diction sont les mêmes que chez Boileau, et les *défauts* qu'on peut y trouver sont à peu près les mêmes : il peut y avoir des « accrocs [*rysy*] » dans une narration, et on peut perdre le « fil [*wątek*] » dans une description. La différence la plus sensible réside dans le caractère reposant des descriptions, qui constituent un moment de pause, de contemplation – de ralentissement de la *lecture*.

Chez Krasicki, l'indistinction entre les deux modes de diction que sont la narration et la description arrive à son comble dans le paragraphe consacré au développement de l'épopée :

Rytm ma być poważny, żywy i tak rzecz opiewający, iżby czytający zdawał się patrzeć na to, co mu się przed oczyma stawia. Przenosi w tej mierze Homer następców swoich, i z niego najwłaściwiej wziął pochop Horacjusz do pierwiastkowego sztuki swojej rymotwórskiej wyrazu, iż równe malarstwu rymotwórstwo być powinno : ut pictura poesis erit.¹⁴

Le poème doit être grave, animé et chanter son sujet de telle manière qu'on ait en lisant l'impression de contempler ce qu'on a sous les yeux. Sur ce chef Homère l'emporte sur ses successeurs, et c'est essentiellement lui qui a inspiré à Horace la maxime fondamentale de son art poétique, que la poésie doit être semblable à la peinture : *ut pictura poesis erit*.

Rytm désigne ici, par métonymie, le poème dans son ensemble (comme dans le titre du chapitre, « *o rytmach bohaterskich* »). S'il semble difficile d'être à la fois imprégné de gravité (*poważność*) et de vivacité (*żywość*), Krasicki offre là une synthèse saisissante des conseils de ses prédécesseurs : il semble condenser les préceptes des arts poétiques jusqu'au paradoxe. La seule chose qui reste à faire est de lire Homère, exemple absolu de réussite dans ce

¹⁴ *RiR*, p. 11.

difficile exercice – le tableau relève de l'insaisissable génie du père des poètes. Narration ou description, peu importe au final : la poésie est, dans son ensemble, une peinture qui transporte le lecteur ailleurs.

La maxime d'Horace ainsi interprétée fait de l'hypotypose la figure maîtresse de l'épopée en général. Le mot, rappelle Du Marsais, « signifie *image, tableau* » :

C'est lorsque dans les descriptions on peint les faits dont on parle, comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux¹⁵

La manière dont, dans l'article « *Poezja* », Krasicki décrit (après les fables et les caractères), les « tableaux [*obrazy*] » poétiques comme « les sources les plus significatives par lesquelles la poésie se déverse dans le cœur de l'homme [*znaczniejsze strumienie, którymi poezja wpływa do serca człowieka*]¹⁶ » ne dit pas autre chose que la définition de Du Marsais :

*Obrazy, które w słowach rzecz malują tak wyraźnie, jak też są w swojej prawdzie, niosą największą ozdobę poezji; czytelnik przeniesiony myślą na miejsce, w którym go stawia poeta, zapomina i o sobie i o poecie; zdaje ma się, że patrzy na rzecz, o której czyta, nie w czytania nie napada, co by go ostrzec miało o słodkim błędzie i obudzić z omamienia ; dusza jego zajęta tym, co się w jej oczach dzieje, znajdzie się w stanie miłego zachwycenia, a ten jest stan rozkoszy jak najżywszej.*¹⁷

Les tableaux, qui peignent les choses par des mots aussi clairement qu'elles sont en elles-mêmes, fournissent à la poésie un très grand ornement ; le lecteur, transporté par la pensée au lieu où le place le poète, s'oublie soi-même, oublie le poète, il lui semble qu'il regarde la chose qu'il lit ; rien dans la lecture ne l'agresse qui puisse le détourner de la douce erreur et le sortir de l'illusion, son âme attachée à ce qui se joue dans ses yeux se trouve dans un état de douce fascination, et cet état compte parmi les plus vifs plaisirs qui soient.

Cette définition de 1781 anticipe parfaitement les (maigres) conseils stylistiques de *O rymotwórstwie i rymotwórcach* : la poésie est bien, comme Horace le recommande, peinture (« *malują* »), et fournit bien au lecteur une illusion immersive. Que cette immersion soit dynamique ou statique (hypotypose) n'est pas plus déterminé qu'ailleurs : le lecteur est transporté en un « lieu [*miejsce*] », mais ce lieu peut n'être que le point de vue d'où il perçoit l'action (« ce qui se passe [*co się w jej oczach dzieje*] »). Surtout, cette définition est esthétique et non poétique : c'est l'effet produit sur le lecteur, l'« état de douce fascination [*stanie miłego*

¹⁵ César Chesneau Du Marsais, *Des Tropes*, éd. Gérard Dessons, Manucius, « Le Philologue », Paris, 2011, p. 83.

¹⁶ Ignacy Krasicki, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych*, Warszawa-Lwów, Gröll, 1781, t. II, p. 381.

¹⁷ Ibid.

zachwycenia] » où il est propulsé, état de plaisir suprême qui confine à l'indicible (« *stan rozkoszy jak najżywszej* »), que Krasicki diagnostique en critique ; mais le théoricien a ici disparu, et ne suggère aucun moyen d'arriver à un tel effet (fût-il comme dans *O rymotwórstwie i rymotwórcach* un montage d'adjectifs contradictoires).

Ce diagnostic, qui ne réfléchit à aucun moment aux moyens et se situe du seul côté de la réception, se justifie par le fait que *Zbiór potrzebniejszych wiadomości* est un dictionnaire destiné au grand public, et non un traité de poétique. Mais il trahit sans doute aussi la montée en puissance d'une critique de *réception* tournée vers l'affect du lecteur, qui se révèle dans la description d'objets flous et trop petits pour le tamis de la poétique (laquelle filtre très précisément les critères fonctionnels et dispositionnels, mais beaucoup moins les critères stylistiques).

1.1.2. Des tableaux dramatiques

Les tableaux semblent bien irréductibles à la théorie, à la fois en fait (les poéticiens n'arrivent pas à en parler avec le même luxe de détail que des éléments structurels) et en droit (Krasicki nous renvoie explicitement à la *lecture* d'Homère pour réussir à saisir cet art de la composition épique). Ils ressortissent, en somme, à une *connaissance pratique* de la poésie : « l'art des poètes en leurs narrations¹⁸ ».

Pour Batteux, cet art consiste en deux choses. D'abord « dans l'ordre et l'arrangement des parties », qui relève du plan (ce qui est abondamment théorisé) ; ensuite dans « un art particulier [des poètes] par rapport à la forme même de leur style¹⁹ ». Il s'agit d'abord, comme Aristote le recommande, de toujours s'approcher le plus possible du dramatique, c'est-à-dire pour le poète de donner le plus souvent possible la parole à un personnage, même pour faire un récit – ce dont Homère est encore le modèle :

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιός ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτόν γάρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. οἳ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὃ δὲ ὀλίγα φρονημασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη ἀλλ' ἔχοντα ἦθος.

Homère, admirable par tant d'autres endroits, l'est encore en ce qu'il est le seul qui ait bien su ce qu'il devait faire comme poète. Le poète étant imitateur, doit parler lui-même le moins qu'il est possible ; car aussitôt qu'il se montre, il cesse d'être imitateur. Les autres se

¹⁸ CBL (1753), t. II, p. 108.

¹⁹ Idem, p. 109.

montrent partout dans leurs poèmes, et ne sont imitateurs que de loin en loin, et pour des instants. Homère, après un mot de préparation, fait aussitôt parler soit un homme, soit une femme, ou quelque autre agent caractérisé : car chez lui nul personnage n'est sans caractère.²⁰

Ayant donc rappelé dans le *Cours* ce jugement d'Aristote sur Homère, Batteux entreprend d'en démontrer la justesse – sur un exemple de Virgile. Ce dernier est tiré du premier tableau de l'*Énéide*, qui est visiblement pour Batteux le paradigme du tableau épique : c'est le monologue intérieur où Junon exprime son courroux, qui constitue la première prise de parole par un personnage dans le poème²¹.

Pour prouver que Virgile a eu raison de l'écrire au discours direct, Batteux le transpose : d'abord au discours narrativisé (« Junon *se plaignit* amèrement en elle-même de ce qu'elle ne pouvait se venger des Troyens »), ce qui constitue proprement « la forme du récit épique » ; ensuite au discours indirect, pour « *approch[er]* du dramatique » (« Junon voyant la flotte d'Énée qui voguait à pleines voiles dit, qu'elle était donc vaincue »), ce qui donne « un récit demi dramatique » où « Junon ne parle point : c'est l'historien ; mais il répète les termes dont Junon s'est servie ». Mais le mieux est encore d'écouter Junon elle-même : « *Quoi ! suis-je donc vaincue ? Que je renonce à une entreprise commencée ?* ». Ainsi,

le poète ne parle presque que pour dire : tel héros a parlé ainsi : tel autre a ainsi répondu. Cette manière nous met en présence de ceux qui parlent : nous les entendons : peu s'en faut que nous les voyions. Ils vivent dans leurs discours : dans un récit, ils sont morts, ou du moins si éloignés de nous, qu'on ne les entend presque point.²²

Le récit épique est en somme un cadre pour un texte dont l'énonciation doit être aussi dramatisée que possible. Le discours des personnages est aussi, dans le récit, une forme de peinture qui les matérialise presque. Le tableau épique n'est pas seulement le tableau dramatique, déjà théorisé en 1657 par l'abbé d'Aubignac (1604-1676) dans sa *Pratique du théâtre*. Comme le tableau dramatique, il inclut différents plans : « nous avons dit qu'un tableau ne peut représenter qu'une action, mais il faut entendre une action principale ; car dans le même tableau le peintre peut mettre plusieurs actions dépendantes de celle qu'il

²⁰ *Poétique*, 1460a5-10 ; *QP*, t. I, l. I, p. 173.

²¹ Ce monologue est au ch. I, vv. 35-49 (« *hæc secum : "Mene incepto desistere victam..."* »). Cf. Virgile, *Énéide*, trad. Paul Veyne, Paris, Les Belles lettres, « Classiques en poche » n° 112, 2013, t. I, pp. 24-25.

²² *CBL* (1753), t. II, p. 111-112.

entend principalement représenter²³ ». Mais alors que le texte de théâtre est fait pour être représenté, le tableau épique dramatisé doit aussi suggérer la présence que la scène dramatique fournit immédiatement. Ainsi le « dramatique » participe à l'hypotypose épique.

1.1.3. La revanche de la critique : la stylistique comme science du particulier

Mais il est encore possible de descendre « de plus en plus dans les détails », car « ce sont les détails seuls qui instruisent : c'est là qu'on voit principalement le grand artiste²⁴ ». Les détails, et pas la théorie : on ne peut que justifier la pratique du poète et passer, dans la terminologie de Michel Charles, du côté du commentaire. Si « les mêmes couleurs appartiennent à tous les peintres²⁵ », tout le monde n'est pas Rubens ou Raphaël : il s'agit bien de rendre compte de la singularité du texte, et de poursuivre, par l'élaboration d'une stylistique, « l'utopie d'une science du particulier²⁶ ».

Batteux se livre alors à une analyse extrêmement détaillée d'un petit passage de *Lutrin* ; et si nous sommes dans le chapitre sur la *narration*, il préfère tout de même examiner « une de ses descriptions : c'est ce qu'il y a de plus lent dans tout ouvrage d'esprit²⁷ ». Il s'agit de celle de l'« alcôve » où la Discorde va chercher le Trésorier (ch. I, vv. 57-68). On peut synthétiser l'ensemble des critères qu'il propose de la manière suivante.

Un premier ensemble regrouperait les critères sémantiques ; et parmi ceux-ci domine ce que l'on appellerait aujourd'hui la progression thématique. Si la qualité des pensées (héritées de la *δύναμις* aristotélicienne) dépend de leur nature mimétique, leur agencement doit aussi, idéalement, être fluide, ce qui est un effet de l'art. Ainsi Despréaux « n'a employé que des pensées vraies, justes, naturelles ; mais qui se suivent, s'engendrent successivement et se poussent sans interruption, comme les flots » ou, en termes moins métaphoriques, que tout soit « aussi serré, aussi coulant, aussi juste, aussi uni que dans la prose²⁸ ». Cette fluidité, dans la narration, recoupe la consécution des actions, et dans la

²³ François Hédelin d'Aubignac, « De l'unité d'action », *La Pratique du théâtre*, Paris, Chez Antoine de Sommerville, 1657, p. 107.

²⁴ *CBL* (1753), t. II, p. 112.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris, Seuil, « Poétique », 1985, p. 69.

²⁷ *CBL* (1753), t. II, p. 114.

²⁸ *Idem*, p. 113.

description (caractérisée par la « lenteur »), la progression thématique. Un exemple « des tours d'une force et d'une naïveté singulière » correspond ainsi à la répétition de « là » à deux vers de distance chez Despréaux : d'une part le déictique répété insiste sur la présentation (plutôt que la représentation) du lieu ; d'autre part, la répétition introduit une constance thématique propre à susciter l'immersion du lecteur dans la scène. Inversement, Batteux loue « la peinture des détails qui, montrant les parties de certains objets, semble multiplier les objets même, les presser, les chasser l'un par l'autre », c'est-à-dire une progression par thèmes éclatés qui contribue à l'hypotypose, et fait de l'enchaînement des détails une *prose* qui rappelle la vivacité prescrite par l'art poétique à la narration : la description épique est, en ce sens, lente mais pressée.

Un autre critère sémantique recouvre simplement la qualité des choix lexicaux : la « peinture » de l'alcôve du prélat dans le *Lutrin* présente des mots « admirablement choisis pour dire ce que l'on veut dire ». Batteux commente sur une page une série de termes, où se trouvent à la fois des termes employés littéralement, mais qui soulignent un aspect (visuel) déterminant de la scène (« “une alcôve *enfoncee*” : c'est une retraite profonde »), et des termes employés plus ou moins figurativement (les rideaux du prélat le « défendent » de la lumière : « quelle fierté !²⁹ ») les figures possibles allant de la simple alliance de mots à l'emploi clairement métaphorique.

À côté de ces critères sémantiques sont les critères *poétiques*, qui sont essentiellement de deux ordres. D'abord des critères *métriques*, qui recouvrent « le nombre, ou la distribution des repos, conformes aux besoins de l'esprit, de la respiration et de l'oreille ». Il s'agit à la fois de respecter « l'harmonie artificielle du vers » (coupes, césures, etc.) et d'exploiter les lieux stratégiques définis par la métrique pour produire des effets de sens (« “pompeux” est placé à l'hémistiche pour y reposer l'oreille et l'esprit, et pour faire sur eux une impression plus grande³⁰ »).

Ensuite, des critères phonétiques qui tiennent essentiellement à l'harmonie imitative, ou dans les termes de Batteux « l'harmonie naturelle qui consiste [...] dans le choix de certains sons, et dans leurs combinaisons, conformes à la nature de l'objet exprimé³¹ ». Si

²⁹ Idem, p. 114.

³⁰ Idem, p. 113.

³¹ Idem, p. 114.

elle se joue d'abord dans l'association du son et du sens, cette « harmonie naturelle » peut en rencontrant les exigences dispositionnelles de la métrique devenir « l'harmonie artificielle du vers » : des sons « doux ou durs, éclatants ou sourds, pompeux ou tristes, moelleux ou maigres, selon l'objet » pourront avec avantage être placés dans des endroits stratégiques du vers (« aux repos et aux finales³² »).

Du sens au son, Batteux décompose tous les éléments de diction qui font le caractère irréductible et exceptionnel du texte, ce qui n'est pas sans risques :

Peut-être qu'on trouvera ce détail poussé trop loin. Mais pourquoi le lecteur ne l'observerait-il point, puisque l'auteur l'a fait pour être senti et observé ? Le vers est beaucoup mieux de cette manière que d'une autre ; et il est mieux par la raison qu'on vient d'indiquer. C'est ce que nous avons appelé la touche du peintre, pour laquelle il est vrai qu'il n'y a point d'art ni de règles : mais quand cette perfection se trouve dans un ouvrage, l'art doit au moins la marquer, et tâcher de le faire remarquer à ceux qui cherchent à la connaître. Enfin c'est par là que Virgile et Homère sont ce qu'ils sont. C'est là ce qui fait la verve, le charme de la poésie, et par conséquent on ne saurait entrer dans de trop petits détails pour s'en instruire.³³

L'analyse stylistique selon Batteux est d'abord un exercice d'une minutie qui peut sembler excessive (le « détail » serait « poussé trop loin ») : ce que nous appelons une *microlecture*. Le but de ce commentaire de détail est de cerner l'indicible : Batteux reconnaît être sorti de la poétique, dans la mesure où « la touche du peintre » n'a « point d'art ni de règles³⁴ », c'est-à-dire pas de théorie ; mais cet indicible correspond à une réalité : celle de la supériorité ressentie de l'œuvre justifiée par le commentaire (« le vers est beaucoup mieux de cette manière »), et celle du poète qui, s'il est un modèle pour des compétences théorisables, n'est lui-même que pour cette excellence qui se cache dans de presque « trop petits détails³⁵ ». Le microscopique et l'ineffable se rejoignent, parce que l'art est du poète en sa narration est à la fois évident et inassignable.

Ce n'est pas que l'on ne puisse rien tirer du point de vue prospectif d'une analyse de ce genre : le commentateur « cherche à connaître » et à « s'instruire » de « ce qui fait la verve, le charme de la poésie³⁶ » ; il est toujours un poète en formation. Mais il s'agit

³² Idem, pp. 114-115.

³³ Idem, pp. 114-115.

³⁴ Idem, p. 115.

³⁵ Idem, p. 116.

³⁶ Ibid.

assurément d'un basculement vers la culture du commentaire et la justification du texte, plutôt que l'exploration de ses possibles.



Pour un écrivain du 21^e siècle comme Ph. Pullman, la première question que se pose un narrateur est « où dois-je placer la caméra ? [*Where do I put the camera? I think that that's the basic storytelling question*]³⁷ ». De cette question découle une série de problèmes dont seule la *pratique* donne une bonne idée :

*Where do you see the scene from? What do you tell the reader about it? What's your stance towards the character? These are difficult problems to resolve – much more difficult than you might think if you haven't tried it.*³⁸

D'où voyez-vous la scène ? Que voulez-vous dire au lecteur à son sujet ? Quelle est votre position vis-à-vis du personnage ? Ce sont des problèmes difficiles à résoudre – bien plus difficiles que vous n'imaginez, si vous n'avez jamais essayé.

Notre époque offre aux problèmes de la narration épique tels que les décrivent nos théoriciens classique un excellent analogue avec le *cinématographe* (qui est fait, comme son nom l'indique, d'une très rapide succession d'images fixes). Si, comme le suggère Du Marsais, l'hypotypose « donne l'original pour la copie », la poésie épique est bien proche, pour l'esprit classique, de la capacité d'enregistrement du réel du cinéma. Depuis Horace, le poète est aussi cadreur :

361 *Ut pictura, poesis erit, quæ, si proprius stes,*

362 *Tè capiet magis ; et quædam, si longius abstes.*

En poésie comme en peinture, il est des morceaux qu'il faut voir de près, et d'autres qui plairont davantage de loin.³⁹

Avec « l'ordre et l'arrangement des parties », il est encore monteur ; il est aussi scénariste avec la fable, dialoguiste avec « le dramatique », et par les minuties du style, coloriste ou éclairagiste. Il organise dans le développement temporel et linéaire du récit des actions spatialisées et éclatées en plusieurs lieux. « L'art des poètes dans leur narration » est très semblable à un travail cinématographique : un théâtre aux moyens étendus, mais toujours médié par un narrateur (la caméra) dont ses talents d'immersion font, dans l'idéal, oublier

³⁷ Philip Pullman, « The Writing of Stories », *Dæmon Voices*, op. cit., p. 28.

³⁸ Ibid.

³⁹ QP, t. I, l. II, pp. 54-55.

la présence. Virgile et Despréaux selon Batteux sont, en quelque sorte, les collègues d'Hitchcock.

1.2. Poétique et intertextualité. Le tableau comme *topos*

Il y a une ambiguïté fondamentale dans la théorie de Batteux : l'imitation à l'œuvre dans le tableau épique est-elle celle de la belle nature ou des beaux modèles ?

les mêmes couleurs appartiennent à tous les peintres ; cependant un peintre médiocre ne fera pas la copie d'un excellent original, comme Rubens ou Raphaël auraient fait celle d'un tableau médiocre.⁴⁰

Faut-il ainsi être aussi bon original que Rubens, ou aussi bon copiste que Rubens ? L'analyse du « tableau épique » en termes narratologiques, stylistiques, picturaux ou cinématographiques en constitue une théorie *interne*. Mais le lecteur d'épopées et de romans antiques et classiques en proposera sans doute spontanément aussi une approche *relationnelle* : de l'*Énéide* à la *Mysszeis* comme dans le roman (depuis *Callirhoé* jusqu'à *Gil Blas* en passant par le *Quart Livre*), les tempêtes (mais aussi les batailles, l'arrivée du héros démuni chez un généreux souverain étranger, etc.) sont un lieu immédiatement reconnaissable et quasi-définitoire du genre : ce sont des *topoi* de la narration héroïque. Peut-on vraiment, au 18^e siècle, écrire, une tempête sans référence au premier tableau de l'*Énéide* ? Peut-on faire abstraction de l'*intertextualité* pour se concentrer sur l'art du poète individuel dans l'élaboration de sa *textualité* ? Bref, la poétique peut-elle prendre en charge l'intertextualité ?

1.2.1. Une topique démotivée ? (*Scriblerus*)

La réponse de Scriblerus (qui écrit pour les poètes de la narrativité dégradée), est éclairante. Pour lui, tempêtes, batailles et villes en flammes constituent les « *descriptions* » indispensables à tout poème épique digne du nom, et se *définissent* par l'intertextualité :

For a tempest. Take Eurus, Zephyr, Auster, and Boreas, and cast them together in one verse. Add to these of rain, lightning, and of thunder (the loudest you can) quantum sufficit. Mix your clouds and billows well together until they foam, and thicken your description here and there with a quicksand. Brew your tempest well in your head, before you set it a-blowing.

For a battle. Pick a large quantity of images and descriptions from Homer's Iliad, with a spice or two of Virgil, and if there remain any overplus you may lay them by for a skirmish. Season it well with similes, and it will make an excellent battle.

⁴⁰ CBL (1753), t. II, p. 112-113.

For a burning town. If such a description be necessary (because it is certain there is one in Virgil) old Troy is ready burned to your hands. But if you fear that would be thought borrowed, a chapter or two of the theory of the conflagration, well circumstanced, and done into verse, will be a good succedaneum.

As for similes and metaphors, they may be found all over the creation; the most ignorant may gather them, but the danger is in applying them. For this advise with your bookseller.⁴¹

Pour une tempête. Prenez Eurus, Zéphyr, Auster et Borée, et jetez-les tous dans un vers. Ajoutez de la pluie, des éclairs et du tonnerre (le plus fort possible) *quantum sufficit*. Mélangez vos nuages et vos brouillards jusqu'à obtenir une neige, et épaissez votre description çà et là avec des sables mouvants. Portez votre tempête à ébullition dans votre tête avant de la faire souffler.

Pour une bataille. Sélectionnez une grande quantité d'images de l'*Iliade* d'Homère, avec un trait ou deux de Virgile, et réservez le surplus, s'il y en a, pour une escarmouche. Assaisonnez généreusement avec des comparaisons, et vous aurez une excellente bataille.

Pour une ville en flammes. Si une telle description est nécessaire (car il y en a assurément une dans Virgile), la bonne vieille Troie est pré-brûlée pour vous. Mais si vous craignez qu'on remarque l'emprunt, un chapitre ou deux de la théorie de la conflagration, bien appliqués et mis en vers, feront un bon succédané.

Quant aux comparaisons et aux métaphores, on pourra les trouver partout dans la création ; les rassembler est à la portée d'un ignorant, mais le danger réside dans l'application. Consultez votre libraire sur ce sujet.

Scriblerus continue à élaborer sa recette de cuisine pour l'épopée, d'où la superposition humoristique du sublime des tableaux épiques et de termes culinaires. Mais si l'expression est heureuse, on ne voit pas très bien comment on pourrait monter des nuages en neige – en transposant la tempête de l'*Énéide* en cuisine, Pope parodie le caractère extrêmement vague de la poétique dès qu'il s'agit de donner des conseils stylistiques concrets. La recette de Scriblerus ressemble à ce que le p. Sallier appelle un *centon*, soit des « jeux d'esprits [...] dont l'art consiste à composer un ouvrage tout entier de vers tirés d'Homère, de Virgile, ou de quelque autre poète célèbre⁴² ». Quand on compose « *without a genius* », le topos de la grande description épique est purement hypertextuel, et n'existe que par relation aux modèles.

La parenthèse au sujet des villes en flammes est éclairante, parce qu'elle peut donner lieu à une double interprétation. Scriblerus veut dire que oui, une telle description est

⁴¹ APMW, p. 236.

⁴² Claude Sallier, « Discours sur l'origine et le caractère de la parodie », *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, Imprimerie Royale, 1733, t. XVII, p. 402.

nécessaire, parce qu'il y en a une dans Virgile (et que le destinataire du *Peri bathous* est un copiste médiocre). Mais si on se place du point de vue de Pope plutôt que du théoricien fictif, on peut comprendre qu'il n'est pas certain qu'une telle description soit nécessaire, parce que si c'est de ce sublime-là que nous voulons, nous savons assurément qu'on peut le trouver dans Virgile. « *It is certain there is one in Virgil* » : alors pourquoi une redite servile ?

Tempêtes, batailles et villes en flammes n'existent ainsi que comme des signaux génériques, produits d'une intertextualité stérile. Ils sont les indices de l'épopée comme « narration dégradée » : des lieux communs, au plus mauvais sens du terme (car ces lieux communs sont de pure convention : le lecteur idéal de Scriblerus est de ceux qui « ne lisent jamais »).

1.2.2. Une topique signifiante ?

La pseudo-poétique de Scriblerus fait preuve d'un nihilisme délibérément satirique, et toutes les approches de la topique narrative n'ont pas besoin d'être aussi négatives. Jan Hermann synthétise bien l'ambivalence des *topoi* narratifs :

Le topos est défini comme une situation narrative récurrente reconnue comme le véhicule d'un argument. Reconnaisant un topos, le lecteur peut soit s'y arrêter soit passer outre. Le « déjà-lu » peut le fasciner ou l'agacer. Le topos ne devient un vrai outil herméneutique qu'au moment où le lecteur le reconnaît, s'y arrête, est interpellé par le « déjà-lu » dans la mesure où il soupçonne que ce « déjà-lu » renferme une clef argumentative du texte. Par sa dimension argumentative le topos retrouve sa lointaine origine dans la dialectique classique.⁴³

Pope *via* Scriblerus est un lecteur qui s'agace de *topoi* creux ; mais un autre mode de reconnaissance est possible : le « déjà-lu » peut avoir une valeur pleine, et constituer en propre un outil de réflexion sur le texte (constituant à son tour le texte narratif en outil de réflexion). La reconnaissance intertextuelle est alors moins le signe d'une reprise servile qu'un « outil herméneutique ».

Un bon exemple du conflit entre ces deux approches est le cas des tempêtes. Il est certain qu'il y en a chez Homère et Virgile – chez ce dernier, elle ouvre l'épopée. Jacques Berchtold propose, au sujet du *topos* de la tempête au 18^e siècle, la synthèse suivante :

En littérature un point de départ peut être assigné aux tempêtes maritimes éprouvantes du roman épique de Fénelon, *Aventures de Télémaque* (1699), *imitatio adulta* des périple antiques

⁴³ Jan Hermann, « Qu'est-ce que le topos narratif pour la SATOR ? Définition proposée par Jan Hermann », société d'Étude de la Topique Romanesque (SATOR), en ligne : <http://satorbase.org/index.php?do=outils#2.1> (consulté le 1^{er} avril 2018).

d'Ulysse ou d'Énée. Après ce chef-d'œuvre (et mentionnons encore la tempête du chant II [*sic!*] de *La Henriade* de Voltaire, 1723, second représentant marquant d'une telle arrière-garde littéraire et de son ordre conventionnel de valeurs néo-stoïciennes), des inflexions nouvelles sont apportées à l'appréciation morale des tempêtes. Un sens « emblématique », parce qu'il est l'objet *figé* par excellence, s'oppose par nature à la « tempête ». Dans la peinture de genre présente dans quasiment chaque foyer patricien hollandais ou flamand du 17^e siècle, les scènes agitées de marine trônant au mur du salon représentaient déjà (par contraste oppositionnel) un appel convenu à viser la tranquillité. Si la description de la tempête était un « lieu » obligé de l'épopée, le sentiment d'extrême usure de son emploi moral s'exprime par la dérision dans le roman de 1720.⁴⁴

J. Berchtold identifie trois motifs à l'utilisation du *topos* de la tempête : (1) l'imitation des grands modèles antiques, comme chez Fénelon ; (2) l'illustration de valeurs morales, qui sont très variables (du stoïcisme héroïque au confort domestique de la bourgeoisie flamande) ; (3) un sentiment d'« usure » que relaie réflexivement la narration romanesque. À la même époque où Voltaire compose sa tempête d'« arrière-garde », Lesage (1668-1747) représente la lassitude moderne vis-à-vis du *topos* :

Enfin, nous nous embarquâmes gaiement, et nous nous flattions d'être bientôt à Majorque ; mais à peine fûmes-nous hors du golfe d'Alicante, qu'il survint une bourrasque effroyable. J'aurais, dans cet endroit de mon récit, une occasion de vous faire une belle description de tempête, de peindre l'air tout en feu, de faire gronder la foudre, siffler les vents, soulever les flots, et coëtera. Mais, laissant à part toutes ces fleurs de rhétorique, je vous dirai que l'orage fut violent, et nous obligea de relâcher à la pointe de l'île de la Cabrera.⁴⁵

Le narrateur a l'occasion de « faire une belle description de tempête », qu'il limite à une prétérition qui aboutit à une recette assez peu différente (la métaphore culinaire en moins) de celle de Scriblerus. Mais la question se pose : le récit lui-même, dans son déroulement, n'est-il pas précisément construit par Le Sage pour contenir cette possibilité descriptive, et ainsi la rejeter très visiblement ? Il y a, dans le picaresque de l'« histoire de Don Raphaël », un élément de « narration dégradée » – ce qui, si on l'entend comme Umberto Eco, n'est pas à prendre qu'en mauvaise part, mais témoigne aussi d'une certaine maîtrise de l'écriture. Pour escamoter la tempête, il faut déjà en avoir créé l'occasion.

⁴⁴ Jacques Berchtold, « Introduction » in Emmanuel Le Roy Ladurie, Jacques Berchtold, Jean-Paul Sermain (éd.), *L'événement climatique et ses représentations, XVIIe-XIXe siècle : histoire, littérature, musique et peinture*, Paris, Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2007, p. 10. J. Berchtold commet un *lapsus calami* en plaçant la tempête de la *Henriade* au chant II : elle est au chant I (ce qui est déterminant pour l'intertextualité virgilienne de la *Henriade*).

⁴⁵ Jean-René Le Sage, *Gils Blas de Santillane*, éd. Étienne, Paris, Gallimard, « Folio classique », p. 424.

1.2.3. *Le rôle narratif des tempêtes*

Si Virgile fournit à la poétique moderne le paradigme de la tempête épique avec le premier tableau de l'*Énéide*, c'est en partie parce qu'y brille son invention (porteuse de sublime, de valeur morale, etc.), mais aussi en partie parce qu'elle joue un rôle fonctionnel dans la disposition de la fable du poème. La tempête joue chez Virgile le rôle d'un élément perturbateur sans lequel les six premiers livres de l'épopée n'existeraient pas :

On commence le récit fort près de la fin de l'action ; et on trouve le moyen de renvoyer l'exposition des causes, à quelque occasion favorable, que le poète sait faire naître. C'est ainsi qu'Énée part tout d'un coup des côtes de Sicile : il touchait presque à l'Italie ; mais une tempête le rejette à Carthage, où il trouve la reine Didon qui veut savoir ses malheurs et ses aventures ; il les lui raconte, et par ce moyen le poète a occasion d'instruire en même temps son lecteur de ce qui a précédé le départ de Sicile. Voilà quel est l'art des poètes dans l'ordre et l'arrangement des parties.⁴⁶

La séquence d'ouverture de l'*Énéide* a donc bien une dimension fonctionnelle qui devient, pour Batteux, le paradigme d'une structure narrative où le récit épique est comme inséré, par « l'art des poètes dans l'ordre et l'arrangement des parties », entre le début et la fin du récit, qui s'enchaîneraient sinon sans délai. Le malheur des Troyens fait le bonheur du lecteur : l'imminence contrecarrée d'un dénouement heureux souligne la possibilité de l'inexistence du récit. Le texte virgilien va en ce sens : les Troyens ont « à peine [*vix*] » dépassé la Sicile et « font allègrement voile [*vela dabant læti*] » vers le Latium et, par là, « la fin de l'action ». Le récit poétique de l'épopée, dans ce paradigme virgilien, est d'abord un retard.



Dans quel horizon d'attente peut-on inscrire les tempêtes qu'on va lire ? Elles devraient présenter une forme de totalité (ce sont des épisodes) ; être au plus proche du dramatique ; permettre une immersion quasi-cinématographique. Elles peuvent être composées en référence explicite à un hypotexte et/ou avoir une fonction (morale et/ou narratologique) dans l'épopée, la superposition des plans humain et divin servant à construire cette herméneutique du *topos*. Elles peuvent aussi être sur différentes échelles : du grand tableau d'histoire à la miniature flamande – du sublime authentique à la scène de genre. Surtout, elles sont le lieu par excellence où l'on percevra l'art du poète en sa narration.

⁴⁶ CBL (1753), t. II, p. 109.

Que nous offre notre corpus ? Holberg comme Voltaire placent une tempête au chant I de leurs épopées respectives, sur le modèle de Virgile, et s'essaient à de belles descriptions de tempêtes. Chez Ignacy Krasicki, la tempête est une miniature, une tempête-instantané qui, à trois strophes de la fin du poème, dure un vers et demi (soit seize syllabes), mais est l'instrument providentiel de la défaite de Popiel. Enfin, chez Pope, la tempête est à peine un crayonné, ou plutôt elle est un vide dans le canevas narratif : alors que les circonstances et l'intertextualité plaident pour la tempête au début du chant II, Belinda parade sans encombres sur la Tamise dans sa barge d'apparat, protégée par Uriel et les sylphes.

2. UN TABLEAU HÉROÏCOMIQUE : LA TEMPÊTE DE *PEDER PAARS*

Si, après l'analyse des tableaux épiques chez Batteux, on peut considérer ceux-ci comme des *épisodes*, le tableau de la tempête chez Holberg occupe la quasi-totalité du chant I (vv. 37-372). Il occupe ainsi plus de place que le tableau de Virgile, qui commence au v. 34 de l'*Énéide* et va, dans le découpage de Batteux, jusqu'au v. 220 (où la caméra se déplace sur l'Olympe et Jupiter après qu'Énée ait exhorté ses compagnons survivants et pleuré les morts). Si il y a bien réécriture (car Holberg suit de très près son hypotexte virgilien), elle procède à une nette amplification du modèle.

2.1. Début : l'amour de Paars et l'amertume d'Avind

Après la topique inchoative de l'épopée – proposition, invocation, inscription – et une rapide mise en situation (« *Tre år for Kalmar-krig* [Trois ans avant la guerre de Calmar] », vv. 37-), le poète nous montre son héros déterminé à rejoindre sa bien-aimée de l'autre côté du Kattegat, malgré la rudesse de la Baltique en hiver :

59 *Så stærk er kjerlighed, han hyrede en jagt*

60 *Og overgav sig så Neptuni vold og magt.*

⁵⁹Tel est le pouvoir de l'amour : il affréta un brigantin,⁶⁰ et se confia à la puissance et à la volonté de Neptune.

Ce dévouement amoureux emplit de dépit *Avind*, l'Envie (*Invidia* latine) :

65 *... Nej jeg heller vilde dø,*

End en tilsammenkomst så kærlig dem tilstede,

67 *End see forlibte folk sig med en anden glæde.*

⁶⁵...Eh ! Je préférerais mourir,/plutôt qu'une rencontre si amoureuse leur échoit,/67plutôt que de voir des amoureux se retrouver avec joie.

Animée par cette méchanceté gratuite, elle s'envole vers le logis d'Éole, qui vit non lui de Marstrand en Suède – « sur les récifs de Pater-Noster que Virgile a si élégamment peints pour nous [*på Pater Noster skjær/Som af Virgilio os kiønt afmalet er*] » (vv. 83-84)⁴⁷. La superposition du toponyme moderne et chrétien au nom de Virgile crée un décalage comique, mais est aussi une forme d'habitation classique du monde : cette juxtaposition suggère une synchronie qui évoque la bibliothèque de Batteux.

Suit un long échange avec Éole (vv. 98-196) qu'Avind réussit à convaincre, alors qu'il garde un souvenir cuisant de l'épisode d'Énée : le texte renvoie ici explicitement à son hypotexte (« *Jeg ved nok, hvor det gik mig i Æneæ tider* [Je sais assez comment cela a tourné pour moi à l'époque d'Énée] », v. 165). Il déclenche la tempête avec une pompe exagérée (assonances au v. 195, polyptotes sur *at sig* v. 196), et aussitôt elle commence :

¹⁹³ « *Hør I synden-norden-vinde,
Går ud af eders hul, I skal herefter finde,
195 At jeg jer herre er, at jeg har ene magt
At sig blæser op, at sig, stille* », *sagt!*

I samme øjeblik man hørte vinden suse,
Det salte hav man så forfærdeligt at bruse;
Per Paars, som lidt fra land var kommen med sin jagt⁴⁸,*

²⁰⁰ *I ham blev blødet kaldt, han råbte, « Giver agt†
O sø-mænd! Frygter ej men tager mod og hjerte,
Tænk I må ellers dø på sotteseng med smerte,*

²⁰³ *På havet mangen helt har lykked øje til [...] ».*

¹⁹³Écoutez, vous autres vents du sud et du nord ;/sortez de vos cavernes,et vous verrez alors/
¹⁹⁵que je suis votre seigneur, que j'ai seul pouvoir/de vous dire d'éclater, de vous dire d'être calmes », dit-il.//¹⁹⁷En un clin d'œil on entendit le vent souffler,/on vit la mer salée se soulever, terrible,/Peer Paars, qui à peine s'éloignait de la terre dans son brigantin,/200sentit son sang se figer ; il cria : « Prêtez l'oreille,/ô gens de mer ! N'ayez pas peur, mais prenez courage et cœur :/pensez que sinon il vous faudra mourir dans votre lit avec douleur ;/203bien des héros ont déjà fermé les yeux sur les flots... »

2.2. Milieu, première partie : une tempête dramatique

⁴⁷ *Pater-Noster skjær* (*Pater-Noster skjären*), petite île rocheuse proche de Marstrand.

⁴⁸ Chamereau donne pour équivalents de *jagt* « et *jagt-skib*, un brigantin, sorte de navire, *celox* ». C'est le prototype du bateau rapide (le *yacht*), mais c'est aussi un mot moderne qui participe au dispositif héroïcomique : on le rend en traduisant par un terme plus technique.

Le passage est jusque-là d'une régularité exemplaire : le départ de l'amoureux transi excite la fureur de la déesse, qui a recours à un allié divin : c'est le début. La tempête éclate dans l'instant : le milieu commence. L'expression « *i samme øjeblik* » (litt. : *dans le même clin d'œil*) témoigne, par ailleurs, que le poète n'est pas qu'historien. Au v. 197 est attaché une note, qui renvoie à la page 3 du journal de bord du matelot Anders (« *Anders styrmands journal pag. 3* »). Que le matelot ait noté qu'en un clin d'œil (*i øjeblik*) le ciel se soit obscurci n'est pas étonnant : le point de vue est purement humain (même si c'est aussi, en termes intertextuels, l'équivalent du « *subito* » virgilien, v. 88). En revanche il est du ressort du poète de savoir que le ciel est obscurci de cette manière au *même* instant (« *i samme øjeblik* ») où Éole réaffirme sa puissance. En d'autres termes, la note attache une source humaine à un vers qui décrit une consécration merveilleuse : ce faisant, Holberg souligne, de manière plaisante et désacralisante, la connaissance des causes supérieures que suppose l'énonciation poétique.

Par ailleurs, l'expression adverbiale fait appel à la perception sensorielle du temps (le clin d'œil comme unité de mesure du temps). Elle introduit ainsi deux vers qui commencent à construire l'hypotypose : « on entendit [*man hørte*] », puis « on vit [*man så*] ». Cette perception impersonnelle (*man*, très courant chez Holberg) fait rapidement place à la focalisation interne et aux sensations du héros, dans un vers *parodique* signalé par une note (« *Extemplo Æneæ solvuntur frigore membra* », *Énéide*, I, v. 92 ; cet hypotexte informe aussi le « *råbte* » du second hémistiche, qui reprend le « *ingemit* » du v. 94 chez Virgile). Le héros prend alors la parole pour un discours destiné à redonner du courage aux hommes.

Les valeurs dont témoigne Paars sont celles du sacrifice héroïque : qui voudrait mourir dans son lit, quand la possibilité d'une mort héroïque est offerte ? Il faut donc accepter de mourir en mer, « si c'est écrit, si c'est notre destin [*hvis så beskikket er, hvis det er eders skæbne*] » (v. 210). Cependant son stoïcisme craque vers la fin : « Je ne puis plus parler : je me sens mal, et dois m'arrêter [*Jeg kan ej tale mere, får ondt og må mig bække*] » (v. 218). Inspiré par ce mâle exemple, son comptable Peder Ruus prend la parole :

220 « Mon, jeg og ikke kan

Opmuntre dem med ord, og tale om den skæbne

222 *Mod hvilken man omsonst sig stræber at bevæbne [...] »*

220« Ne puis-je pas moi aussi/les encourager par un discours, et leur parler du destin/

222auquel l'homme s'efforce d'échapper toujours en vain ? »

Ruus est un mauvais imitateur de Paars : la manière dont il présente les choses n'a rien d'encourageant (*opmuntrende*). Mais en résumant le propos de Peder Paars (que ce héros lui-même a du mal à supporter), il en souligne le fatalisme et l'absurdité. Par ailleurs, le discours de Paars lui-même peut être apprécié par contraste avec celui d'Énée qui occupe le même lieu dans l'*Énéide* :

i, 94 *O terque quaterque beati,*
 i, 95 *quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis*
 i, 96 *contigit oppetere!*⁴⁹

Ô trois et quatre fois heureux ceux à qui il échet de se faire tuer sous les yeux de leurs pères, au pied des hautes murailles de Troie !

Énée aurait voulu mourir au combat plutôt que dans la tempête ; Paars considère plus noble de mourir dans la tempête que dans son lit : on a l'héroïsme qu'on peut. Paars est un bourgeois qui rêve à être un héros, mais son stoïcisme affiché est un discours de convention : « des mots [*ord*] », dirait Ruus, de *grands* mots sans doute, mais *juste* des mots. La tempête est bien traitée *dramatiquement*, mais par de grandiloquents bourgeois tragédiens, dont l'héroïsme se rapproche de l'austérité factice du calvinisme⁵⁰ :

215 *Det sagde først og sidst*
 216 *Min fader over bord, var dog ej Calvinist.*

²¹⁵Voilà ce qui disait au début et à la fin/²¹⁶mon père à table, point disciple pourtant de Calvin.

Ce père n'est pas un nouvel Anchise : c'est une figure domestique, représentée dans ce moment de démonstration de l'autorité domestique bourgeoise qu'est le repas de famille. La régularité néo-aristotélicienne de la tempête de Holberg devient le support d'une satire de valeurs abstraites, qui offrent le même contraste entre la tempête et la vie bourgeoise que décrivait J. Berchtold à propos de la peinture de genre néerlandaise.

2.3. Milieu, deuxième partie : description de la tempête

Après ces discours, la description de la tempête reprend de plus belle :

273 *Per Paars blev stedse ved skibsfolket at husvæle,*
Og muntre dennem op ved en og anden tale;
 275 *Men hver på dækket lå og vred sig som en orm,*
Der blev et himmel-vejr og en poetisk storm.[‡]

⁴⁹ Virgile, *Énéide*, op. cit., pp. 28-29.

⁵⁰ L'Église danoise, dont Holberg fait partie, est luthérienne.

*Den hele himmel blev med skyer overtrukket,^o
 Det mørkt blev som en nat, man kunde ej på dækket
 Hin anden mere see; hver lå og holdt sig fast
 280 Een ved et anker-tov, en anden ved en mast.
 Man hørte tovene forskrækkelig at hvine,
 Om skibet tumlede sig kufferter og skrine.¶
 Nu så man himmelen af lynild blive klar,
 Man tænkte Dommédag da strax forhånden var.
 285 Thi verdens undergang og sidste tid man venter;
 Når man formænget seer fast alle elementer.
 Man truedes med ild, man svømmede i vand,
 Det hele ganske dæk og skjulet var med sand,
 som bølgerne med magt af grunden havde taget,[§]
 290 så man af ild og vand og havets sand var plaget
 På den selvsamme tid, at sige med et ord:
 292 Man aldrig mere så bevæget hav og fjord.*

273 Per Paars allait constamment reconforter l'équipage, /et les encourageait en racontant l'une ou l'autre histoire ;/275 mais chacun gisait sur le pont, et se tortillait comme un vers ;/alors vinrent un grain céleste, et une tempête des plus poétiques./Le ciel entier se couvrit de nuages,/tourna d'un noir de nuit : on ne pouvait sur le pont/se voir l'un l'autre ; chacun s'arrête et s'accroche fermement,/280 qui à une aussière, qui à un mât./On entendait le gréement crisser horriblement,/coffres et caisses bringuebalaient par tout le navire./Alors on vit le ciel briller d'un éclair ;/on pensait que le jour du Jugement était presque là,/285 car on s'attend à la destruction du monde, et à la fin des temps/quand on voit la conflagration de presque tous les éléments./Le feu menaçait, on nageait dans l'eau,/tout le pont même était complètement recouvert de sable,/que les vagues avaient puissamment ramené du fond ;/290 si bien qu'on était accablé de feu, d'eau et du sable de la mer/tout en même temps. Pour le dire en un mot :/292 ;jamais on ne vit une mer ou un fiord si tourmentés !

La tempête a déjà éclaté, mais les discours peuvent avoir distendu le fil de la lecture ; elle éclate donc une deuxième fois – tout comme, chez Virgile, la tempête éclate d'abord sur l'ordre d'Éole (« *Eripiunt subito nubes* », v. 88), puis touche de plein fouet la nef d'Énée alors que ce héros finit de parler (« *Talia iactanti stridens Aquilone procella/velum adversa ferit* », vv. 103-104).

Là encore, le texte souligne sa régularité comme sa secondarité – notamment avec le syntagme « *poetisk storm* » (v. 276), support d'une métalepse : « une espèce de métonymie, par laquelle on exprime ce qui suit pour faire entendre ce qui précède⁵¹ ». Le texte, normalement, suit le monde (ou l'idée) : c'est le principe de l'art mimétique. Mais ici, la

⁵¹ César Chesneau Du Marsais, *Des Tropes*, op. cit., p. 67.

tempête dont le personnage fait l'expérience dans la fiction est la conséquence de l'existence du *topos* mimétique. L'adjectif en souligne le caractère conventionnel, rappelant que c'est le poète, plus encore qu'Éole, qui la déclenche :

On rapporte aussi à cette figure ces façons de parler des poètes, par lesquelles ils prennent l'antécédent pour le conséquent, lorsqu'au lieu d'une description, ils nous mettent devant les yeux le fait que la description suppose⁵²

La métalepse en ce sens se rapproche de l'hypotypose, qui en donnant « l'original pour la copie » inverse, elle aussi, le rapport mimétique entre le texte et le monde. Ici, la tempête existe *par la force du poète* plutôt que par celle d'Éole. Cette lecture est confirmée par le redoublement pléonasmique « *og et himmel-vejr [litt. et un temps céleste]* » : le ciel est, par définition, le lieu où surviennent les phénomènes météorologiques. Mais *himmel* désigne ici moins le ciel physique que le ciel *merveilleux* où se prennent les décisions du plan divin du poème : le pléonasse souligne donc le dédoublement de l'action épique. La métalepse est en ce sens une figure de l'*indiscrétion* poétique : au lieu de s'effacer derrière ses personnages, comme le recommande Aristote, le poète exhibe sa maîtrise sur le texte par une énonciation auto-référentielle.

Mais il y a plus, car cette métalepse est elle-même empruntée, comme le signale une note, à Juvénal : « *omnia fiunt/talia tam graviter; si quando poetica surgit/tempestas* [tout était tel, et aussi sérieux, que dans un lever de tempête poétique]⁵³ ». Dans cette satire, Juvénal se moque en termes emphatiques des mésaventures d'un « guignon » : la référence à l'épopée et aux « tempêtes poétiques » a lieu dans un autre genre, un autre mètre, un autre contexte, pour suggérer que son ami Catulle se prend (à tort) pour un héros épique. En calquant « *poetica tempestas* » par « *poetisk storm* », Holberg rapatrie dans l'épopée l'identification satirique du *topos* épique par Juvénal, et donne Catulle pour modèle littéraire à Paars et Ruus, qui sont tout aussi grandiloquents. Chez Juvénal, l'expression « *poetica tempestas* » est résomptive : elle dispense le satiriste de rapporter la description, parce qu'elle suffit à remettre le *topos* épique dans la mémoire des lecteurs. Chez Holberg, l'expression ne dispense de rien : elle redouble, au contraire, l'effort poétique, et l'ironise doublement – par la métalepse, et par la citation parodique.

⁵² Idem, pp. 69-70.

⁵³ Juvénal, « Satire XII » (vv. 22-24), *Satires*, éd. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles lettres, « Classiques en poche », 2011, pp. 236-237.

Holberg, de fait, peint réellement la tempête, dont le chaos est suggéré par la diffusion du point de vue. Mis à part Paars lui-même, tout à son *leadership* héroïque, l'équipage est une masse informe. Les hommes sont désignés par le collectif « *skibsfolket* [équipage] » (v. 273), mais la première conséquence de la tempête est la désagrégation de cette structure hiérarchique. Les hommes d'équipage deviennent autant d'asticots (v. 275), et à cette déshumanisation succède une indifférenciation chaotique où disparaissent les individualités : les hommes ne sont plus, à partir de ce vers, désignés que par le distributif *hver* (*chacun*, deux occurrences) ou l'indéfini *man* (pronom *on*, dix occurrences). La caméra narrative (et, avec elle, le lecteur) est, à l'image des ballots du v. 282, transbahutée d'un bout à l'autre du navire, suivant telle ou telle silhouette de matelot – le chaos de la tempête se traduisant, narrativement, par une absence de focalisation. Une note précise au v. 282 précise d'ailleurs que les ballots sont un détail véridique tiré de la page 3 du journal du matelot Anders. Les circonstances les plus triviales du poème, caractérisées par le vocabulaire du quotidien (les ballots, « *kuffter og skrine* »), ont ainsi aussi leurs sources : Hans Michelsen est autant littéralement historien qu'il est explicitement poète.

Le lecteur a seulement accès à l'expression collective mais intérieure du désespoir des matelots qui se croient arrivés à la fin des temps (v. 284) ; et leur religiosité populaire finit par contaminer le poète. La narration vient artistement de souligner que « presque tous les éléments [*fast alle elementer*] » conspirent à nuire au héros : l'eau et le feu sont évidents, le sable remonté du fond vaut pour la terre, et par ailleurs l'air se déchaîne autour du brigantin : il est contenu dans « *himmel-vejr* ». Les trois derniers hémistiches de la description témoignent comme d'une lassitude vis-à-vis de la diction poétique, et signalent le passage à une diction populaire. Le poète renonce aux longueurs et veut tout dire « en un mot [*at sig med et ord*] » ; à la rime, pour clore la description, il place un mot vernaculaire : « *fjord* », qui ancre la tempête virgilienne dans le monde moderne.



Comme *topos*, la tempête opère la superposition (parfois sérieuse, parfois ludique) de l'hypotexte et du monde moderne, tant dans la partie métaphysique (Éole est suédois, et Virgile a décrit ses rochers) que dans la partie humaine du poème (la tempête virgilienne a lieu dans un fjord). Mais comme emblème moral, elle illustre plutôt la difficulté des valeurs

de l'héroïsme à faire sens pour ces lecteurs au gros bon sens que sont Paars, Ruus, et ceux qui veulent parler en peu de mots.

2.4. Fin : Vénus chez Neptune, et un naufrage sans conséquences

Chez Virgile, la tempête s'apaise quand Neptune se rend compte de lui-même que son empire est troublé par une action autre que la sienne (« *Interea magno misceri murmure pontum, emissamque hiemem sensit Neptunus* », vv. 124-125). Holberg change cette structure pour rendre la fin symétrique au début : c'est encore une fois l'intercession d'une déesse (Vénus) auprès d'un dieu (Neptune) qui va décider du sort des hommes, mais, cette fois, en bien.

293 *Den hård er, som en steen, hvis øjne ikke rinde*
Når han betragter sligt, men kærligheds gudinde,
 295 *Der altid recker hånd, der altid dem er mild,*
Hvis hjerter er optendt af elskovs søde ild,
Da hun slig jammer så, dens årsag fik at høre,
 298 *Besluttede hun strax til havets gud at køre.*

²⁹³Il est dur comme la pierre, celui dont les yeux ne se mouillent pas/devant un tel spectacle ; mais la déesse de l'amour,²⁹⁵qui tend toujours la main, qui est tendre toujours,/pour ceux dont le cœur connaît les doux feux de la passion,/dès qu'elle vit qui était la cause de ce malheur,²⁹⁸résolue d'aller dans l'instant trouver le dieu de la mer.

Vénus est une image du lecteur : elle s'émeut devant la tempête poétique, et décide en conséquence d'intervenir. Tout comme Avind avait dû prendre Éole par les sentiments pour déclencher la tempête, elle joue sur la vanité de Neptune (« *Din magt, dit herredom jeg seer, ej meer er til* [ta puissance, je vois, ton empire n'est plus !] » v. 308). Après un long échange (vv. 299-369), Neptune calme les flots pour contrarier Éole.

370 *Men sådan ordre gaf Neptunus alt for silde,*
Thi jagten dreven var imidlertid på land,
 372 *Hvor den i stykker gik, dog omkom ingen mand.*

³⁷⁰Mais Neptune donna son ordre bien trop tard,/car entretemps le brigantin s'était déjà échoué sur le bord :³⁷²quoiqu'il fut en pièces, pourtant, personne n'était mort.

Le dédoublement de l'action implique que les tractations divines ont laissé au navire le temps de s'échouer « entretemps [*imidlertid*] » : il y a ici une dissociation des deux plans, humain et divin, du poème – la providence arrive « bien trop tard [*alt for silde*] ». Cependant tout est bien qui ne finit pas si mal : personne n'est mort ; Paars, au contraire d'Énée, n'a

pas à pleurer ses compagnons (« *Praecipue pius Aeneas nunc acris Oronti, nunc Amyci casum gemit* », vv. 220-221). C'est un bête échouage que la bienveillance de la généreuse déesse de l'amour n'aura pas réussi à empêcher ; Paars et ses compagnons sont maintenant échoués sur Anholt.

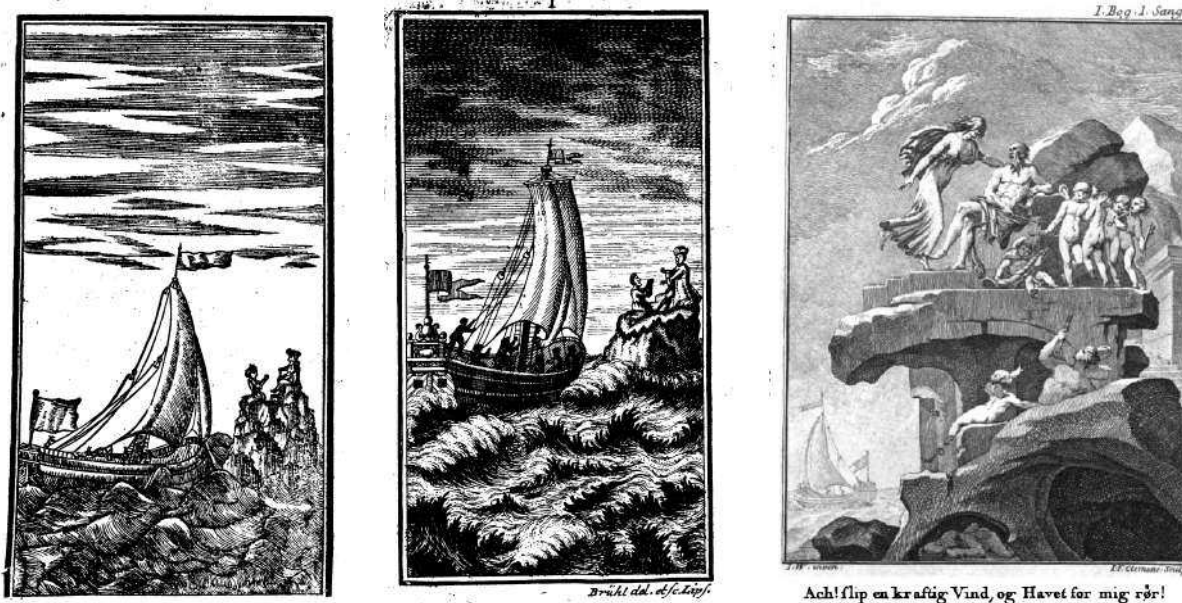


La tempête de *Peder Paars* est, à bien des égards, une tempête *sérieuse*, artistement menée. Elle joue un rôle fonctionnel : elle détourne le héros de son objectif. Elle commence tout près du terme de l'action, mais aussi, dans la mesure où Peder Paars entreprend une courte navigation (environ 38 miles nautiques), tout près du *début*, alors qu'il vient tout juste de quitter terre (« *Per Paars, som lidt fra land var kommen med sin jagt* », v. 199).

Cette tempête est l'occasion de montrer l'acharnement d'Avind contre ce héros malgré lui, amoureux transi et héraut de la bourgeoisie danoise, et à travers ses mésaventures d'interroger les rapports entre les valeurs héroïques et le monde moderne. Le bilan n'est guère positif : les dieux arrivent trop tard. Reste le plaisir des textes, que Holberg souligne dans son paratexte (les notes) comme dans le texte lui-même (métalepse). Il est le poète peu discret d'un genre dont il montre la difficile survie dans le monde moderne.



.....
 Le voyage de Peder Paars. En pointillés, la navigation prévue, qui aboutit à Aarhus : la tempête détourne donc Paars assez loin vers le nord du Kattegat. En vert, la résidence suédoise d'Éole. (Carte ; détail de Guillaume Sanson (1633-1703), *Le Royaume de Danemark subdivisé en ses principales Provinces*, tiré de plusieurs mémoires, Paris, Hubert Jaillot, 1685 (source : gallica.bnf.fr / BnF).



.....
 Illustrations pour le chant I, livre I de *Peder Paars*. De gauche à droite : *Peder Paars*, tredie edition, København, 1720, assez rudimentaire ; *Peter Paars. Ein komisches Heldengedicht*, Leipzig, 1750, sur le même modèle que la précédente, mais plus soignée ; *Peder Paars, et heroi-komisk poema*, København, 1772, de qualité supérieure.

Mais si Holberg souligne les limites d'une lecture exemplaire de l'épopée, sa tempête est d'une régularité exemplaire. Les illustrateurs de *Peder Paars* ont tous tenu à représenter, dans les gravures illustrant ce premier chant, les deux plans distincts du poème : Avind devant Éole sur son rocher, et le brigantin de Paars. Dans la troisième édition de 1720 et la traduction allemande de 1750, le navire est au premier plan, et les figures divines en arrière-plan ; dans la luxueuse édition de 1772, les divinités occupent le premier plan d'une gravure beaucoup plus fine, où Éole est accompagné de *putti* représentant les vents, et où le brigantin se perd dans une perspective atmosphérique. Mais le tableau épique respecte la même structure fondamentale, et les trois illustrateurs s'emparent du même moment : celui de la supplique d'Avind, où tout bascule pour le pire. Le tableau héroïcomique de Holberg n'est pas une subversion structurelle de l'épopée. S'il y a subversion, elle est au mieux locale, par le biais des vers parodiques, ou marginale, par celui des notes ; mais elle conserve l'efficacité de la structure décrite par la poétique.

3. LA TEMPÊTE DE LA *HENRIADE*

Au contraire de la tempête de *Peder Paars*, celle de la *Henriade* est complètement sérieuse. Elle se développe cependant sur le même canevas virgilien, quoiqu'avec beaucoup plus d'économie : là où Holberg développait le tableau au point d'en faire un chant entier, la tempête de Voltaire n'occupe que quarante-cinq alexandrins. L'argument du premier chant la situe ainsi dans l'économie du récit :

Henri III, réuni avec Henri de Bourbon, roi de Navarre, contre la Ligue, ayant déjà commencé le blocus de Paris, envoie secrètement Henri de Bourbon demander du secours à Élisabeth, reine d'Angleterre. Le héros essuie une tempête. Il relâche dans une île, où un vieillard catholique lui prédit son changement de religion et son avènement au trône. Description de l'Angleterre et de son gouvernement.⁵⁴

La tempête n'empêche donc pas Henri d'arriver à son but, mais le contraint tout de même à « faire relâche », et ainsi à rencontrer l'ermite de Jersey : elle a donc un rôle fonctionnel, quoique moins prononcé que dans l'*Énéide* ou *Peder Paars*.

i, 158 À travers deux rochers où la mer mugissante
Vient briser en courroux son onde blanchissante,
i, 160 Dieppe aux yeux du héros offre son heureux port :
Les matelots ardents s'empressent sur le bord ;
Les vaisseaux sous leurs mains, fiers souverains des ondes,
Étaient prêts à voler sur les plaines profondes ;
L'impétueux Borée, enchaîné dans les airs,
i, 165 Au souffle du Zéphyr abandonnait les mers.
On lève l'ancre, on part, on fuit loin de la terre :
On découvrait déjà les bords de l'Angleterre ;
L'astre brillant du jour à l'instant s'obscurcit ;
L'air siffle, le ciel gronde, et l'onde au loin mugit ;
i, 170 Les vents sont déchaînés sur les vagues émues ;
La foudre étincelante éclate dans les nues ;
Et le feu des éclairs, et l'abîme des flots,
Montraient partout la mort aux pâles matelots.
Le héros, qu'assiégeait une mer en furie,
i, 175 Ne songe en ce danger qu'aux maux de la patrie,
Tourne ses yeux vers elle, et, dans ses grands desseins,
Semble accuser les vents d'arrêter ses destins.
Tel, et moins généreux, aux rivages d'Épire,
Lorsque de l'univers il disputait l'empire,
i, 180 Confiant sur les flots aux aquilons mutins

⁵⁴ OCV, t. 2, p. 365.

- Le destin de la terre et celui des Romains,
 Défiant à la fois et Pompée et Neptune,
 César à la tempête opposait sa fortune.
 Dans ce même moment, le Dieu de l'univers,
 i, 185 Qui vole sur les vents, qui soulève les mers,
 Ce Dieu dont la sagesse ineffable et profonde
 Forme, élève, et détruit les empires du monde,
 De son trône enflammé, qui luit au haut des cieux,
 Sur le héros français daigna baisser les yeux.
 i, 190 Il le guidait lui-même. Il ordonne aux orages
 De porter le vaisseau vers ces prochains rivages
 Où Jersey semble aux yeux sortir du sein des flots :
 i, 193 Là, conduit par le Ciel, aborda le héros.⁵⁵

3.1. Une description vive et pressée ? (vv. 158-167)

Les huit premiers vers offrent un plan panoramique sur la ville de Dieppe, dont la prospère activité (« heureux port ») est perçue en focalisation interne par les « yeux du héros ». Son regard va de « la mer » (v. 158) aux « mers » (v. 165) ; entre ces deux mentions de ce lieu de dangers, le poète insiste sur sa *domestication*. Le « courroux » de la mer n'est plus que l'écume du ressac (l'« onde blanchissante ») sur les falaises de Dieppe ; le port, fébrile d'activité, abrite les « fiers souverains des ondes » et des « matelots ardents ». À cette maîtrise humaine de la navigation, et au tableau de la prospérité qu'elle permet, s'oppose l'absence de vent hostile (« Borée enchaîné »), qui rappelle par contraste le topos virgilien, où la tempête vient d'Éole plutôt que de Neptune. Cette situation initiale est décrite avec vivacité : à l'empressement des équipages répond un style rapide qui organise une série d'éléments (les rochers, les vaisseaux, les matelots, les vents) autour d'un thème recteur (Dieppe). L'embarquement et le voyage sont décrits avec la même vivacité par une juxtaposition de présents de narration : « On lève l'ancre, on part, on fuit loin de la terre » – la distance signifiée par « loin » semblant la conséquence de cet enchaînement rapide.

Cette vivacité se maintient pour le lever de la tempête. Il est annoncé par un imparfait d'imminence contrecarrée (« on découvrait déjà... »), qui est comme un nuage grammatical porteur de mauvais présages : quand au v. 168 le poète repasse au présent, c'est pour confirmer ce changement de situation. La tempête éclate « à l'instant » (le « *subito* » virgilien), et la tempête elle-même est décrite de la même manière que la mer calme et

⁵⁵ Idem, pp. 374-376.

l'heureux voyage du début par un éclatement thématique qui passe en revue ses éléments (air, ciel, onde, vents, vagues, foudre). Ces différents éléments sont tous *sujets* d'un verbe actif, sauf les vents mauvais qui maintenant « sont déchaînés » (alors que Borée était « enchaîné dans les airs » au début). « Remarquez que tous les verbes de cette narration sont au présent », dirait Du Marsais : « c'est ce qui fait l'hypotypose, l'image, la peinture ; il semble que l'action se passe sous vos yeux⁵⁶ ». Ici, point de verbes de perception comme chez Holberg : la tempête n'est pas médiée par la subjectivité des personnages.

3.2. Une tempête *naturelle* : le sublime burkien de Voltaire

De même qu'elle éclate *sponte suo*, cette tempête est agissante, et non perçue : c'est au lecteur à se représenter son chaos, et la confusion des sens qu'elle peut causer. Même quand Voltaire évoque la crainte des matelots, ils ne voient pas la mort : c'est la tempête qui, par la conflagration des éléments, la leur « montrait ». Les marins se confondent avec leur peur : « ardents » au début, ils sont maintenant « pâles ».

Le tableau de la tempête est l'occasion de montrer l'homme, d'abord confiant, démuni face aux éléments. La même vivacité sert donc à évoquer deux choses très différentes : la confiance et la maîtrise humaine au départ ; ensuite le déchaînement incontrôlable des éléments. La violence de cette tempête constituée comme sujet (thématique et grammatical, à la fois décor et acteur) est d'autant plus grande qu'elle est sa propre cause : aucune intervention surnaturelle ne la déclenche (Zéphyr et Borée relevant d'un merveilleux de diction conventionnel).

La tempête est complètement naturalisée : l'homme, face aux éléments, affronte la mort. Ainsi Henri ne prie pas, mais « ne songe en ce danger qu'aux maux de la patrie ». Il est avant tout un héros humain qui, affrontant une adversité aléatoire, pense à la cause politique qui motive ses actions (il cherche la France des yeux) et se confond avec « ses destins » ; et s'il « *semble* accuser les vents », c'est peut-être qu'il n'y a pas réellement de cause surnaturelle à identifier. La tempête est juste une tempête : sublime et terrifiante, mais, en un sens, normale.

Voltaire est en ce sens peu régulier : il fait le pari d'une sublimité naturelle de la tempête. Sa tempête constitue simplement, dans les termes de Despréaux, un terrifiant « orage » :

⁵⁶ César Chesneau Du Marsais, *Des Tropes*, op. cit., p. 84.

- iii, 177 Qu'Énée et ses vaisseaux, par le vent écartés,
Soient aux bords africains d'un orage emportés ;
iii, 180 Ce n'est qu'une aventure ordinaire et commune...⁵⁷

Dmochowski va plus loin encore, et ajoute à ce passage un appel à l'expérience des voyages en mer :

- iii, 374 *Że nawatność powstała [...]*
iii, 375 *Nic tu dziwnego nie masz. Ktokolwiek się kusi*
iii, 376 *Śmiałym wiosłem pruć morze, flag doznać tych muwi.*⁵⁸

³⁷⁴Qu'une tempête se soit levée [...] ³⁷⁵il n'y a là rien d'étonnant. Quiconque se risque ³⁷⁶à trancher la mer d'une rame audacieuse devra rencontrer ces ouragans.

Le sublime de la tempête voltairienne se dispense de l'apport de la fable pour proposer une sublimité purement humaine liée à la peur de la mort : Voltaire est complètement sublime au sens de Burke, et fait appel aux « passions qui touchent à la préservation de soi [*passions which belong to self-preservation*]⁵⁹ ». La crainte de la mort n'est pas *compensée* stylistiquement par le plaisir de la fable, renforçant ainsi son emprise sur l'esprit du lecteur (« les idées relatives à la douleur étant bien plus puissantes que celles que suscitent le plaisir [*the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure*]⁶⁰ »).

3.3. Merveilleux et modernité

C'est Dieu cependant qui dissipe la tempête : Voltaire réintroduit de manière insistante la Providence à la fin du tableau. Si Henri est soucieux de « ses destins » politiques, c'est Dieu qui « forme, élève, et détruit les empires du monde » ; et si ses « grands desseins » sont frustrés par la tempête, c'est Dieu qui « vole sur les vents, qui soulève les mers ». L'homme n'est, en définitive, seul ni face à la nature, ni face à son destin. On peut suggérer que le Dieu unique ne pouvait pas très bien à la fois déclencher et apaiser la tempête, sauf à vouloir soumettre le héros à un test un peu cruel. Mais on peut y voir aussi une *tension* entre la vision humaniste de Voltaire et un merveilleux chrétien dont la sincérité est suspecte. Entre l'angoisse du vide existentiel dont est porteuse la tempête et

⁵⁷ ÉAPL, p. 101.

⁵⁸ SR, p. 395.

⁵⁹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Notion of the Beautiful and the Sublime*, éd. Adam Phillips, Oxford, Oxford University Press, « Oxford's World Classics », 1990, p. 35.

⁶⁰ Idem, p. 36.

le quasi trop-plein dont Dieu est porteur à la fin du passage, il y a une forme d'inconsistance.

Il y a aussi une tension entre l'élection dont Henri est l'objet (Dieu « le guidait lui-même ») et le volontarisme dont il fait preuve dans la tempête. L'intertexte est ici plus historique qu'épique : Voltaire cite indirectement un mot de César rapporté par Plutarque (« *Cæsarem vebis, et Cæsaris fortunam* »). Lucain dans la *Pharsale* (V, 578 sqq.) a, selon Marmontel, amplifié cette simple « phrase de César » avec une « facilité malheureuse » (l'idée de la fortune de César y est effectivement très atténuée). Il vaut mieux, de toute façon, que la *Pharsale* ne soit pas l'hypotexte, dans la mesure où César y défie « l'autorité du ciel » (« *Italiam si caelo auctore recusas/me pete* » vv. 579-580) – ce qui, dans une relecture chrétienne, serait malvenu de la part d'un protégé de Dieu comme Henri.

Pourtant à bien des égards, Voltaire se trouve dans la position de Lucain telle qu'il la décrit dans l'*Essai* : lui aussi « choisit une histoire récente pour le sujet d'un poème épique ». On peut contester la récence des guerres de religion, qui ont plus d'un siècle quand Voltaire écrit ; elle est cependant confirmée par l'analogie entre le siècle de Lucain et celui de Voltaire :

La proximité des temps, la notoriété publique de la guerre civile, le siècle éclairé, politique, et peu superstitieux, où vivaient César et Lucain, la solidité de son sujet, ôtaient à son génie toute liberté d'invention fabuleuse. La grandeur véritable des héros réels qu'il fallait peindre d'après nature était une nouvelle difficulté. Les Romains, du temps de César, étaient des personnages bien autrement importants que Sarpédon, Diomède, Mézence, et Turnus. La guerre de Troie était un jeu d'enfants en comparaison des guerres civiles de Rome, où les plus grands capitaines et les plus puissants hommes qui aient jamais été disputaient de l'empire de la moitié du monde connu.⁶¹

Voltaire aussi écrit « une guerre civile » de grande « notoriété » (c'est-à-dire objet de l'histoire), et vit dans un « siècle éclairé, politique, et peu superstitieux ». Il ne saurait, en ce sens, se tenir à la régularité merveilleuse demandée par Despréaux : lui aussi a perdu « toute liberté d'invention fabuleuse ». La comparaison de la tempête avec ce passage de l'*Essai* suggère implicitement la supériorité de la *Henriade*, poème d'un siècle moderne qui chante « la grandeur véritable » d'un héros réel. La conséquence de cela est l'angoisse existentielle d'une tempête spontanée et informe, sans cause.

⁶¹ OCV, t. 3b p. 435.

3.4. Plusieurs observations de La Beaumelle

On ne peut pas s'attendre à ce que des lecteurs plus réguliers, ou plus religieux, que Voltaire aient apprécié ce genre de sublime qui abandonne l'homme face à la nature, lui propose d'affirmer ses desseins contre la fatalité et ne confie à Dieu, malgré la proclamation de forme de Sa suprématie, de sanctionner la grandeur des hommes (et qui devient plus loin dans la narration « le Dieu des humains⁶² »). Ainsi de La Beaumelle, à qui « cette tempête [...] fournit plusieurs observations ». La première est que la tempête n'est pas motivée narratologiquement :

Tous les faits épiques doivent tendre au but ; celui-ci n'aboutit à rien ; car j'appelle un rien cette entrevue de Henri avec le vieillard de Jersey, qui n'aboutit à rien elle-même, et qui d'ailleurs aurait pu se faire sans une tempête, si elle avait été nécessaire. Il valait donc autant laisser arriver Henri tranquillement en Angleterre.⁶³

Il n'est pas sûr que La Beaumelle ait raison : si Henri veut gagner Londres où trône Elizabeth depuis Dieppe, il devrait vouloir gagner Brighton, Eastbourne, Hastings ou Douvres (pour un voyage d'à peu près 68 miles nautiques) ; mais pour passer par Jersey il lui faut faire un détour qui contourne le Cotentin : une tempête semble la seule raison valable. (Un changement possible consisterait à installer l'ermite plutôt sur l'île de Wight qui, quoique moins au large que Jersey, est au moins un peu plus sur la route). Si la La Beaumelle a raison sur un point, c'est quand il trouve l'épisode un peu forcé ; ce disant, il l'apparente à un symptôme de narration dégradée.

Ce jugement est confirmé par la deuxième observation qui est que, alors que « tous les faits de l'épopée doivent avoir une cause surnaturelle ; celui-ci est un pur effet du hasard ». La Beaumelle cite l'exemple de Virgile, et ses « efforts continuels [...] pour faire intervenir partout la Divinité », avant de proposer une réécriture du passage dont il donne le plan détaillé (« crayonné jusque dans ses moindres parties ») :

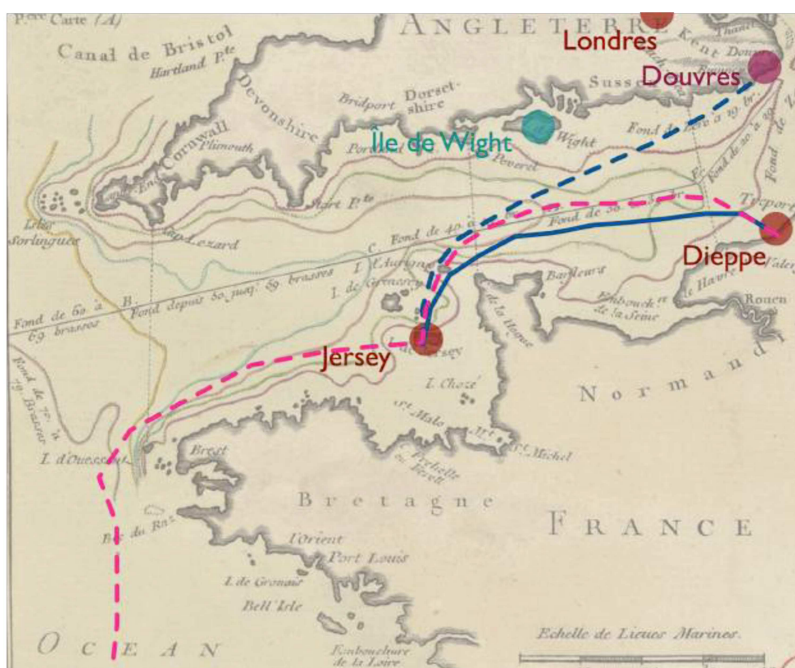
M. de Voltaire lui-même a senti qu'il aurait dû employer le merveilleux pour exciter cette tempête, puisqu'il l'emploie pour la calmer. Voici comme on pourrait corriger cette faute, en suivant le plan que j'ai commencé de tracer. Henri, appelé par Valois, ne peut se rendre par terre auprès de lui, parce que les passages sont occupés par les Ligueurs. Il s'embarque, non follement pour aller en ambassade, mais pour joindre plus sûrement et plus promptement son allié. Le génie ennemi de la France s'alarme de cette résolution : la jonction des deux rois ruinera ses espérances ; Paris ne tiendra point contre Henri. Il implore donc les esprits

⁶² v. 276, p. 380.

⁶³ *Commentaire*, p. 29.

malfaisants qui règnent dans les airs : ces puissances s'emparent de l'océan, le héros est en danger. Près de périr sans gloire, à la fleur de ses ans, il tourne tristement les yeux vers sa patrie : Mornay invoque le Tout-puissant. Les vœux du juste sont portés par les anges jusqu'au trône de Dieu. Le vaisseau va se briser contre un écueil : saint Louis est envoyé pour apaiser les flots : Henri échappe au naufrage et arrive en Angleterre. Cet incident devient utile à la cause des deux rois, et les fureurs du génie ennemi de la France tournent contre-lui même. Henri voit Elisabeth, lui demande les secours qu'il a droit d'attendre d'une reine, d'une protestante, d'une héroïne, et lui raconte, non les faits qu'elle sait mieux que lui, mais ceux qui ont précédé l'action épique, tandis que Mornay agit pour presser les secours accordés, etc. Par cette disposition, j'évite l'inconvénient d'envoyer froidement en ambassade un roi, un général ; je mets en mouvement les êtres supérieurs ; je redonne la vie au premier chant.⁶⁴

Riche de l'exemple du merveilleux chrétien développé dans *Malte ou l'Île-Adam* (1749) par Privat de Fontanilles, La Beaumelle propose donc de rabattre la tempête voltairienne sur le canevas virgilien. En ce sens, définir le texte nouveau par l'intertextualité est pour lui une très bonne chose – exactement à l'opposé de ce que suggérerait Scriblerus. Cela passe d'abord par l'introduction d'un « génie ennemi de la France » : un opposant surnaturel, qui redoublerait sur le plan divin les Ligueurs. Il rationalise ensuite le voyage de Henri dans la disposition du poème (le héros ne part plus en ambassade, mais rejoindre son allié) et aussi, en passant, géographiquement (si Henri, venant de Navarre, s'embarquait par exemple à Bordeaux pour éviter les « passages [terrestres] occupés par les Ligueurs », Jersey serait



.....
 Les voyages de Henri. En pointillés gris, le trajet prévu ; en bleu, le voyage jusqu'à Jersey en raison de la tempête ; en pointillés bleus, une conjecture pour la fin du trajet ; en rose, ce que pourrait donner l'idée de La Beaumelle (hypothèse Bordeaux-Dieppe – carte : détail de Philippe Buache (1700-1773), *Cartes et coupe du canal de la Manche*, 1752 (source : gallica.bnf.fr / BnF).

⁶⁴ Idem, pp. 30-31.

effectivement sur sa route). Aux anges de Dieu s'oppose un peuple aérien d'« esprits malfaisants » – des anti-sylphes démoniaques, qui répondent aux requêtes de l'opposant.

Ce merveilleux mis en place, il faut que les héros humains du poème aient conscience de son existence et interagissent avec lui : d'où la prière de Mornay, qui rétablit des échanges causaux entre le monde des hommes et celui du divin. Mornay chez La Beaumelle est tout l'opposé du sublime volontarisme de Henri chez Voltaire : il n'affronte pas seul un destin qu'il se donne, mais fait appel au Dieu qui va le sauver. Tout ambiguïté disparaît ici : l'invention merveilleuse *sauve la cohérence doctrinale du passage*, quand Voltaire a bien du mal à tenir ensemble humanisme et catholicisme. Le critique récupère aussi saint Louis dans le chant VII, afin d'en faire un facteur de continuité dans le poème.



La Beaumelle n'a pas tort : il revivifie d'une certaine manière l'épisode, et en le régularisant le rend bien plus acceptable théologiquement. Il remotive l'action, et renforce la continuité du poème. Mais cette adhésion stricte à un *topos* virgilien christianisé sur l'exemple d'un poète moderne implique de renoncer à ce qui fait la nouveauté du sublime voltairien. Peut-on dire que c'est parce que La Beaumelle manque de génie, et qu'il serait un digne disciple de Scriblerus en plines années 1770 ? Il est assurément conservateur, mais cela seul n'enlève pas le mérite du texte possible qu'il esquisse (une *Henriade* régularisée). Le vrai problème est qu'il s'arrête au seuil de ce qui fait la spécificité d'un tableau épique : l'écriture. Si son plan est régulier, c'est encore de l'invention et de la disposition. La Beaumelle n'approche la *writing-down part* que pour réécrire certains vers de la tempête (il suggère de changer, par exemple, « défiant » par « affrontant » au v. 182⁶⁵) ; mais il ne rédige pas son propre plan. Peut-être a-t-il du génie, dont la première tâche est de faire un plan, mais il est encore du mauvais côté de l'inspiration ; et quoiqu'en dise Aristote, et comme on l'a déjà beaucoup vu, on est quand même poète par ses vers autant que par ses fictions.

⁶⁵ *Commentaire*, p. 31.

4. DES TEMPÊTES MINIATURES

4.1. Une anti-tempête en un vers (Pope)

Il n'y a pas de tempête chez Pope, au contraire : au début du chant II, Belinda, pour se rendre à Hampton Court, « se lance sur le sein de la Tamise argentine [*launched on the bosom of the silver Thames*] » (v. 4) pour un voyage serein où l'on contemple les rayons du soleil chatoyant sur le fleuve :

x / x / x / x / x /

47 *But now secure the painted vessel glides,
The sunbeams trembling on the floating tides;
While melting music steals upon the sky,*
50 *And softened sounds along the waters die.*

/ / x / || x / x / x /

smooth flow the waves, the zephyrs gently play,
x / x / x / x / x /

52 *Belinda smiled, and all the world was gay.*⁶⁶

⁴⁷Mais pour l'instant d'un cours assuré l'esquif glisse, / les rayons du soleil tremblant sur l'onde ; / tandis qu'une musique évanescence monte vers le ciel, /⁵⁰et que des sons assourdis se meurent sur les eaux. / Doucement roulent les vagues, les zéphyrus s'égaient tendrement, /
⁵²Bélinda souriait, et le monde était gai.

Le v. 51 en particulier décrit l'anti-tempête par excellence. Sémantiquement, les éléments aquatique et aérien sont concentrés au milieu du vers, qui s'ouvre et se ferme sur des termes dénotant le calme ; rythmiquement, plusieurs procédés ralentissent le vers : la virgule introduit un césure (facultative dans le pentamètre iambique), et au début du vers « *smooth* » appelle l'accent, soulignant le calme de la scène et ralentissant l'attaque du vers par un spondée que suivent de manière régulière quatre iambes fluides. Cette harmonie imitative est un cas d'école déjà envisagé dans l'*Essay on criticism*, où elle est explicitement opposée à la description d'une tempête épique :

365 *The sound must seem an echo to the sense,
soft is the strain when Zephyr gently blows,
And the smooth stream in smoother numbers flows;*
/ x / / x / x / x /

But when loud surges lash the sounding shore,

⁶⁶ APMW, p. 84.

x / / / x / x / x /
 369 *The hoarse, rough verse should like the torrent roar*.⁶⁷

³⁶⁵Le son doit sembler offrir un écho au sens./Que doux soit l'air quand Zéphyr souffle tendrement,/et le doux ruisseau s'écoule en nombre plus doux encore ;/mais quand le bruyants assauts fouettent la côte sonore,³⁶⁹le vers râpeux, heurté doit rugir comme le torrent.

Dans l'*Essay*, la mesure du v. 368 (où l'accent initial est forcé sur *but*, et la précipitation de ce premier trochée est suivie de l'insistance du spondée) et celle du v. 369 (où l'épitrithée première martèle la dureté du vers) donnent une idée de ce que serait une tempête en vers « heurtés et râpeux » ; mais dans le *Lock*, la multiplication des termes dénotant le calme et la paix (le sens) et la régularité fluide des pentamètres (le son) font écho à l'harmonie universelle qui entoure l'héroïne, dont le sourire (v. 52) remplace les mâles exhortations d'Énée (ou de Peder Paars).

À la tempête toute théorique de l'*Essay* répond donc l'anti-tempête du *Lock*. L'absence de tout incident est explicitement signalée, au v. 47, par l'adjectif « *secure* ». Le sentiment de sécurité qui imprègne le voyage fluvial s'oppose cependant au véritable danger : la convoitise du Baron pour les boucles de Belinda. Ce ressort de l'action est exposé aux vv. 19-46, entre l'embarquement de Belinda et la description du voyage ; c'est cette exposition qui justifie le « *but* [mais] » en tête du v. 47. Le calme (météorologique et psychologique) s'oppose donc aux « tourments amoureux [*lover's toil*] » (v. 33) du Baron, qui fomenté déjà l'attentat du chant III.

Opposant de Belinda, le Baron aurait-il pu déclencher une tempête ? Il vient, juste avant ce passage, d'implorer les « puissances », qui sont à moitié disposées en sa faveur. Cette intercession de l'opposant auprès des puissances célestes est une variation sur la visite de Junon à Éole : mais qu'elle ne donne pas lieu à une tempête souligne le caractère peu épique du sujet – « *trivial* », selon la proposition. La véritable tempête (*a storm in a teacup*, une tempête dans un verre d'eau) est psychologique (le *spleen* du chant IV), sociale et morale (l'attentat du baron, la bataille du chant V) ; l'absence du *topos* de la tempête précisément là où on l'attendrait renforce ce tableau des vanités, en lui refusant un des ornements les plus conventionnels de l'épopée. L'absence même de la tempête *en son lieu*, quand l'héroïne est embarquée et l'opposant aigri, constitue sa valeur morale : Belinda et le

⁶⁷ Idem, p. 29.

Baron ont une bonne idée d'eux-mêmes, mais ils ne sont pas des héros épiques ; ils sont tout justes dignes d'un petit peuple merveilleux qui allégorise la vie domestique et mondaine.

Mais ce n'est pas pour autant que le poète renonce à faire de cette traversée paisible un authentique tableau épique qui associe la partie civile et la partie métaphysique du poème. La traversée est l'occasion d'une harangue d'Ariel à ses congénères. Le sylphe protecteur de Belinda, perché sur le mât du bateau (« *on the gilded mast [...] was Ariel plac'd* », vv. 69-70), domine la situation, et rappelle les esprits aérien à leurs devoirs : si certains êtres spirituels ont pour tâche de « garder avec des armes divines le trône d'Angleterre [*to guard with arms divine the British throne*] » (v. 90), la tâche des sylphes est de veiller sur le beau sexe :

- ii, 91 *Our humbler province is to tend the fair;*
 ii, 92 *Not a less pleasing, though a less glorious care*⁶⁸

Notre province à nous est de veiller sur les belles,/tâche moins glorieuse, mais non moins plaisante

Où l'on voit une nouvelle thématization de l'héroïcomique (la galanterie opposée à la gloire guerrière), mais dans un cadre régulier. Le premier illustrateur du *Lock*, Louis Du Guernier



.....
 Gravure de Claude Du Bosc sur un dessin de Louis Du Guernier pour l'édition de 1714 du *Lock* (chant II). (Source : wikimedia commons-public domain).

⁶⁸ APMW, p. 85.

(1677-1716), est ainsi en mesure de proposer pour illustrer ce chant II un tableau épique parfaitement canonique : le jeu de la perspective projette Ariel, juché sur le mât, dans les nuages où s'ébattent les esprits aériens, et la ligne d'horizon divise l'image entre le plan métaphysique (en haut) et le plan humain (en bas). On notera, dans cette gravure, la présence de rameurs en plus de la voile. Comme le rappelle Clarence Tracy⁶⁹, on se déplaçait à la rame sur la Tamise, et d'un pur point de vue historique, la barge de Belinda ne devrait pas avoir de voiles. Mais « Pope trouvait peut-être plus poétique d'avoir de voiles et des mâts plutôt que des hommes en sueur penchés sur leur rame ». Plus poétique, en effet : voile et mât entretiennent la possibilité d'une tempête et du crissement de haubans qui terrifient, depuis Virgile, les marins d'épopée.

4.2. Un grain de trois hémistiches : la tempête comme strette héroïcomique (Krasicki)

Il y a bien une tempête dans la *Myszew* – où elle occupe trois hémistiches de la treizième (et antépénultième) octave du dixième (et dernier) chant, qui est aussi, en réalité, la dernière octave du récit lui-même, les deux dernières étant occupées par l'hommage à Kadłubek. Ce n'est pas une tempête dans un verre d'eau, mais dans le lac de Gopło : on regarde là, plus qu'un tableau épique, une miniature polonaise.

- x, 105 *Siadają w łódkę: wtem wiatry burzliwe*
Nagle wzruszone ze wszech stron powstały;
Pędzą, gdzie wojsko myszy zapalczywe,
Płynąc, prowadzi Syrowind wspaniały.
Kończy monarcha losy nieszczęśliwe,
- x, 110 *Trwogą, zgryzotą napoty zmartwiały.*
Gdy go przyjaciel broni do upadłej,
- x, 112 *Popiel wpadł w wodę, i myszy go zjadły.⁷⁰*

¹⁰⁵Ils s'asseyent dans l'esquif : à l'instant des vents impétueux,/soudainement déchaînés, soufflèrent de tous côtés./Il se pressent tandis que l'impétueuse armée des souris/est emmenée à la nage par le majestueux Syrowind./Elle achève les mauvaises fortunes de ce monarque,/ ¹¹⁰mort à moitié de peur et de souci./Quoique son ami le défende jusqu'au bout,/ ¹¹²Popiel est tombé à l'eau, et les souris l'ont mangé.

La tempête fait double emploi avec l'assaut natatoire des souris : cette accumulation d'obstacles matérialise, une dernière fois, les « mauvaises fortunes [*losy nieszczęśliwe*] » de

⁶⁹ Clarence Tracy, *The Rape observ'd*, Toronto-Buffalo, University of Toronto press, 1974, p. xxiii.

⁷⁰ *Poematy*, p. 138.

Popiel. La tempête se déchaîne providentiellement : elle est le fait de « vents [*wiatry*] » qui « se manifestent [*powstaly*] » « soudainement [*nagle*] ». Ce chaos soudain n'est justifié par aucun merveilleux : pas de prière de Syrowind, pas de décision divine. La Providence se confond avec un arbitraire poétique qui vient appuyer l'action des chevaleresques rongeurs de manière particulièrement expéditive : la tempête précipite à l'eau le mauvais roi, et les souris l'y dévorent dans le dernier vers du récit.

Ce v. 112 offre au (bref) tableau de la tempête et au (léger) suspense de la poursuite (l'angoisse dévore Popiel au v. 110) une brusque résolution. De manière générale, cette octave offre au récit poétique tout entier une conclusion en forme de strette. Le rythme du récit s'accélère, Popiel à deux strophes de la fin rencontre un allié inattendu, est assailli par la tempête, tombe à l'eau et meurt en un vers. Cette précipitation du récit vers sa fin et sa chute péremptoire rappellent la diction naïve du conte ou de la fable, genres de narration qui constituent précisément l'objet de la *coda* sur Kadłubek.

La tempête, dans ce contexte, a certes un rôle dynamique, mais n'est pas indispensable (les souris auraient pu ronger la barque *e.g.*). Comme instrument du dénouement du poème, elle tient du *deus ex machina* qui viendrait, très scriblériennement, tirer le poète de l'embarras. Pourtant, la proposition du poème a annoncé au lecteur que les souris doivent manger Popiel : la tempête est ainsi surnuméraire. Ce côté dispensable, son arbitraire affiché lui confèrent ainsi le rôle sémiotique de marqueur épique. Une épopée en 1776 ne peut pas s'achever sans tempête : en voici donc une ; mais le poète est pressé. La tempête de la *Myszeis* est moins un tableau qu'un ornement répertorié, particulièrement chargé, qui contribue à l'éclat de cette fin *pium stretto* marquée par une accélération éclatante de la narration.



Le grain providentiel de la *Myszeis* procède ainsi d'une double stratégie d'évitement narratif. Évitement, d'abord, d'un dénouement attendu qui a le pittoresque de la légende médiévale : le châtiment du mauvais roi par les souris. expédié dans le second hémistiche du vers final du récit. Évitement, ensuite, du tableau : la tempête n'est pas l'œuvre d'un dieu mais du hasard, le poète renonçant à motiver son récit par une étimologie quelconque. Ce faisant, Krasicki renonce au lieu commun, à ses ressources dramatiques et à ses vertus quantitatives soulignées par Scriblerus. Ce rejet ostensible du lieu commun rapproche la

narration épique de la *Myszeis* de celle du roman (Lesage, *e.g.*). La tempête n'est d'ailleurs qu'un cas particulièrement concis de ce type de renoncement, dont un bon exemple se trouve à la fin du sauvetage de Gryzomir par la *baba* :

- vii, 129 *Gdyby był patrzył lecący pod chmury,*
 vii, 130 *Byłbym mu za to wdzięczny nieskończenie.*
Pięknieżto przecie patrzeć na świat z góry,
Widzieć rzek kręty, i miast położenie,
Gmachów różnice i architektury!
Cieszy się umysł na samo wspomnienie.
 vii, 135 *Gdyby co widział, taskawie objawił,*
 vii, 136 *I pisarz by się, i czytelnik bawił.⁷¹*

¹²⁹S'il avait regardé, pendant le vol, sous les nuées/il en eût été infiniment enchanté./¹³⁰Quel ravissement pourtant de regarder le monde d'en haut,/de voir les méandres de rivières et l'assiette des villes,/les architectures diverses des monuments !/La simple évocation en réjouit l'esprit :/¹³⁵s'il avait décrit ce qu'il aurait vu plaisamment,//¹³⁶pour l'auteur, comme le lecteur, quel divertissement !

Échaudé par l'expérience de sa première chute, Gryzomir ferme les yeux : sans la médiation du point de vue du personnage, point de tableau possible, en vertu d'une métalepse inversée : le discours du poète n'est plus la cause des pensées du personnage (être de papier), mais la connaissance de ce que ce dernier peut savoir. Ce serait pourtant une belle et authentique vision poétique, encore inaccessible à l'homme⁷², qui fait rêver et dont la perspective est source d'un authentique plaisir intellectuel (v. 134). Dans le poème, il s'agirait d'une source de divertissement : une beauté qui égare. Tant mieux, donc, si Gryzomir a fermé les yeux.

5. CONCLUSION : TABLEAUX ÉPIQUES ET LECTURE NAÏVE

La notion de « tableau épique » est commode par sa *plasticité* : elle permet de rendre compte de toutes nos tempêtes, qui sont soit une esquisse encadrée (comme chez Pope), une grande pièce monumentale (Holberg), une marine sublime (Voltaire) ou une miniature

⁷¹ Idem, p. 125.

⁷² Quoique plus pour très longtemps : les frères Montgolfier font voler le premier ballon en 1783, et Jan Śniadecki organise avec ses collègues de Cracovie le premier vol de montgolfière polonais en 1784. Et en 1787, Franciszek Dionizy Kniaźnin (1750-1807) fera un poème héroïcomique dont le sujet (réel) est le vol d'un ballon aérostatique au-dessus du palais de Puławy, et la mort tragique de son occupant, un chat nommé, en hommage à la *Myszeis*, Filuś (Franciszek Dionizy Kniaźnin, *Balon. Poema w X. pieśniach*, *Poezye Franciszka Dyonizego Kniaźnina*, Warszawa, Michał Gröll, 1787, t. II, pp. 49-152).

de genre (Krasicki). Ils constituent le *milieu* du poème, cet espace qui est l'essentiel du texte épique et paradoxalement le moins normé, un lieu de liberté que les règles ne sauraient suffire à définir : c'est, en propre, l'œuvre du génie poétique – les conseils généraux de la poétique n'apportent à l'apprenti-poète épique qu'un secours limité quand il s'agit de « préparer les couleurs et les pinceaux » et de peindre !

Pope et Krasicki renvoient tous deux au motif de la tempête, quoique de manière opposée. Pope avec son anti-tempête crée un vide topologique dans le lieu idéal qu'il a ménagé au chant II – quand l'héroïne s'embarque au début de l'action, alors que les machinations de l'opposant viennent d'être exposées ; Krasicki joue au contraire d'un trop-plein topologique en ajoutant sa brève tempête comme un surplus de dernière minute plutôt que comme un dispositif inchoatif. À chaque fois, l'esquisse ou la suggestion d'une tempête souligne la dimension héroïcomique du poème : chez Pope, en insistant sur la non-épicité intrinsèque de la vie de l'héroïne, chez Krasicki en magnifiant à outrance la victoire finale de l'armée des rats. La tempête est ainsi à la fois une réflexion métapoétique sur le genre épique une réflexion de premier degré sur les objets que la littérature, comme pratique sociale, traite comme importants : le malaise social qui a suivi l'incident de la boucle mérite-t-il des ornements homériques ? Les fables de Kadłubek peuvent-elles s'en accommoder ? Le jeu topologique rend le poète visible, et interroge (sans proposer de réponse claire) le sérieux de son énonciation.

Dans les tempêtes plus amples de *Peder Paars* ou de la *Henriade*, cette réflexion est encore plus sensible : le *topos*, parce qu'il convoque les ressources sublimes de l'invention, de la disposition et de la diction, pose la question de la dignité poétique du sujet. Le *topos* conserve ainsi, largement, sa valeur argumentative – en vertu de sa visibilité même. Si certains critiques, comme La Beaumelle, trouvent à y redire, c'est justement parce que le *topos* de la tempête épique n'est pas employé comme ils le souhaiteraient, et ne produit pas le genre de valeurs littéraires et morales qu'ils en attendent.

Au croisement de ces deux ensembles de valeur, il y a la gratuité du *topos* – celle que souligne Le Sage dans *Gil Blas*. Dans la perspective fonctionnelle et dispositionnelle de la poétique, la tempête, instiguée par l'opposant, est un élément perturbateur qui permet le récit : le chaos narré est transcendé par l'économie de la fable dans laquelle il s'insère. C'est un *détournement* orchestré par le poète et les dieux : Énée arrive chez Didon alors qu'il touche au but, Peder Paars n'arrive pas à Aarhus, mais à Anholt. Mais quand le poète fait

des tempêtes pour le plaisir de faire des tempêtes, il bascule vers la narration dégradée, et son travail acquiert un caractère ancillaire : il est soumis à son hypotexte davantage qu'il ne le réactive. La tempête de la *Henriade* n'est en réalité que le premier exemple d'une longue série :

M. de Voltaire a enfanté ce plan avec douleur, on le voit bien : il n'avait pas encore l'âge. Il y allait d'estoc et de taille comme un brave qui n'est que brave. Il faisait des tableaux et des vers à propos d'Henri IV ; il les liait comme il pouvait ; et quand il en eut fait un nombre passable, il les compta, et mit en titre : *poème épique*.⁷³

L'envers de la liberté des tableaux épiques est que leur compréhension est largement soumise à l'hypertextualité. L'un des dangers que perçoivent les théoriciens classiques est le plaisir *gratuit* du *topos* : une pure intertextualité qui détache le poème de la vie. La meilleure solution, pour éviter cet écueil, est une maîtrise formelle qui réinvestit le lieu commun de sa valeur argumentative, par une disposition narrative qui le motive à nouveaux frais. C'est d'un grand artiste de maîtriser la couleur : mais il ne faut pas pour autant négliger la valeur du crayonné.

⁷³ *Parallèle*, p. 17.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La tâche du poète épique classique

Où l'on résume les avantages que l'épopée a à être régulière.

Après avoir choisi un sujet susceptible de merveilleux, soit par l'éloignement des temps, soit par la grandeur de l'objet, soit par la vérité même de l'histoire, soit enfin par l'opinion reçue, le poète...*

En quoi consiste la tâche du poète épique moderne selon Batteux ? Le choix du sujet est la première étape, mais ce choix est soumis à une détermination générique : il doit être « susceptible de merveilleux ». Ce critère n'est visiblement pas très limitatif, et autorise une grande variété d'objets. Ceux qui se présentent en vertu de l'« éloignement des temps » sont situés dans un passé fabuleux – c'est le choix du Moyen Âge pour la *Myrselis* ; « la grandeur de l'objet » renvoie à un enthousiasme vécu que la poésie transforme – c'est l'admiration du jeune Voltaire pour Henri IV ; « la vérité même de l'histoire » renvoie à ce qu'on peut aristotéliquement appeler un vrai invraisemblable – pourquoi pas les terribles proportions qu'a prises la querelle galante du *Lock* ? Quant à *Peder Paars* : ce poème ne repose pas sur une tradition nationale ou littéraire, une *doxa* qui définirait une « opinion reçue » ; mais le poème, en rendant hommage au courage d'un brave bourgeois, est l'épopée paradoxale du bon sens et de la vertu de résilience dont ce dernier est porteur.

En premier lieu, donc, le poète épique moderne doit choisir son sujet au regard d'une compétence générique qu'il possède. Cette première tâche est une abstraction induite du modèle virgilien :

Le premier pas que devait faire Virgile, entreprenant un poème épique, était de choisir un sujet qui pût en porter l'édifice, un sujet voisin des temps fabuleux, presque fabuleux lui-

* CBL (1753), t. II, p. 56.

même, et dont on n'eût que des idées vagues, demi formées, et capables par là de se prêter aux fictions épiques. En second lieu, il fallait qu'il y eût un rapport intéressant entre ce sujet et le peuple pour qui on entreprenait de le traiter.¹

Il faut ensuite relier ce sujet aux exigences d'un public dont l'« intérêt » est le paramètre anthropologique déterminant du poème épique. Si la forme est première, elle doit s'insérer dans un contexte qui décidera du succès du poème : les citoyens de la République littéraire et ses arbitres (les critiques) attendent donc du poète une *épopée intéressante*. Le premier de ces deux termes est neutre et catégoriel (c'est un genre) ; le second est axiologique et anthropologique (il définit une valeur relative à un groupe humain). Troisième étape : « le sujet étant choisi, le génie ayant produit et préparé tous les matériaux, il s'agissait de les assembler, de les placer, de les joindre² » : c'est le travail de disposition qui préside à la fable. C'est encore une étape formelle où le poète fait valoir son métier – mais c'est aussi cette disposition qui fonde, en profondeur, l'intérêt et l'efficace du poème.

Le poète épique moderne, héroïque ou comique, est d'abord quelqu'un qui a en lui un savoir-faire formel ; son invention s'empare du sujet épique possible qui passe à portée. La commande de Caryl, la lassitude juvénalienne de Holberg devant la vie littéraire copenhagoise ou le loisir de Krasicki sont autant de manières de se représenter la disponibilité du poète à un sujet. Le cas de Voltaire est différent : soucieux de composer une épopée nationale, il fait passer l'intérêt avant la forme, et historicise l'épopée pour, estime-t-il, la rendre plus convenable à l'esprit de sa nation et de son temps. Mais ce faisant, il sort d'un pacte de lisibilité dont Batteux et La Beaumelle sont, malgré quelques accès de mesquinerie, des défenseurs de bonne foi. À l'inverse, les poètes héroïcomiques se tiennent bien mieux que lui à ce pacte, et composent des poèmes réguliers, mais souriants.

La thèse peut sembler paradoxale : si le triomphe de l'héroïcomique sur le comique est, au 18^e siècle, incontestable, il tient davantage au fait que le comique intéresse plus le public qu'à la subversion d'une forme. Le 18^e siècle épique porte là à son comble la possibilité soigneusement entretenue par le classicisme du mélange des genres (comme le souligne Alain Génétiot). Si le 18^e siècle est, notamment avec Batteux les relectures aristotéliennes existe ainsi « une poétique du genre mixte³ ». Celle-ci est formulée dans les

¹ CBL (1753), t. II, pp. 177-178.

² Idem, pp. 178-179.

³ Alain Génétiot, « Diversité et mélange des genres », *Le Classicisme*, Paris, PUF, « Quadrige », 2005, p. 456.

pièces introductives du *Lutrin*, mais ne rentre guère en poétique – parce qu'elle ne se distingue pas essentiellement de la poétique du genre exclusivement héroïque. L'héroïcomique consiste ainsi à « héroïser le petit⁴ » : et il le fait par l'efficacité d'une forme, celle de l'épopée, décrite par la poétique épique. Le meilleur indice en est le rôle paradigmatique des ouvrages de Despréaux au 18^e siècle : l'*Art poétique*, qui décrit la forme théorique de l'épopée ; et le *Lutrin*, paradigme pratique qui est à la fois principe de production et de réception, modèle d'écriture et étalon de lecture, qui informe jusqu'à la réception de la *Henriade*.



Voilà résumée en quelques mots la thèse que l'on a défendue dans ces pages. On en retracera ci-dessous le parcours, pour en dégager les principaux acquis. On proposera pour finir une ouverture prospective, en montrant quelques usages possibles, au 21^e siècle, de la lisibilité classique de l'épopée.

PARCOURS

Inscription :

circulations textuelles et compétence générique

La bibliothèque épique du 18^e siècle est constituée de l'ensemble des épopées existantes qui constitue un patrimoine culturel commun à la République littéraire. Elle est d'abord la source d'une intertextualité que le souvenir des œuvres du passé dans les œuvres du présent rend évidente. Mais elle est aussi l'objet d'une rationalisation par la poétique : quand Aristote ne travaillait, par la force des choses, qu'à partir du corpus grec, les poéticiens du 18^e siècle ont à leur disposition l'étendue des littératures anciennes et modernes. Comme le prouvent l'*Essai* de Voltaire ou *O rymotwórstwie i rymotwórcach* de Krasicki, mais aussi l'intérêt pour les épopées modernes de Batteux, c'est là une chance : la lecture des épopées étrangères est une source supplémentaire de plaisir et de connaissance. Elle suppose cependant souvent cette lecture active qu'est la traduction du texte – voire son édition, dans le cas de textes médiévaux ou de traditions orales dont on redécouvre l'intérêt et qu'on investit (héritage Moderne) d'une représentativité nouvelle. Ces pratiques de

⁴ Ibid.

réception sont le fruit d'une curiosité sincère, mais aussi le lieu d'expression d'une compétence générique qui aboutit moins à une authentique réécriture qu'à une reformulation du texte étranger (les *Lusiades* e.g.) dans la langue-cible. Le traducteur d'épopée ne cherche pas seulement à rendre les effets que le texte a produit sur lui (et les autres locuteurs de sa langue-source) : il estime partager avec l'auteur du texte un ensemble de connaissances et de compétences qui constituent, en propre, le genre épique. Moins qu'une somme de textes, celui-ci est l'ensemble des savoirs et des savoirs-faire qui permettent l'apparition de ces textes : traductions d'épopées étrangères, redistribution des épopées orales (Macpherson), et bien sûr production de textes nouveaux. Tout le débat du *Télémaque* consiste à savoir si ce texte est un roman moral qui emprunte à l'épopée homérique (intertextualité) ou s'il met réellement en œuvre une compétence épique (architextualité) qui s'apprécie dans la structure même du texte.

La topique inchoative : un modèle de lisibilité

Ce qui manque au *Télémaque* de pour être vraiment lu, au 18^e siècle, comme une épopée, c'est peut-être en définitive une proposition et un invocation (il était difficile, en revanche, de commencer plus *in medias res* que ne le fait Fénelon !). La topique inchoative de l'épopée n'est pas conçue, au 18^e siècle, comme pure intertextualité. C'est bien un lieu commun, mais au sens où dans la rhétorique, la *définition* ou l'*étymologie* sont des lieux communs. L'expression définit là une procédure, une ressource de l'invention, un outil de production du texte – et non simplement la reprise, déférente ou ludique, de fragments textuels du passé. Cette procédure a sa place dans la disposition du texte (elle en est le seuil) ; elle y joue un rôle fonctionnel qui dépasse largement celui, purement sémiotique, de marquage générique (lequel échoit à l'inscription du poème). Proposition et invocation ont chacune une fonction performative. La première annonce le dénouement (« la fin de l'ouvrage »), fixant le caractère téléologique du récit et l'unité d'action qui en lie les parties ; la seconde définit l'*éthos* du poète (« la fin de l'ouvrier ») dans le cadre d'une fiction de la relation énonciative. Le texte épique du 18^e siècle est une performance écrite : non un exercice scolaire composé de fragments étrangers, mais la mise en œuvre d'une compétence, certes nourrie de cette intertextualité, mais qui la dépasse. L'inventivité et

l'adaptabilité du poète sont promises, et le projet pragmatique de l'épopée fixé dans ce lieu de contractualisation qu'est l'invocation.

Invocation : l'inspiration comme forme de réception

Dans l'invocation, le poète promet une qualité poétique qui seule permettra au poème de rejoindre dignement la bibliothèque, ayant atteint, par la réussite de l'effort qu'il représente, à une représentativité individuelle et collective : Pope est « le premier poète moderne de l'Angleterre » grâce au *Lock*, Holberg écrit un « *poema vernaculum Gallis et Anglis monstrabile* », Voltaire reste à la fin de sa vie « l'auteur de la *Henriade* », et Krasicki est « *cny autor pięknej Myszeidy* » dans l'art poétique polonais. Cette topique thématise, au seuil du texte, les deux temporalités dont tout lecteur fait l'expérience : la temporalité interne du récit, la temporalité vécue de la lecture. La première est artiste et non-linéaire (dans l'épopée, deux aspects du même moment sont décrits successivement, ou une analepse vient, après le début *in medias res*, préciser un contexte antérieur – quand Henri, par exemple, raconte à Élisabeth I la Saint-Barthélémy) ; la seconde correspond à l'expérience vécue de la lecture. À ces deux temporalités de la réception, la poétique classique de l'épopée superpose deux temps de la composition : la *making-up part*, et la *writing-down part*. Ces deux moments représentent un effort dont la poétique ne méconnaît évidemment pas les difficultés et l'incertitude ; et la confrontation aux matériaux biographiques ou à l'histoire éditoriale des textes montre bien que l'élaboration de l'épopée moderne est loin de suivre ce modèle idéal. Il s'insère cependant dans la vie (l'enthousiasme du jeune Voltaire, la crise de la trentaine de Ludvig Holberg) de la même manière que la difficulté peut, parfois, transparaître dans le texte (l'anti-invocation de Krasicki). Fiction de l'écriture, l'inspiration est un modèle de réception qui investit l'épopée écrite des valeurs caractéristiques du genre et propose de la comprendre sur le modèle de l'énonciation orale, comme un récit continu qui se déroule sans heurts.

Proposition : la disposition épique comme paradigme

Dans l'épopée orale (comme l'ont montré les travaux fondateurs de Parry et Lord, et tant d'autres depuis), la continuité fluide de la mélodie récitative (celle du *kobzar* ukrainien ou du *guslar* balkanique *e.g.*) est le produit d'une fragmentation du discours non seulement

en unités narratives (épisodes et séquences, qui relèvent de la disposition), mais aussi en unités énonciatives (le formulaire épique, qui relève de la diction). Toute performance réussie du barde est réassemblage de ces matériaux modulaires et plastiques, qui permettent à la tradition oral de s'approprier de nouveaux sujets, l'inédit acquérant ainsi, par le travail de la forme, une légitimité et une intelligibilité nouvelles.

Mutatis mutandis, l'épopée du 18^e siècle fonctionne d'une manière analogue. Si le discours épique est, pour Batteux, « un grand fleuve qui roule ses flots avec bruit », cette ample continuité est produite par la combinaison d'éléments hétérogènes entre lesquels la disposition artiste du poète a créé des « liaisons convenables ». La fable épique est un facteur d'unité du poème, mais elle repose sur le mélange d'éléments de nature différente. Le sophisme homérique, revu par Horace, consiste à mêler sans distinction apparente énoncés sérieux et énoncés non-sérieux ; la machine du merveilleux consiste à faire jouer ensemble deux groupes d'acteurs (humains et « métaphysiques ») dont les actions se déterminent successivement au sein d'une grande chaîne causale ; la fable allégorique associe le littéral et le figuré... Le texte épique est un tissu d'énoncés différents que la critique classique aborde de manière analytique bien plus que synthétique – témoin le sourcilleux *Commentaire* de La Beaumelle.

La lisibilité classique est une fragmentation du texte, dont chaque segment est exploitable individuellement. Si, comme le suggère Florence Goyet au sujet de *l'Iliade* et de la *Chanson de Roland*, l'efficace de l'épopée se construit dans « l'organisation rhétorique du texte : la *dispositio*⁵ », c'est assurément le cas aussi dans l'épopée du 18^e siècle. Le sens d'ensemble du texte est fonction de sa disposition, qui s'entend à tous les niveaux, du plus architectural au plus décoratif. La disposition est ainsi, d'abord, l'arrangement, d'abord, des grands moments du récit, ses « parties d'étendue » – début, milieu, fin : début *in medias res*, nœud, dénouement programmé par la proposition (avec un certain flou sur le séquençage du « milieu » : *a beginning, a middle, and an end*). C'est la disposition oratoire, qui « consiste à organiser toutes les parties fournies par l'invention, selon la nature et l'intérêt du sujet qu'on traite⁶ ».

⁵ Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée » n° 61, 2006, p. 561.

⁶ *CBL* (1753), t. IV, p. 46.

Mais la disposition au 18^e siècle n'est pas seulement l'architectonique générale du récit. Elle est le principe dominant de l'élaboration du « récit poétique » que constitue l'épopée, et se retrouve à tous ses niveaux. Le modèle théorique du sophisme homérique est l'« arrangement oratoire des arguments⁷ », qui définit, à côté du syllogisme aristotélicien, une formulation para-logique des arguments fournis par l'invention : de même la mixité horacienne est disposition du sérieux et du non-sérieux de manière à les rendre indistincts (« *sic veris falsa remiscet* »). La diction et le style sont aussi gouvernés par la disposition : il y a un « arrangement des pensées et des expressions », source de « grâces » et de « force⁸ », qui permet de décrire les faits de style comme « l'arrangement des parties d'une phrase oratoire⁹ ». C'est encore « l'arrangement des mots [qui], comme le terme le fait assez entendre, consiste dans une certaine disposition des mots les uns à l'égard des autres, dans une même phrase¹⁰ », à quoi l'abbé Batteux consacra son dernier travail : une traduction du *Traité de l'arrangement des mots* de Denys d'Halicarnasse. Cette lisibilité dispositive de l'épopée est le meilleur argument (quoiqu'il ne semble pas avoir été formulé explicitement au 18^e siècle) pour que l'épopée soit en vers – car alors le poète, de la même manière qu'il « remplit » son plan, doit remplir son mètre, et « la contrainte des vers altère nécessairement la structure naturelle des mots, et même quelquefois leur valeur¹¹ ». C'est par ce travail de disposition qu'il n'y a « pas un mot de trop¹² » dans l'épopée du 18^e siècle – et c'est au nom de la disposition avant tout, c'est-à-dire du souci économique d'investir chaque énoncé d'une motivation structurelle, que des critiques comme Batteux ou La Beaumelle formulent contre la *Henriade* des reproches tantôt généraux, tantôt dans les plus infimes détails.

Un récit poétique : unité, dispersion et liberté

⁷ Idem, p. 26.

⁸ Idem, p. 81.

⁹ Idem, p. 82.

¹⁰ Denys d'Halicarnasse, *Traité de l'arrangement des mots*, trad. Charles Batteux, Paris, Nyon l'aîné, 1788, p. 8.

¹¹ *CBL* (1753), t. IV, pp. 2-3.

¹² Florence Goyet, *Penser sans concepts*, *op. cit.*, p. 14.

Malgré la puissance de programmation qui découle de son caractère essentiellement dispositionnel, la poétique de l'épopée classique a ses confins. La réalisation du récit, explicitement déléguée à l'inspiration, est le lieu de l'invention. Invention rhétorique, qui passe par les lieux communs de la « langue des dieux » et des épisodes consacrés par l'usage (tempêtes, combats, aventures), et où se retrouve une exigence dispositive – un trope est d'abord disposition syntagmatique, dit Batteux, et les deux plans du tableau épique sont la traduction pratique de l'étiologie surnaturelle prévue par la fable merveilleuse. Mais la possibilité de la dispersion du récit – de son caractère décousu, de la multiplication de ses fils – est amplifiée par le plaisir de la lecture : ce rythme vécu de la performance écrite où le poète ménage des repos, crée du suspense, transmet un peu de son enthousiasme au lecteur *via* le plaisir gratuit de l'hypotypose. Voltaire sent le potentiel de la scène topique de la tempête, des valeurs qu'elle porte et du sublime qu'elle permet ; mais c'est l'occasion, selon Batteux ou La Beaumelle, d'une fragmentation du sens, d'une perte d'unité. Il y a ainsi, dans le texte épique du 18^e siècle, une tension constante entre unité et dispersion – entre la continuité idéale du texte écrit et le caractère rhapsodique de la narration.

Ce milieu du poème est sa zone problématique : quantitativement, il en occupe la quasi-totalité, mais sur le plan qualitatif, la poétique peine à en fournir une théorie structurelle. Il est composé, essentiellement, d'épisodes et de tableaux qui, en eux-mêmes, constituent des récits littéralement autonomes (qui se donnent leur propre règle). Le poète acquiert, dans la composition et la disposition de ces séquences, l'essentiel de sa liberté, qu'il doit cependant exercer dans le cadre du contrat de lisibilité passé dans la topique inchoative. Cela donne lieu, chez les poètes héroïcomiques, à des stratégies de régularité paradoxale : l'*amplificatio* holbergienne (chez qui le tableau de la tempête occupe tout le chant I après l'ouverture), la *reductio* de Pope (où le récit commence *in meridiem* au lieu d'*in medias res*), la digressivité dialogique de Krasicki, repose son lecteur dans la pastorale avant même que l'action ait seulement commencé.

ACQUIS

Du comique comme conservatoire de l'héroïsme

Il y a une tendance, dans la critique littéraire moderniste, à présenter ces stratégies de régularité paradoxale comme une subversion, plus ou moins ludique ou polémique, d'une

épopée trop réglée par la poétique qui pâtirait de sa surthéorisation. Les lectures de Pope, Holberg et Krasicki qu'on a proposées ici, inspirées par la démarche de critiques comme Karel Krejčí et Claudine Nédélec, proposent au contraire de voir la régularité comme un principe de production et d'intelligibilité du texte épique moderne.

La lisibilité dispositive de l'épopée moderne est le fondement théorique de cette idée. Qu'un hémistiche sublime soit suivi d'un hémistiche burlesque (« une chute grotesque », dirait Batteux) ne lui enlève pas sa sublimité ; qu'un mot bas surgisse au milieu des beautés poétiques ne leur enlève pas leur grâce – de la même manière que la proximité du mensonge avec la vérité dans la fiction ne rend pas faux le vrai et vrai le faux. L'alternance du comique et de l'héroïque dans ces poèmes est une nouvelle mixité dynamique : de même que le poème est un mélange de vérité et de mensonge, il est une mixture d'héroïque et de comique, ces valeurs s'affrontant et se complétant d'épisode en épisode, de vers en vers et jusqu'au niveau de la diction (la *λέξις* aristotélicienne), de mot en mot.

Le *Lutrin*, dont l'autorité comme modèle traverse l'Europe du 18^e siècle, est là encore paradigmatique : il prouve en pratique l'existence d'une régularité comique qui est la même que celle que la théorie définit pour l'épopée héroïque, avec une mixité supplémentaire. La régularité du *Lock* informe sa réception par la partie savante du public français, Dubois de Jancigny voit dans la *Myseis* l'ouvrage consommé d'une civilisation dont les lettres s'épanouissent : le comique ne nuit pas à la représentativité du poème héroïcomique s'il est « parfait en son genre ».

Est-ce à dire, dès lors, que le 18^e siècle est bien le praticien par excellence d'une narrativité épique dégradée où la mise en œuvre magistrale de mécanismes narratifs « bien huilés » prime sur l'engagement idéologique (moral, historique, politique) du texte ? C'est en Pologne, par exemple, l'avis de la génération romantique :

La génération de l'exil qui subissait les terribles conséquences des erreurs et des désastres du siècle éclairé ne pouvait lui être tendre. Un abîme séparait aussi son idéal esthétique de celui de l'âge de la Raison et de la poésie raisonnante. Les insurgés de 1830 pouvaient-ils encore concevoir des poètes, témoins du démembrement de leur pays, écrivant des fables à la La Fontaine, ou traduisant en vers le *Temple de Gnide*, quand la sombre fureur d'un Dante eût à peine égalé le tragique du moment ?¹³

¹³ Paul Cazin, *op. cit.*, pp. 11-12

La *Myszeis* participe *a priori* pleinement, dans cette lecture romantique, de cette démission de la poésie épique vis-à-vis des enjeux les plus brûlants du présent.

La lisibilité classique qui a émergé de la confrontation systématique des poèmes avec la poétique de l'épopée propose un autre éclairage. Elle permet de considérer que ce qui est héroïque dans le poème héroïcomique l'est authentiquement – comme l'antienne patriotique de Gryzomir, comme la combativité candide de Peder Paars – voire, pour racheter l'épuisante misogynie de Pope, la saine colère de Thalestris, championne, dans la bataille finale du *Lock*, de Belinda¹⁴.

L'héroïsme, en ce sens, ne se trouve pas dans le monde : il procède de la forme elle-même, et c'est en quoi « un poème peut faire un très bel ouvrage sur un sujet très médiocre » et le poète « bâti[r] un monde sur un point¹⁵ ». La réussite formelle *héroïse* le sujet, les acteurs, le monde qui les contient. Voltaire défend, pour sa part, une idée qui rejoint celle de Montesquieu : l'épopée demande pour exister un objet admirable que l'on prend dans l'histoire, et dont le poème exalte la valeur : la qualité du poème est à la mesure de son objet. Mais pour un critique comme Batteux, penser comme cela, c'est inverser les priorités : il faut plutôt considérer l'épopée « comme poème, et non comme panégyrique¹⁶ ».

La forme épique héroïse son objet précisément parce qu'elle n'a pas d'objet propre : c'est la grande proposition de Batteux, dont il admet fermement la conséquence dans le *Cours* de 1753. Plutôt que de dire que l'épopée se dégrade en exercice de style, en poème burlesque ou en roman au 18^e siècle, il faudrait alors dire qu'elle continue à exister dans l'héroïcomique, en attendant un poète héroïque qui un jour peut-être donnera un modèle plus achevé que ceux d'Homère et de Virgile dans l'héroïque pur. En choisissant son sujet, le poète tire du monde ou de la *doxa* le prétexte à une forme qui, en piquant l'intérêt de ses contemporains, acquiert un sens : l'éloge de Lamoignon pour Despréaux, la reconduction d'une morale finalement très catholique et baroque dans le *Lock*, la résilience et la valeur du bon sens dans *Peder Paars*, les valeurs humanitaires de Krasicki dans la *Myszeis*. La *Henriade*, à cette aune, pêche par transparence : la forme n'apporte, finalement, rien à son sujet, et l'épopée reste un panégyrique.

¹⁴ Sur ce dernier point, cf. Ritchie Robertson, *Mock-epic poetry from Pope to Heine*, Oxford, Oxford university press, 2009, p. 59.

¹⁵ *Parallèle*, p. 8.

¹⁶ *CBL* (1753), t. II, p. 178.

L'héroïcomique et le motif néo-abdérítain

Si cette hypothèse est juste, comment expliquer que le comique intéresse plus que l'héroïque au 18^e siècle ? La proposition de Montesquieu qui a été un de nos points de départ – la « décadence de l'admiration » – ne s'applique assurément pas à Voltaire, mais semble rendre compte de certains aspects du *Lock*. À la thématique mythologique et à l'éclat de l'âge d'or qui chatoie encore dans ce titre s'opposent une galanterie un peu fade, un Baron vindicatif et une Belinda dont la modestie est sans cesse remise en question par les insinuations érotiques du poème. Mais ce monde où Sol ne réveille plus personne et où on se lève à midi est aussi, comme le souligne Ritchie Robertson, un monde civilisé dont Pope se plaît à célébrer le confort¹⁷ ; ainsi le *Lock* n'est-il « pas seulement une critique, mais aussi une célébration de la civilisation moderne, entre autres par la sublimation des conflits à travers des rituels sociaux comme les jeux de cartes ou la galanterie [*not only a critique, but also and still more a celebration of modern civilisation, including the sublimation of conflict into social rituals like card-playing or courtship*]¹⁸ ». La forme épique, à travers le comique, réintroduit le panégyrique – et cela passe, comme le montre bien Henry Power, par l'importation pour parler des comforts de la modernité d'une diction épique homérique que l'on retrouvera dans le style de l'*Iliade* de Pope¹⁹.

Dans la Pologne stanislavienne, le tragique de l'actualité avait toutes les raisons d'intéresser le public ; pourtant, l'héroïcomique domine la production épique stanislavienne – le seul poème héroïque de la période étant, comme le rappelle Marek Dąbrowski, la *Wojna chocimska* de Krasicki en 1780²⁰. Il y a pourtant un enjeu essentiel à la pratique épique dont Krasicki témoigne dans la *Myszeń*, qui se rattache à ce que Xavier Galmiche appelle « le motif néo-abdérítain ». Dans la très-véritable *Histoire des Abdérítains* (*Geschichte der Abderiten*, 1774²¹) de Christoph Martin Wieland (1733-1813), les natifs de la ville

¹⁷ « Pope shows delight in commodities, such as Belinda's combs » (commentaire du *Lock*, chant I, vv. 134-135) ; Ritchie Robertson, *Mock-epic poetry*, op. cit., p. 56.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Cf. Henry Power, *Epic into novel: Henry Fielding, scriblerian satire, and the consumption of classical literature*, Oxford, Oxford university press, 2015, pp. 103-104.

²⁰ Marek Dąbrowski, *Epopėja w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków, Księgarnia akademicka, 2015, p. 81.

²¹ Christoph Martin Wieland, *Die Abderiten. Eine sehr wahrscheinliche Geschichte*, Weimar, Carl Ludolph Hoffmann, 1774 ; traduction française : *Histoire des Abdérítains*, trad. Geneviève Espagne, Paris, Imprimerie nationale, 1997.

d'Abdères (patrie de Démocrite) témoignent d'un grand appétit pour la haute culture grecque qui les entoure, mais peinent à développer le goût qui leur permettrait de l'apprécier vraiment. X. Galmiche propose de voir là l'élaboration, dans la modernité, d'une « image grotesque » du soi « livré à la merci [d'un] monde bizarrement étranger²² » ; les Abdéritains, dans ce dispositif, sont la métaphore d'une Europe centrale où, des Lumières au romantisme, « la question de l'acculturation des périphéries par les centres a pris des proportions existentielles²³ ». La « concession à la trivialité » (les souris dans l'épopée *e.g.*) constituerait à la fois la mise en scène et le moyen d'une acculturation de modèles allogènes désirés mais, pour diverses raisons, difficiles à saisir et à acculturer. Cette vision des choses est confirmée par la lecture que le critique tchèque Karel Krejčí fait de la *Myzeis* quand il affirme que « l'épopée comique de Krasicki ne se contente pas de suivre les règles de l'esthétique classique, mais témoigne d'une haute intelligence littéraire et d'une importante culture artistique, et est écrite à la façon d'Arioste en octaves admirablement maîtrisées [*jebo komický epos nejen že se řídí pravidly klasické estetiky, ale svědčí i o širokém rozhledu literárním a vysoké kultuře umělecké. Je psán mistrně ovládanou ariostovskou oktavou*]²⁴ ». La pratique classique elle-même de Krasicki se comprend ainsi comme la manifestation pratique d'un ancrage culturel porteur de valeurs ; et parce qu'il repose sur l'écart entre une forme et son objet, l'héroïcomique met en évidence le travail de la forme sur quoi repose ce classicisme assumé.

La démarche de Holberg en Danemark est comparable, *mutatis mutandis*, à cette dynamique néo-abdéritaine. S'il n'y a pas d'urgence politique immédiate (au contraire, le 18^e siècle danois est placé sous le signe de la prospérité), *Peder Paars* participe à un projet de civilisation dont les satires et encore plus le théâtre de Holberg sont le prolongement²⁵. Dans l'*Epistula*, Holberg rappelle avec satisfaction à son illustre correspondant que ce dernier, ayant un jour entendu une servante moraliser sur la base des comédies de Holberg, s'était écrié : « *Beata est civitas ubi philosophuntur ancillæ!* [Heureuse la ville où les servantes

²² Xavier Galmiche, « Une Europe pleine de p loucs ? Les Nouvelles- Abdères en Europe centrale, ou la concession à la trivialité », *Revue des études slaves*, t. 82, fascicule 2, 2011, n. 38, p. 270.

²³ Ibid.

²⁴ Karel Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha, Nakladatelství Československé akademie věd, 1964, p. 178.

²⁵ Cf. Magnus Favrholdt, *Un début poétique. Peder Paars, poème héroï-comique de Ludvig Holberg*, Montpellier, Imprimerie de la Manufacture de la Charité, 1926, p. 71.

philosophent !] » ; et Holberg de souligner qu'« un autre avantage de ces spectacles est qu'ils contribueraient assurément à polir la langue danoise [*aliud commodum quod scilicet his spectaculis expoliri posset lingua Danica*]²⁶ ». Le poème satirique trouve là son plein emploi moral et juvénalien.

Autrefois et maintenant, ici et ailleurs, en haut et en bas

L'épopée, par sa forme et la langue des dieux transnationale qu'elle parle, est ainsi porteuse d'un lien. Elle est l'ancrage d'une nation dans la République littéraire, le moyen par lequel le poète et, à travers lui, sa langue et sa nation deviennent plus qu'eux-mêmes. En témoigne, évidemment, l'inévitable intertextualité de la topique épique des tempêtes, des combats, des invocations... Mais parce que la parodie est traduction, et que la traduction est acculturation et formation du goût, cette intertextualité est déjà relationnelle. Mais elle transparait aussi dans le savoir-faire générique : dans la pratique structurelle de l'épopée et dans sa diction poétique.

Écrire l'action merveilleuse de l'épopée, c'est d'abord mélanger le vrai et le faux. Le lecteur est prévenu : il ne saura pas, sauf au prix d'une savante enquête ou grâce à un appareil critique bienveillant, ce qui est fondé dans l'histoire et ce qui ne l'est pas – cela ne signifiant pas, bien entendu, que la distinction a perdu sa pertinence. Lire l'épopée, c'est donc prendre contact avec un monde alternatif mais étonnamment proche : un monde paralogique. Dans ce monde, la *civil part* (les actions humaines) est motivée par une *metaphysical part* (les interventions divines), qu'elle motive en retour. Mais cette partie métaphysique de l'action emprunte ses personnages : à un passé admiré (la machine mythologique de Holberg) ou, simplement, à quelqu'un d'autre – les superstitions populaires pour Krasicki, les élucubrations fantastiques des *gentlemen* de la Rose-Croix pour Pope. Lire l'épopée, c'est donc faire semblant de croire comme quelqu'un d'autre.

Écrire le récit poétique dans la langue des dieux, c'est mêler à sa langue (qui doit, comme le disait déjà Aristote, rester intelligible) la parlure des autres – encore une fois, soit en se tournant vers l'Antiquité (la « langue des dieux »), vers des contemporains qui la pratiquent avec bonheur (la diction classique de Holberg ou de Krasicki), et même, grâce à l'héroïcisme, vers le reste de la société, en créant des superpositions de registre. Holberg

²⁶ LHS : *Ad virum perillustrem *** espitola* (1728), p. 145.

est passé maître en cette manière : son *alter ego* poétique, le poète et brasseur Hans Mikkelsen, traduit régulièrement les beautés poétiques de son poème pour ses lecteurs. Ces interventions sont autant de « chutes grotesques », certes ; mais elles n'enlèvent rien, comme on l'a dit, à l'authentique beauté de ce qui précède, et elles sont un facteur déclaré d'intelligibilité : le burlesque se fait, à cette occasion, leçon de style.

L'épopée du 18^e siècle est ainsi une sortie de soi par la lecture qui prolonge, au siècle des Lumières, cet « art de l'éloignement » que Thomas Pavel identifie dans le 17^e siècle français²⁷. Si l'on a pu soupçonner les critiques classiques du 18^e siècle de lire les poèmes héroïcomiques avec des « yeux sérieux », peut-être est-ce finalement Voltaire qui est trop grave en abordant l'épopée. Quoiqu'il affirme (par un souci, sans doute sincère, de régularité) que son « poème n'est pas plus historique qu'un autre », il revient sans cesse à l'histoire, et peine à mêler le vrai et le faux – au point que le faux semble, du coup, artificiel. En utilisant un merveilleux catholique, il renvoie le lecteur vers lui-même et la machine à la conversion de Henri. Ses critiques – l'un protestant, l'autre prêtre catholique – y tiennent en réalité beaucoup moins que lui. Même si Batteux entretient la possibilité d'un merveilleux chrétien, les autres machines ont, en réalité, l'intérêt du dépaysement doxastique.

Pour ses critiques classiques, la *Henriade* est un poème qui manque à un trait définitoire de la poétique épique : passer ailleurs, dans le temps, l'espace, la saisie de la réalité. La *Henriade* renvoie, de manière transparente, son lecteur à une France catholique qui a du mal à se faire tolérante : elle peine à faire le détour par la fiction dont l'épopée a besoin. C'est au nom du cosmopolitisme que La Beaumelle condamne d'abord la *Henriade* :

La *Henriade* a été traduite en quelques langues de l'Europe, et n'a pas eu le moindre succès dans les pays étrangers. La raison en est bien simple : c'est que ce soi-disant poème est national, et que l'auteur n'a pas eu le talent de rendre général, par des beautés du premier ordre, l'intérêt particulier qui peut toucher les Français seuls.²⁸

Le commentaire sur l'insuccès de librairie est exagéré, mais l'idée est qu'un *vrai* poème, qui se ferait reconnaître comme tel par les critiques, toucherait ce que Batteux appelle « l'intérêt de l'humanité » ; mais le littéralisme de la *Henriade* l'en empêche. Si les critiques de Voltaire ont l'air d'être si formalistes, c'est parce que les manquements génériques de

²⁷ Thomas Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996.

²⁸ *Commentaire*, p. 1.

Voltaire, selon eux, empêchent autant le sens que le plaisir d'émerger de son poème. L'abbé Batteux a beau consacrer, dans le *Parallèle*, une lettre aux « beautés de la *Henriade*²⁹ », il avertit : « la plupart des lecteurs français, qui n'ont jamais lu de vrais poèmes épiques, se laissent prendre par les beautés de détail de celui-ci³⁰ » : aux beautés de détail répondrait la disposition réussie d'énoncés vrais et faux, merveilleux et vraisemblables, dont Voltaire s'est fermé la possibilité.

LES ÉPOPÉES MOZARTIENNES DU 18^e SIÈCLE

Dans l'épopée, même héroïque, les machines sont ostensibles (car elles construisent l'étiologie surnaturelle de la fable), et les genres multiples (car l'épopée est, par excellence, une forme complexe). En composer une est assurément un effort, et le produit final aura sans doute toujours quelque défaut – Batteux en convient explicitement dans l'avant-propos du *Cours*. La matière résiste au poète, parce qu'il ne rentre pas dans les attributs de l'homme d'être complètement créateur.

À la fin du 18^e siècle, cette vision mesurée a laissé place à la fascination pour la violence du génie homérique. Peut-être fallait-il s'y attendre en un siècle épique qui s'est ouvert par la querelle d'Homère, lequel est de plus en plus resitué, au cours du siècle, dans le contexte de la Grèce archaïque – cet historicisme inspirant l'entreprise ossianique et, plus généralement, l'essor des primitivismes nationaux. À partir de la théorie de l'originalité d'Edward Young et avec l'essor d'une esthétique comprise comme une psychologie de la réception, les représentations du génie épique évoluent de plus en plus vers la valorisation d'une violence esthétisée – violence des sociétés primitives et affranchissement, au nom d'une authenticité qui essaie de retrouver cet élan primordial, de l'appareil rationalisateur des règles poétiques. Origine d'une définition récursive de l'art poétique pour les classiques du 17^e siècle, la Grèce homérique est devenue chez Goethe ou Chénier (et le sera encore plus chez les frères Schlegel) le lieu d'un surgissement génial dont il faut retrouver l'esprit de nouveauté sans passer par l'objectivation intellectuelle d'une tradition pratique (l'imitation des modèles) et théorique (l'étude des règles) – en se passant de cette *translatio* poétique que La Beaumelle appelait « l'adoption des arts ».

²⁹ *Parallèle*, pp. 30-36.

³⁰ *Idem*, p. 35.

Dans ce siècle, les épopées de Pope, Holberg et Krasicki ou les théories de Batteux dessinent une autre trajectoire possible : une trajectoire virgilienne. Pope comme Holberg parodient le *tantæne iræ* de Virgile au seuil de leurs épopées ; Krasicki dit explicitement (et en français) qu'il n'est pas Homère, avant d'esquisser une bucolique au seuil de la *Myzseis*. Même Voltaire affirme que, si « Homère a fait Virgile [...], c'est sans doute son plus bel ouvrage³¹ » – et Marmontel, dans sa préface, défend la fable de la *Henriade* en montrant Voltaire imitateur de l'*Énéide*. Quant à Batteux, s'il admet la supériorité d'Homère dans la comparaison de l'*Iliade* et de l'*Énéide*, il prend de préférence ses exemples chez Virgile : sa théorie de la topique inchoative est structurée autour du poète latin (parce que des deux grands modèles antiques, c'est lui qui distingue entre proposition et invocation) ; les exemples du *Cours* viennent, en priorité, de l'*Énéide* – et, plus déterminant encore, sa théorie de l'inspiration convoque Virgile et sa Sibylle, plutôt que Homère et les aèdes de l'*Odyssée*.

Pourtant, comme le dit Pope, Homère a « *the greatest invention* [le génie de l'invention] », et Virgile seulement « *the praise of judgment* [la gloire d'une sage composition]³² ». Mais en cela, le Romain est exemplaire de la condition moderne : il est confrontée à l'épaisseur d'un passé dont il ne peut pas faire abstraction, qui le définit parce qu'il le fréquente quotidiennement, et qu'il serait condamné à redire s'il ne l'imitait pas délibérément. À l'invention d'Homère répond ainsi, chez Virgile, la maîtrise de la disposition : comme le souligne Batteux en 1753, « la fécondité de l'esprit brille dans l'invention : la prudence et le jugement dans la disposition³³ ». Virgile est le premier des modernes, l'inventeur de l'épopée comme performance écrite. L'*éthos* virgilien de nos poètes, plus modeste et plus ironique peut-être que l'*éthos* homérique de Macpherson ou de Hölderlin, est celui de l'adoption des arts, c'est-à-dire de leur perfectionnement, dans un souci avoué d'équilibre formel, et non de l'originalité primordiale ressuscitée.

L'emblème de ce 18^e siècle virgilien pourrait être l'illustration de Charles Eisen (1720-1778) pour les *Bucoliques* dans le volume des *Sielanki polskie* de 1778. Virgile, vêtu à la sarmate, est assis dans un décor qui associe draperies à l'antique et gros volumes reliés. Il

³¹ OCV, t. 3b, p. 429.

³² Alexander Pope, « Preface », *The Iliad of Homer*, éd. Steven Shankman, London, Penguin, 1996, p. 3 ; trad. *Remarques sur Homère, avec la traduction de la préface de l'Homère anglais de M. Pope*, [trad. Antoine-Robert Perelle], Paris, Gabriel Martin, 1728, p. 51.

³³ CBL (1753), t. IV, p. 46.

lève les yeux de l'écrit qu'il compose pour regarder les trois figures qui se présentent devant lui : Calliope tenant sa lyre, Énée couronné de lauriers portant ses armes, et une bergère de pastorale avec sa houlette et un petit chapeau digne des sujets de Vigée-Lebrun. L'identification est forte entre l'*éthos* stanislavien (le costume de Virgile lui-même ou de la bergère, le décor qui évoque la bibliothèque Załuski) et un passé qui était déjà moderne (celui de Virgile, poète régulier de l'écrit). La Muse géométrre s'y fait souriante.



.....
Gravure de Joseph de Longueil (1730-1792) sur un dessin de Charles Eisen
(1720-1778) pour illustrer les *Sielanski polskie* (Warszawa, Gröll, 1778).
Source : Biblioteka Narodowa-polona.pl
.....

Au seuil de sa traduction de l'*Énéide*, Paul Veyne propose incidemment un rapprochement entre Virgile et Mozart :

Mais était-ce les exploits d'Énée qui ont passionné les lecteurs anciens et modernes du poème ? Était-ce la violence tranquille de l'*Illiade* qu'ils y cherchaient ? Ils ne l'y auraient pas trouvée, car, bien différente des épopées homériques, l'*Énéide* est une symphonie à l'harmonie aussi savante que limpide, d'une grâce sans mièvrerie, voilée d'une légère mélancolie. Virgile est le plus mozartien des poètes antiques. Les lecteurs romains, admiratifs, ont dû estimer que désormais l'*Illiade* n'était qu'une ébauche grossière de l'épopée virgilienne.³⁴

Si l'on ne songe pas à reprocher à Mozart d'avoir écrit ses premiers mouvements de symphonie dans la forme sonate, il ne faut pas non plus reprocher aux épopées du 18^e siècle leur régularité. Au regard de nos analyses, ce rapprochement a toute sa pertinence. La grâce équilibrée de l'idéal formel classique est assortie d'une mélancolie (celle de la conscience humanitaire du 18^e siècle face à la guerre, chez Voltaire, Holberg, Krasicki), d'une ironisation souriante du monde aussi. Si nous rions devant Papageno, nous n'en sommes pas moins émus qu'il rencontre sa Papagena, et le lumineux Sarastro n'en est pas moins sublime : *Die Zauberflöte* est, peut-être, le meilleur analogue de nos poèmes héroïcomiques. C'est indubitablement une action merveilleuse, où un sincère leçon maçonnique (qui est, comme dans le *Lock*, quelque peu phallocrate) cohabite avec de l'humour et des traits de farce. Ceux-ci, cependant, n'enlèvent rien à une grâce dont l'essence est dispositionnelle – équilibre des parties dans l'harmonie et le contrepoint, clarté des lignes mélodiques, maîtrise consommée de la forme.

La *Henriade* n'est donc pas victime des règles ou de critiques réactionnaires : d'authentiques cosmopolites lui reprochent, au contraire, de ne pas être (en raison de ses insuffisances) porteuse du lien que l'épopée est capable de créer parmi son public. À l'inverse, les poèmes héroïcomiques de Pope, Holberg et Krasicki ne sont pas d'heureux accidents produits par l'irrespect des règles : épopées régulières mais souriantes, formelles mais profondes, ce sont des épopées mozartiennes.

³⁴ Paul Veyne, « Introduction : l'*Énéide*, roman historique » in Virgile, t. I, p. 12.

Bibliographie

1. SOURCES ANTIQUES ET MODERNES

1.1. Éditions des œuvres de Boileau, Pope, Holberg, Voltaire et Krasicki

BOILEAU-DESPRÉAUX Nicolas, *Œuvres de M. Boileau-Despréaux avec des éclaircissements historiques donnés par lui-même*, éd. Claude Brossette, Genève, Jacques Fabri et Jacques Barillot, 1716, t. I

BOILEAU-DESPRÉAUX Nicolas, *Œuvres complètes de Boileau*, éd. Charles-Henri Boudhors, Paris, Les Belles Lettres, 1966-1967

HOLBERG Ludvig, *En sandfærdig ny vise om Peder Paars*, s. l., s.n., [1719]

HOLBERG Ludvig, *Peder Paars, poema heroi-comicum*, tredje edition, s. l., s. n., 1720

HOLBERG Ludvig, *Le Théâtre danois*, trad. Gotthardt Fursman, Copenhague, aux dépens du traducteur, 1746

HOLBERG Ludvig, *Peter Paars. Ein komisches Heldengedicht*, trad. J. A. S. K. D. C. [Johann Adolf Scheibe Königlicher Dänischer Capellmeister], Leipzig, Franz Christian Mumme, 1750

HOLBERG Ludvig, *Peter Paars. Ein komisches Heldengedicht*, neue, vermehrte und verbessere Übersetzung, trad. Johann Adolf Scheibe, Kopenhagen und Leipzig, Franz Christian Mumme Wittwe, 1764

HOLBERG Ludvig, *Peder Paars, et heroi-komisk poema*, København, Godiche, 1772

HOLBERG Ludvig, *Nicolai Klimii iter subterraneum novam telluris theoriam ac historiam quintæ monarchiæ adhuc nobis incognitæ exhibens ex bibliotheca B. Abelini*, Hafniæ, 1741

HOLBERG Ludvig, *Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain, contenant une nouvelle théorie de la terre, et l'histoire d'une cinquième monarchie inconnue jusqu'à présent. Ouvrage tiré de la bibliothèque de M. Abelin*, trad. Eléazar de Mauvillon, Copenhague, Jacob Preuss, 1741

HOLBERG Ludvig, *Pensées morales*, trad. J. B. D. R. D. P. [Jean Blaise Des Roches de Parthenay], Copenhague, E. H. Berling, 1749

HOLBERG Ludvig, *Værker*, éd. Frederik Julius Billeskov Jansen, København, Rosenkilde og Bagger, 1969, 12 t.

- HOLBERG Ludvig, *Ludvig Holbergs Skrifter*, édition critique des œuvres intégrales, en ligne : <http://holbergsskrifter.dk>
- KRASICKI Ignacy, *Myszeidos pieśni X*, Warszawa, Gröll, 1775
- KRASICKI Ignacy, *Mikolaja Doświadczyńskiego przyrzadki*; Warszawa, Gröll, 1776
- KRASICKI Ignacy, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabetu ułożonych*, Warszawa/Lwów, Michał Gröll, 1781, 2 t.
- KRASICKI Ignacy, « *O obowiązkach obywatela, do mego brata* », *Przydatek do opisanja podróży do Biłgoraja*, Warszawa, Drukarna nadworna J. K. Mości, 1787
- KRASICKI Ignacy, *Dzieła Ignacego Krasickiego. Edycja nowa i zupełna*, éd. Franciszek Xawery Dmochowski, Warszawa, 1802-1805
- KRASICKI Ignacy, *Myszeis. Poema w X. pieśniach Ignacego Krasickiego. La Souriaide : poeme en X. chants d'Ignace Krasicki*, trad. Jean-Baptiste Lavoisier, [Wilno, A. Żółkowski], 1817
- KRASICKI Ignacy, *L'histoire*, trad. Jean-Baptiste Lavoisier, Paris, H. Nicolle, 1817
- KRASICKI Ignacy, *Aventures de Nicolas Doswiadczynski*, trad. Jean-Baptiste Lavoisier, Paris, Nicolle, 1818
- KRASICKI Ignacy, *Poematy, Dzieła zebrane*, éd. Zbigniew Goliński, Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1998
- POPE Alexander, *The Rape of the Lock, an heroi-comical poem in five cantos*, London, Bernard Lintott, 1714
- POPE Alexander, *Traduction de la première partie de la Préface de l'Homère anglois de M. Pope*, [trad. Antoine-Robert Perelle], s. l., s. n., [1717]
- POPE Alexander, *The Dunciad*, London, A. Dodd, 1728
- POPE Alexander, *La Boucle de cheveux enlevée. Poème héroïcomique*, [trad. Marthe-Marguerite de Caylus], Paris, François Le Breton père, 1728
- POPE Alexander, *Remarques sur Homère, avec la traduction de la préface de l'Homère anglais de M. Pope*, [trad. Antoine-Robert Perelle], Paris, Gabriel Martin, 1728
- POPE Alexander, *The Works of Alexander Pope Esq.*, éd. William Warburton, London, Millar-Tonson-Lintot-Bathurst, 1757, 4 t.
- POPE Alexander, *O Krytyce Alexandra Pope przekładania Jacka Przybylskiego. Wiersz polski obok z angielskim*, trad. Jacek Idzi Przybylski, Kraków, Antoni Grebl i Jan Maj, 1790
- POPE Alexander, *The Rape Observ'd*, éd. Clarence Tracy, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo, 1974
- POPE Alexander, *The Major Works*, éd. Pat Rogers, Oxford, Oxford University Press, « World's Classics », 2008
- POPE Alexander, *The Dunciad in Four Books*, éd. Valerie Rumbold, London-New York, Routledge, 2018
- VOLTAIRE, *La Ligue ou Henri le Grand, poème épique*, Genève, Jean Mokpap [Rouen, Viret], 1723

VOLTAIRE, *La Henriade*, Londres, s. n., 1728

VOLTAIRE, *Henriade. An epic poem in ten canto's*, trad. John Lockman, London, C. Davis, 1732

VOLTAIRE, *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade*, Bâle, héritiers de Paul Duker, 1776

VOLTAIRE, *La Henriade*, éd. O. R. Taylor, Oxford, Voltire Foundation, 1970

VOLTAIRE, *Candide*, éd. Jean Goldzink, Paris, Garnier Flammarion, « GF » n° 1290, 2007

1.2. Poèmes épiques antiques et modernes

–, *L'Épopée de Gilgameš*, éd. Jean Bottéro, Paris, Gallimard, « L'aube de peuples », 1992

–, *Minorque conquise, poème héroïque, en quatre chants*, Paris, Veuve Delormel et fils, 1756

CAMÕES Luis Vaz de, *The Lusiad, or, Portugals historicall poem written in the Portingall language by Luis de Camoens*, trad. Richard Fanshawe, London, Humphrey Moseley, 1655

CAMÕES Luis Váz de, *La Lusíade*, trad. Louis-Adrien Duperron de Castera, Paris, Huart-David-Briasson-Clousier, 1735, 3 t.

CAMÕES Luís Vaz de, *Les Lusíades/Os Lusíadas*, trad. Roger Bismut, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996

CAMÕES Luis Váz de, *The Lusiad, or, the discovery of India. An epic poem*, trad. William Justus Mickle, Oxford, Jackson and Lister, 1776

CAMÕES Luis Vaz de, *Luzjada Kamoensa, czyli odkrycie Indij wschodnich*, trad. Jacek Idzi Przybylski, Kraków, Antoni Grebl, 1790

CHAPELAIN Jean, *Les douze derniers chants du poème de la Pucelle, publiés pour la première fois sur les manuscrits de la Bibliothèque nationale*, éd. Henri Herluison, Orléans, H. Herluison, 1882

CLAUDIEN, *The Rape of Proserpine, in three books*, trad. Jabez Hughes, London, Ferd. Burleigh, 1714

GARTH Samuel, *The Dispensary, a poem in six cantoes*, London, John Nutt, 1699

GIRAUD Claude-Marie, *La Thériacade, ou l'Orviétan de Léodon, poème héroï-comique*, Genève-Paris, Merlin, 1769

HOMÈRE, *L'Iliade d'Homère, traduite en françois, avec des remarques, par Madame Dacier*, Paris, Rigaud, 1711, 3 t.

HOMÈRE, *L'Iliade D'Homère*, nouvelle édition, trad. Anne Dacier, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1712, 3 t.

HOMÈRE, *L'Iliade. Poème. Avec un discours sur Homère. Par Monsieur de la Motte, de l'Académie Française*, Paris, Grégoire Dupuis, 1714, 1 t.

HOMÈRE, *L'Odyssée d'Homère*, trad. Anne Dacier, Paris, Rigaud, 1716

HOMÈRE, *The Iliad of Homer*, trad. Alexander Pope, éd. Steven Shankman, London, Penguin, 1996

HOMÈRE, *Odyssée*, trad. Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2012, 3 t.

- KNIAŻNIN Franciszek Dionizy, *Balon. Poema w X. pieśniach, Poezye Franciszka Dyonizego Kniaźnina*, Warszawa, Michał Gröll, 1787, t. II, pp. 49-152
- LUCAIN, *La Pharsale de Lucain in Jean-François Marmontel, Œuvres complètes de M. Marmontel*, Liège, Bassompierre fils, 1777, t. VI
- MACPHERSON James, *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic or Erse Language*, Edinburgh, Hamilton and Balfour, 1760
- MACPHERSON James, *Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle, poésies galliques traduites sur l'anglais de M. Macpherson*, trad. Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur, Paris, Musier fils, 1777
- MACPHERSON James, *Ossyana Kaledończyka trzy poemata przekładania Konstantego Tymienieckiego*, Warszawa, u Zielińskiego, 1791
- MACPHERSON James, *The Poems of Ossian and Related Works*, éd. Howard Gaskill, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996
- MACPHERSON James, *Œuvres d'Ossian*, éd. et trad. Samuel Baudry, Paris, Classiques Garnier, « Littératures du monde » n° 6, 2013
- MILTON John, *Le Paradis perdu, poème héroïque, Le Paradis reconquis, avec les remarques de M. Addison*, trad. Nicolas-François Dupré de Saint-Maur, Paris, Ganeau, 1736, 3 t.
- MILTON John, *Le Paradis perdu de Milton, traduction nouvelle*, trad. Louis Racine, Paris, Desaint et Saillant, 1755, 2 t.
- MILTON John, *Miliona Raj utracony, ksiąg dwanaście z angielskiego, przekładania Jacka Przybylskiego*, trad. Jacek Przybylski, Kraków, Antoni Grebl, 1791
- MILTON John, *Paradise Lost* (chant IV, vv. 589-599), éd. Gordon Teskey, New-York/London, Norton, 2005
- РАЈИЋ Јован, *Бож змаја са орлови, припедила Мирјана Д. Стефановић*, Београд, Службени гласник, „Нова српска књижевност, XVIII век“, 2008
- RAMSAY Allan, *The Battel, or, Morning Interview*, Endinburgh, George Stewart, 1716
- SCARRON Paul, *Le Virgile travesti*, éd. Jean serroy, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1988
- TASSONI Alessandro, *La Secchia rapita. Le Seau enlevé, poème héroïcomique du Tassoni*, Paris, Guillaume Coignard, 1678
- TASSO Torquato, *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona Torquata Tassa*, trad. Piotr Kochanowski, Kraków, Franciszek Cezary, 1618
- TASSONI Alessandro, *La Secchia Rapita: the Trophy-Bucket. A mock-heroic poem, the first of its kind*, London, E. Curll, 1710
- TASSONI Alessandro, *The Rape of the Bucket. An heroi-comical poem, the first of its kind, Made English from the original Italian of Tassoni by Mr. Ozell. The second edition*, London, E. Curll, 1715
- VIRGILE, *Vergilii Aeneida, to jest O Aeneaszu trojanskim ksiąg dwanaście*, trad. Andrzej Kochanowski, Kraków, Drukarnia Łazarzowa, 1590
- VIRGILE, *Énéide*, trad. Jacques Perret, Paris, Gallimard, « Folio classique » n° 2225, 1991

VIRGILE, *Énéide*, trad. Paul Veyne, Paris, Les Belles lettres, « Classiques en poche » n° 112, 2013, 2 t.

1.3. Autres textes littéraires antiques, médiévaux et modernes

Bibliothèque universelle des romans, Paris, Lacombe, novembre 1777, vol. 20

Sielanki polskie z różnych autorów zebrane, Warszawa, Gröll, 1778

Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques, Amsterdam/Paris, s. n., 1787-1789, 36 t.

BARBAZAN Étienne (éd.), *Fabliaux et contes des poètes français des XIII, XIV et XV^e siècles, tirés des meilleurs auteurs*, Paris, Vincent, Paris, Vincent, 1756, 3 t.

BEAUVAIS Jean Baptiste Charles Marie de, *Oraison funèbre de très-haut et très-puissant seigneur Louis-Nicolas-Victor de Felix, Comte du Muys, maréchal de France [...]*, Paris, Le Jay, 1776

BORDELON Laurent, *L'histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle causées par la lecture des livres qui traitent de la magie*, E. Roger, P. Humbert, P. de Coup et les frères Chatelain, Amsterdam, 1710, 2 t.

BOSWELL James, *The Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson*, London, Henry Baldwin, 1785

ECKERMANN Johann Peter, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1988

FÉNELON François, *Suite du quatrième livre de l'Odyssée d'Homère, ou les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, Paris, Veuve Barbin, 1699

FÉNELON François, *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, [éd. Gabriel-Jacques de Salignac La Mothe-Fénelon], Paris, Delaulne, 1717, 2 t.

FÉNELON, *Historia Telemaka*, trad. Jan Stanisław Jabłonowski, Sandomierz, drukarna J. K. M. Collegium sandomierskiego Societatis Jesu, 1726

FÉNELON François, *Œuvres*, éd. Jacques Le Brun, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, 2 t. II

FÉNELON François, *Correspondance*, éd. Jean Orcibal, Genève, Droz, 1989, t. X

FIELDING Henry, *Joseph Andrews*, éd. Homer Goldberg, New York, Norton, 1987

FIELDING Henry, *Romans*, trad. Francis Ledoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964

FIELDING Henry, *Tom Jones*, éd. John Bender, Oxford, Oxford university press, « Oxford's world classics », 1996

FONTENELLE Bernard le Bouyer de, *Nouveaux Dialogues des morts*, éd. Jean Dagen, Paris, Marcel Didier, 1971

GIRADIN Stanislas DE, *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Paris, Mérigot-Gattey-Guyot, 1788

HORACE, *Les Poésies d'Horace*, trad. Charles Batteux, Paris, Desaint et Saillant, 1750, 2 t.

- HORACE, *Pieśni wszystkie Horacyusza, Przekładania różnych*, éd. Adam Naruszewicz, Warszawa, Nakładem Michała Grölla, 1773, 2 t.
- JUVÉNAL, *Satires*, éd. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles lettres, « Classiques en poche », 2011
- LA FONTAINE Jean de, *Fables*, éd. Marc Fumaroli, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1985
- LA HARPE Jean-François de, *Éloge de François de Salignac de la Motte-Fénelon*, Paris, Veuve Régnaud-Demonville, 1771
- LEGRAND D'AUSSY Jean-Baptiste (éd.), *Fabliaux ou contes du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, E. Onfroy, 1779-1781, 4 t.
- LEGRAND D'AUSSY Jean-Baptiste *Fabliaux or tales abridged from French manuscripts*, trad. Gregory Lewis Way, éd. George Ellis, London, W. Bulmer and Co-Shakspeare Press, 1796
- LENGLET du Fresnoy Nicolas (éd.), *Le Roman de la Rose*, Amsterdam, 1735
- LESAGE Alain-René, *Gil Blas de Santillane*, éd. Étiemble, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973
- L'HÉRITIER DE VILLANDON Marie-Jeanne, *Bigarrures ingénieuses*, Paris, Jean Guignard, 1696
- МАКСИМОВИЋ Михаило, *Мали буквар за белики децу*, приредила Мирјаха Д. Цтефановић, Београд, Цлужбени гласник, Нова српска књижебност-XVIII век, 2009
- MAURY Jean-Sifrein, *Éloge de François de Salignac de la Motte-Fénelon*, Paris, Veuve Régnaud-Demonville, 1771
- MÉNAGE Gilles, *Menagiana, ou les bons mots et remarques critiques, historiques, morales et d'érudition de Monsieur Ménage*, troisième édition plus ample de moitié et plus correcte, Paris, Florentin Delaulne, 1715, t. IV
- MONTESQUIEU Charles-Louis de Secondat de, *Lettres persanes*, éd. Jean Starobinski, Paris, Gallimard, « Folio classique » n ° 3859, 2003
- OBRADOVIĆ Dositej, *Vie et aventures*, trad. Michel Aubin, Lausanne, L'âge d'homme, « classiques slaves », 1991
- OVIDE, *Les Amours*, trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2009
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. Danièle Robert, Arles, Actes Sud, « Thesaurus », 2001
- PÉTRONE, *Pétrone latin et français, traduction entière, suivant le manuscrit trouvé à Belgrade en 1688*, [trad. François Nodot,] s. n., s. l., 1713, 2 t.
- PHILIPS Ambrose, *Pastorals*, London, H. Hills, 1710
- RACINE Jean, *Britannicus*, éd. Jacques Morel, Paris, Flamamrion, « GF », 2016
- REEVE Clara, *The Champion of Virtue*, Colchester, printed for the author, 1777
- REEVE Clara, *The Old English Baron*, London, Edward and Charles Dilly, 1778
- SARBIEWSKI Maciej Kazimierz, *Lyricorum libri IV, Epodon liber unus alterque Epigrammatum*, Antverpiae, B. Moretus, 1632

- STUBBES George, *A New Adventure of Telemachus*, London, W. Wilkins, 1731
- TYMINIECKI Konstanty, *Pisma*, éd. Michał Wyszowski, Warszawa, Drukarnia rządowa, 1817
- WIELAND Christoph Martin, *Die Abderiten. Eine sehr wahrscheinliche Geschichte*, Weimar, Carl Ludoph Hoffmann, 1774
- WIELAND Christoph Martin, *Histoire des Abderitains*, trad. Geneviève Espagne, Paris, Imprimerie nationale, 1997
- YOUNG Edward, *A Poem on the Last Day*, Oxford, Edward Whistler, 1713
- YOUNG Edward, *Les Nuits d'Young, traduites de l'anglais par M. Le Tourneur*, trad. Pierre-Prime-Félicien Letourneur, nouvelle édition corrigée et augmentée, Paris, Lejay, 1769, 2 t.
- YOUNG Edward, *Sąd ostateczny, poema Edwarda Yunga angiika po francuzku przez P. Le Tourneur prozą, a z francuzkiego na polski język wierszem przelozone*, trad. Franciszek Xawery Dmochowski, Warszawa, w Drukarni Nadwornej J. K. Mci i PP. Komisji Edukacji Narodowej, 1785 ; réédition *Sąd ostateczny, poema Edwarda Yunga, z przydaniem pierwszej jego Nocy i kilku ułomków Milтона*, Warszawa, s.n., 1803

1.4. Textes critiques, théoriques et philosophiques antiques et modernes

- ADDISON Joseph, *The Spectator*, éd. Henry Morley, London, Routledge, 1891, 4 t.
- AMIOT Joseph Marie et alii, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc. des Chinois, par les missionnaires de Peking*, Paris, Nyon l'aîné, 1786, t. XI
- ANGLIVIEL DE LA BEAUMELLE Laurent, *Discours prononcé à l'ouverture des leçons publiques de langue et de belles-lettres françaises*, Copenhague, Imprimerie royale, 1751
- ANGLIVIEL DE LA BEAUMELLE Laurent, *Commentaire sur la Henriade*, Berlin-Paris, Le Jay, 1775
- ARISTOTE, *La Poétique d'Aristote traduite en français avec des remarques*, trad. André Dacier, Paris, Barbin, 1692
- ARISTOTE, *Aristotle's Art of Poetry*, London, Daniel Brown, 1705
- ARISTOTE, *The Poetic of Aristotle*, trad Henry James Pye, London, John Stockdale, 1788
- ARISTOTE, *Poétique*, éd. Jacques Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932
- ARISTOTE, *Réfutations sophistiques*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2007
- AUBIGNAC François HÉDELIN D', « De l'unité d'action », *La Pratique du théâtre*, Paris, Chez Antoine de Sommaville, 1657
- BATTEUX Charles, *Parallèle de la Henriade et du Lutrin*, s. l., s. n., 1746
- BATTEUX Charles, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, nouvelle édition, Paris, Durand, 1747
- BATTEUX Charles, *Cours de Belles-lettres distribué par exercices*, Paris, Desaint et Saillant, 1747, 4 t.

- BATTEUX Charles, *Cours de Belles-lettres ou Principes de la littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1753, 4 t.
- BATTEUX Charles (éd. et trad.), *Les Quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Despréaux*, Paris, Desaint et Saillant, 1771, 2 t.
- BLACKWELL Thomas, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer*, London, s.n., 1735
- BLACKWELL Thomas, *Letters concerning mythology*, London, s. n., 1748
- BLACKWELL Thomas, « Fortsetzung der Untersuchung des Lebens und der Schriften des Homerus, aus dem Englisch übersetzt », trad. Christian Wilhelm Agricola, *Hamburgisches Magazin*, Hamburg/Leipzig, Georg Christof Grund/Adam Heinrich Holle, XIV, III, 1755, pp. 303 sqq.
- BLACKWELL Thomas, *Lettres sur la mythologie, dans lesquelles on rapporte les opinions des anciens en matière de religion*, trad. Marc-Antoine Eidous, Paris, Hérisant fils, 1771
- BLACKWELL Thomas, *Recherches sur la vie et les écrits d'Homère*, trad. Jean-Nicolas Quatremère-Roissy, Paris, Nicolle, An VII [1798-1799]
- BOHOMOLEC Jan, *Diabeł w swojej postaci z okazji pytania jeśli są upiory ukazany*, 2. edycja, Warszawa, Michał Gröll, 1777, 2 t.
- BOUCHAUD Mathieu-Antoine, *Antiquités poétiques, ou Dissertations sur les poètes cycliques et sur la poésie rythmique*, Paris, Charles Pougens, an VII [1798]
- BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Notion of the Beautiful and the Sublime*, éd. Adam Phillips, Oxford, Oxford University Press, « Oxford's World Classics », 1990
- CICÉRON, *Orator*, trad. Albert Yon, Paris, Les Belles lettres, 1964
- CONDILLAC Étienne BONNOT DE, *La Logique, ou les premiers développements de l'art de penser*, s. n., s. l., 1789
- CONDILLAC Étienne BONNOT DE, *Logika czyli Pierwsze zasady sztuki myślenia*, trad. Jan Znosko, Wilno, Drukarnia Akademicka, 1802
- DENNIS John, *Remarks on Mr. Pope's Rape of the Lock*, London, J. Roberts, 1728
- DENYS D'HALICARNASSE, *Traité de l'arrangement des mots, traduit du grec de Denys d'Halicarnasse*, trad. Charles Batteux, Paris, Nyon, 1788
- DU MARSAIS César Chesneau, *Des Tropes*, éd. Gérard Dessons, Manucius, « Le Philologue », Paris, 2011
- DUBOIS DE JANCIGNY Jean-Baptiste, *Essai sur l'histoire littéraire de Pologne*, Berlin, Decker, 1778
- GOLIŃSKI Zbigniew, KOSTKIEWICZOWA Tereza (éd.), *Oświeceni o literaturze*, Warszawa, PWN, 1993
- GOTTSCHED Johann Christoph VON, *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, vierte sehr vermehrte Auflage, Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf, 1751
- HOUDAR DE LA MOTTE Antoine, *Réflexions sur la critique*, Paris, Du Puis, 1715
- HUME David, *An Enquiry concerning Human Understanding*, éd. Peter Macmillan, Oxford, OUP, « Oxford's World classics », 2007

- JOHNSON Samuel, *The Lives of the Most Eminent English Poets*, éd. Roger Lonsdale, Oxford, Clarendon Press, 2006, 4 t.
- LE BOSSU René, *Monsieur Bossu's Treatise of the Epick Poem*, trad. « *your very obliged and humble servant (though unknown) W. J.* », London, Thomas Bennet, 1695, 2. t.
- LE BOSSU René, *Traité du poème épique*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Jean Musier, 1708
- LECOQ Anne-Marie (éd.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001
- [LENGLET DU FRESNOY Nicolas] Gordon de Percel, *De l'usage des romans*, Amsterdam, Veuve Poilras, 1734
- LESSING Gotthold Ephraim, *Traité sur la fable suivi des Fables*, éd. Nicolas Rialland, Paris, Vrin, « Bibliothèque des idées », 2008
- MARMONTEL Jean-François, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005
- [POTOCKI Ignacy ?], *Observations sur l'ouvrage intitulé : Essai sur l'histoire littéraire de Pologne*, Varsovie, s. n., 1778
- RACINE Louis, *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, Lausanne-Genève, Marc Bousquet et Cie, 1747, t. II
- REEVE Clara, *The Progress of Romance, through Times, Countries, and Manners*, Colchester, W. Keymer, 1785
- SABATIER DE CASTRES Antoine, *Dictionnaire de littérature*, Paris, Vincent, 1770
- SALLIER Claude, « Discours sur l'origine et le caractère de la parodie », *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, Paris, Imprimerie Royale, 1733, t. XVII, pp. 398-410
- ŚNIADECKI Jan, « O pismach klassycznych i romantycznych », *Pisma rozmaite*, Wilno, Józef Zawadzki, 1822
- STUBBES George, *Dialogue on Beauty in the Manner of Plato*, London, 1731
- TERRASSON Jean, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*, Paris, Fournier-Coustelier, 1715
- VALINCOUR Jean Baptiste Henri Du Troussel de, *Lettres à Madame la Marquise *** sur la Princesse de Clèves*, Paris, Sébatien Marbre-Cramoisy, 1678
- VAUCANSON Jacques DE, *Le Mécanisme du flûteur automate*, Paris, Jacques Guérin, 1738
- WENTWORTH Dillion, *An Essay on Translated Verse*, London, Jacob Tonson, 1684
- YOUNG Edward, *Conjectures on original composition*, London, A. Millar, R. & J. Dosley, 1759
- YOUNG Edward, *Conjectures sur la composition originale, Œuvres diverses du docteur Young*, trad. Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur, Paris, Le Jay, 1770

2. SOURCES CONTEMPORAINES

2.1. Histoire, critique et théorie littéraires

- La Fontaine et la tradition européenne de la fable (2)*. Actes de Château-Thierry (16-18 juin 1989), *Le Fablier*, n° 2, 1990
- ARRIVÉ Michel, « Histoire, discours : retour sur quelques difficultés de lecture », *Linx* [En ligne], 9 | 1997, mis en ligne le 05 juillet 2012, consulté le 1^{er} avril 2018, URL : <http://journals.openedition.org/linx/1028>.
- BARTHES Roland, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, « Points essais », 1985
- BARTHES Roland, *La Préparation du roman*, éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil, 2015
- BAYARD Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Les Editions de Minuit, « Paradoxe », 2000
- BAYARD Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2008
- BECK Roger, « Eumolpus "Poeta", Eumolpus "Fabulator": A Study of Characterization in the "Satyricon" », *Phoenix*, Vol. 33, No. 3 (Autumn, 1979), pp. 239-253
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « tel », 1976, t. I, pp. 237-250
- BERCHTOLD Jacques, FRAGONARD Marie-Madeleine, *La Mémoire des guerres de religion. La concurrence des genres historiques (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Genève, Droz, 2007
- BERNACKI Ludwik, *Ignacego Krasickiego Myszeida z podobizną*, Lwów, Ossolineum, 1925
- BERNACKI Ludwik, « Materiały do życiorysu i twórczości Ignacego Krasickiego. Część druga. Rękopisy i autografy », *Pamiętnik Literacki*, 31/1/4, 1934, pp. 164-170
- BILLESKOV JANSEN Frederik Julius, *Ludvig Holberg og menneskerettighederne-og andre Holbergstudier*, København, Lindhardt og Ringhof, « Literaturhistorie », 2016
- BILLETER Jean-François, *Trois essais sur la traduction*, Paris, Allia, 2015
- BOUTET Dominique, Esmein-Sarrazin Camille (dir.), *Palimpsestes épiques. Récritures et interférences génériques*, Paris, PUPS, « Colloques de la Sorbonne », 2006
- BROOKS Peter, *Reading for the plot: design and intention in narrative*, New York, A.A. Kropf, 1984
- BUDZYŃSKA-DACA Agnieszka, « "Horatius Flaccus" kontra Horatius Flaccus. Ody Sebastiana Petrycego wobec klasycznego wzorca », *Pamiętnik Literacki*, 95/1, 2004, pp. 65-76
- BURGESS Jonathan S., *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore, Johns Hopkins university press, 2001
- CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques ?*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, seuil, « Points », 1995
- CARRIÈRE Jean-Claude, « La réponse de Tirésias : le dernier voyage et la mort d'Ulysse selon l'Odyssée » in Marie-Madeleine Mactoux, Evelyne Geny (éd.), *Mélanges Pierre Lévêque. Tome 6 : Religion*. Besançon, Université de Franche-Comté, « Annales littéraires de l'Université de Besançon » n° 463, 1992, pp. 17-44

- CAZIN Paul, *Le Prince-Évêque de Varmie, Le Prince-évêque de Varmie, Ignacy Krasicki*, Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1940
- CHARLES Michel, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, « Poétique », 1985
- CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1995
- CHARTIER Roger, *L'ordre des livres : lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992
- CHEVREL Yves, COINTRE Annie et TRAN-GERVAT Yen-Mai (dir.), *Histoire des Traductions en Langue Française. XVII^e et XVIII^e siècles*, Lagrasse, Verdier, 2014
- DANDREY Patrick, « l'esthétique du paradoxe », *Dom Juan ou la raison comique*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature moderne » n° 18, 1993, pp. 15-78.
- DĄBROWSKI Roman, *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków, Księgarnia akademicka, 2004
- DĄBROWSKI Roman, *Epopeja w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków, Księgarnia akademicka, 2015
- DELUCIA JoEllen, *A Feminine Enlightenment. British women writers and the philosophy of progress, 1759-1820*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015
- DIONNE Ugo, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, « Poétique », 2008
- DUVAL Amaury, « Jehan Renax ou Renault », *Histoire littéraire de la France*, Paris, Firmin Didot/Treuttel et Wurtz, t. 18, 1835, pp. 773-779
- ECO Umberto, *De Superman au surhomme [Il Superuomo di massa, 1978]*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1993
- EDELMAN Nathan, *Attitudes of seventeenth-Century France toward the Middle Ages*, New York, King's Crown Press, 1946
- ESCOLA Marc, « Le sage, le fat et le paresseux. Sur une marque de la Bruyère » in Emmanuel Bouju (dir.), *Littérature sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2002, p. 89-114 ; disponible en libre accès : <https://books.openedition.org/pur/33145> (§30).
- ESCOLA Marc, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, P.U. de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 2003
- FAVRHOLDT Magnus, *Un début poétique. Peder Paars, poème héroï-comique de Ludvig Holberg*, Montpellier, Imprimerie de la Manufacture de la Charité, 1926
- FELDMAN Burton, RICHARDSON Robert D., *The Rise of Modern Mythology, 1680-1860*, Bloomington-London, Indiana university press, 1975
- FORESTIER Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004
- FRANTZ Pierre (dir.), *L'Épique : fins et confins*, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2000

- FRÉDÉRIC Madeleine, *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, M. Niemeyer, « Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie » n° 199, 1985, pp. 87-93
- FREUDENBURG Kirk, *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001
- FUMAROLI Marc, *Quand l'Europe parlait français* [2000], *La Grandeur et la Grâce*, Paris, Laffont, « Bouquins », 2015
- GALMICHE Xavier, « Une Europe pleine de ploucs ? Les Nouvelles- Abdères en Europe centrale, ou la concession à la trivialité », *Revue des études slaves*, t. 82, fascicule 2, 2011, n. 38, pp. 253-274
- GARNCARZYK Dimitri, « Est-il “si aisé” d'améliorer la *Henriade* ? Petit traité de “misologie” », sur l'atelier de théorie littéraire du site Fabula : <http://www.fabula.org/atelier.php?Misologie>, 2010.
- GARNCARZYK Dimitri, « “Ce feu brûlant de la poésie que le génie seul peut allumer” : sur une traduction de la *Myséide* aujourd'hui perdue, et une autre par le poète lui-même, mais inachevée », in Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *Traduire en français à l'âge classique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 195-210.
- GARNCARZYK Dimitri, « Le Moyen Âge vraisemblable des philologues et des écrivains du XVIII^e siècle, ou comment intégrer la littérature médiévale au lieu commun de la littérature “classique” », *Politique des lieux communs*, dir. L. Forment, T. Pocquet et L. Stambul, *La Licorne*, n° 120, Rennes, PUR, 2016, pp. 165-184
- GARNCARZYK Dimitri, « “*Horatius Flaccus w oyczystym kroiu*” : esquisse d'une histoire comparée des traductions d'Horace en Polonais (1586-1647) », *Camena* n° 18, « *Camena horatiana* » n° 4, juillet 2016, en ligne : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/toutes-les-revues-en-ligne-camena/camena-n-18-juillet-2016-549.htm>.
- GARNCARZYK Dimitri, « “Le plus grand ouvrage dont la nature humaine soit capable”. Qu'est-ce qu'une épopée au 18^e siècle ? », *Le Recueil Ouvert* [En ligne], mis à jour le : 11/10/2017, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/277--le-plus-grand-ouvrage-dont-la-nature-humaine-soit-capable-qu-est-ce-qu-une-epopee-au-18e-siecle>.
- GASKILL Howard (dir.), *Ossian Revisited*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1991
- GASKILL Howard (dir.), *The Reception of Ossian in Europe*, London, Bloomsbury, « The Reception of British and Irish Authors in Europe », 2004
- GÉNÉTIOT Alain, *Le Classicisme*, Paris, PUF, « Quadriges », 2005
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Points essais », 2004
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points essai », 1982
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987
- GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (éds.), *Théorie des genres*, Paris, seuil, « Points essais », 1986

- GOYET Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée » n° 61, 2006
- HAAKONSSSEN Knud, OLDEN-JØRGENSEN Sebastian (dir.), *Ludvig Holberg (1684-1754): Learning and Literature in the Nordic Enlightenment*, Oxford-New York, Routledge, 2017
- HERMANN Jan, « Qu'est-ce que le topos narratif pour la SATOR ? Définition proposée par Jan Hermann », société d'Étude de la Topique Romanesque (SATOR), en ligne : <http://satorbase.org/index.php?do=outils#2.1> (consulté le 1^{er} avril 2018).
- HERSANT Marc, « Un patriarche en représentation : le *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de La Henriade* », *Revue Voltaire*, 11 (2011), p. 109-120
- HILSTEIN Erna, « Sebastian Petrycy. A Polish Renaissance Scholar », *The Polish Review*, 42, 1997, p. 77-94
- HIMMELSBACH Siegbert, *L'Épopée ou la « case vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, M. Niemeyer, 1988
- JOLLES André, *Formes simples*, trad. Antoine Marie Buguet, Seuil, « Poétique », 1971
- KLIMOWICZ Mieczysław, *Oświecenie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, « Wielka historia literatury polskiej », 2008
- KONONENKO Natalie, *Ukrainian Minstrels: and the blind shall sing*, Armonk, M. E. Sharpe, 1998
- KOŚCIOŁEK Jakub, « Kobziarze-bandurzyści w kulturze i historii narodu ukraińskiego », *Acta Neophilologica*, 14/1, 2012, pp. 203-209
- KOWALEWSKA Danuta, *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia*, Toruń, Wydawnictwo naukowe uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2009
- KREJČÍ Karel, *Heroikomika v básnictví Slovanů*, Praha, Nakladatelství Československé akademie věd, 1964
- KREMER Nathalie, « L'immobilité du récit. Quelques considérations sur la narration romanesque au 18^e siècle », en ligne sur l'Atelier de théorie littéraire du site Fabula : http://www.fabula.org/atelier.php?Immobilite_du_recit (mis en ligne le 15 novembre 2009)
- LA HARPE Jacqueline de, *L'abbé Laurent Bordelon et la lutte contre la superstition en France entre 1680 et 1750 in University of California publications in modern philology*, Berkeley, University of California press, 1950, vol. 26, pp. 123-224
- LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, « Traductologiques », 2014
- LAHOUATI Gérard (éd.), *Revue Voltaire. Voltaire, la Henriade et l'histoire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, n° 2, 2002
- LE ROY LADURIE Emmanuel, Berchtold Jacques, Sermain Jean-Paul (éd.), *L'événement climatique et ses représentations, XVIIe-XIXe siècle : histoire, littérature, musique et peinture*, Paris, Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2007
- LORIOU Claude, *La Beaumelle : un protestant cévenol entre Montesquieu et Voltaire*, Genève-Paris, Droz, 1978

- LOTH Roman (dir.), *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski, przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, Warszawa, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne Spółka Akcyjna, 2000
- MACK Ruth, *Literary Historicity: Literature and Historical Experience in Eighteenth-Century Britain*, Stanford, Stanford university press, 2009
- MADÉLÉNAT Daniel, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986
- MENANT Sylvain, *La chute d'Icare : la crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1983
- MENANT Sylvain, « La Henriade, une épopée baroque ? », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises. L'Épopée en vers dans la littérature française, du 16^e au 20^e siècle*, dir. Jean-Marie Roulin, n° 65, 2013
- MIŁOSZ Czesław, *The History of Polish Literature*, 2^e édition, Berkeley, University of California Press, 1983
- MINERVA Nadia, *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde. Les Aventures de Télémaque. Trois siècles d'enseignement du français*, I & II, n^{os} 30 et 31, 2003, en ligne : <https://journals.openedition.org/dhfles/1225> et
- MITCHELL Phillip M., *Johann Christoph Gottsched (1700-1766), Harbinger of German Classicism*, Columbia, Camden House, 1995
- MONTEIRO George, *The Presence of Camoes: Influences on the Literature of England, America, and Southern Africa*, Lexington, University Press of Kentucky, 1996
- MONTFAUCON DE VILLARS Nicolas de, *Le comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes*, Paris, Claude Barbin, 1670
- MORTIER Roland, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982
- MORTIER Roland, *Diderot en Allemagne*, Genève, Slatkine, 1986
- NÉDÉLEC Claudine, *Les États et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique » n° 51, 2004
- NISARD Charles, *Les Ennemis de Voltaire. L'abbé Desfontaines, Fréron, La Beaumelle*, Paris, Amyot, 1853
- NOILLE Christine, « La forme du texte : rhétorique et/ou interprétation », *Fabula-LbT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », février 2015 (§11) ; URL : <http://www.fabula.org/lht/14/noille.html> (page consultée le 1^{er} avril 2018)
- NORMAN Larry F., *The Shock of the Ancient*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2011
- NORMAN Larry F., « Classicisme et herméneutique : un paradoxe ? », *Fabula-LbT*, n° 14, « Pourquoi l'interprétation ? », février 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/14/norman.html>, page consultée le 8 avril 2018, §10
- PARKITNY Maciej, « O genezie "Myszeidy" Ignacego Krasickiego », *Pamiętnik Literacki*, 89/1, 1998, pp. 51-67

- PASCAL Jean-Noël, *Les successeurs de La Fontaine au siècle des Lumières*, New York, Peter Long Publishing, « Eighteenth century French intellectual history » (vol. 3), 1995 ;
- PAVEL Thomas, *L'Art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996
- PENNANECH Florian, RABAU Sophie, *Exercices de théorie littéraire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, « Les fondamentaux », 2016
- PHILIPPE Gilles, *Le français, dernière des langues. Histoire d'un procès littéraire*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 2010.
- POWER Henry, *Epic into novel: Henry Fielding, scriblerian satire, and the consumption of classical literature*, Oxford, Oxford university press, 2015
- PULLMAN Philip, *Daemon Voices. Essays on Storytelling*, Oxford, David Fickling Books, 2017
- RABAU Sophie, *Quinze (brèves) rencontre avec Homère*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 2012
- RAYNARD Sophie, *La seconde préciosité : floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002
- RIU Xavier, « La place du vraisemblable dans la littérature grecque », *Pallas*, 91 | 2013, pp. 49-60.
- ROBERTSON Ritchie, *Mock-epic poetry from Pope to Heine*, Oxford, Oxford university press, 2009
- ROSSEL Sven Hakon (éd.), *Ludvig Holberg: A European Writer. A Study in Influence and Reception*, Amsterdam, Rodopi, 1994
- SELLIER Philippe, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, « Champion classique. Essais », 2005
- SERMAIN Jean-Paul, « Le conte de fée classique et le Moyen Âge » in Peter Damian-Grint (dir.), *Medievalism and manière gothique in Enlightenment France*, Oxford, SVEC 2006:05, pp. 74 sqq.
- SCOTT William Clyde, *The Artistry of the Homeric simile*, Hanover (N.H.), Dartmouth College Press, 2009
- SIGU Véronique, *Médiévalisme et Lumières*, Oxford, SVEC, 2013
- SINKO Zofia, « Ignacy Krasicki tłumaczem Osjana », *Pamiętnik literacki*, 61/2, 1970, pp. 43-100
- SINKO Zofia, *Oświeceni wśród Pól Elizejskich: rozmowy zmarłych, recepcja, twórczość oryginalna*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Ossolineum, 1976
- SKRZYPEK Marian, « Jean-Baptiste Dubois. Un Français éclairé en Pologne et ses lecteurs sarmates » ; communication au colloque « Buffon et la Pologne » (Paris, Stacja Naukowa Polskiej Akademii Nauk, 2007), en ligne : http://www.academie-polonaise.org/images/stories/pliki/PDF/Roczniki_spec/buffon/skrzypek2.pdf.
- SOUILLER Didier, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988
- STAMBUL Léo, *Le Régent du Parnasse. Le pouvoir littéraire de Boileau*, Thèse de doctorat de littérature française dirigée par madame Sophie Houdard et soutenue le 18 novembre 2017 à la Sorbonne Nouvelle
- SUVIN Darko, *Metamorphoses of Science-Fiction*, New Haven-London, Yale university press, 1980

- TRAN-GERVAT Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, 13 | 2006, en ligne : mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 16 janvier 2014. URL : <http://narratologie.revues.org/372> ; DOI : 10.4000/narratologie.372.
- TUWIM Julian, *Czary i czarty polskie*, Warszawa, Czytelnik, 1960
- URBAŃCZYK Stanisław, « "Bogurodzica": problem czasu powstania i tła kulturowego », *Pamiętnik Literacki*, 69/1, 1978, pp. 35-70
- WASZEK Norbert, « Ossian et Hume : deux références écossaises dans le Traité sur l'origine de la langue », *Revue germanique internationale* [En ligne], 20 | 2003, mis en ligne le 07 juillet 2011, consulté le 12 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/975> ; DOI : 10.4000/rgi.975
- WATT Ian, *The Rise of the Novel*, Chatto and Windus, London, 1957
- WOŁOSZYŃSKI Ryszard W., *Polska w opiniach Francuzów XVIII. wieku. Rulbiere i jego współczesni*, Warszawa, PWN, 1964
- ZUBER Roger, *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995

2.2. Histoire, philosophie et sciences humaines

- BEAUREPAIRE Pierre-Yves, *Le Mythe de l'Europe française au XVIII^e siècle*, Paris, Autrement, « Mémoires/histoires » n° 130, 2007
- BRAUDEL Fernand, *Civilisation matérielle et capitalisme : XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, « Destins du monde », 1967
- FORYCKI Maciej, *Anarchia polska w myśli Oświecenia : francuski obraz Rzeczypospolitej szlacheckiej u progu czasów stanisławowskich*, Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2004
- GREENBLATT Stephen, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1983
- HARLEY David, « Historians as Demonologists: The Myth of the Midwife-witch », *Social History of Medicine*, vol. 3, no. 1, April 1990, p. 1-26
- HAUDRÈRE Philippe, *Les Compagnies des Indes orientales*, Paris, Desjonquères, « Outremer », 2006
- JAMES Lawrence, *Raj: The Making and Unmaking of British India*, London, Little Brown, 1997
- KEAY John, *The Honourable Company: A History of the British East India Company*, London, HarperCollins, 2010
- KLANICZAY Gábor, « Decline of Witches and Rise of Vampires in 18th Century Habsburg Monarchy », *Ethnologia Europaea*, n° 17, 1987, pp. 165-180
- KRABBE Ludvig, *Histoire de Danemark, des origines jusqu'à 1945*, Copenhagen, E. Munksgaard/Paris, C. Klincksieck, 1950
- LANDES David S., *L'Heure qu'il est. Les horloges, la mesure du temps et la formation du monde moderne*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat et Louis Évrard, Paris, Les Belles Lettres, « Histoire », 2017

- LALVANI Kartar, *The Making of India: The Untold Story of British Enterprise*, London, Bloomsbury Continuum, 2016
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962
- MÉZES Ádám, *Insecure boundaries. Medical experts and the returning dead on the Southern Habsburg borderland*, mémoire présenté au département d'histoire de la Central European University, Budapest, 2013
- POUIVET Roger, *Qu'est-ce que croire ?*, Paris, Vrin, « Chemins philosophiques », 2003
- POUIVET Roger, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Paris, Vrin, « Chemins philosophiques », 2007
- POUIVET Roger, *L'Ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999
- SABATIER Gérard, « La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 » in Olivier Chaline, François-Joseph Ruggiu (dir.), *Louis XIV et la construction de l'État royal (1661-1672). Histoire, économie et société*, 19/4, 2000, pp. 527-560
- SCHNAKENBOURG Eric, MAILLEFER Jean-Marie, *La Scandinavie à l'époque moderne (fin 15^e-début 19^e siècle)*, Paris, Belin, « Sup », 2010
- SEARLE John R., « A Taxonomy of Illocutionary Acts » in K. Günderson (éd.), *Minnesota studies in the philosophy of science. Language, mind, and knowledge*, vol. 7, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975, pp. 344-369
- SEARLE John R., « The Logical Status of Fictional Discourse » in *New Literary History. On Narrative and Narratives*, vol. 6, No. 2, winter 1975, pp. 320-321
- THAROOR Sashi, *An Era of Darkness: the British Empire in India*, New Dehli, Aleph Book Company, 2016
- WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. Isabelle Kalinowski, Paris, Flammarion, « Champs », 2000
- WEITZ Morris, « Le rôle de la théorie en esthétique », *Philosophie analytique et esthétique*, trad. D. Lories, Paris, Klincksieck, 1988, pp. 33-34

3. MUSIQUE ET BEAUX-ARTS

- BARTHÉLÉMY Sophie et al., *Semper Polonia : l'art en Pologne des Lumières au Romantisme*, Paris, Somogy, 2004
- BOHLMAN Philip V., *Song Loves the Masses: Herder on Music and Nationalism*, Oakland, University of California press, 2017
- BUNTING Edward, *General Collection of the Ancient Irish Music*, Dublin, W. Power and Co, 1796
- BUNTING Edward, « Preface », *The Ancient Music of Ireland*, Dublin, Hodges and Smith, 1840
- CLARK Nora Joan, *The Story of the Irish Harp: Its History and Influence*, North Creek Press, 2003
- COUPERIN François, *Les Nations*, Paris, Boivin, 1726
- HALETT Mark, Riding Christine (dir.), *William Hogarth*, Hazan-Musée du Louvre, 2006

HIRSCHFELD Christian Cajus Lorenz, *Théorie de l'art des jardins*, trad. Federico Salvemini da Castiglione, Leipzig, héritiers Weidmann et Reich, 1779, 5 t.

LINLEY Thomas, *The Posthumous Vocal Works of Mr. Linley and Mr. T. Linley, Consisting of songs, Duets, Cantatas, Madrigals and Glee's*, London, Preston, [1800?], 2 t.

SCHEIBE Adolf, *Christischer Musikus*, Hamburg, 1738, 2 t.

4. USUELS ET OUVRAGES ENCYCLOPÉDIQUES

Dictionnaire de l'Académie française (1694 : 1^{ère} édition ; 1762 : 4^e édition ; 1798 : 5^e édition) : édition en ligne par l'ATILF : <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/onelook.htm>.

Dictionnaire universel raisonné de justice naturelle et civile, Yverdon, Felice, 1777, t. VII

Ordbog over danske ordsprog. Dictionnaire des proverbes danois, traduits en français, Copenhague, Ludolphe-Henri Lillie, 1757

Supplément à l'Encyclopédie, Amsterdam, Rey, 1776

BRUHN Wolfgang, Cottaz Maurice, *Encyclopédie du costume*, Nouvelles Editions Latines, « Morancé », 1990

BUFFON George-Louis leclerc de, *Histoire naturelle générale et particulière, avec la description du cabinet du Roi*, Paris, Imprimerie Royale, 1749-1788

CHAMEREAU Nicolas, *Nyt Dansk-Fransk og Latinsk Lexicon... eller Dictionnaire nouveau Danois François Latin*, København, Albrecht Edelberg, 1744

CHMIELOWSKI Benedykt, *Nowe Ateny albo akademja wszelkiej sejmiej petna*, 1745-1756 [t. I : Lwów, Paweł Golczewski, 1746 ; t. II-IV : Lwów, Drukarna JKMcI Coll[egii] Leop[olensis] Soc[ietatis] Jesu, 1746-1756]

Denis DIDEROT, Jean LE ROND D'ALEMBERT (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, éd. Robert Morissey, Paris, 1751-1772, en ligne : <https://encyclopedia.uchicago.edu>.

FROMILHAGUE Catherine, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2007

HAGERUP Mathias, *Principes généraux de la langue danoise, avec un abrégé des curiosités de la ville de Copenhague et des environs de cette capitale*, Copenhague-Leipsig, Proft & Storch, 1797

PHILIPON DE LA MADELAINE Louis, *Dictionnaire portatif des poètes morts depuis 1050 jusqu'à 1804*, Paris, Capelle et Renand, 1805

TALON-HUGON Carole, *Les Théoriciens de l'art*, Paris, PUF, 2017

TROTZ Michał Abraham, *Nowy dykcyonarz, to iest mównik polsko-niemiecko-francuski. Nouveau dictionnaire françois, allemand et polonois*, Leipzig, Jean Frédéric Gleditsch, 1764, t. III

WOLFF Ernst, *En dansk og engelsk ordbog*, London, Frys, Couchman and Collier, 1779

Index

- ACHILLE 38, 47, 61, 65, 182-184, 258, 289, 322, 453, 456, 463, 464, 478, 488, 491, 492, 506, 507, 516, 537, 544, 546, 547, 556, 596
- ADALBERT, **saint** 127-130
- ADAMASTOR 68, 69, 72
- ADDISON, **Joseph** 11, 50, 76, 97, 186, 297, 409, 410, 423, 563-565, 567, 573, 577
- AGAMEMNON 38, 47, 65, 183, 346, 478, 507, 544
- ALCIBIADE 463, 464
- ALCINE 604
- ALCINOÛS 177
- ALEXANDRE 61, 148-150, 368, 464, 501
- AMIOT **Joseph-Marie** 653
- ANACRÉON 82
- ANCHISE 134, 351, 352, 677
- ANGLIVIEL DE LA BEAUMELLE, **Laurent** 9, 18, 20, 25, 26, 28, 42, 193, 205-208, 233, 237, 238, 295, 297, 299-301, 303, 304, 306, 313, 316, 338, 352, 538, 583-595, 689-691, 698, 702, 706-708, 714, 715
- ARIEL 694, 695
- ARISTE *cf.* LAMOIGNON, Guillaume de
- ARIOSTO, **Ludovico** 43, 62, 131, 134, 144, 171, 176, 187, 337, 426, 608, 712
- ARISTARQUE 398, 494
- ARISTONOÛS 165
- ARISTOPHANE 220, 518, 643
- ARISTOTE 1, 4, 9-11, 16, 17, 19, 21, 24, 25, 30, 43, 92, 106, 117-119, 143, 145-149, 154, 184, 187, 225, 227, 238, 239, 241, 248-252, 257, 260, 266-268, 278, 279, 315, 317, 324, 340, 341, 390, 451-453, 456, 459, 460, 462-466, 468, 470-473, 475, 476, 478, 482-484, 488, 491, 493, 513, 517, 518, 524, 530, 545-552, 557, 560, 590, 622-624, 626, 634, 652, 658, 663, 664, 679, 691, 703, 713
- ARMIDE 70, 427, 560, 604, 630, 631
- ARRIVÉ, **Michel** 249
- ASTRÉE 147, 337, 404, 638, 639
- AUBIGNAC, **François Hédelin d'** 664, 665
- BAKCIORELLI **Marcello** 444
- BARBAZAN, **Étienne** 148-151
- BARTHES **Roland** 39, 175, 390, 391, 414, 500
- BATTEUX, **Charles** 1, 7, 8, 18-20, 23, 25, 27-29, 36, 37, 41, 42, 45, 51, 56, 62, 91, 92, 103, 137, 149, 161, 166, 170, 173, 182, 185, 194, 200, 201, 203, 207-211, 213-219, 226, 227, 238, 240, 241, 244, 247, 248, 250, 252, 254, 257-278, 283, 285, 286, 295-297, 299-306, 315, 322, 331, 337, 345, 347-354, 357, 358,

- 366, 369-385, 390, 392, 394, 395, 397, 400, 402, 414, 415, 424, 428-433, 439, 440, 442, 446, 454, 457, 462-471, 473-478, 480, 483, 485, 487-489, 491, 493, 494, 501, 508, 513-520, 522, 523, 538, 541-546, 548-559, 569, 570, 578-584, 587, 589, 594, 595, 613-618, 621, 623, 636, 652, 653, 655-658, 663-667, 669, 673-675, 701-703, 706-710, 714-716
- BAYARD Pierre** 172-174, 211, 306, 557
- BEAUREPAIRE Pierre-Yves** 420
- BECK Roger** 431
- BEETHOVEN Ludwig van** 328
- BELINDA**, *cf.* FERMOR, Arabella
- BENVENISTE Émile** 248-250
- BERCHTOLD Jacques** 17, 671, 672, 677
- BERKELEY George** 128
- BERNACKI Ludwik** 122, 392, 524, 525
- BILLETER Jean-François** 615, 653
- BLACKWELL, Thomas** 5, 6, 17, 21, 24, 97-107, 109, 111-113, 137, 206, 339, 351, 354-358, 362, 370, 372, 383, 385, 454-456, 505, 550, 556, 566, 619-622, 625, 627, 632, 637, 639, 651
- BLAIR, Hugh** 108-116, 118, 125, 129, 138, 149, 150
- BLAKE William** 563, 578
- BOHOMOLEC, Franciszek** 23
- BOHOMOLEC, Jan** 601-604
- BOIARDO Matteo Maria** 134
- BOILEAU-DESPRÉAUX Nicolas** 8, 11, 14, 22, 25, 51, 96, 100, 110, 144, 151, 179, 187, 190, 196, 210-216, 218, 219, 226-229, 233, 242, 254, 255, 263-265, 268, 271, 278, 294, 297, 322, 331, 369, 387-391, 404, 413, 426-430, 453, 486, 519-522, 532, 545, 553, 555-557, 560, 561, 576, 579, 582, 625, 629, 630, 633, 640, 652, 661
- BOLESŁAW CHROBRY** 128
- BORDELON, Laurent** 605, 606
- BOSWELL James** 120-121
- BOTTÉRO Jean** 262
- BOUCHAUD Matthieu-Antoine** 253
- BOUDHORS Charles-Henri** 25, 151, 263, 388
- BOUHOURS Dominique** 354, 383
- BOUTET Dominique** 139, 144
- BRAUDEL Fernand** 78
- BROOKS Peter** 613
- BROWNE George** 531
- BRUHN Wolfgang** 418
- BUFFON George-Louis LECLERC** 522, 657
- BUNTING Edward** 114
- BURGESS Jonathan** 253
- BURKE Edmund** 687
- BURRHUS** 237
- CALLIOPE** 389, 417-419, 717
- CALVIN Jean** 677
- CALVINO Italo** 74, 422, 423
- CALYPSO** 152, 275
- CAMÕES, Luís Vaz de** 18, 19, 28, 42, 45, 46, 48, 59-74, 76-88, 185, 187, 431, 486, 487, 635
- CAROLINE D'ANSBACH** 536

- CARRIÈRE Jean-Claude** 317
- CARYLL, John** 311, 407, 408, 414, 503, 530, 531, 702
- CASTELNAU DE MURAT Henriette-Julie** 573
- CASTELVETRO Lodovico** 17, 226
- CATULLE** 679
- Caumartin 400, 401, 406, 415, 487
- CAYLUS Marthe-Marguerite de** 11, 27, 53, 291, 294, 446
- CAZIN Paul** 21, 121, 122, 126, 231, 336, 521, 709
- CERVANTES Miguel de** 312, 536
- CHAMEREAU Nicolas** 313, 394, 643, 644, 675
- CHARTIER Roger** 37
- CHEVREL Yves** 39
- CHARYBDE** 177, 178, 253, 473
- CHMIELOWSKI, Benedykt** 607
- CHRYSIPPE** 515
- CIBBER, Colley** 281
- CHARLES Michel** 20, 28, 29, 58, 118, 285, 286, 346, 353, 354, 358, 364, 383, 665
- CHRYSOSTOME** 82
- CICÉRON** 61, 163, 167, 224, 429, 522
- CLARK Nora Joan** 114
- CLÉOPÂTRE** 147
- CLÉOPHON** 623
- CONDILLAC Étienne Bonnot de** 212, 476
- CONOLAN** 114
- CORELLI Arcangelo** 114
- CORNEILLE, Pierre** 26, 425, 464, 493, 518
- COUPERIN FRANÇOIS** 49, 50
- DACIER, André** 10, 19, 139, 260, 303, 402, 470-473, 478, 479, 504, 523, 569
- DACIER, Anne** 10, 12, 18, 38-41, 95-97, 99-101, 104, 107, 111, 122, 137, 147, 151, 154-157, 160, 199, 206, 239-241, 243, 351, 366, 505-508, 513, 515, 526, 550, 570, 571, 615
- DANDREY Patrick** 365
- DANTE, Alighieri** 6, 130, 131, 709
- DĄBROWSKI Roman** 21, 232, 321, 329, 608, 711
- DARNTON Robert** 428
- DENNIS John** 13, 189, 190, 193, 411, 532
- DENYS D'HALICARNASSE** 285, 286, 432, 707
- DIONNE Ugo** 284
- DMOCHOWSKI Franciszek Xawery** 23, 55-58, 83, 122, 170, 231, 252-257, 278, 323, 328, 392, 420, 423, 440-443, 446, 525, 545, 555-562, 569, 581, 606, 624, 625, 634, 660, 687
- Dorothea STATSMØE** 14, 307, 308, 312, 315, 317, 318, 495
- DOŚWIADCZYŃSKI Mikołaj** 22, 172, 604, 607
- DU MARSAIS, César Chesneau** 662, 678, 686
- DUBOIS DE JANCIGNY, Jean-Baptiste** 22, 338, 417, 438, 439, 527, 528, 709
- DUPERRON DE CASTERA Louis-Adrien** 65, 67, 70-73, 77, 81, 85, 86, 88
- ECO, Umberto** 3, 4, 575, 672
- ELIZABETH I^e** 433, 689, 690
- ELPÉNOR** 177

- ÉNÉE 61, 67, 91, 182, 183, 228, 252, 266, 267, 273, 308, 312, 385, 433, 486, 487, 516, 541, 548, 561, 655, 656, 664, 672, 675, 677, 678, 681, 693, 698, 717, 718
- ENNIUS 151, 398
- ESCOLA Marc 27, 507, 509
- ESMEIN-SARRAZIN Camille 139, 144, 151
- EUMOLPE 429-431
- FANSHAWE, George 59, 60, 65, 69, 86, 431
- FAVRHOLDT Magnus 13, 399, 434, 712
- FÉNELON, François 28, 43, 46, 144, 152, 153, 155-158, 160-167, 171, 275, 427, 439, 671, 672, 704
- FERMOR, Arabella 233, 235, 287, 289-294, 311, 481, 531, 533-535, 574-577, 636, 637, 652, 674, 692-695, 711
- FIELDING Henry 2, 5, 28, 140, 144-147, 152, 159, 170, 178, 238, 239, 242, 276, 711
- FONTENELLE, Bernard le Bouyer de 454, 507, 511, 513, 523
- FORESTIER Georges 26
- FORYCKI Maciej 21
- FRANTZ Pierre 2
- GALMICHE, Xavier 711, 712
- GAMA Vasco de 63, 67, 69, 70, 72, 74, 76, 80
- GARNCARZYK Dimitri 20, 22, 140, 224, 300, 417
- GARTH Samuel 188, 189, 576
- GÉNÉTIOT Alain 8, 9, 348, 415, 462, 542, 702
- GIRARDIN Stanislas de 332-334
- GIRAUD, Claude-Marie 185, 600, 601, 608
- GODEFROY DE BOUILLON 47, 91, 279, 553, 554
- GOETHE Johann Wolfgang von 375, 376, 715
- GOLIŃSKI Zbigniew 521
- GOTTSCHED Johann Christoph 15, 16, 24, 137
- GOYET Florence 6, 26, 706, 707
- GRESSET, Jean-Baptiste 185, 187
- GRYZANDER 525
- GRYZOMIR 135, 231, 329, 439, 525, 596-601, 604, 608, 697, 710
- HATTO VON MAINZ 135
- HECTOR 546, 547, 549, 551, 552, 556
- HENRI III 194, 295, 689
- HENRI IV 17, 76, 172, 173, 193, 194, 216, 266, 296, 298, 301, 305, 306, 334, 340, 400, 401, 428, 430, 433, 446, 483, 487, 488, 537-539, 578, 580, 582, 586-596, 604, 635, 636, 684, 686-691, 699, 701, 705, 714
- HERMANN Jan 200, 202, 206, 208, 213, 246, 275, 614, 671
- HITCHCOCK Alfred 669
- HOGARTH, William 637, 658
- HOLBERG, Ludvig 8, 13-16, 43, 52-54, 144, 161-163, 171, 172, 174, 176-179, 187, 190-193, 196, 235, 236, 244, 286, 306, 308-312, 314-316, 318, 321, 323, 327, 333, 338-340, 348, 358, 360-362, 364-368, 370, 392-399, 414, 415, 420, 434-438, 440, 442, 446, 456, 494-496, 498, 499, 501, 503, 505, 530, 535, 536, 539, 618, 640-645, 648, 651,

- 652, 674, 676, 677, 679-684, 686, 697, 702,
705, 709, 712, 713, 716, 718
- HÖLDERLIN, Friedrich** 716
- HOMÈRE** 2, 3, 5, 6, 10-12, 18, 20, 28, 36-42,
47, 48, 50-52, 56, 57, 60, 64, 67, 89, 92,
95-103, 105-107, 109-113, 115, 117-123,
125-127, 129, 131, 133, 135, 137, 145-147,
151, 153-158, 160, 163, 172, 174-177, 179,
182, 184, 187, 192, 200-202, 205, 206, 209,
211, 213, 215, 216, 221, 226, 227, 239-242,
249, 253-255, 257-259, 265, 267, 275, 281,
283, 284, 290, 313, 314, 322, 323, 339, 347,
351, 352, 355, 356, 358-360, 363, 366, 375,
380, 390, 394, 411, 431, 433, 439-441, 443,
451-453, 455, 456, 471-474, 478-480, 484,
486, 487, 493, 494, 505-508, 511-513, 515,
517, 524, 532, 543, 544, 554, 556, 571, 589,
601, 614, 616, 619, 621, 624, 626, 627, 641,
648, 649, 661, 663, 664, 667, 670, 671, 710,
715, 716
- HORACE** 9, 11, 19, 21, 55, 82, 103, 121, 129,
130, 140, 168, 222-225, 238, 239, 248,
252-255, 257, 270, 278, 279, 296, 298, 316,
324, 357, 380, 387, 390, 397, 398, 431,
477-479, 497, 515, 527, 528, 568, 569, 592,
626, 658, 661, 662, 668, 706
- HUME, David** 113, 137, 212, 261, 475, 476,
489-494
- JABŁONOWSKI Jan Stanisław** 164, 166
- JOHNSON Samuel** 115, 119-121, 407-411, 421,
482, 531-533, 535, 539, 573
- JUNON** 256, 266, 269, 270, 289, 313, 340, 511,
560, 563, 564, 568, 569, 655, 664, 693
- JUPITER** 280, 355, 511, 544, 555, 563, 564,
568, 625, 633, 656, 657, 674
- JUSTESEN Just** 14, 191, 494, 530, 536, 643,
646
- JUVÉNAL** 177, 178, 396-398, 415, 419, 679
- KADŁUBEK Wincenty** 499-503, 524, 525, 539,
695, 696, 698
- KLIM Niels** 162, 171, 172, 174, 175, 316
- KLIMOWICZ Mieczysław** 21, 23
- KOWALEWSKA Danuta** 597, 604
- KRASICKI, Ignacy** 8, 21-24, 43, 47, 54, 60, 72,
79-81, 87-92, 108, 111, 117, 121-132,
134-136, 144, 149, 164-172, 186, 187, 194,
196, 222, 224, 231, 237, 241, 242, 244, 272,
283, 284, 286, 321-330, 333-336, 338, 339,
341, 348, 370-376, 385, 392, 401, 420, 421,
423, 432, 433, 440-446, 455, 483-486, 489,
490, 499-503, 508, 518-521, 523-525,
527-530, 538, 539, 545, 563, 596, 597, 600,
601, 604-609, 616, 618, 623, 624, 628-634,
652, 661-663, 674, 695, 696, 698, 702, 703,
705, 708-713, 716, 718
- KREJČÍ, Karel** 22, 709, 712
- LA FONTAINE, Jean de** 302, 403, 506, 507,
509-511, 514, 519-521, 524, 525, 529, 629,
709
- LE BOSSU, René** 4, 9-11, 16-19, 29, 30, 43,
104, 118, 142, 177, 178, 181-188, 194-196,
203, 209, 245-248, 250-253, 257, 258, 260,
265-267, 271, 273-276, 278, 279, 285, 290,
299, 302, 304, 313, 315, 452, 453, 455, 457,
479, 505, 507, 508, 513, 515-517, 521, 523,
524, 615, 616, 659, 660

- LAMOIGNON Guillaume de** 190, 229, 263, 271, 272, 291, 311, 312, 710
- LEGRAND D'AUSSY Jean-Baptiste** 148
- LHÉRITIER DE VILLANDON Marie-Jeanne** 97
- LUCIEN DE SAMOSATE** 111, 162, 498, 499
- MACPHERSON, James** 100, 101, 107-122, 125, 131, 135, 137, 138, 704, 716
- MAKSIMOVIĆ, Mihailo** 633
- MARMONTEL, Jean-François** 28, 108, 335, 446, 688, 716
- MÉNAGE Gilles** 199-203, 208, 246, 256, 336
- MENANT, Sylvain** 2, 24-25, 52, 296
- MICKLE, William Justus** 68, 69, 73-79, 81, 85, 88, 91
- MIKKELSEN, Hans** 14, 190, 191, 236, 237, 309, 314, 316, 324, 394-396, 399, 494-496, 498, 499, 502, 643, 645, 646, 649, 680, 714
- MILTON, John** 2, 6, 7, 18, 45, 46, 48, 50-57, 70, 72, 77, 89-92, 110, 159, 172, 179, 186, 187, 268, 269, 274, 297, 302-304, 306, 339, 382, 422, 423, 426, 427, 443, 445, 554, 561-563, 568, 573, 588, 589, 595, 631, 632
- MINASOWICZ Józef Epifani** 165
- MONTESQUIEU Charles de Secondat de** 7, 18, 20, 24, 35, 36, 42, 176, 710, 711
- MONTFAUCON DE VILLARS Nicolas de** 572-575
- MOZART Wolfgang Amadeus** 114, 115, 718
- NARUSZEWICZ, Adam Stanisław** 81-83, 222-224, 500, 501
- NÉDÉLEC, Claudine** 10, 27, 219, 227-229, 390, 709
- NORMAN Larry F.** 41, 100, 508
- ORPHÉE** 82, 106, 358, 619
- OSSIAN** 42, 95, 97, 99-101, 103, 105, 107-129, 131, 133, 135, 137, 138, 150, 384, 487
- OVIDE** 235-237, 312, 490, 534, 575, 583, 585, 604, 626, 635, 636, 641, 643, 652
- OZELL, John** 188, 189
- PAARS Peder** 8, 13-16, 23, 27, 178, 187, 190-193, 204, 208, 225, 233, 235, 236, 283, 306-318, 324, 325, 348, 365, 392-395, 398, 399, 414, 415, 423, 434-438, 442, 445, 446, 494-499, 530, 535, 536, 614, 639-641, 645, 647-651, 674-684, 693, 698, 701, 710, 712
- PASCAL, Blaise**
- PASCAL, Jean-Noël** 551
- PÉTRONE** 431
- PONIATOWSKI Stanisław-August** 21, 538
- POPE, Alexander** 1, 2, 5, 8, 10-13, 15, 17, 19, 21, 25, 27, 43, 48, 52-55, 57, 81, 120, 140, 176, 178, 179, 185, 187-189, 195, 203, 217, 222, 226, 230, 233, 235, 242, 244-247, 260, 274, 278-281, 284, 286, 288-294, 300, 302, 309-312, 315, 318, 321, 325, 327, 331, 338-340, 348, 360, 369, 392-394, 406-415, 422, 429, 446, 447, 451-457, 461, 480-482, 502, 503, 523, 524, 530-535, 539, 544, 554, 568-577, 616, 618, 624, 629, 636, 648, 652, 670, 671, 674, 692, 695, 697, 698, 705, 708-711, 713, 716, 718
- POPIEL** 22, 135, 136, 320, 321, 326, 327, 339, 529, 608, 674, 695, 696
- POTOCKI, Ignacy** 419-421
- POTOCKI, Wacław** 187, 439, 441

- PRIVAT DE FONTANILLES, ?** 185, 187, 690
- PULLMAN, Philip** 347, 349, 354, 380, 381, 389, 562, 578, 617, 658, 668
- RABAU, Sophie** 20, 40, 212, 507, 511
- RAJIĆ, Jovan** 607, 633
- RAMSAY, Allan** 292
- RAPIN, René** 468, 542-545
- RAYNARD Sophie** 97, 574, 644
- REEVE, Clara** 139-142, 144, 147, 148, 500
- Richardson, Samuel 97, 170
- RACINE Louis** 237, 304, 305, 323, 328, 346, 347, 350, 351, 354, 389, 403, 404, 424, 425, 518, 617, 659
- ROBERTSON, Ritchie** 17, 24, 25, 179, 230, 445, 446, 710, 711
- ROGER Philippe** 2, 7, 18, 25
- ROGERS Pat** 290
- ROLAND** 131-135, 138, 706
- ROSTGAARD, Frederik** 434
- SABATIER DE CASTRES Antoine** 97, 116
- SABATIER Gérard** 97, 116
- SALLIER Claude** 3, 179, 219, 220-225, 232, 237, 242, 255, 649, 670
- SARBIEWSKI, Maciej Kazimierz** 128-131, 440-441
- SCARRON, Paul** 133-134, 179, 226, 243
- SCHEIBE, Johann Adolf** 16, 310, 436
- SEARLE, John R.** 257, 276, 300, 479-480, 545, 553, 560, 564
- SELLIER, Philippe** 302, 451, 505, 543, 554, 572-575, 577, 609, 624-626, 651
- SERMAIN, Jean-Paul** 97, 672
- SKRZYPEK, Marian** 419
- ŚNIADECKI, Jan** 121, 123, 126, 697
- SOUILLER, Didier** 297
- STUBBES, George** 158-159
- SUVIN, Darko** 651
- TALBOT Catherine** 539
- TASSO, Torquato** 18, 19, 36, 37, 42, 45-48, 51, 56, 57, 59, 61, 62, 70, 77, 78, 96, 131, 137, 186, 339, 427, 431, 433, 443, 486, 487, 553, 554, 560-562, 568, 631, 632
- TASSONI, Alessandro** 19, 186-189, 226, 230, 242, 429
- TAYLOR-TERLECKA Nina** 123
- TÉLÉMAQUE** 28, 43, 139, 141, 143-145, 147, 149, 151-169, 171, 173, 175, 177, 179, 275, 355, 427, 460, 466, 587, 671, 704
- TEMORA** 115-117, 119
- TÉRENCE** 96, 192, 518
- TERRASSON Jean** 154-157
- THALESTRIS** 710
- TODOROV Tzvetan** 9, 146, 203, 207, 226, 247, 262, 375
- TOLKIEN John Ronald** 516
- TRAN-GERVAT Yen-Mai** 22, 39, 218, 417
- TRISSIN** 61, 62
- TROTZ, Micham Abraham** 54, 124, 125, 128, 131, 136, 166, 168, 323, 328, 596, 625
- TURNUS** 501, 688
- TWARDOWSKI Samuel** 420
- UMBRIEL** 533, 576

- USTRZYCKI Wicenty** 185, 187, 439, 441
- VALINCOUR, Jean Baptiste de** 266
- VAUCANSON, Jacques de** 4, 5
- VEYNE Paul** 234, 289, 336, 340, 351, 664, 718
- VIDA Girolamo** 11, 19, 242, 439, 441
- VIGÉE-LEBRUN Élisabeth** 538, 717
- VIRGILE** 2, 3, 6, 9, 18, 20, 24, 28, 36, 37, 42, 47, 48, 50-52, 56, 57, 61, 62, 64, 66, 67, 69, 81, 82, 89, 92, 96, 101, 117, 133, 134, 137, 151, 153, 163, 187, 192, 200-203, 209-216, 218, 223, 225, 230, 233-235, 238, 255-259, 261, 267, 270, 273, 274, 289, 290, 299, 313, 334-336, 339, 340, 347, 351, 352, 360, 363, 364, 367, 369, 384, 390, 394, 402, 422, 431, 433, 443, 445, 454, 486, 487, 517, 543, 573, 589, 614, 616, 617-618, 626, 664, 667, 669-671, 673-678, 680, 681, 689, 695, 701, 710, 716-718
- VIVALDI Antonio** 114
- VOLTAIRE** 8, 16-18, 20, 21, 23-26, 28, 36, 37, 43, 45-51, 56, 57, 59-73, 76-78, 86-92, 122, 126, 144, 159-163, 171-174, 176, 179, 185, 187, 193-195, 205, 206, 215-217, 219, 233, 237, 238, 243, 244, 286, 295-306, 313, 321, 322, 324, 325, 338-340, 348, 367-370, 375, 376, 383, 392, 393, 395, 399-406, 414, 415, 418, 422-433, 441, 442, 445-447, 467, 483, 485-489, 493, 503, 529, 536-539, 562, 567, 571, 577-585, 589-595, 618, 626-628, 634, 635, 652, 672, 674, 684, 686-689, 691, 697, 699, 701-703, 705, 708, 710, 711, 714-716, 718
- WALPOLE Horace** 140, 144, 148
- WARBURTON William** 222, 223, 392, 413, 530, 576, 577, 601
- WEBER Max** 74
- WEITZ Morris** 106
- WENTWORTH Dillion** 11, 58
- WIELAND, Christoph Martin** 499, 711
- WOLFF Ernst** 643, 644
- WOŁOSZYŃSKI Ryszard W.** 417
- XANTHE** 506, 596
- XENOFON** 83
- XÉNOPHANE** 550, 551, 560
- YOUNG Edward** 57, 331, 715
- ZUBER, Roger** 58

Table générale

INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
1. UN CONSTAT DES CONTEMPORAINS : LA CRISE DE L'ÉPOPÉE	3
1.1. Le constat de Scriblerus : une narrativité épique dégradée	3
1.2. Héroïsme moderne et travail épique	5
2. UN CORPUS : DES ÉPOPÉES CLASSIQUES AU 18 ^E SIÈCLE	8
2.1. Un paradigme : Despréaux et ses contemporains	9
2.2. <i>The Rape of the Lock</i> (1714) : Pope contre Scriblerus	10
2.3. Ludvig Holberg et <i>Peder Paars</i> (1720) : <i>de nihilo scribendo</i>	13
2.4. Voltaire et la <i>Henriade</i> (1728)	16
2.5. Deux critiques de Voltaire : Charles Batteux et Laurent Angliviel de La Beaumelle	18
2.6. Ignacy Krasicki, <i>Myszeidos pieśni X</i> (1775)	21
3. UNE PROBLÉMATIQUE : RECONSTRUIRE LA LISIBILITÉ CLASSIQUE DE L'ÉPOPÉE	24
3.1. Le triomphe de la mécanique ?	24
3.2. De la forme au sens : la lisibilité classique de l'épopée	25
4. UN PLAN : SUR LES PAS DE LA MUSE GÉOMÈTRE	28
PREMIÈRE PARTIE • DANS LA BIBLIOTHÈQUE ÉPIQUE DU 18^E SIÈCLE	35
CHAPITRE PREMIER	45
1. LE CONCERT ÉPIQUE DES NATIONS	49
1.1. Après Milton, moi (Voltaire)	50
1.2. Les épiques anglais chez Holberg	52

1.3.	Les poètes anglais chez Krasicki	54
1.4.	Circulation des textes, formation du goût (Dmochowski, 1788)	55
2.	CAMÕES, SA VIE, SON ŒUVRE :	
	À QUOI RESSEMBLE UN POÈTE ÉPIQUE MODERNE ? (VOLTAIRE, 1742)	59
2.1.	La source de Voltaire : la traduction anglaise de Fanshawe (1655)	59
2.2.	Un portrait de condition : le premier poète épique moderne	61
2.3.	Critique et poétique : beautés et défauts des <i>Lusiades</i>	65
3.	LE MERVEILLEUX DES LUSIADES : UN SYMPTÔME...	68
3.1.	Une belle fiction : Adamastor (Mickle vs. Voltaire)	68
3.2.	Une allégorie problématique : l'île de Vénus (Voltaire vs. Duperron de Castera)	70
4.	LES LUSIADES, OU L'ÉPOPÉE DES VERTUS COLONIALES (WILLIAM JULIUS MICKLE, 1776)	74
5.	LA RÉCEPTION POLONAISE DES LUSIADES	79
5.1.	Camões en généalogie (Krasicki)	79
5.2.	Épopée moderne et conscience historique (Przybylski, 1790)	81
6.	TRADUIRE LES DEUX PREMIÈRES OCTAVES DES LUSIADES	83
6.1.	Mickle	85
6.2.	Duperron de Castera	85
6.3.	Voltaire (d'après Fanshawe)	86
6.4.	Variations polonaises	87
7.	L'INTÉRÊT DE L'ÉPOPÉE ET SA FORME	89
 CHAPITRE 2 : HOMÈRE, OSSIAN ET LES <i>DUMY</i>		95
1.	LE SAVOIR D'HOMÈRE (BLACKWELL)	101
2.	UN CHANTRE DE LA GUERRE : OSSIAN ET LES RÈGLES DE L'ÉPOPÉE	107
2.1.	Hugh Blair entre folklorisme romantique et technologie classique (1760)	108
2.2.	Macpherson et l'élaboration de <i>Temora</i> (1763)	115
2.3.	Les voyages d'Ossian (Le Tourneur, 1777 ; Krasicki, c. 1793-1795)	121
3.	DUMY : DES CHANTS MILITAIRES DE LA FERMETÉ DANS LES DANGERS	123
3.1.	Des <i>dumy</i> écossaises comme prototype de l'épopée	125

Table générale	747
3.2. Antiquités poétiques polonaises : saint Adalbert et Bogurodzica	127
3.3. Recomposer la Chanson de Roland : poétique de l'oralité forgée (Bibliothèque universelle des romans, 1777)	131
3.4. Vers la pratique : la duma des troupes de Serowind	135
4. LIRE L'ÉPOPÉE MÉDIÉVALE AU 18 ^E SIÈCLE : ADOPTER CE QUI NOUS APPARTIENT	137
 CHAPITRE 3 : OÙ RANGER LE <i>TÉLÉMAQUE</i> ?	 139
1. HISTOIRE ET THÉORIE : DEUX MODES DE CONCURRENCE	144
1.1. Le roman comme épopée en prose (Henry Fielding, 1742)	145
1.2. Le médiéviste et les formes longues de la narration poétique médiévale	148
2. POEMA NIHIL PRÆTER METRUM DEESSE VISUM : LE CAS-LIMITE DU <i>TÉLÉMAQUE</i>	151
2.1. Homère « imitateur d'un moderne » : la définition du style épique français	154
2.2. Comment on peut ajouter un épisode épique au <i>Télémaque</i> (George Stubbes, 1731)	157
2.3. Que le <i>Télémaque</i> ne saurait remplir la case vide de l'épopée française (Voltaire, 1733)	159
2.4. Que ce n'était pas si sorcier d'écrire le <i>Télémaque</i> (Holberg, 1744)	161
2.5. <i>Télémaque</i> ou le quasi-poème épique (Jabłonowski, 1726 ; Krasicki, †1804)	164
2.6. Le <i>Télémaque</i> et la porosité des genres	171
3. OUVERTURE : PEUT-ON ÊTRE ROMANCIER ET POÈTE ÉPIQUE ?	171
3.1. De la <i>Henriade</i> à <i>Candide</i>	172
3.2. Quand un tigre nous parle d'Homère : Holberg moderne ?	174
 CHAPITRE 4 : S'INSCRIRE DANS LA BIBLIOTHÈQUE	 181
1. THÉORIE DU TITRE ÉPIQUE	182
1.1. L'inscription épique dans le <i>Traité de Le Bossu</i>	182
1.2. Une recette : nom + ade = titre	184
1.3. Modernités épiques : popularité des titres actifs	185
2. VARIATIONS SUR L'INSCRIPTION ÉPIQUE	187
2.1. <i>The Rape of the Lock</i> : un titre actif	187
2.2. Les métamorphoses de <i>Peder Paars</i>	190
2.3. <i>La Henriade</i> : un titre sans histoire ?	193

2.4.	<i>Myszeidos pieśni X</i> : une fable mémorable	194
3.	CONCLUSION	195

DEUXIÈME PARTIE • DES RÈGLES MÉCANIQUES ? 197

CHAPITRE 5 : LE DISCOURS ÉPIQUE EN(RE RÈGLES ET TOPIQUE 35

1.	CANO OU PROPOSITION ÉPIQUE – TOPIQUE OU GÉNÉRICITÉ ?	209
1.1.	Despréaux détourne-t-il Virgile ? Le conflit de la généralité et de l'hypertextualité	210
1.2.	Parodie et pastiche : la topique peut-elle définir le genre ?	213
1.3.	Voltaire, poète naïf ?	215
2.	RELATION PARODIQUE ET IMITATION DES MODÈLES AU 18 ^E SIÈCLE	218
2.1.	Cinq espèces de parodie (Claude Sallier, 1726)	219
2.2.	La parodie dans l'Europe classique (Warburton, Naruszewicz, Krasicki)	222
3.	PARODIE, HÉROÏCOMIQUE ET INTERTEXTUALITÉ	225
3.1.	Retour à Aristote (G. Genette)	225
3.2.	Boileau, inventeur de l'héroïcomique ? (C. Nédélec)	227
3.3.	L'héroïcomique en pratique : l'exemple de la <i>Myszeis</i>	231
3.4.	Le poète éditeur de soi-même : parodie et notes de bas de page	233
3.5.	Arruns et le Baron (Pope)	233
3.6.	Ainsi a dit Ovide, ou c'était le bon temps (Holberg)	235
3.7.	Imitation ratée et parodie involontaire dans la <i>Henriade</i> (La Beaumelle)	237
4.	L'HÉROÏCOMIQUE, GENRE CONSTITUÉ	238
4.1.	Instabilité théorique de l'héroïcomique : un problème de dominante	239
4.2.	Une généalogie de l'héroïcomique (Ignacy Krasicki)	241
5.	CONCLUSION	243

CHAPITRE 6 : LE PRÉLUDE ÉPIQUE 245

1.	LE (RELATIF) SILENCE D'ARISTOTE	248
1.1.	« Un mot de préparation » : les préludes homériques dans la <i>Poétique</i>	248
1.2.	La disposition rhétorique de l'épopée selon Le Bossu	250

Table générale	749
2. LES LEÇONS D'HORACE : L'EXORDE ÉPIQUE DANS LES ARTS POÉTIQUES DU 18 ^E SIÈCLE	252
3. BATTEUX LECTEUR DE DESPRÉAUX : TOPOLOGIE DES DÉBUTS ÉPIQUES	257
3.1. Proposition : unité d'action, prolepse et embrayage stylistique	259
3.1.1. <i>Fixer l'unité d'action</i>	260
3.1.2. <i>Prolepse et inclusion</i>	262
3.1.3. <i>« Le caractère de tout l'ouvrage » : embrayage stylistique de la proposition</i>	263
3.2. Invocation : point de vue épique et pluralité des lieux	265
3.3. Début : ton prophétique et situation in medias res	269
3.4. Suppléments inchoatifs : déborder la topique	270
3.4.1. <i>La dédicace au héros-lecteur : un supplément inchoatif dans le Lutrin</i>	271
3.4.2. <i>Le supplément : un non-lieu théorique ?</i>	272
4. L'HORIZON D'ATTENTE CLASSIQUE DE L'OUVERTURE ÉPIQUE	274
4.1. Performativité du prélude épique	275
4.2. Une liste de critères	278
5. CONCLUSION : DEUX ASPECTS DE SCRIBLERUS	279
CHAPITRE 7 : LE CARACTÈRE DE TOUT L'OUVRAGE	283
1. UNE RÉGULARITÉ HOMÉRIQUE ? L'OUVERTURE DU LOCK	287
1.1. Proposition	288
1.1.1. <i>Formulation générale du sujet</i>	288
1.1.2. <i>Particularisation</i>	289
1.2. Invocation	289
1.3. Superposition homérique et supplément dédicatoire	291
1.4. Début du récit : in meridiem lectorem rapit	293
2. RÉGULARITÉ VIRGILIENNE ET SOLUTIONS MILTONIENNES (VOLTAIRE)	295
2.1. Proposition	296
2.1.1. <i>Critique stylistique : Batteux</i>	296
2.1.2. <i>Critiques structurelles : La Beaumelle</i>	297
2.1.3. <i>Proposition et périphrase : la question de l'unité d'action</i>	301
2.2. Invocation	302

2.3. Récit	305
3. UNE INVOCATION SEGMENTÉE (HOLBERG)	306
3.1. Proposition	309
3.2. Invocations : le personnage-inspirateur et la Muse menteuse	311
3.2.1. <i>Première invocation : le personnage-inspirateur</i>	311
3.2.2. <i>Seconde invocation : mensonges poétiques</i>	314
3.3. Récit	315
3.3.1. <i>Retarder le récit : plaisir de la situation initiale</i>	315
3.3.2. <i>Début et dénouement : l'inclusion homérique de Peder Paars</i>	316
4. DISLOQUER LA TOPIQUE : LA RÉGULARITÉ PARADOXALE DE LA MYSZEIS	319
4.1. Octave 1 : anti-invocation et inscription	321
4.1.1. <i>La société des poètes épiques</i>	321
4.1.2. <i>La marginalité du wierszopis</i>	322
4.2. Octave 2 : proposition régulière	325
4.3. Et in Arcadia ego. Quand l'épopée commence par un tableau pastoral	327
4.3.1. <i>Un supplément inchoatif ?</i>	328
4.3.2. <i>Arcadia sarmatica : une pastorale moderne</i>	329
4.3.3. <i>Fabrique de jardin et anamnèse épique</i>	333
4.4. L'éthos virgilien de Krasicki	335
4.5. Conclusion : la montée vers l'épopée	337
5. CONCLUSION : L'ANGOISSANTE CONDITION DU POÈTE ÉPIQUE MODERNE	338
TROISIÈME PARTIE • LA PRÉPARATION DU POÈME ÉPIQUE	343
CHAPITRE 8 : LA MUSE ET LE BROUILLON	349
1. INSPIRATION ET IRRESPONSABILITÉ POÉTIQUE (BLACKWELL, 1735)	354
2. UNE INSPIRATION HUMANISTE (HOLBERG)	358
3. MÉTHODISER L'INSPIRATION : UN « ENTHOUSIASME RAISONNABLE »	365
4. INSPIRATION ÉPIQUE ET ENTHOUSIASME DE L'ODE (KRASICKI, 1780)	370
5. LA MUSE CÉLESTE : LA CRÉATION POÉTIQUE NORMÉE COMME ANALOGUE...	376

Table générale	751
5.1. Création artistique, création du monde	376
5.2. La création artistique normée comme analogue de la Création divine	378
5.3. Contractualisation de la lecture : l'admiration épique	381
6. CONCLUSION : APPRIVOISER LE GÉNIE DE LA POÉSIE	383
CHAPITRE 9 : DE BIZARRES OCCASIONS	387
1. LUDVIG HOLBERG : LA FORME DANS LA VIE	392
1.1. De nihilo scribendo : le projet de Peder Paars	392
1.2. En poetisk raptus : la crise de la trentaine de Holberg	394
2. VOLTAIRE ENTHOUSIASTE, VOLTAIRE SAGE : DEUX VERSIONS DE LA GENÈSE DE LA HENRIADE	399
2.1. Autour de M. de Caumartin : l'enthousiasme de Voltaire	400
2.2. Autour de M. de Malézieux : épopée et génie français	402
3. DU SENS À LA FORME : POPE ÉDITEUR DU RAPE	406
3.1. Le dû de Caryll : l'occasion du Rape	407
3.2. Une technique inspirée : la lecture de Johnson	409
3.3. La recette de Pope : un saupoudrage merveilleux	411
4. CONCLUSION : UNE FORME DANS LA VIE	413
CHAPITRE 10 : REMPLIR LA CASE VIDE	417
1. LES AMBITIONS DE LA HENRIADE	423
1.1. La case vide selon Voltaire : une diplomatie poétique	423
1.2. Jouer Despréaux contre Voltaire (Batteux, 1746)	428
1.3. L'épopée française chez Krasicki	432
2. L'ACCUEIL CONTRASTÉ FAIT À PEDER PAARS	434
2.1. Le procès de <i>Peder Paars</i>	434
2.2. Holberg et la résistance du comique à la traduction	437
3. LA MYSZEIS EST-ELLE LE PREMIER POÈME ÉPIQUE POLONAIS ?	438
3.1. Créer une réputation internationale : l'avis de Dubois	438
3.2. L'état des lieux de l'épopée polonaise dans <i>O rymotwórstwie i rymotwórcach</i>	440

3.3.	L'avis de Dmochowski	442
4.	L'ÉPOPÉE MODERNE, LE NATIONAL ET L'HÉROICOMIQUE	445
QUATRIÈME PARTIE • UNE ACTION MERVEILLEUSE		343
CHAPITRE 11 : LES PRIVILÈGES DE LA POÉSIE SUR LE CHRONISME		459
1.	FICTION ÉPIQUE ET SUJET HISTORIQUE : D'ARISTOTE AU « VRAI POÉTIQUE »	462
1.1.	Poétique et histoire	462
1.1.1.	<i>Batteux et la théorie aristotélicienne de l'histoire</i>	463
1.1.2.	<i>Une définition différentielle de l'épopée</i>	467
1.2.	Logique du goût épique : le sophisme homérique et la mixité horacienne	470
1.2.1.	<i>« Mentir comme il faut » : la version classique</i>	472
1.2.2.	<i>Batteux, le sophisme homérique et le problème de l'induction</i>	473
1.2.5.	<i>Du sophisme homérique à la mixité horacienne : énoncés figurés et énoncés non-sérieux</i>	477
1.3.	Une remarque sur la fictionalité du Lock	480
2.	RYTMOWI DZIEJOPISOWIE : DE SILIUS ITALICUS À VOLTAIRE	483
2.1.	Silius Italicus, historien plus qu'épique	484
2.2.	Y a-t-il une fiction dans le poème ? Le cas de la Henriade	485
2.2.1.	<i>Une défense aristotélo-compatible</i>	485
2.2.2.	<i>La Henriade et l'Histoire de Charles XII</i>	488
2.3.	L'unité d'action comme configuration historique (David Hume, 1772)	489
3.	LE POÈTE ET SES SOURCES : ÉPOPÉE ET HISTOIRE FABULEUSE	494
3.1.	Hans Mickelsen, poète-historien	494
3.1.1.	<i>Un dispositif paratextuel : la montée vers la fiction dans Peder Paars</i>	494
3.1.2.	<i>Les sources de Hans Mickelsen : un escalier vers la fictionalité</i>	495
3.2.	Kadłubek, historien-poète	499
3.2.1.	<i>Épopée et règle de sincérité historique</i>	500
3.2.2.	<i>L'hommage à Kadłubek du chant X</i>	501
4.	VERS L'USAGE DES ÉPOPÉES	503

Table générale	753
CHAPITRE 12 : MORALE DE L'ÉPOPÉE	505
1. LA « FABLE » DE L'ÉPOPÉE COMME APOLOGUE : USAGES ET MÉSUSAGES...	509
1.1. La tradition allégorique est-elle une lectrice trop bienveillante ? (Fontenelle, 1683)	511
1.2. Poésie de récit et valeur éthique de la littérature (Batteux, 1752)	513
1.3. Vérité et vraisemblance : conséquences d'un jeu de mots (Krasicki)	518
2. Y A-T-IL UNE MAXIME DANS LA MYSZEIS ?	524
2.1. La thématique de la fable dans l'épopée	526
2.2. Épigrammes et maximes (Krasicki, 1775 ; Dubois de Jancigny, 1779)	527
3. SATIRE ET ALLÉGORIE DANS L'ÉPOPÉE	530
3.1. La diplomatie allégorique du Lock	530
3.1.1. <i>Une fable misogynne ? La lecture de Johnson</i>	531
3.1.2. <i>L'épilogue du Lock : une morale des vanités</i>	532
4. ÉPOPÉE ET EXEMPLARITÉ HISTORIQUE	536
5. CONCLUSION	539
CHAPITRE 13 : SAINT, SYLPHES ET SORCIÈRES	541
1. ÉPISTÉMOLOGIE DU VRAISEMBLABLE : LE BRICOLAGE NÉO-ARISTOTÉLICIEN	545
2. QUE PEUT-ON FAIRE SEMBLANT DE CROIRE DANS UNE ÉPOPÉE AU 18 ^E SIÈCLE ?	552
2.1. La Fable, ou le répertoire des merveilles habituelles	554
2.2. Le Ciel, l'enfer et la foi du poète : le merveilleux chrétien	557
2.2.1. <i>Dieu, ses saints et ses prophètes</i>	557
2.2.2. <i>Można poruszyć piekło : les forces infernales</i>	560
2.3. La troisième voie du merveilleux : les superstitions du pays	563
3. CIRCONVENIR LA RECETTE PAR LA NOUVEAUTÉ : LE MERVEILLEUX MONDAIN DE POPE	568
3.1. La lectrice de nouvelles et le poète héroïcomique	570
3.2. « A very new and odd foundation » : emprunter la mythologie du comte de Gabalis	572
3.3. Nymphes, diction poétique et allégorie	575
4. DÉISME ET « PRINCIPES CATHOLIQUES » : LE MERVEILLEUX CHRÉTIEN DE VOLTAIRE	577
4.1. Un merveilleux systématique	578
4.2. Une lecture du chant VII	581

4.2.1. <i>Dépendance des allégories à l'égard de Dieu</i>	582
4.2.2. <i>La Révélation et la fable de la Henriade</i>	585
4.2.3. <i>La pluralité des mondes est-elle un miracle ?</i>	587
4.2.4. <i>Merveilleux chrétien et tolérance</i>	591
5. QUAND LE MONT CHAUVE EN TRAVAIL RETROUVE UNE SOURIS (KRASICKI)	596
5.1. Le sabbat du Mont Chauve : de la croyance sérieuse à la machine épique	601
5.2. Sublime baroque, burlesque classique	604
5.2.1. <i>Une sorcière qui prête à rire</i>	606
5.2.2. <i>Un passage terrifiant ?</i>	607

CINQUIÈME PARTIE • UN RÉCIT POÉTIQUE 611

CHAPITRE 14 : LA LANGUE DES DIEUX 619

1. DE LA ΓΛΩΤΤΑ AU JEZIČASTVO : LA DICTION POÉTIQUE	622
1.1. La γλῶττα et le ξενικόν chez Aristote	622
1.2. Des ornements reçus : la diction poétique dans les arts poétiques	624
1.3. Les « beautés poétiques » sont-elles factices ? Voltaire vs. Pascal	626
1.4. « Nowy świat bajeczny » : le monde enchanté des fables	628
1.5. Jezičastvo : la langue merveilleuse comme élément de self-fashioning poétique	631
2. COMMENT LE SOLEIL SE LÈVE-T-IL DANS L'ÉPOPÉE ?	635
3. UN MERVEILLEUX PATCHWORK (PEDER PAARS, II, I, 1-39)	639
3.1. Un exercice dans le style merveilleux	641
3.2. Une transition héroïcomique	643
3.3. Commentaires burlesques	646
3.4. « En stærk poetisk vind » : une comparaison doublement homérique	647
3.5. La muse pétrofuge de Hans Mikkelsen	649
4. CONCLUSION : LE MERVEILLEUX COMME FAMILIARITÉ ET DÉFAMILIARISATION	651

CHAPITRE 15 : DES TEMPÊTES POÉTIQUES 655

1. THÉORIE DU TABLEAU ÉPIQUE	659
------------------------------	-----

Table générale	755
1.1. La caméra des poètes : disposition et diction dans les tableaux	659
1.1.1. <i>Description ou narration ?</i>	659
1.1.2. <i>Des tableaux dramatiques</i>	665
1.1.5. <i>La revanche de la critique : la stylistique comme science du particulier</i>	665
1.2. Poétique et intertextualité. Le tableau comme topos	669
1.2.1. <i>Une topique démotivée ? (Scriblerus)</i>	669
1.2.2. <i>Une topique signifiante ?</i>	671
1.2.5. <i>Le rôle narratif des tempêtes</i>	675
2. UN TABLEAU HÉROÏCOMIQUE : LA TEMPÊTE DE PEDER PAARS	674
2.1. Début : l'amour de Paars et l'amertume d'Avind	674
2.2. Milieu, première partie : une tempête dramatique	675
2.3. Milieu, deuxième partie : description de la tempête	677
2.4. Fin : Vénus chez Neptune, et un naufrage sans conséquences	681
3. LA TEMPÊTE DE LA HENRIADE	684
3.1. Une description vive et pressée ? (vv. 158-167)	685
3.2. Une tempête naturelle : le sublime burkien de Voltaire	686
3.3. Merveilleux et modernité	687
3.4. Plusieurs observations de La Beaumelle	689
4. DES TEMPÊTES MINIATURES	692
4.1. Une anti-tempête en un vers (Pope)	692
4.2. Un grain de trois hémistiches : la tempête comme strette héroïcomique (Krasicki)	695
5. CONCLUSION : TABLEAUX ÉPIQUES ET LECTURE NAÏVE	697
CONCLUSION GÉNÉRALE	701
1. PARCOURS	703
1.1. Inscription : circulations textuelles et compétence générique	703
1.2. La topique inchoative : un modèle de lisibilité	704
1.3. Invocation : l'inspiration comme forme de réception	705
1.4. Proposition : la disposition épique comme paradigme	705
1.5. Un récit poétique : unité, dispersion et liberté	707

2.	ACQUIS	708
2.1.	Du comique comme conservatoire de l'héroïsme	708
2.2.	L'héroïcomique et le motif néo-abdérain	711
2.3.	Autrefois et maintenant, ici et ailleurs, en haut et en bas	713
2.4.	Les épopées mozartiennes du 18 ^e siècle	715

*La Muse géomètre. L'épopée dans
l'Europe du 18^e siècle.*

Cette thèse souhaite se situer au croisement des études épiques et des études sur les classicismes européens du 18^e siècle. Du point de vue des études épiques, l'épopée est un genre qui s'intègre efficacement dans un tissu social qu'il problématise. Du point de vue des études classiques, l'épopée est un genre abstrait, toujours désiré mais jamais réalisé au 17^e et 18^e siècles malgré d'abondants discours théoriques ; les échecs du genre sont ainsi régulièrement attribués à sa surthéorisation. Pourtant il existe bien des épopées régulières au 18^e siècle, même si celles-ci sont souvent des poèmes héroïcomiques. Sur la base d'un corpus français, anglais, danois et polonais, la thèse entend montrer que les règles du genre épique développées par des théoriciens classiques du 18^e siècle comme Charles Batteux ou Franciszek Xawery Dmochowski sont à la fois productives et efficaces. Loin d'être un pur exercice de forme, une épopée composée dans les règles est un texte en prise sur son temps : le sens découle de la forme. On tente reconstitue ainsi une « lisibilité classique », c'est-à-dire de lire les épopées du 18^e siècle dans l'horizon d'attente normatif constitué par les poétiques du classicisme.

Mots-clefs :

épopée
poétique
classicisme
héroïcomique
18^e siècle

*A Geometric Muse. The Epic Genre in
18th-century Europe.*

This thesis aims to be at the crossroads of epic studies and studies on European classicism of the 18th century. From the point of view of epic studies, the epic is a genre that integrates effectively into the social fabric and questions it. From the point of view of classical studies, the epic is an abstract genre, always desired but never realized during the 17th and 18th centuries, despite an abundance of theoretical discourse; the failures of the genre are thus regularly attributed to its over-thinking. Yet there are many regular epics in the 18th century, although most are heroicomic poems. On the basis of a French, English, Danish and Polish corpus, the thesis aims to show that the rules of the epic genre developed by neoclassicists in the 18th century such as Charles Batteux and Franciszek Xawery Dmochowski are both productive and efficient. Far from being a pure exercise of form, an epic composed following the rules is a text caught in its time: meaning comes from the form. We attempt to recreate a “neoclassical readability”, that is to say, to read the epics of the 18th century in the normative expectation horizon constituted by the poetics of classicism.

Keywords :

epic
poetics
neoclassicism
heroicomic
18th century