

Note sur la poésie française au XVIII^e siècle

Michel Condé

Volume 27, Number 1, Spring 1991

Sociocritique de la poésie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035834ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035834ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Condé, M. (1991). Note sur la poésie française au XVIII^e siècle. *Études françaises*, 27(1), 25–47. <https://doi.org/10.7202/035834ar>

Note sur la poésie française au XVIII^e siècle

MICHEL CONDÉ

La poésie du XVIII^e siècle français, à l'exception de l'œuvre d'André Chénier, est tombée aujourd'hui dans un profond discrédit. Cette défaveur s'explique sans doute moins par la qualité — ou l'absence de qualité — des écrivains en cause («qualité» pour laquelle il serait bien difficile d'établir des critères objectifs d'évaluation) que par le fait que cette poésie témoigne de «conceptions» qui nous sont devenues étrangères: on dira de manière intuitive que, pour nous, la poésie, ce n'est pas «ça», ou de façon plus élaborée que notre définition de l'essence même du poétique s'est radicalement transformée à l'aube du XIX^e siècle, passant d'une théorie «ornementale» à une théorie «symboliste» de la poésie¹. Dans une perspective inspirée par l'une ou l'autre théorie sociologique, il est alors tentant de mettre en rapport cette définition historiquement limitée de la poésie avec une situation

1. Cf. Tzvetan Todorov, *les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 100-101. Les «ornements» de la poésie constituent une formulation «plus belle, plus ornée» qui n'ajoute rien cependant au point de vue sémantique. En revanche, la conception symboliste (qui est encore la nôtre) prétend que «sans signifier autre chose, le poème signifie autrement»: les mots dans la poésie seraient des symboles intransitifs, motivés (et non arbitraires), exprimant l'indicible et montrant le devenir du sens (et non le produit achevé).

sociale déterminée du XVIII^e siècle. Je voudrais reprendre ici de manière analytique une hypothèse qui a déjà été explorée çà et là de manière intuitive, à savoir que la conception ornementale de la poésie est liée à la structure hiérarchisée de la société d'Ancien Régime.

Trois grands axes orienteront cette analyse. En quoi d'abord la conception de la poésie au XVIII^e siècle diffère-t-elle de la nôtre? Ensuite, quels effets ou quelles contraintes cette conception particulière de la poésie a-t-elle exercés sur les œuvres réellement produites? Autrement dit, comment peut-on relier des conceptions poétiques (ou plus largement génériques) relativement abstraites (lorsqu'on définit par exemple l'art comme imitation) avec des textes concrets et singuliers qui peuvent manifester un très grand écart par rapport à ces définitions «théoriques» (qui en outre sont souvent l'objet d'une reconstruction de la part de l'observateur)? Enfin, comment mettre en rapport fait littéraire et état social?

Pour aborder ce dernier point (qui est commun à toute «sociologie de la littérature» ou à toute «théorie sociale de la littérature»), j'adopterai une perspective très particulière². Lorsqu'on étudie l'influence possible de la société sur la littérature ou plus largement sur les phénomènes culturels, l'on considère généralement la société comme un fait ou comme une chose: base économique ou démographique, institutions politiques ou sociales, réalités financières ou marché éditorial... La société cependant est aussi faite de représentations qui tout à la fois reflètent, déforment et constituent (une part de) la réalité. C'est sous cet angle que je considérerai par exemple la hiérarchie des ordres (clergé, noblesse, tiers état) au XVIII^e siècle: à cette époque, cette hiérarchie fortement contestée est largement «déphasée» par rapport aux divisions socio-économiques réelles (le tiers état par exemple est un «fourre-tout» qui regroupe aussi bien petits paysans sans terre que grands bourgeois), mais sa nature symbolique (de plus en plus symbolique d'ailleurs) la désigne visiblement à l'attention de tous comme l'exemple même d'une «réalité» qui offense tous les sentiments naturels d'égalité (selon l'expression de l'époque).

Par ailleurs, contrairement à ce que font la plupart des analystes lorsqu'ils considèrent les rapports entre la société et la littérature, je ne considérerai pas cette relation entre les représentations sociales au XVIII^e siècle et la poésie française à la même époque comme une relation de cause à effet, mais plutôt comme une situation où des contraintes sociales (à savoir ici le poids des croyances ou des conceptions communes) délimitent un espace nécessairement singulier et historiquement constitué (qui ne sera plus celui du XIX^e siècle ou le nôtre) par rapport à quoi les acteurs (c'est-à-dire les écrivains) vont devoir élaborer leurs stratégies discursives: le «contexte» social représente indéniablement une contrainte, mais il ne permet pas à lui seul de pré-

2. Cette perspective ne m'est certainement pas propre, mais, pour être intuitivement pratiquée, elle n'est peut-être pas assez souvent explicitée.

voir la variété des réactions individuelles, marquées d'une part irréductible d'inventivité et de liberté. Dans cette perspective³, les acteurs ne sont pas condamnés à reproduire (même s'ils peuvent le faire) les «conditions sociales» dans lesquelles ils s'inscrivent, mais sont obligés d'élaborer leurs stratégies d'action en fonction de cette situation objective (les représentations sociales étant extérieures à l'individu singulier font évidemment partie de la réalité «objective») ⁴.

LA NOBLESSE DU PARNASSE

Comme l'apprenait le bourgeois gentilhomme, le vers s'oppose à la prose, mais, dès l'époque classique, cette opposition, qui aurait pu n'être que descriptive, se double d'une hiérarchie de valeurs qui prétend reléguer la prose dans le champ du «prosaïque», c'est-à-dire des choses communes et vulgaires. Le bourgeois gentilhomme est renvoyé à cette prose qu'il pratique sans même le savoir de la même façon qu'il est exclu, par toute son ignorance et sa balourdise, de la distinction

3. Ma perspective est donc celle de ce qu'on appelle la psychologie sociale, telle qu'elle est illustrée par exemple par Michel Crozier dans *l'Acteur et le Système* (Paris, Seuil, 1977). Je préciserai encore que l'affirmation d'une marge de liberté de manœuvre chez l'acteur social n'est pas pour moi d'ordre «ontologique» mais seulement «épistémologique»: dans un domaine aussi mal connu que la littérature, il me paraît difficile de postuler *a priori* l'existence de déterminismes «durs» comme ceux que l'on peut trouver dans les sciences dites pures.

4. On peut classer schématiquement les théories sociales de la littérature selon les deux axes que je viens de décrire (la société comme chose *ou* comme représentation; le rapport entre société et littérature comme un rapport de cause à effet *ou* comme la contrainte qu'exerce une situation sur un acteur partiellement libre), c'est-à-dire en quatre catégories. Pour clarifier ce point je citerai quelques noms comme exemples de ces différentes perspectives:

	société = chose	société = représentation(s)
relation de cause à effet	Marx	Durkheim Foucault (la notion d' <i>epistémé</i>)
stratégie d'un acteur par rapport à une situation	Bourdieu (lorsqu'il analyse les trajectoires d'écrivains comme des stratégies d'accumulation de capital symbolique)	les théories de «l'intertexte»

Chacun de ces auteurs n'est évidemment pas exclusif d'une position. Par ailleurs le choix d'une de ces positions ne garantit en rien la *vérité* d'une analyse concrète (les théories de «l'intertexte» me paraissent par exemple fort floues et ne servent souvent qu'à glorifier en sous-main la liberté du «scripteur» par rapport aux discours «contraints» que constitueraient les idéologies sociales).

naturelle de l'aristocratie. La poésie est alors conçue comme une manière spécifique de parler, à la fois noble, raffinée et élégante : comme les façons de s'habiller ou de se tenir à table, elle devient un procédé de distinction qui permet à une élite de se séparer, de se mettre à distance et d'affirmer sa supériorité par rapport aux autres individus.

Cette élite des poètes, analogue à l'élite sociale que constitue la noblesse, se fonde sur un principe impersonnel, de la même manière que les nobles sont porteurs d'une «noblesse» d'âme, de caractère, de tempérament, qui dépasse les individus particuliers (capables d'ailleurs par malheur d'y déroger) : la poésie est conçue comme une essence intemporelle sur la nature de laquelle il peut y avoir discussion (doit-elle d'abord obéir aux règles ou répondre au goût du public?), mais qui ne dépend pas de la nature singulière, du «caprice» individuel des poètes. C'est la même distance qui sépare nos définitions modernes de la poésie de l'ensemble des doctrines classiques, et celle qui existe entre la figure du dandy romantique et l'image d'une noblesse incarnant la perfection des mœurs civilisées : l'élégante supériorité du dandy est nécessairement liée à sa personne qui le fait apparaître par contraste et en opposition aux autres individus confondus dans une même médiocrité⁵, alors que la noblesse est d'abord l'expression d'un groupe soumettant ses membres aux valeurs transcendantes véhiculées par les pairs (seuls habilités à conférer gloire et réputation). Toute la doctrine classique⁶ de la poésie vise d'abord à établir des normes de jugement, des règles de composition, des préceptes qui puissent être reconnus par l'ensemble des «poètes». Dans une telle perspective, l'«ennemi» n'est pas tellement le «roturier» que celui qui déroge ou qui au contraire prétend à un statut auquel il n'a pas droit, à savoir le bourgeois gentilhomme :

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur :
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poète,
Dans son génie étroit il est toujours captif :
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif⁷

5. Baudelaire affirme ainsi que tous les dandys «participent du même caractère d'opposition et de révolte» contre la trivialité de la démocratie. Cet accent mis sur l'opposition aux autres hommes délie, pourrait-on dire, en sous-main, l'individu — le dandy — de toutes les contraintes que devrait entraîner son appartenance à un groupe ou à une «caste» réputée supérieure : cette communauté est purement virtuelle et n'impose aucune norme, aucune règle, aucune valeur dont ses membres pourraient se réclamer pour se juger l'un l'autre. Autrement dit, pour Baudelaire, être un dandy, ce n'est pas chercher à appartenir à une «caste» supérieure dont on attend la reconnaissance symbolique, mais d'abord et surtout se distinguer de la masse des autres individus sans reconnaître une autorité de légitimation autre que la sienne propre.

6. Pour une présentation d'ensemble, cf. René Bray, *Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1978.

7. Boileau, *Art poétique*, v. 1-6.

C'est l'unité, l'homogénéité du groupe (du Parnasse ou de la noblesse) qu'il importe de défendre contre les usurpateurs, alors que, pour les romantiques et pour Baudelaire, c'est le principe même d'une aristocratie de l'esprit — incarnée par de rares individus — qu'il importera d'affirmer à une époque perçue comme signant le triomphe de la médiocrité démocratique.

L'élaboration des conceptions poétiques classiques est donc analogue à ce que Norbert Élias a nommé la «civilisation des mœurs» et s'est appuyée sur ce processus qui a abouti à la formation d'une noblesse de cour. La supériorité de la poésie sur la prose était censée reposer sur les mêmes valeurs — noblesse, grandeur, pompe, hauteur, éclat — qui permettaient à la cour d'affirmer l'excellence de ses manières d'être et de se tenir. En particulier, les valeurs définissant le bon langage — netteté, pureté, clarté — s'appliquaient à l'un et l'autre domaine (celui de la poésie et celui des mœurs) et les rendaient solidaires l'un de l'autre.

Cette analogie ne s'est pas imposée par sa seule force «symbolique», mais a été défendue — rhétoriquement — par les principaux théoriciens du classicisme qui l'ont utilisée comme principe de légitimation et de valorisation du domaine poétique ainsi que de leur propre conception de la poésie (signalons qu'il a existé à l'époque d'autres principes de légitimation comme l'érudition ou le savoir⁸ qui ont été battus en brèche sans doute parce qu'ils s'appuyaient sur des représentations sociales beaucoup moins largement répandues). Cette conception «ornementale» du langage poétique comme manière élégante et supérieure de parler (analogue à la distinction de la noblesse) sera en outre singulièrement renforcée par le choix des valeurs auxquelles sera censée se soumettre la poésie : toutes ces valeurs, qu'il s'agisse du bon sens, de la raison, de la mesure, du goût, du vraisemblable ou des bienséances, seront en fait les valeurs sociales défendues par la noblesse de cour ou des représentations de l'autorité symbolique de ce public. Et lorsqu'il y aura conflit entre certaines de ces valeurs, comme entre le goût et le respect des règles prétendument héritées des Anciens, ce seront les écrivains qui se donneront comme «principale règle de plaire et de toucher» — c'est-à-dire qui soumettront symboliquement la poésie à l'autorité du public de la cour — qui finiront par triompher.

Manière supérieure de dire et de parler, la poésie est transcendante aux individus qui prétendent accéder à son domaine : ici aussi, l'analogie avec la réalité sociale de la noblesse (qui est aussi, rappelons-le, indissolublement une représentation sociale) a permis aux partisans de la doctrine classique de soumettre l'individu à l'autorité de ses pairs. C'est la même logique, les mêmes arguments qui ont joué dans les deux domaines (poétique et social) : la définition de la poésie comme de la «noblesse» n'est pas laissée au caprice individuel, et la supériorité de l'une et de l'autre ne doit pas par exemple conduire à un excès de raf-

8. René Bray, *op. cit.*, p. 94-98.

finement, de pédantisme ou de préciosité, fatal à la solidarité entre pairs. La mesure, le bon sens, le refus de l'excès sont des valeurs qui circulent instantanément d'un domaine à l'autre et qui permettent d'affirmer l'autorité du groupe (noblesse ou Parnasse) sur ses membres.

Cette transcendance de l'essence de la poésie par rapport aux individus se manifestera également dans la hiérarchie des genres, analogue dans son principe à la hiérarchie des rangs de la noblesse. Ces genres — tels qu'ils sont définis par exemple chez Boileau — préexistent aux individus comme les titres, présentent plus ou moins de noblesse, de grandeur, de pompe ou d'éclat, et permettent aux particularités individuelles (c'est-à-dire aux différences de tempéraments eux aussi subtilement hiérarchisés) de trouver un lieu légitime où se manifester: l'amoureux se tournera vers l'élégie, «le simple et le naïf» se consacrera à l'idylle, mais seul le génie osera s'attaquer à la poésie épique (ne seront d'ailleurs reconnus comme poètes épiques que Homère et Virgile, c'est-à-dire des écrivains du passé dont la gloire ne menace plus la solidarité présente des pairs, et qui peuvent même être utilisés comme l'incarnation de l'essence de la poésie et comme le symbole incontournable de l'autorité à respecter). Rien n'est plus étranger à cette hiérarchie des genres que la conception unitaire de la poésie du romantisme: pour le génie romantique, les différents genres ne peuvent que se dissoudre dans l'expression de la singularité individuelle⁹, alors que les théoriciens du classicisme trouvent dans les degrés de la noblesse un principe analogique facile pour légitimer et hiérarchiser le domaine poétique qui semble ainsi préexister — comme toute grandeur, beauté ou noblesse — aux individus s'y inscrivant.

LA DOCTRINE CLASSIQUE AU XVIII^e SIÈCLE

Les théoriciens de la doctrine classique ont utilisé, dans leur domaine et de manière analogique, les valeurs sociales dominantes de leur époque, c'est-à-dire les valeurs que défendaient les groupes dominants de l'époque, à savoir essentiellement la noblesse de cour en formation. Le succès de cette doctrine est évidemment lié à celui de ces groupes et de ces valeurs, et l'analogie qui la fondait explique — au moins en partie — qu'elle ait perduré aussi longtemps que la société d'Ancien Régime: au XVIII^e siècle, la théorie classique continue à imposer sa définition de la poésie comme une manière noble, raffinée et supérieure de dire et de s'exprimer. La poésie continue à être reçue

9. Cf. Victor Hugo: «tout est sujet; tout relève de l'art; tout a droit de cité en poésie» (*Œuvres Poétiques I*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1964, p. 577); «la poésie est comme Dieu: une et inépuisable» (*op. cit.*, p. 919). La subjectivité romantique ne peut admettre une hiérarchie des genres qui impliquerait une limitation individuelle: la réflexion romantique sur les genres consiste alors essentiellement à abolir ces différences, par exemple en élisant un genre de prédilection — comme le drame ou le roman — qui serait capable de dépasser (dans un sens presque hégélien) les limitations des genres particuliers.

comme une réalité transcendante et impersonnelle, un don des dieux ou des muses, dont les différents genres préexistent aux individus, comme des formes idéales et éternelles. Dans cette perspective, l'accent n'est pas mis comme aujourd'hui sur la part de création personnelle, sur l'innovation — aussi minime soit-elle — qu'apporte nécessairement toute œuvre nouvelle, mais sur la capacité — ou l'incapacité — du poème de se conformer à cette essence supposée noble, raffinée, supérieure... de la poésie et inversement de se détacher de ce fonds de «bas-sesse» que représente la prose: le grand reproche fait aux mauvais poèmes à l'époque sera de «sentir la prose». Cette perspective n'est pas seulement celle de la réception de la poésie, mais aussi celle de sa production: même quand toute cette société et surtout les valeurs qui la fondent se délitent à la fin du siècle, un poète aussi objectivement novateur qu'André Chénier se raccroche aux poètes antiques comme à des modèles indépassables et se propose seulement d'adapter aux formes intemporelles de la poésie des contenus conformes aux vérités du temps présent («Sur des pensées nouveaux faisons des vers antiques»).

L'analogie qui fonde la doctrine classique de la poésie subit cependant de fortes tensions au XVIII^e siècle, car elle entre à ce moment en contradiction avec le puissant mouvement égalitaire qui aboutira à la Révolution. Les valeurs se transforment au cours du siècle, et la «noblesse» des manières d'être ou de s'exprimer devient un comportement archaïque et affecté par rapport au «naturel» qui est la grande norme de l'époque. La «pompe» en particulier, liée à l'apparat de la cour royale, fait l'objet d'un refus massif: les genres se réclamant de cette pompe, à savoir les genres les plus nobles, épopée, ode, tragédie, survivent difficilement au XVIII^e siècle ou sont en tout cas l'objet de tentatives de redéfinition, tandis que triomphent les «petits» genres (comme l'idylle, la fable, l'épigramme...) moins menacés par la prétention et le ridicule.

L'analogie avec les valeurs des groupes dominants subsiste néanmoins, et la poésie continue à être massivement définie en relation avec les normes, non plus de la noblesse au sens étroit, mais de la bonne société, celle des salons ou plus largement des «honnêtes hommes»: cette bonne société (qui n'est en fait qu'un élargissement de la noblesse) continue à incarner le raffinement, le «bon goût» et en définitive cette supériorité qui sert, entre autres, à légitimer la poésie. Une des valeurs de cette «bonne société» risquait cependant d'entrer en conflit avec la définition poétique: la raison, le «bon sens» ne devait trouver qu'«entraves» dans les contraintes arbitraires de la versification. Comme le dit Fénelon, celle-ci n'est pour la «raison» qu'une «parure vaine», et elle devint de ce fait l'un des objets de la querelle entre les partisans des Modernes (comme La Motte qui ira jusqu'à composer une tragédie et des odes en prose) et ceux des Anciens. Ce «rationalisme» étroit ne parvint évidemment pas à faire renoncer les «versificateurs» à leur art, mais mina certainement les prétentions poétiques au profit d'une prose

(essentiellement philosophique) nouvellement légitimée : réduite à l'état de parure, d'ornement superflu, la poésie au XVIII^e siècle est constamment menacée d'inutilité, et beaucoup de poètes se résolvent alors à n'avoir qu'un rôle de divertissement.

Ce rapport difficile aux nouvelles valeurs sociales explique les tentatives de redéfinition de la poésie et des genres poétiques au XVIII^e siècle. La pompe, l'héroïsme, la noblesse si naturels à Corneille et à Racine sont désormais refusés aux poètes tragiques, et Crébillon doit recourir à l'«horreur» pour donner à ses œuvres un peu de cette démesure nécessaire pour échapper à la médiocrité, tandis que Voltaire donne aux siennes un bon poids de «philosophie», substitut sérieux à la grandeur tragique¹⁰.

Par ailleurs, au sein même du domaine poétique, l'équilibre atteint à l'époque classique entre différentes valeurs comme le souci de plaire, le respect des règles et l'imitation des Anciens (valeurs qui étaient en partie l'expression de différents groupes comme les lettrés, admirateurs des Anciens, ou les écrivains à succès, attentifs surtout au public), tend à se défaire au XVIII^e siècle. L'autorité des Anciens est battue en brèche, celle du public noble ou de l'Académie contestée, certaines règles perçues comme arbitraires et de ce fait rejetées. Ce type de contestation (motivée par les stratégies propres à chaque auteur) s'appuie sur une argumentation largement répandue à cette époque : les formes sociales, qu'il s'agisse du régime politique, des croyances religieuses ou des traditions poétiques, sont perçues comme arbitraires, non fondées en raison et historiquement limitées ; leur autorité de ce fait peut être légitimement rejetée par l'individu qui se réclame de valeurs et de vérités supposées universelles parce que fondées en nature et en raison. Ce raisonnement permet donc à l'individu de se libérer (rhétoriquement) de l'autorité de ses pairs, pour autant qu'il puisse prouver (ou faire semblant de prouver) son accord plus profond avec la sphère de l'universalité¹¹.

C'est ainsi que l'aspect étroitement «social» de la poésie, sa soumission aux normes d'une «étroite» société (très sensible dans le cas de la poésie badine destinée au public des salons) est fortement critiquée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle — notamment sous l'influence de Rousseau — au nom de la fidélité à la nature : celle-ci

10. Signalons que le drame naît au XVIII^e siècle des mêmes tensions. Le drame à cette époque ne prétend pas synthétiser les genres, rassembler tragédie et comédie (comme c'est le cas pour la conception unitaire du drame romantique) mais vise à combler le vide ressenti entre la tragédie et la comédie : la tragédie est le genre noble par excellence, celui qui met en scène les passions des Princes, tandis que la comédie se moque des ridicules du vulgaire ou plus largement de l'humanité commune. Au XVIII^e siècle, l'«honnête homme» ne se retrouve ni dans le modèle trop «élevé» de la tragédie ni dans les «ridicules» de la comédie, et il exige un genre à mi-chemin entre les deux : le drame qui parle sérieusement de l'humanité commune (ou plus exactement des fractions sociales qui se représentent comme telle).

11. Sur ce type de raisonnement hérité de Descartes, cf. Michel Condé, *la Genèse sociale de l'individualisme romantique*, Tübingen, Max Niemeyer, 1989, p. 7-10.

joue alors le rôle d'une norme universelle, antérieure aux valeurs sociales arbitrairement érigées en règles absolues par la doctrine classique. Le même type de raisonnement se retrouve par exemple chez Chénier lorsqu'il vante les mérites de la « naïveté » : « si vous n'êtes point naïf, écrit-il, vous ne toucherez point [...] Vous serez comme le poète Rousseau, toujours pompeux et jamais sublime... Un sentiment noble n'est sublime que par naïveté; un sentiment tendre, c'est par la naïveté qu'il vous remplit les yeux de larmes¹² ». La naïveté est ici l'expression de cette nature originelle, pré-sociale qui est supposée fonder la communauté des hommes (unis ici par leur sensibilité) pour autant qu'ils se soient défaits des préjugés arbitraires hérités de leur éducation sociale. Cette argumentation donne une marge de liberté réelle aux poètes — en les soustrayant par exemple aux modèles que constituaient les écrivains du XVII^e siècle —, mais celle-ci n'était pas perçue (ou plus exactement n'était pas revendiquée) comme telle, puisqu'elle supposait le recours à une autorité fondamentale et universelle comme la nature. Cette contestation des valeurs poétiques « classiques » (celles du XVII^e siècle) au XVIII^e siècle a donc une portée différente et sans doute beaucoup moindre que la « révolution » romantique : elle ne se définit pas en rupture avec le classicisme (comme le fera le romantisme), mais prétend seulement manifester un accord plus profond, par-delà les contingences historiques et sociales, avec la nature ou l'essence de la poésie, toujours conçue comme transcendante aux individus.

DES RÈGLES CONCURRENTES

Cette transcendance se voit particulièrement dans la position attribuée au lecteur, qui est toujours celle d'un censeur ou d'une autorité esthétique et/ou morale (dans la mesure où ces deux domaines restent largement confondus) : la poésie est toujours à cette époque essentiellement conçue comme une manière supérieure de dire les choses — que cette manière soit de l'ordre de l'« élégance », de la « distinction » ou du « naturel » — et s'adresse de ce fait à un lecteur perçu comme évidemment porteur des valeurs fondant cette supériorité du fait qu'il est supposé appartenir à la noblesse, à la « bonne société » ou plus largement à l'« humanité » cultivée (celle des honnêtes hommes), c'est-à-dire aux groupes dont les valeurs socialement reconnues servent précisément de fondement à la supériorité de la poésie.

Dans cette perspective, il s'agit pour le Poète d'amener le lecteur à partager ses valeurs ou plus exactement à reconnaître dans le poème la réalisation de valeurs qu'il est censé partager. Les tensions que manifestent les œuvres poétiques au XVIII^e siècle seront alors analogues à celles de toute casuistique morale : ce sera le conflit entre règles concurrentes ou l'écart entre la règle universelle et le cas individuel, ou

12. André Chénier, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 681.

encore l'opposition entre les valeurs manifestées «publiquement» et la réalité contraire mais inavouée des actes¹³.

Le conflit entre des règles concurrentes sera invoqué notamment pour légitimer des innovations poétiques. C'est ainsi que la poésie «descriptive» apparaît comme un genre nouveau dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (mais refuse néanmoins de se reconnaître comme tel) en se réclamant, comme on vient de le voir, du modèle de la nature par opposition par exemple aux mœurs artificielles des salons. Les romantiques comme Lamartine trouveront là leurs premiers inspirateurs dans la mesure où ces poètes — Saint-Lambert, Colardeau, Dorat, Roucher, Delille, Lemierre — vont décrire le «spectacle de la nature», c'est-à-dire détailler des objets ou des événements qui jusque-là n'avaient pas retenu l'attention des autres poètes, parce qu'ils étaient jugés trop insignifiants ou trop prosaïques: la «fidélité à la nature» permettra de montrer des choses qui n'avaient pas de dignité poétique et de renouveler, dans la pratique, certaines des normes ou des conventions poétiques. Pour apprécier ce renouvellement (aujourd'hui, il faut le reconnaître, peu perceptible), il suffit de comparer la description que peut faire Panard du «Ruisseau de Champigny», réduit à un objet abstrait et interchangeable, et celle que donne, quelques années plus tard, Lemierre de ces «Jardins» où les détails des floraisons forment un tableau singulier et deviennent l'objet principal du poème. Pour Panard, le «Ruisseau» n'est que l'occasion d'une comparaison entre l'homme et un objet de la nature:

Ruisseau qui baignes cette plaine
 Je te ressembles en bien des traits:
 Toujours le même penchant t'entraîne;
 Le mien ne changera jamais.
 Tu fais éclore des fleurettes;
 J'en produis aussi quelquefois¹⁴.

Ici l'objet naturel n'est ni décrit ni montré, car il est supposé immédiatement connu ou reconnu: de cette chose triviale, quelconque, il n'y a rien à dire d'intéressant ni de neuf, et toute la recherche du poète porte sur la comparaison, sur le rapprochement (relativement) inédit et astucieux entre cet objet et son âme. Pour cela, il n'est nul besoin de renouveler les conventions qui servent à décrire ou à évoquer le spectacle de la nature.

Chez Lemierre, en revanche, chaque fleur retrouve son nom, et leur ensemble, au lieu d'être interchangeable, devient le centre d'intérêt du poème:

13. Cette énumération est intuitive.

14. Pour des raisons d'accessibilité, j'ai choisi mes exemples dans l'anthologie de Maurice Allem, *Anthologie poétique française. XVIII^e siècle*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

De jour en jour la terre ajoute à ses largesses :
 Flore a renouvelé les festons de ses tresses ;
 Le chèvrefeuil s'enlace autour des arbrisseaux,
 Émaille le treillage et pend à des berceaux ;
 Où j'ai vu le lilas et l'anémone éclore,
 L'œillet s'épanouit, la rose se colore.
 Un humble et long rempart, formé de thym nouveau,
 Sert agréablement de cadre à ce tableau ;
 Le myrte et l'oranger, sortis du sein des serres,
 De leurs rameaux fleuris décorent les parterres,
 Et, sur des murs cachés, les touffes de jasmins
 Font disparaître aux yeux les bornes des jardins.

Incontestablement la description, par sa précision, par la particularité de ses détails, est inédite. Il faut cependant bien mesurer la portée de cette innovation. La nature peut être décrite dans sa concrétude (et non plus comme une abstraction) dans la mesure où elle est devenue l'objet d'un intérêt social (qui se représente en outre comme étant universel) : elle a accédé à la dignité des choses «poétiques», dignité qui dépend cependant en définitive de la reconnaissance accordée par la communauté des «honnêtes hommes» (pour parler rapidement). De la nature entendue en ce sens seront donc exclus les objets bizarres, monstrueux, repoussants, et plus largement tous les objets qui restent trop «prosaïques» et qui choquent la sensibilité de l'«honnête homme». La conception de leur art que se font les poètes du XVIII^e siècle — conception qui reste, on a essayé de le montrer, fondamentalement classique — limite ainsi les innovations permises à leur pratique : il ne s'agit pas pour eux de rompre avec une poésie dépassée mais seulement d'élargir le champ des objets susceptibles d'accéder à la dignité poétique. Il n'est dès lors pas étonnant que, chez Lemierre comme chez d'autres, les anciennes formules («Flore») cohabitent harmonieusement avec des descriptions objectivement renouvelées : ils ne cherchent pas à briser un langage conventionnel pour révéler la vérité des choses (ce qui est la définition du réalisme tant poétique que romanesque au XIX^e siècle) mais seulement à faire reconnaître certaines descriptions inédites d'objets comme répondant aux normes de ce langage conventionnel.

Ceci explique par ailleurs que la poésie descriptive ait été étroitement liée à un phénomène de mode : la nature ou plus exactement une certaine nature a été à la mode dans le public cultivé du XVIII^e siècle. Il suffira que cette mode change, c'est-à-dire que les valeurs de cette société se transforment, pour que la poésie descriptive apparaisse comme un genre ennuyeux et dépassé : la nature comme objet de description n'était liée à aucune autre valeur qui aurait pu lui donner un surcroît de signification et de durabilité.

DES LICENCES POÉTIQUES ET DES POÈMES LICENCIÉUX

Étroitement dépendante des normes sociales, la poésie au XVIII^e siècle se permet cependant de nombreuses licences (comme le font les «libertins» dans le domaine des mœurs) : la tension ici se manifeste, non pas entre des valeurs supposées concurrentes, mais entre les valeurs dont l'individu semble se réclamer et la réalité de ses actes ou, dans le cas de la poésie, de ses dire.

La poésie est une manière raffinée ou distinguée d'énoncer les choses : ces choses cependant sont supposées être à la hauteur de leur énonciation. C'est le cas évident pour les genres nobles — tragédie, épopée — où la noblesse du style correspond étroitement à la grandeur des actions et des destins mis en scène. Quand on descend dans la hiérarchie des genres, la «pompe» de l'alexandrin tend alors à disparaître, et la liberté de la prosodie dans la fable répond en fait à la «petitesse» de son sujet.

Il est tentant cependant parfois de jouer le jeu inverse, et l'épigramme consiste en fait à dire de manière distinguée une «grossièreté» ou, si l'on veut, de faire admettre des propos socialement inacceptables grâce à l'élégance et la supériorité de la manière. L'opposition peut porter sur d'autres valeurs (beauté/laideur, douceur/méchanceté, commun/audacieux...), mais le procédé reste toujours le même et consiste en une noblesse de la forme excusant ou masquant la bassesse du fond.

On se souvient par exemple de l'épigramme de Voltaire sur Fréron :

L'autre jour, au fond d'un vallon,
Un serpent piqua Jean Fréron;
Que pensez-vous qu'il arriva?
Ce fut le serpent qui creva.

La qualité du bon mot, de la saillie, l'élégance du vers et de la formule permettent de séduire le lecteur et de lever les résistances que susciteraient les mêmes propos énoncés prosaïquement. Le même procédé est à l'œuvre dans ces pièces galantes ou franchement licenciées comme l'«Ode à Priape» d'Alexis Piron où l'audace du contenu est désamorcée humoristiquement par la noblesse apparente de l'expression.

L'écart que manifeste le poète par rapport aux normes établies reste ici cependant totalement subordonné à la volonté de séduire et d'amadouer l'auditeur ou le lecteur : le poète s'adresse à un groupe dont il recherche avant tout la complicité, à une opinion publique vis-à-vis de laquelle il est obligé de «polir» son discours pour en obtenir la reconnaissance. Dans cette perspective, la poésie reste fondamentalement un art sinon un rite social.

L'EXPRESSION PERSONNELLE

L'élégie constitue un cas plus complexe. La poésie est conçue au XVII^e et encore au XVIII^e siècle comme une essence intemporelle et impersonnelle qui s'incarne chez les plus grands des Poètes mais qui ne dépend pas de l'être intime et particulier de l'individu, et qui doit de ce fait être jugée par l'ensemble des poètes et plus largement reconnue par le public doué de sens, de raison et de sensibilité. L'élégie, dans la mesure où elle repose par définition en partie sur l'expérience individuelle du poète, constitue alors une formule paradoxale sinon contradictoire puisqu'elle doit concilier cet aspect personnel du contenu avec la noblesse de l'expression, supposée transcendante aux individus.

Par ailleurs, il faut savoir que, de manière plus générale, les représentations sociales constitutives de l'Ancien Régime ne reconnaissent pas de valeur propre à la singularité. La valeur de l'individu était censée au contraire être d'abord et essentiellement manifestée par sa place dans la hiérarchie des ordres et du monde. Il pouvait y avoir dérogation ou injustice, mais ces exceptions ne faisaient que confirmer la règle : il n'y avait de valeur individuelle que visible, attestée par la hiérarchie sociale, reconnue par la communauté des pairs. À cette époque, tous les sujets — qu'ils soient sujets du roi ou de poésie — n'ont pas la même importance ni la même dignité ni le même intérêt, et, dans une telle perspective, il n'est pas possible d'affirmer la valeur de son individualité (c'est-à-dire de son être intime et particulier) indépendamment de sa valeur sociale : soit les deux (valeur individuelle et valeur sociale) sont en accord, et l'affirmation personnelle de soi ne fait que confirmer la légitimité de la hiérarchie sociale; soit les deux sont en désaccord, et une telle affirmation doit nécessairement s'appuyer sur une contestation de la légitimité de l'ordre mondain.

Mettre en scène, représenter un individu en demandant en outre l'identification du spectateur ou du lecteur — par exemple dans la tragédie ou dans la poésie élégiaque — suppose donc que cet individu soit digne d'intérêt : c'est évidemment le cas des nobles ou des «Princes», sujets «naturels» de la poésie classique. On remarquera cependant que le poète ne se confond pas avec le personnage représenté, et qu'il joue au contraire le rôle d'un médiateur chargé d'énoncer la gloire de l'individu mis en scène : si cette gloire dépend, pour une part, de la reconnaissance des pairs, il est normal que cet énoncé ne soit pas dévolu à l'individu lui-même, immédiatement soupçonné d'orgueil ou d'infatuation, mais à un tiers, représentant de l'opinion publique. La grandeur individuelle, qu'il s'agisse de bravoure, d'héroïsme ou de génie, est ainsi un thème fréquent dans la poésie du XVIII^e siècle, mais essentiellement sous la forme de l'éloge¹⁵ : l'individu ne peut se pre-

15. Cf. par exemple, Jean-Baptiste Rousseau, «À Monsieur le Comte de Luc» :

Ils ont sur vous, ces dieux, épuisé leur largesse;
C'est d'eux que vous tenez la raison, la sagesse,

mettre d'affirmer sa valeur personnelle en s'appuyant sur sa seule certitude subjective. Lorsque, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la «noblesse» est concurrencée par d'autres critères d'évaluation comme le «génie» ou la «grandeur intellectuelle», ces exemples de «génies» nouvellement chantés par la poésie seront toujours tirés d'un passé plus ou moins éloigné, c'est-à-dire qu'il ne s'agira pas du poète lui-même, mais de personnalités jouissant d'un prestige déjà largement reconnu. De manière très significative, Barthe termine un portrait déjà très «romantique» de l'homme de génie, qui lit dans la nature une harmonie cachée et transcendante, par ces vers où il se met en position de disciple, de lecteur capable seulement de refléter l'émotion révélée ou créée par cet homme de génie (dont Voltaire est cité comme l'archétype):

O charme inexprimable! ô que j'aime à sentir
 Les mutuels rapports, l'invisible harmonie
 Qui soumet la nature à l'homme de génie!
 De son cœur dans le mien il la fait retentir.

Toute individualité ne doit cependant pas être noble ou reconnue comme socialement supérieure pour accéder à la représentation: celle-ci peut en effet s'appuyer sur le sentiment — concurrent ou parallèle à la hiérarchie sociale — d'égalité entre les hommes, tel qu'il est conceptualisé notamment dans la tradition chrétienne. C'est certainement la tendance qui domine au XVIII^e siècle, époque où la hiérarchie des ordres est de plus en plus contestée au nom de l'égalité naturelle: tous les hommes sont également dignes d'intérêt, porteurs d'une même valeur essentielle. Dans ce cas cependant, la représentation de l'individualité va faire appel à des traits supposés communs à tous les individus, à cette essence naturelle supposée fonder l'égalité entre les hommes. L'identification à l'autre n'est possible que grâce à des sentiments, une sensibilité, une raison censés être universels. Quand Léonard regrette les ambitions de «gloire» et de «renommée» qui l'ont éloigné de sa campagne natale, et qu'il soupire après «le destin du laboureur tranquille», il termine cette méditation apparemment très personnelle par une «leçon» qui vaut pour tous les hommes:

[...] L'homme est toujours, hélas!
 Mécontent de ce qu'il possède
 Et jaloux de ce qu'il n'a pas.
 Dans cette triste inquiétude,
 On passe ainsi la vie à chercher le bonheur.
 À quoi sert de changer de lieux et d'habitude
 Quand on ne peut changer son cœur?

15. (suite) Les sublimes talents;
 Vous tenez d'eux enfin cette magnificence
 Qui seule sait donner à la haute naissance
 De solides brillants.

Semblablement, la «poésie des tombeaux» imitée de l'Angleterre et de Young ne prétend pas refléter la singularité d'une âme (frappée par exemple d'une mélancolie malade comme ce sera souvent le cas dans le romantisme), mais bien traduire une vérité universelle dont chacun doit se convaincre face à l'évidence de ce «séjour, sombre, majestueux¹⁶».

Le sentiment personnel du poète ne devient ainsi un objet digne de représentation que dans la mesure où il prétend constituer un trait universel (ou universalisable) d'humanité. Cette règle, qui vaut pour toute la poésie du XVIII^e siècle, subit cependant dans la pratique de fortes tensions. La tradition chrétienne et plus particulièrement janséniste affirme par exemple que les hommes ont tendance (sans doute une conséquence de la Chute) à nier les vérités divines et éternelles : par frivolité, par crainte, par orgueil ou par défaut de Grâce, ils prétendent oublier qu'ils sont mortels et soumis au Jugement dernier. Ce sera à l'homme de foi — par exemple Pascal — de leur rappeler cette vérité universelle mais «cachée». Un poète comme Louis Racine peut ainsi traduire un sentiment personnel de solitude, d'incompréhension, de souffrance face au «mépris» des «libertins» qui semblent triompher dans le monde : le poème devient le lieu d'une «communion» avec Dieu, fondement de toute vérité universelle, à l'écart cependant des autres hommes, «ces esprits tristement éclairés/ Qui connaissent la route et marchent égarés¹⁷». Cette argumentation paradoxale, qui prétend se fonder sur une universalité cachée aux yeux de la majorité des hommes vivant dans l'égarement ou l'illusion, survit tout au long du XVIII^e siècle même si son aspect fortement religieux tend à s'estomper derrière une rhétorique «rationaliste». L'«Ode sur le temps» de Thomas — où l'on trouve déjà l'hémistiche fameux «Ô Temps, suspends ton vol» — ne fait que renouveler l'opposition ancienne entre l'éternité des temps et la brièveté de la vie humaine. Encore une fois, le sentiment

16. Dans ces lieux, un moment, recueille-toi, mon âme!...

Tombeaux! votre éloquence, avec un trait de flamme,
A gravé dans mon cœur le néant des plaisirs;
Cessons donc ici-bas de fixer nos désirs,
Tout n'est qu'illusion d'illusions suivie,
Et ce n'est qu'à la mort où commence la vie. (Feutry, *les Tombeaux*)

17. «Invocation à Dieu». Chez Gilbert encore (vanté, on s'en souvient, par Vigny dans «Stello»), c'est le dialogue avec Dieu qui permet au poète de se consoler de l'ingratitude des vivants :

J'ai révélé mon cœur au Dieu de l'innocence;
Il a vu mes pleurs pénitents.
Il guérit mes remords, il m'arme de constance;
Les malheureux sont ses enfants.

Mes ennemis, riant, ont dit dans leur colère :
«Qu'il meure et sa gloire avec lui!»
Mais à mon cœur calmé le Seigneur dit en père :
«Leur haine sera ton appui [...]»

(«Ode imitée de plusieurs psaumes et composée par l'auteur huit jours avant sa mort»)

personnel du Poète «épouvanté» des «ravages» du temps débouche sur un avertissement aux humains aveugles, enivrés par l'erreur :

Abjurez, ô mortels, cette erreur insensée!
 L'homme vit par son âme, et l'âme est la pensée.
 C'est elle qui pour vous doit mesurer le Temps!
 Cultivez la sagesse; apprenez l'art suprême
 De vivre avec soi même;
 Vous pourrez sans effroi compter tous vos instants.

Tous les genres poétiques n'ont cependant pas, on s'en souvient, la même dignité: aux genres mineurs, il est accordé une certaine liberté, certaine licence que ne connaissent pas les genres les plus nobles. Dans des poèmes sans «prétention», sans «pompe», proches de la conversation badine, il est alors possible d'exprimer des émotions ou des sentiments personnels. L'épître que Voltaire poète adresse à «Philis» se présente comme un fragment échappé d'une correspondance dont l'auteur et le destinataire ne sont pas identifiables sans un savoir extérieur au texte: ce procédé fictionnel exclut le lecteur (réel) du «dialogue» où ne règnent apparemment que les lois de l'échange intime, même s'il reste en dernière instance le juge de la légitimité poétique du texte. Dans une telle correspondance (fictive), il est évidemment licite d'exprimer des sentiments très personnels, à savoir ici le regret d'une folle jeunesse où le tutoiement de l'amour remplaçait avantageusement le vouvoiement pompeux de l'âge mûr:

Non, madame, tous ces tapis
 Qu'a tissus la Savonnerie,
 [...]
 Ces deux lustres de diamants
 Qui pendent à vos deux oreilles,
 Ces riches carcans, ces colliers,
 Et cette pompe enchanteresse,
 Ne valent pas un des baisers
 Que tu donnais dans ta jeunesse.

L'adresse fictive désigne ce poème au lecteur comme étant un texte mineur qui ne prétend pas à la noblesse, à la pompe, à l'universalité des genres majeurs comme l'ode. Il y a donc des sujets «mineurs» — badins, frivoles, mais aussi personnels, singuliers — qui trouvent leur place dans ces genres sans prétention.

La «sincérité» au sens moderne du terme, c'est-à-dire l'expression de sentiments singuliers ou personnels, passe ainsi par une «dévalorisation» symbolique et ne supporte pas la «pompe», la «grandeur» dans l'expression. Pour accéder à la représentation, le moi doit ainsi se faire singulièrement modeste, comme dans ce poème de Ducis à son «Petit Logis»:

Petit séjour, commode et sain,
 Où des arts et du luxe en vain
 On chercherait quelque merveille; [...]

Retraite où j'habite avec moi
 Seul, sans désirs et sans emploi, [...]
 Chers témoins de ma paix secrète!
 C'est vous, vous voilà! je vous vois!
 Qu'avec plaisir je vous répète:
 Il n'est point de petit chez soi!

C'est dans cette perspective que se comprend le mieux la poésie «érotique» au sens que ce terme avait au XVIII^e siècle. L'amour à cette époque est reconnu comme un sujet mineur, frivole, badin, secondaire. «Il est donc vrai, dit Parny, l'amour n'est qu'un délire», et, très raisonnable, il ajoute: «Le mien fut long; mais enfin je respire./ Je vais renaître; et mes chagrins passés,/ Mon fol amour, les pleurs que j'ai versés,/ Seront pour moi comme un songe pénible/ Et douloureux à nos sens éperdus,/ Mais qui, suivi d'un réveil plus paisible,/ Nous laisse à peine un souvenir confus.» Être amoureux, c'est une folie mais que paradoxalement tous partagent ou que tous comprennent, c'est un sentiment irrationnel pour un «objet» singulier, un sentiment qui isole l'individu de ses pairs, mais qui, contrairement aux autres tentatives de se soustraire à l'autorité du groupe, est socialement acceptable et admis. Cette folie reconnue ne trouve alors à se loger que dans un genre mineur mais singulièrement privilégié, à la fois exclu de toute prétention à la grandeur et jouissant d'une étonnante liberté.

Ainsi, quand Chénier avoue: «L'amour seul a créé le génie;/ L'amour est seul arbitre et seul Dieu de ma vie», ces vers le désignent comme un poète «mineur»¹⁸ qui a renoncé aux prétentions les plus hautes:

Peut-être, n'écoutant qu'une jeune manie,
 J'eusse aux rayons d'Homère allumé mon génie;
 Et d'un essor nouveau, jusqu'à lui m'élevant,
 Volé de bouche en bouche heureux et triomphant.
 Mais la tendre élégie et sa grâce touchante
 M'ont séduit: l'élégie à la voix gémissante,
 Au ris mêlé de pleurs, aux longs cheveux épars¹⁹

18. Il n'est pas du tout sûr cependant que Chénier ait voulu être seulement un poète «érotique», c'est-à-dire mineur. Au contraire. Il s'est voulu aussi poète didactique, poète politique... Mais il n'a pas cherché à donner à ces différents genres l'unité de sa personnalité. Dès lors, lorsqu'il pratiquait l'élégie ou la «poésie érotique», il se reconnaissait dans cette activité comme poète «mineur», ce qui ne devait pas l'empêcher de manifester par ailleurs des «ambitions» plus hautes lorsqu'il écrivait des odes par exemple. Son attitude est très différente de celle de Musset qui prétend se définir par une seule source d'inspiration, le malheur d'aimer, et qui considère ce thème comme majeur et essentiel.

19. On soulignera à ce propos le rôle tenu par les «amis» dans les poèmes des *Amours à Camille*: ils sont les porteurs du sens commun face au poète animé d'une «fureur insensée». Il n'y a dans le poème de Chénier aucune contestation de cette autorité «rationnelle» (les amis restent des amis) qui reste symboliquement dominante par rapport à la folie du poète. Celui-ci se reconnaît donc comme «fou», comme un être marginal et inférieur, même s'il prétend ne pas pouvoir échapper à cette folie.

Mais, en même temps, le choix de la thématique «érotique» donne à ses poèmes une universalité qui est refusée à d'autres thèmes personnels comme cette mélancolie régnant chez les poètes des «tombeaux», rapidement passée de mode :

Ainsi, que mes écrits, enfants de ma jeunesse,
Soient un code d'amour, de plaisir, de tendresse;
Que partout de Vénus ils dispersent les traits;
[...]
Qu'une jeune beauté, sur la plume et la soie,
Attendant le mortel qui fait toute sa joie,
S'amuse à mes chansons, y médite à loisir
Les baisers dont bientôt elle veut l'accueillir.
[...]
Qu'un jeune homme, agité d'une flamme inconnue,
S'écrie aux doux tableaux de ma Muse ingénue:
«Ce poète amoureux, qui me connaît si bien,
Quand il a peint son cœur, avait lu dans le mien.»

Le choix du thème amoureux permet donc aux poètes du XVIII^e siècle de représenter (ou d'«exprimer») des sentiments personnels, singuliers, qui séparent ou excluent plus ou moins radicalement l'individu de son groupe d'appartenance — tels que la jalousie, la solitude, le malheur de ne pas être aimé —, au prix cependant d'une dévalorisation de leur texte ou plus exactement de sa «catégorisation» dans un genre perçu *a priori* comme mineur. Le «subjectivisme» de la poésie érotique n'est cependant jamais total, et, outre le fait que le vers, comme on l'a dit, «ennoblit» conventionnellement l'objet — ici les sentiments représentés — du poème, les poètes recourront à différents procédés rhétoriques (au sens large) qui permettront de «polir» ou de contrebalancer tout ce qui pourrait paraître trop singulier ou trop excessif dans l'individualité représentée, c'est-à-dire qui pourrait heurter la sensibilité du public et rompre la solidarité entre pairs.

Parmi ces procédés, l'on peut citer par exemple le recours à la fiction qui permet au poète d'*irréaliser* son texte et de le projeter dans un «espace» lointain, «innocenté», extérieur en tout cas à celui qui réunit l'écrivain et son public. Le genre de l'«héroïde», qui connaît un certain succès dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, et qui met en vers la correspondance de deux héros célèbres, autorise ainsi une peinture audacieuse de la passion censée unir des amants comme Héloïse et Abélard : ces propos mis dans la bouche de personnages «mythiques» peuvent exprimer le rejet de certaines bienséances, une révolte — même si elle est vite réprimée — contre Dieu, ou encore

19. (suite) La stratégie des poètes romantiques sera toute différente : ils affirmeront que leur folie, c'est-à-dire la singularité de leur être, est vérité (cachée), essence profonde, vie véritable... Autrement dit, ils valoriseront leur être intime tout en dévalorisant les hiérarchies extérieures et communes. Le poète romantique ne se reconnaît donc pas comme fou : dans sa folie, il prétend au contraire trouver la vérité vraie.

l'absolu d'une passion qui conduit jusqu'à la mort, car, venant (fictivement) d'un lointain passé, ils ne concernent pas directement le monde présent et ses convenances :

Tremble, cher Abailard! un Dieu parle à mon cœur;
 De ce Dieu, ton rival, sois encor le vainqueur,
 Vole près d'Héloïse et sois sûr qu'elle t'aime:
 Abailard, dans mes bras, l'emporte sur Dieu même.
 Oui, viens: ose te mettre entre le ciel et moi,
 Dispute-lui mon cœur... et ce cœur est à toi. —
 Qu'ai-je dit? Non, cruel, fuis loin de ton amante,
 Fuis, cède à l'Éternel Héloïse mourante;
 [...]
 Qu'on nous unisse encor dans la paix du tombeau.
 Que la main des amours y grave notre histoire,
 Et que le voyageur, pleurant notre mémoire,
 Dise: «Ils s'aimèrent trop, ils furent malheureux:
 Gémissons sur leur tombe, et n'aimons pas comme eux.»

Si tout le poème suppose une identification du lecteur à la subjectivité amoureuse, les derniers vers lui permettent de reprendre ses distances par rapport à cet univers de fiction, en lui rappelant les normes «raisonnables» qui régissent le monde réel. Ce regard du personnage amoureux sur sa propre tombe, qui est un cliché fréquent dans la poésie «érotique» du XVIII^e siècle, suppose une étonnante distance à soi, marquant un retour de l'instance sociale venant porter le jugement des temps sur l'expérience individuelle: là où le romantisme débouchera sur une «néantisation» absolue, les poètes du XVIII^e siècle préfèrent convoquer le public des pairs chargés de plaindre ceux qui meurent d'amour, sans pourtant se confondre avec eux.

Les lieux communs de la poésie au XVIII^e siècle jouent un rôle semblable à ce recours à la fiction dans l'«héroïde»: les pseudonymes traditionnels, les images conventionnelles de la nature, la reprise obstinée des mêmes thèmes sous une forme originale, ont toujours pour effet d'*irréaliser* les propos et de désamorcer l'«individualisme» dont ils peuvent être porteurs. Par de tels procédés, ces poèmes signalent immédiatement au lecteur qu'ils ne prétendent pas au sérieux, à l'importance ou à la vérité:

Ah! Doris, que me font ces tapis de verdure,
 Ces gazons émaillés qui m'ont vu dans tes bras,
 Ce printemps, ce beau ciel, et toute la nature,
 Et tous les lieux enfin où je ne te vois pas
 [...]
 O ma chère Doris, que nos feux soient durables!
 Il me faudrait mourir, si je perdais ta foi
 Ton séjour t'offrira des bergers plus aimables,
 Mais tu n'en verras point de plus tendres que moi.

Toute la violence de la première strophe citée, qui traduit un repli désespéré sur soi de la subjectivité souffrante (dont on retrouvera l'écho

direct chez Lamartine), est aussitôt estompée par le mot d'esprit d'une des strophes suivantes qui, sous un voile d'idylle conventionnelle, conçoit l'amour sur le mode héroïque de la compétition aristocratique avec les pairs. Loin de tout repli subjectif, cette formule ramène l'amour aux conventions traditionnelles de l'excellence noble, tout en lui donnant la «grâce» d'une expression réussie. L'aspect conventionnel de cette formule, loin d'être une scorie involontaire du passé, montre que, pour Léonard, le langage poétique doit ennoblir un sentiment qui, sans cela, risquerait de choquer le public: ce bon mot est une prime de séduction allouée au lecteur pour qu'il accepte les propos d'un individu que l'amour conduit à un repli subjectif socialement condamnable. (Rappelons que, dans le cas de l'amour, ce repli bénéficie en outre de toutes les complaisances du public.)

Ainsi, même lorsque la poésie érotique semble mettre en scène une subjectivité repliée sur elle-même, il surgit toujours, sous une forme ou sous une autre, une instance qui met l'individu à distance de soi et lui rappelle l'autorité extérieure des pairs. On citera, pour terminer à ce sujet, le procédé, paradoxal d'un *La Harpe* qui, mettant en scène un désespoir amoureux occupé seulement de lui-même et risquant d'apparaître de ce fait comme une infraction aux bienséances (au sens large), désigne au lecteur cette infraction pour aussitôt l'excuser et la prolonger:

Je m'aperçois que, sans contrainte,
 Mon cœur, pour tromper son ennui,
 Se permet une longue plainte
 Qui ne peut occuper que lui.

Mais qu'importe qu'on s'intéresse
 Aux maux qu'on ne peut soulager?
 Je veux épancher ma tristesse
 Et non la faire partager.

Le poète souligne l'inconvenance «égoïste» de sa plainte, et ce souci oratoire du lecteur lui permet immédiatement après de se replonger dans cet «enfermement» subjectif. (Il y a bien entendu dans ce poème d'autres procédés qui adoucissent encore tout ce que cette excuse paradoxale pouvait garder de provocant. C'est ainsi que le poème se termine par une évocation du temps de la vieillesse — analogue à ce regard sur le tombeau analysé précédemment — destinée à atténuer l'excès que comporte tout désespoir amoureux.)

DU XVIII^e AU XIX^e SIÈCLE

La poésie au XVIII^e siècle reste conçue fondamentalement comme une manière noble, raffinée, élégante de s'exprimer. D'autres théories ont sans doute pu voir le jour (et prendre ultérieurement une

importance considérable²⁰), mais elles n'ont pas pu effacer la conception classique basée sur une analogie immédiate avec la hiérarchie sociale de l'Ancien Régime (ou plus exactement avec la manière symbolique dont la noblesse de cour au XVII^e siècle, puis la bonne société au XVIII^e siècle, ont pensé leur supériorité sociale). En particulier, ces théories n'ont pas eu d'influence sur la pratique réelle des poètes qui ont au contraire joué «dialectiquement», «rhétoriquement» avec la définition classique: ils ont soumis, comme on l'a vu, cette conception à de très fortes tensions, mais l'ont toujours considérée comme leur horizon fondamental de référence. L'épigramme suppose que la forme versifiée ennoblisse la grossière violence du fond; tous les lieux communs de l'élégie sont destinés à polir ce que l'expression d'un sentiment amoureux trop personnel peut avoir de choquant ou d'inconvenant; la poésie descriptive ne serait que banalité sans l'embellissement qu'est supposé lui apporter le vers²¹.

L'on voit ainsi que les «forces» de transformation qui ont agi sur la poétique classique au XVIII^e siècle ont pu être extrêmement puissantes (et donner dans certains cas l'impression de précéder la révolution romantique²²), mais qu'elles ont agi en sens divers sinon divergents. Théorie et pratique sont restées séparées. Mais tous les poètes n'ont pas non plus œuvré dans la même direction. Ainsi, la poésie descriptive, qui supposait une approche nouvelle de la nature, n'a été qu'une mode indifférente aux tensions qui agitaient par exemple l'élégie.

Celle-ci s'éloignait en effet fortement des valeurs conventionnelles de «bon sens», de mesure, de bienséance, auxquelles se référerait la poétique classique: «l'égalitarisme», qui triomphe de plus en plus au XVIII^e siècle, garantit à chacun le droit à l'expression ou à la représentation (pour autant que l'individu reste, comme on l'a dit, porteur de valeurs supposées universelles), et la balance entre, d'une part, la beauté, la noblesse, le raffinement impersonnels des formes poétiques et, d'autre part, un «individualisme» du contenu qui suppose un désengagement par rapport à l'autorité sociale, a pu parfois de ce fait fortement pencher du côté de la représentation d'une subjectivité repliée sur elle-même, enfermée dans le cercle d'une sensibilité, d'une douleur ou d'un amour supposés partageables, mais en fait très éloignés de l'universalité des valeurs classiques comme la raison ou le bon sens. Au niveau textuel, il est — assez rarement d'ailleurs — difficile de distinguer un Lamartine d'un Léonard ou d'un Thomas, mais, chez ces derniers, l'expression personnelle n'est qu'une conséquence de l'affai-

20. Pour ne pas alourdir l'exposé, je n'ai pas rappelé le détail de ces théories. Voir, par exemple, le début de Pierre Bénichou, *le Sacre du Poète*, Paris, José Corti, 1973.

21. Et comme, pour nous, la poésie n'est plus «spontanément» un embellissement, ces poèmes descriptifs ne sont plus que banalité et prosaïsme...

22. Les innovations dans le domaine poétique au XVIII^e siècle restent cependant beaucoup moins importantes que dans le domaine romanesque notamment.

blissement des conventions poétiques et non le résultat d'une volonté de rompre avec ces conventions : le langage poétique reste une manière de «mettre les formes» pour s'adresser à un lecteur conçu comme une instance jugeante. La poésie est un art social, un langage conventionnel, une réalité impersonnelle qui n'appartient pas à l'individu singulier, de la même manière que l'élégance, la beauté, le raffinement ou le naturel sont produits et en même temps reconnus par la bonne société et plus largement par la communauté des «honnêtes hommes».

La Révolution en affirmant l'égalité entre les citoyens détruit le prestige de la noblesse : celle-ci n'est plus qu'une caste dont les prétentions n'ont pas plus de valeur que celles de fractions sociales concurrentes comme la haute bourgeoisie. Mais en même temps, la «communauté des honnêtes hommes», la «bonne société» qui prétendait représenter l'universalité face à la société «particulière» que constituait la noblesse de cour ne peut plus soutenir ses prétentions et apparaît à son tour comme un groupe particulier : dans un contexte d'égalité, aucun groupe, ni noble, ni autre, ne saurait légitimement affirmer la supériorité de ses manières d'être, d'agir, de se tenir ou de s'exprimer... L'élégance, le raffinement, la beauté ne peuvent plus être incarnés ni par la caste dominante ni par cette couche moyenne élargie qui, face à une noblesse réduite, prétendait représenter l'ensemble social et qui, ayant perdu son ennemi «privilegié», apparaît comme un groupe restreint face à d'autres groupes concurrents.

Par ailleurs, la liberté affirmée par la Révolution mais réalisée plus tardivement — il faut attendre paradoxalement la Restauration — permet à l'individu de se défaire de la solidarité symbolique avec ses pairs (de quelque manière que soient définis ceux-ci) : dorénavant, l'individu ne s'inscrit plus spontanément dans un groupe — ordre, rang — dont les valeurs le définissent (au moins en partie) *a priori*.

Ainsi, la liberté et l'égalité en tant que représentations nouvelles que la société se donne d'elle-même excluent de fonder une affirmation axiologique sur l'existence, nécessairement empirique, de groupes sociaux, et elles font de l'individu seul le fondement essentiel de toute valeur (considérée comme mérite individuel). Alors que l'analogie sur laquelle s'appuyait la conception classique de la poésie disparaît avec la Révolution, le romantisme va trouver dans ces représentations sociales inédites — l'individualisme — le principe qui lui permettra de légitimer de manière tout à fait nouvelle ses productions mais aussi sa définition de la poésie.

Cessant d'être une manière noble ou raffinée de dire ou de s'exprimer, la poésie reposera dorénavant — au niveau de la forme comme du contenu — sur l'individualité du poète, c'est-à-dire sur la distance (psychologique, morale, religieuse, axiologique, expressive, langagière...) qui le sépare des autres hommes (l'individualité ne pouvant se définir que par contraste avec un «fond», une masse obscure et négative). Si le romantisme met surtout l'accent sur l'expression individuelle dans la poésie, le culte de la forme chez les Parnassiens ou les

Symbolistes, loin de renouer avec la doctrine classique, sera également un culte élitiste de la Beauté conçue comme une essence désincarnée, «masquée» et à l'écart du monde social : c'est le refus des valeurs communes (qui n'ont plus qu'une réalité empirique résultant du nombre) qui donne précisément sa valeur symbolique au discours poétique.

Dans cette conception nouvelle, les différences entre genres ne peuvent que disparaître derrière l'affirmation de l'individualité. C'est ainsi que le romantisme va unifier des tendances que l'on a vu séparées au XVIII^e siècle : la poésie, en tant qu'expression du moi, sera aussi bien poésie religieuse que poésie élégiaque ou poésie de la nature. Avec les *Méditations* de Lamartine, c'est l'expérience singulière du poète, son malheur individuel, qui devient l'objet principal du poème : le dialogue avec Dieu, la contemplation de la nature sont alors conçus comme des moments de cette expérience individuelle.

Dans la même perspective, l'expression individuelle va permettre d'abolir la distinction entre genres mineurs et genres majeurs : alors que l'individualité était cantonnée au XVIII^e siècle dans les genres mineurs, elle devient au cours du XIX^e siècle le seul fondement de la valeur poétique et accède aux genres majeurs — ode, épopée — qui perdent d'ailleurs à ce moment leur singularité.

Les tensions qui traversent la poésie au XIX^e siècle sont alors très différentes de celles qu'elle a connues au siècle précédent : alors qu'au XVIII^e siècle les poètes jouaient sur les différentes formes d'écart par rapport à des normes perçues comme transcendantes à l'individu (et que l'élégie, par exemple, consistait à «socialiser» un contenu personnel, à le rendre «impersonnel» c'est-à-dire communicable et «reconnaissable»), la poésie romantique et post-romantique va essayer au contraire de plier les formes poétiques héritées du passé et perçues comme des formes «communes» à l'expression personnelle ou plus largement à la «nécessité» de se défaire de tout l'aspect social, «vulgaire» ou conventionnel du langage. Cette recherche de l'originalité, qui ira rapidement jusqu'à l'incommunicable sera sans doute à ses débuts relativement timide, et il sera par exemple facile de retrouver chez un Lamartine des dizaines de tournures ou d'expressions héritées des poètes du XVIII^e siècle, mais c'est bien à ce moment (et non au XVIII^e siècle) que débute cette dérive moderniste pour laquelle l'individualité suppose une rupture avec les formes communes ou conventionnelles d'expression.