Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 4, Avril 2012
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.6917

Les arts poétiques de la Renaissance mis en abyme

Guillaume Berthon

Jean-Charles Monferran, *L'École des Muses. Les Arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres*, Genève : Droz, coll. « Les Seuils de la modernité », 2011, 352 p., EAN 9782600015028.

Pour citer cet article

Guillaume Berthon, « Les arts poétiques de la Renaissance mis en abyme », Acta fabula, vol. 13, n° 4, Notes de lecture, Avril 2012, URL : https://www.fabula.org/revue/document6917.php, article mis en ligne le 26 Mars 2012, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.6917

Les arts poétiques de la Renaissance mis en abyme

Guillaume Berthon

L'ouvrage de Jean-Charles Monferran est précieux. S'inscrivant dans le sillage du livre fondateur de Kees Meerhoff (*Rhétorique et poétique au xvie siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*[1]), il propose une véritable monographie sur un genre littéraire trop peu étudié en tant que tel jusqu'à présent, celui des arts poétiques français de la Renaissance. Certes, l'on connaît bien aujourd'hui la majeure partie des textes considérés[2], notamment grâce à une batterie d'éditions plus ou moins récentes, et tout particulièrement depuis l'anthologie proposée dans une collection de poche par Francis Goyet[3]. Et pourtant, la *Deffense* de Du Bellay mise à part, ces arts poétiques d'époque n'ont souvent été utilisés que comme trésors de formules dans lesquels le critique averti s'empressait de puiser une lecture jugée authentique de formes poétiques anciennes. C'est précisément l'un des intérêts majeurs du livre de J.-Ch. Monferran que de restituer aussi ces ouvrages dans leur contexte et dans leur intertextualité et, en somme, de refuser de les compulser simplement comme d'anciens manuels descriptifs, pour les lire intégralement comme des œuvres subjectives, pour beaucoup écrites par des poètes, qui en disent souvent autant sur la façon de penser la poésie que sur les formes poétiques sur lesquelles porte le discours. Ainsi lus, ces traités permettent de reconstituer l'unité d'un moment historique et esthétique fragile qui paraît s'ouvrir avec l'*Art poetique François* de Sébillet (1548) et se refermer avec *L'Académie de l'art poétique* de Deimier (1610). Leur originalité s'élabore dans la volonté de constituer la poétique en discipline autonome, indépendante de la rhétorique, et de ne pas la cantonner aux techniques du vers, comme le faisaient les arts de seconde rhétorique parus avant eux. Héritiers d'Horace auquel ils empruntent leur titre étendard d'*Art poétique*, Sébillet et ses épigones se refusent à séparer métier et inspiration, génie et apprentissage.

Après une introduction efficace justifiant de manière convaincante le choix du *corpus*, l'auteur organise son propos selon quatre grandes questions, successivement abordées : selon quels critères et quelles références les *Arts poétiques* français se sont-ils constitués comme genre ; comment leur matière

1

2

3

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

s'organise-t-elle ; comment leurs auteurs se fraient-ils un chemin stylistique entre le didactisme difficilement évitable en la matière et le désir de parler poétiquement de poésie ; et enfin, pourquoi le genre tel qu'il s'est constitué sur les brisées de Sébillet se tarit-il au début du xviie siècle ?

La première partie est pour l'auteur l'occasion de parcourir l'ensemble du *corpus* et d'en mettre en évidence la cohérence. Par une réflexion détaillée sur le titre même d'*Art poétique*, et ce qu'il présage de l'alliance délicate entre technique et inspiration, J.-Ch. Monferran montre le caractère crucial de la référence à Horace. Une fois mise en évidence, celle-ci permet de lire les traités pour ce qu'ils veulent être et non pas pour ce qu'ils auraient pu (ou dû) être selon une perspective aristotélicienne que suivent alors plus volontiers les auteurs des arts néo-latins ou italiens. Aux yeux des poètes-théoriciens français, l'épître aux Pisons, complétée par les régulières réflexions métapoétiques qui agrémentent le reste de l'œuvre d'Horace, fournit l'exemple d'un mariage souple et harmonieux entre critique et création. La liberté et la fluidité horaciennes constituent dès lors un modèle d'expression autant que de réflexion, aussi régulièrement invoqué qu'il est au fond peu contraignant. C'est l'un des apports de l'auteur que de montrer la présence d'Horace jusque dans l'écriture de la *Deffense*, pourtant le seul des traités étudiés à écarter complètement le titre emblématique d'*Art poétique*. Chez les successeurs de Du Bellay, et notamment chez Peletier et Vauquelin, l'empreinte d'Horace se fait plus évidente et ne se limite plus à la figure d'auteur incarnée par le poète latin ni à un modèle d'écriture : les ouvrages de ces deux auteurs se constituent en commentaires du texte horacien (voire en paraphrase régulière chez Vauquelin), publiés toutefois de manière autonome. L'exploration systématique du rapport au poète de Venouse est bien la clé d'une lecture rigoureuse des *Arts poétiques* français. J.-Ch. Monferran termine cette première approche du *corpus* considéré en montrant comment le traité pionnier de Sébillet est celui qui fixe les cadres dans lesquels vont évoluer ses successeurs : notamment le rapport à la prose d'art (exclue du domaine de la poésie), à la rhétorique, à la grammaire, ou à la langue française.

La seconde partie s'attache à la façon dont s'organisent les arts poétiques. L'auteur dégage trois classifications principales et concurrentielles, auxquelles les poéticiens ne recourent pas de façon égalitaire. Le premier de ces modes d'agencement, hérité de la tradition des *Arts de seconde rhétorique*, se structure autour de la notion de rime. Le second, directement emprunté à Horace, s'inscrit davantage dans l'ordre de la conversation familière, en favorisant la digression et l'ellipse. Le troisième, inspiré du discours aristotélicien, se fonde sur une rigoureuse distinction de critères qui, combinés, permettent de produire une classification exhaustive. Comme l'a déjà suggéré la partie précédente, ce troisième principe d'agencement est celui qui apparaît le moins dans les traités considérés, qui préfèrent mélanger dans des

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

proportions variables les deux premiers modes classificatoires. J.-Ch. Monferran revient en particulier sur le plan si discuté de la *Deffense*. Tout en rappelant les propositions de lecture formulées par Francis Goyet et Emmanuel Buron qui, chacun à leur manière, tentent de mettre au jour les fermes contours d'une démonstration ordonnée, l'auteur préfère attirer l'attention sur ce que l'écriture fuyante de Du Bellay, particulièrement dans le deuxième livre, doit à l'art nonchalant d'Horace, ménageant çà et là de nets effets de structure, mais affichant en même temps une négligence délibérée dans la composition difficilement réductible à des schémas rationnels. Suit l'analyse de l'ordonnancement plus didactique de l'ouvrage de Sébillet, par rapport auquel s'organisent presque tous les suivants. L'auteur met l'accent sur la place accordée par Sébillet aux considérations générales sur la poésie et le poète, exposées au long des chapitres I à IV du premier livre de l'*Art poétique françois*. J.-Ch. Monferran fait de ce long prologue théorique l'innovation principale de Sébillet par rapport à ses prédécesseurs. Il montre également que, dans le second livre consacré aux genres poétiques, le théoricien ne se contente pas, la plupart du temps, d'énumérer les formes classées selon le seul critère du mètre, mais qu'il s'essaie aussi souvent que possible à introduire des critères thématiques propres, bâtissant des passerelles entre les genres. Sont évoqués ensuite les traités de Claude de Boissière et de Jacques Peletier qui effectuent une lecture diamétralement opposée de Sébillet : tandis que le premier en réorganise la matière afin de la rendre plus rigoureuse, mais perd du même coup tout ce qui faisait la nouveauté de l'*Art poétique françois* (le prologue, la taxinomie complexe des genres), le second déploie les préliminaires théoriques de Sébillet à l'échelle du premier livre de son propre traité, et réduit fortement l'espace accordé aux considérations plus techniques. Évoqués plus rapidement, les autres textes du *corpus* sont l'occasion de souligner une dernière fois l'importance du traité de Sébillet et de son organisation pour l'élaboration du genre, de rappeler combien les auteurs considérés sont généralement rétifs au véritable esprit de système, et de montrer *in fine* comment l'ordonnancement choisi est toujours au fond constitutif d'une « politique des genres[4] ».

La troisième partie aborde la question essentielle de la forme et du style des arts poétiques, de leur habit typographique au mode de discours choisi (didactique ou poétique). Les deux citations données en épigraphe par J.-Ch. Monferran positionnent clairement le débat : faut-il, à l'instar de Barthélemy Aneau, repousser toute dimension poétique du discours critique sur la poésie, ou, comme le suggère Boileau commentant lui-même le célèbre traité du pseudo-Longin, « en traitant des beautés de l'élocution […] employe[r] toutes les finesses de l'élocution » ? Le chapitre procède donc à de très nombreux examens de détail des textes du *corpus*

4

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

selon des angles d'étude variés, distinguant notamment les formes didactiques empruntées par Sébillet et, surtout, par Boissière, des formes « civiles » que préfèrent les autres auteurs qui sont aussi poètes et refusent de donner à leur ouvrage des allures de manuel. J.-Ch. Monferran montre également de manière concluante que ces arts poétiques ne sont presque jamais à lire isolément. Tous sont en effet accompagnés, de près ou de loin, de recueils poétiques dans le cadre d'un fonctionnement en diptyque, théorie et pratique réunies. Seule une lecture en miroir, qui montre par exemple combien l'*Olive* et la *Deffense* s'éclairent mutuellement, est à même de faire comprendre dans sa globalité le projet des théoriciens-poètes considérés qui, sans cela, « ne meritet le nom que de demisavant », comme l'écrit Peletier (cité p. 193). L'analyse stylistique des traités au cas par cas permet enfin à l'auteur de révéler à chaque fois la cohérence d'une ambition littéraire et d'une figure d'auteur. De belles pages sont ainsi consacrées au marotisme de Sébillet, à la « prose illustre » de *La Deffense*, à la suggestive brièveté de Peletier, à la nonchalance toute horacienne de Ronsard, ou encore à la ventriloquie à dominante héroïque de Vauquelin.

La dernière partie est consacrée à « l'automne de l'art poétique », c'est-à-dire aux textes qui amorcent déjà la transition vers le discours d'un Malherbe et abandonnent progressivement la haute ambition des années pionnières (1540-1550) : constituer l'art poétique en discipline autonome, en réunissant harmonieusement travail et inspiration. J.-Ch. Monferran relève deux aspects principaux de ce qui prend parfois la tournure d'un véritable reniement : une inflexion métrique et une inflexion linguistique. Le tournant versificatoire, déjà perceptible dans l'*Abbregé* de Ronsard et encore plus dans le traité de Laudun, se confirme avec la floraison des dictionnaires de rimes même si ceux-ci ne se veulent pas simples listes et aspirent encore à sauver l'enthousiasme du poète. L'examen parallèle de l'*Académie* de Deimier et des *Adresses* de Du Gardin permet à l'auteur d'opposer deux visions différentes de l'art poétique, dont la première, soutenue par Malherbe, va rapidement s'imposer. La volonté normative prend alors le pas, faisant des anciennes licences poétiques de blâmables « fautes licencieuses », selon l'expression de Deimier. Seul Du Gardin paraît désireux d'entretenir le flambeau de la liberté créatrice ; mais c'est pour l'appliquer à la rigoureuse poésie des puys de Douai ! Le tournant linguistique, quant à lui, prend appui sur le fait que même en 1548, Sébillet n'avait pas complètement récusé toute considération grammaticale, reconnaissant implicitement que l'art poétique peut être aussi un art de bien manier la langue. Laudun est le premier à lui emboîter véritablement le pas, en se faisant régulièrement grammairien. Mais c'est Deimier qui modifie radicalement la perspective en faisant de son *Académie* le lieu de véritables « remarques » sur la langue française, qu'il appuie sur la lecture des grands poètes, et auxquelles il imprime déjà une visée normative, préparant la voie à Vaugelas. Enfin,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

J.-Ch. Monferran note le déplacement de la théorie sur le terrain des genres dramatiques, jusqu'alors fort peu considérés. Le rôle joué par la poétique aristotélicienne est évident, celle-ci s'intéressant aux genres mimétiques, théâtre et épopée réunis, et délaissant les genres plus brefs sur lesquels se penchaient les arts poétiques de la Renaissance. Le discours sur la poésie prend alors de plus en plus la forme du simple traité technique, destiné à un public renouvelé, composé d'honnêtes hommes désireux d'apprendre en peu d'efforts comment juger d'une épigramme ou trousser un sonnet. Les considérations théoriques n'y ont donc plus leur place.

Ce résumé du propos tenu par J.-Ch. Monferran ne permet pas de rendre compte de la richesse des analyses de détail menées par l'auteur. L'un des intérêts du livre est précisément de tenir un discours général sur les arts poétiques renaissants, sans occulter la singularité de chacun des textes considérés, ni celle d'auteurs aux personnalités aussi variées que Sébillet, Du Bellay, Peletier, ou Vauquelin. De nombreuses découvertes de détail dont il est impossible de rendre compte de façon exhaustive ornent ainsi l'ouvrage : ainsi de la confirmation, au détour d'une note (n. 80 p. 209-210), de l'attribution possible de *La louenge des femmes* (Lyon, Jean de Tournes, 1551) à Sébillet, hypothèse naguère formulée par Michael Andrew Screech, et corroborée par J.-Ch. Monferran sur de nouvelles bases. La richesse du propos n'est donc pas épuisée par les conclusions que nous avons rapportées ; elle se révèle au contraire dans une lecture globale dont l'importance est soulignée par les multiples renvois internes, également justifiés par une certaine porosité des distinctions opérées — l'importance cruciale du modèle horacien, qui fait l'objet de la première partie, n'en est par exemple pas moins la clé principale de l'analyse de l'ordre de *La Deffense* de Du Bellay menée par la suite.

L'un des apports majeurs de cette étude est également méthodologique. L'auteur met un soin tout particulier à lire les arts poétiques dans leur contexte intellectuel mais aussi matériel[5]. La mise en livre[6] des traités et les conséquences qu'elle implique pour leur lecture sont ainsi régulièrement abordées (voir par exemple les remarques sur le format des rééditions de Sébillet, p. 183, ou sur l'italique du traité de Peletier, p. 184, et n. 30 p. 185). J.-Ch. Monferran propose par ailleurs d'enrichissantes lectures sur la publication groupée de certains arts poétiques avec des recueils de textes, mettant sur le même plan théorie et pratique — le cas de Du Bellay commence à être bien connu, mais celui de Sébillet l'était moins jusqu'ici (voir notamment p. 195). Une claire connaissance de l'état du marché éditorial de l'époque permet également à l'auteur de montrer l'influence qu'a pu avoir sur les poéticiens la lecture des textes antiques de référence dans des éditions

5

6

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

abondamment glosées, voire dans des anthologies composées *ad hoc* au xvie siècle : le cas du commentaire horacien dû à Giason Denores, abordé dans un précédent article[7], est ici synthétisé, et accompagné d'éclairantes analyses montrant par exemple de façon convaincante où Sébillet puise la plupart des exemples de son traité (voir en particulier la n. 84 p. 211). En somme, il faut savoir gré à J.-Ch. Monferran d'avoir su lire les textes en eux-mêmes, et non pas simplement comme ces jalons de l'histoire littéraire qu'en a parfois fait la réception moderne

Peut-être ces analyses auraient-elles pu être prolongées par une attention encore plus soutenue aux conditions de publication des arts poétiques. Le choix des imprimeurs et des libraires n'est ainsi pas vraiment mis à profit. Or c'est le même Arnoul L'Angelier qui publie les deux premiers traités du *corpus*, en association avec Gilles Corrozet pour Sébillet (1548), et seul pour Du Bellay (1549) qui répond au premier sur bien des points — le fait n'est peut-être pas sans importance. De même, dans les dernières pages (p. 306-307), J.-Ch. Monferran souligne de manière intéressante le fait que « la poétique du français se veut centralisatrice » et « a tendance à minorer la part de la poésie écrite en province ». Mais l'analyse aurait pu être approfondie par l'observation des lieux de publication. Si ceux-ci sont essentiellement parisiens, la présence d'une publication caennaise est remarquable. Et l'on se souvient que les derniers arts de seconde rhétorique sont le fait de libraires de province — c'est à Rouen, en 1521, qu'est imprimé le traité de Fabri et à Toulouse, en 1539, que paraît celui de Gratien Du Pont. Les trajectoires de plusieurs de ces auteurs provinciaux issus de régions de langue d'oc (Laudun, originaire du pays de Nîmes, Deimier l'Avignonnais, et jadis Du Pont le Toulousain) mais attachés à diffuser la poésie en français n'en auraient été que mieux mises en valeur.

D'autres points de détail pourraient donner lieu à la discussion. Une des premières attestations du syntagme d'« art poétique » est ainsi rapportée (p. 27, n. 2) au *Temple de Cupido* de Marot et à la date de 1515 (« L'art d'aymer, faict d'art poetique »), alors que la formule n'apparaît dans le texte marotique qu'à la faveur de la tardive révision de 1538 où elle vient remplacer de manière significative l'évocation d'un art d'aimer « faict en Rhetorique[8] ». De même, J.-Ch. Monferran insiste particulièrement sur le fait que les arts poétiques sont avant tout destinés à former des poètes, avant de rappeler dans les pages de conclusion (p. 304-306) le rôle qu'ils ont probablement joué dans la formation du goût poétique des lecteurs du xvie siècle. À ce titre, la position ambiguë de Sébillet, amateur de poésie et traducteur à ses heures, aurait pu être davantage exploitée. Celui-ci écrit une dizaine d'années après la querelle Marot-Sagon qui a constitué un véritable succès éditorial entre 1537 et 1539 et a vu s'opposer des poètes plus ou moins confirmés

7

8

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sur des questions de technique de versification comme sur une conception plus globale de la poésie et de ses fonctions. Le joyeux désordre de la mêlée appelait une clarification, qui permette aux lecteurs de bonne volonté de séparer le bon grain poétique de l'ivraie mal rimante. L'ouvrage de Sébillet a probablement aussi joué ce rôle, comme jadis l'*Instructif de la seconde rhétorique* pour le *Jardin de plaisance* selon l'hypothèse de Jane H. M. Taylor[9]. On le voit, il ne s'agit là que de critiques marginales, et bien plus souvent de simples prolongements, tant l'étude de Jean-Charles Monferran ouvre de pistes à la réflexion et à la recherche, tout en faisant un tour complet du sujet examiné. Remercions donc l'auteur de nous offrir en quelque sorte un art poétique des arts poétiques, propre à éclairer d'une lumière singulière ce demi-siècle d'intenses innovations théoriques et pratiques.

9

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Guillaume Berthon
Voir ses autres contributions

Courriel : berthon@univ-tln.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.